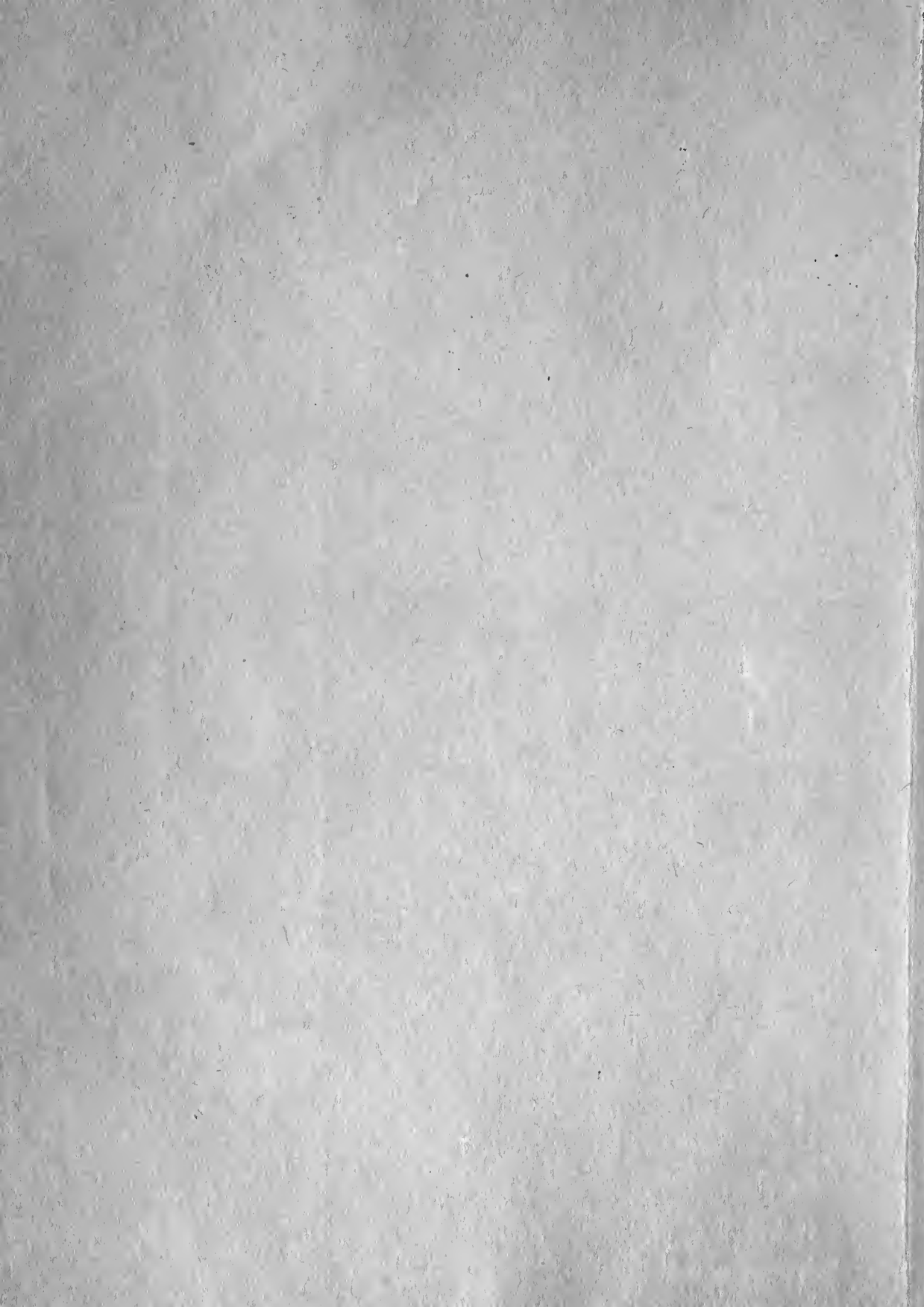


No. 4061.18 v. 2







LE GRAND LIVRE

D E S

P E I N T R E S .

T O M E S E C O N D .

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Public Library

<http://www.archive.org/details/legrandlivredesp02lair>

LE GRAND LIVRE DES PEINTRES,

OU

L'ART DE LA PEINTURE,

Confidéré dans toutes ses parties, & démontré par
principes ;

*AVEC DES RÉFLEXIONS sur les Ouvrages de quelques bons
Maîtres, & sur les défauts qui s'y trouvent.*

PAR GÉRARD DE LAIRESSE.

Auquel on a joint les Principes du Dessin du même Auteur.

Traduit du Hollandois sur la seconde Edition.

Avec XXXV Planches en taille-douce.

Prix, 24 liv. les deux Volumes, bl. & 30 liv. rel.

T O M E S E C O N D.



A P A R I S,

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

M. D C C. L X X X V I I.

AVEC APPROBATION, ET PRIVILÈGE DU ROI.

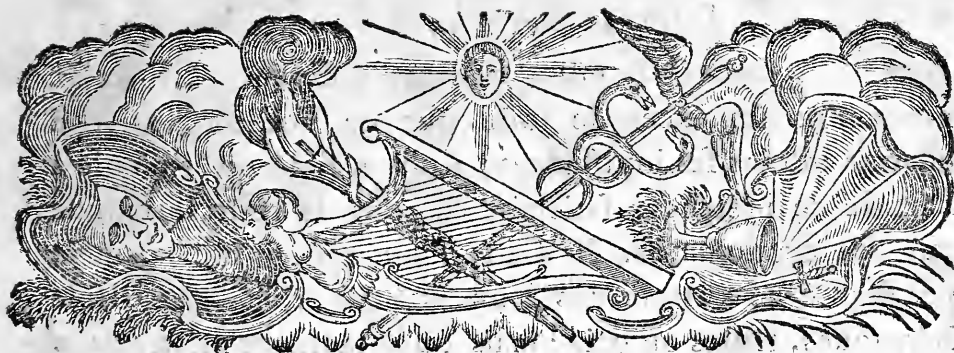
406.18
22

9156

1876
Admission

PUBLIC LIBRARY
of the
CITY OF BOSTON

Small type text at the bottom of the page, likely a library stamp or reference number.



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE VI.

CHAPITRE PREMIER.

Du Paysage en général.

ON doit poser comme un axiome certain, que ce n'est qu'en variant ses idées que l'artiste peut plaire. La variété est l'ame du plaisir & la source de toutes les sensations agréables; sans elle la vie devient un fardeau, & le monde ne nous paroît qu'une vaste prison, dont l'ame

cherche à fortir par mille moyens différens. Ce seroit néanmoins un excès de folie que de vouloir varier à chaque instant ses jouissances ; ainsi qu'il seroit ridicule à l'artiste de prétendre satisfaire le goût de tout le monde par ses productions. Il faut donc qu'un bon peintre payagiste ne s'arrête pas à un seul genre de sujets, soit héroïques, tristes ou gais ; mais qu'il tâche de mettre dans ses sites , ainsi que dans ses accessoires, toute la diversité possible, sans s'écarter de la nature & du bon goût, afin de plaire au plus grand nombre des connoisseurs, & de s'assurer par-là de la récompense de son travail, & de la célébrité de son talent.

J'ai cru nécessaire de commencer par ces réflexions qui pourront être utiles à quelques artistes. Tâchons maintenant de pénétrer de nouveau dans le sanctuaire de l'art , après avoir auparavant remarqué qu'un bon paysage est l'objet le plus agréable que l'art puisse produire, & dont l'effet charme le plus la vue, quand l'entente générale & l'harmonie des couleurs y sont bien observées. Cela convenu, examinons ce qu'il faut pour rendre un paysage digne de fixer l'attention des vrais connoisseurs.

Le bon effet d'un paysage dépend principalement d'une disposition bien entendue du clair-obscur, d'où résulte une parfaite harmonie, qui séduit la vue, au point de faire croire qu'elle se promène réellement dans un site ouvert & d'une vaste étendue. Pour cela il faut employer deux moyens ; savoir, 1^o, une sage disposition des objets de nature & de formes différentes ; mais dont l'ensemble néanmoins n'offre rien

d'impossible ou qui soit contraire à la nature ; 2^o un coloris bien ménagé ; c'est-à-dire , un accord agréable entre les couleurs locales des différens objets , suivant la nature du sujet & la place qu'elles occupent , afin qu'elles soient dans un parfait équilibre , non-seulement entr'elles , mais aussi avec le ciel ou le fond du tableau , & qu'elles produisent une tranquillité qui flatte la vue.

Mais ces qualités seules ne suffisent pas pour faire un bon paysage , si elles ne sont pas employées avec choix , qui consiste à savoir réunir & grouper avec intelligence des objets de nature différente ; tels , par exemple , que des bouquets d'arbres & des échappées de vue dans lesquelles l'œil se promène avec plaisir & aise , pour ainsi dire , s'égarer ; ainsi que des rochers , des fleuves , des chûtes d'eau , des plaines verdoyantes , &c. C'est , dis-je , dans l'emploi bien raisonné de ces objets que consiste la principale beauté d'un paysage , & dans lesquels l'art peut imiter avec succès la nature. Je ne parle point ici de plusieurs autres choses qui peuvent servir à l'embellissement d'un site ; pour remarquer que la variété ne consiste pas seulement dans le concours d'objets de nature différente ; mais encore dans les diverses formes des objets d'une même espèce ou les divers aspects sous lesquels on doit les représenter ; tels que des arbres droits & tortus , de hautes montagnes & de petites collines , des sources d'eau naturelles & des fontaines artificielles & en ouvrage de sculpture , des chaumières & des palais , des plans de différentes espèces de terrains , &c ; diversité qu'il faut observer de même dans le coloris , suivant les saisons de l'année,

J'ai dit, dans le précédent livre, qu'un tableau placé à une certaine distance déterminée doit ressembler à la nature vue de l'intérieur d'une fabrique; & que le cadre tient ici lieu de l'embrasure d'une fenêtre ou de l'ouverture d'une porte. Il s'agit maintenant de savoir si une pareille ouverture peinte peut paroître naturelle & tromper l'œil, sans qu'on détermine un point de vue & un horizon de niveau avec les yeux du spectateur; & s'il est indifférent qu'ils soient placés plus haut ou plus bas? En outre, si la largeur du cadre seul suffit pour indiquer l'épaisseur du mur, sans aider à l'illusion, en continuant ce cadre sur le tableau même? Je soutiens que cela est absolument impossible; & que l'effet n'en peut pas paroître naturel, bien loin de tromper l'œil, si l'une de ces choses y manque; ce que je prouve de la manière suivante. Prenez, par exemple, un siège & placez-vous devant une fenêtre, de manière que votre œil se trouve de niveau avec le haut de l'appui de la croisée, sans que vous puissiez en appercevoir la superficie, & vous verrez que l'horison, ou la plus grande distance, où le ciel semble se confondre avec la terre, s'en rapprochera, pour ainsi dire, & se trouvera parallèle avec votre œil; de sorte que vous n'apercevrez plus que le ciel. Ensuite levez-vous, & vous trouverez que l'horizon s'élèvera de même, & que votre vue sera toujours de niveau avec lui, & découvrira, par-ci par-là, quelques objets. Remarquez maintenant combien votre ouvrage rend peu l'effet qu'il doit produire, quand le point de vue ne s'en trouve pas de niveau avec votre œil, & combien la vérité & l'illusion se trouvent détruites, lorsque l'art n'est pas conduit

par la raison. Il est donc évident que c'est le point de vue du tableau qui doit déterminer sa distance, & qu'il faut que l'œil ne s'écarte jamais de l'horizon; mais qu'il est absolument nécessaire qu'ils se trouvent toujours de niveau ensemble. Lorsque l'œil est plus bas que le point de vue, il faut nécessairement que tous les objets paroissent tomber en avant, & que le premier plan semble s'affaïssir. Si, au contraire, l'œil se trouve plus haut, alors le premier plan s'éleve, & tous les objets tombent en arrière. Comment donc de pareils tableaux peuvent-ils paroître vrais, & prêter à l'illusion? Il n'y a par conséquent pas d'autre moyen que de pendre le tableau à une certaine hauteur, & de déterminer la distance à laquelle on doit absolument le voir toujours. Pour ce qui est du cadre, il est nécessaire d'en indiquer l'épaisseur sur la toile ou sur le panneau, afin de connoître tout de suite la distance à laquelle il faut voir le tableau; à cause que ses rayons angulaires se prolongent vers le point de vue.

Je n'ignore pas que la plûpart des peintres trouveront cette méthode singulière, & m'objecteront que G. Poussin, le Titien, Paul Bril, François Mola & un grand nombre d'autres bons maîtres n'en ont pas fait usage. Mais je leur répondrai par l'ancien proverbe : que l'exemple vaut mieux que le precepte; car ils cherchent bien, en général, à imiter les défauts, mais n'ont pas les bonnes qualités de ces admirables artistes. Je suis persuadé d'ailleurs que si ces observations étoient venues dans l'esprit de ces maîtres ils ne les auroient pas rejetées. Si l'on en veut une preuve, qu'on me montre un tableau, un dessin ou une gravure de l'un de ces grands peintres, qui repré-

sente un site ouvert vu de l'intérieur d'une fabrique, où ils aient négligé de rendre l'épaisseur du mur ou de l'embrasure de la fenêtre. Car sans cela ils se seroient écartés de la vérité, & l'on pourroit dire qu'au lieu d'un site bien percé, ou d'une échappée de vue, ils n'ont représenté qu'un tableau ou qu'une tapisserie de haute-lice. J'en conclus donc que, si la vérité demande cette qualité dans un tableau, elle est infiniment plus essentielle lorsqu'on veut que l'ouvrage soit pris pour la nature même, afin de tromper, s'il étoit possible les artistes mêmes. Mais le plus grand nombre se contentent d'atteindre à la perfection de leurs prédécesseurs; ce qui nuit essentiellement aux progrès de l'art.

Mais pour en revenir à mon principe, je pense qu'on doit principalement y avoir égard, quand on a quelque chose à peindre dans des salons ou dans des galeries, soit dans des niches, soit au-dessus de la cheminée, &c; & que le principal point est de placer convenablement l'horizon, suivant que le tableau se trouve à une hauteur plus ou moins grande. J'avois soin, quand je me trouvois chargé de pareils travaux, de bien indiquer l'épaisseur des murs dans mes tableaux; & je n'ai cédé qu'une seule fois au desir d'un amateur distingué, qui, sous prétexte de conserver un plus grand espace pour le site, m'obligea de diminuer l'épaisseur de l'encadrement.

Qu'on ne pense cependant pas que je commençois par disposer mon sujet, pour ensuite prendre la largeur de la bordure; ç'eût été m'y prendre mal. Mon premier ouvrage étoit de tracer le cadre, & je desinois ensuite mon sujet;

ce qui m'épargnoit beaucoup de tems, que j'aurois fans cela perdu inutilement.

Afin de donner au jeune artiste une idée exacte de la manière dont il doit s'y prendre pour parvenir facilement à composer un bon paysage, je pense qu'il est nécessaire de commencer par faire les réflexions suivantes.

1°. Il faut considérer de quelle nature est le sujet qu'on se propose de traiter.

2°. Dans quel pays du monde on doit en placer l'événement.

3°. Quelle saison, quel mois de l'année & quelle heure du jour on veut employer.

4°. Si le sujet demande la lumière du soleil ou celle de la lune; & si le tems doit être serein ou chargé de brouillards, pluvieux ou orageux.

Après avoir fixé tous ces points, il faut qu'on fasse choix des matériaux nécessaires, qu'on doit disposer d'une manière convenable au plan général, en plaçant les objets à l'endroit qui leur est propre, suivant leur nature & leur qualité.

Ensuite on mettra le point de vue au milieu du tableau, plus ou moins haut, selon qu'on voudra qu'il y ait plus de ciel ou de terrain; en observant si le terrain est uni ou non, pour placer les figures de niveau avec l'œil, afin de déterminer si le tableau est vu de bas en haut, ou de haut en bas; car on fait que les objets qu'on regarde d'une hauteur doivent se trouver au-dessous de l'horizon, & que ceux qu'on voit d'un endroit plus bas que ces objets doivent s'élever au-dessus de l'horizon.

Quand cela est achevé, il faut qu'on s'occupe du choix d'une lumière convenable, qui tombe dans le tableau par devant, par derrière, ou de côté, pour éclairer tous les objets en conséquence. On doit songer aussi à disposer le principal objet dans l'endroit le plus avantageux, & si le sujet le permet, au milieu du tableau; du moins jamais dans un des coins.

Il faut qu'on ne porte pas moins d'attention à l'expression des figures; c'est-à-dire, lorsque le site est orné de quelque sujet d'histoire; mais c'est toujours le site même qui doit principalement dominer sur le reste, soit par le moyen de groupes d'arbres, ou de fabriques. Les accessoires peuvent servir à faire mieux comprendre le sujet, en même-tems qu'ils doivent être analogues à la nature du site, soit qu'il représente une forêt, un fleuve ou une plaine ouverte.

Quant aux sites dans le goût des peintres payfagistes modernes, comme ceux d'Everdingen, de Pynakker, de Ruysdaal, de Moucheron; ils ne demandent que des accompagnemens communs, tels que cabanes, chaumières, pêches, chasses & autres semblables occupations champêtres, qui y sont aussi propres que des sujets pris de l'histoire ou de la fable; car ce ne sont, selon moi, que les accessoires qu'on fait servir dans un site, qui lui donnent un air antique ou moderne; à moins que ce ne soit quelque lieu moderne connu qu'on veuille représenter, dans lequel l'antique ne convient point, quoique Breugel, Paul Bril & Bol en aient donné l'exemple, en confondant la nature commune avec la nature héroïque. Car la nature est à présent ce qu'elle a été de tous les tems, & ses productions n'ont point

point variés dans leurs especes. La nature est donc toujours commune, c'est à dire, imparfaite; mais elle devient parfaite ou héroïque quand on fait sagement l'embellir par d'anciens monumens, qui, avec les belles productions de la nature, composent ensemble ce qu'on appelle un paysage dans le goût antique. Mais rien n'est plus ridicule qu'une vue du Rhin ornée de statues & d'autres monumens Grecs ou Romains.

CHAPITRE II.

De la lumière, ainsi que de la disposition & du groupement des figures dans le paysage.

ALLONS maintenant plus loin, & examinons les qualités principalement nécessaires pour former un bon paysage. Je pense qu'elles consistent dans une parfaite disposition & un sage contraste des objets, qui diffèrent entr'eux, tant par leur matière, que par leurs formes & leurs couleurs; ainsi qu'en second lieu, par le nombre & le groupement de ces objets; & en troisième lieu, par une économie bien entendue de la lumière, c'est-à-dire, du clair-obscur.

C'est par le moyen des objets de nature, de forme & de couleur différentes qu'on obtient de la vie & du mouvement dans un tableau; c'est-à-dire, par un heureux contraste de figures, d'animaux, d'objets de nature morte & de productions des arts, dont les uns doivent

être droits, les autres courbés ou tortus; ceux-ci hauts, ceux-là bas; avec des couleurs vigoureuses ou foibles, fortes ou tendres, brillantes ou sourdes & fondues.

Le groupement consiste à bien disposer ces différentes choses; comme, par exemple, deux objets sur deux plans différens; dont celui du premier plan doit être le plus petit, & celui du second plan le plus grand. Ainsi, lorsqu'une figure assise se trouve la plus proche de la ligne de terre, il faut que celle qui est derrière celle-ci se tienné debout; avec une autre couchée sur le troisième plan, & une posée fort haut sur le quatrième, & derrière cette dernière de nouveau une autre dans une position droite, &c. On doit en agir de même avec les arbres, les montagnes, les rochers, les fabriques, les animaux, & généralement tous les autres objets qui peuvent entrer dans un paysage, pour autant que cela regarde l'irrégularité de leur formes. Quant à la diversité de leurs formes & de leurs couleurs locales, je vais en donner un exemple dans la disposition suivante.

Je suppose ici un site composé de cinq différens plans, y compris le fond ou le lointain, dont le quatrième plan est le plus grand. Sur le premier plan je place un vase de porphire ou de telle autre matière d'une couleur sombre, porté sur son piédestal & sa plinthe. Sur le second plan je me fers d'un grand jet d'eau de marbre. Le troisième plan offre une haie vive fort haute & couronnée de quelques arbres. Sur le quatrième plan je mets une statue pédestre, montée sur son piédestal. Le cinquième plan enfin forme le lointain qui est bas. Voilà pour ce qui concerne les plans fuyans les uns derrière

Les autres ; disposition qu'on doit observer de même pour un terrain uni ou parallèle.

Pour ce qui est de l'entente de la lumière , elle consiste principalement à savoir disposer différens degrés de clair contre différens degrés d'obscur ; & ainsi de même en sens contraire. Mais quand deux lumières doivent se détacher l'une de l'autre , on ne peut y parvenir que par le moyen des couleurs locales. Par exemple , lorsqu'une figure éclairée doit se détacher d'un fond clair , il faut nécessairement que cette figure , qui n'a point d'ombre , soit d'une couleur obscure , pour qu'elle fasse un bon effet. Car le grand art consiste à placer les objets d'une couleur sombre & chaude contre un fond clair , tendre & foible ; de même que des couleurs claires & foibles contre des fonds obscurs & chauds ; ainsi que les objets les plus vigoureux du premier plan contre le plus grand lointain , & les objets les plus éloignés contre les parties les plus proches du fond ; comme aussi les objets clairs contre les obscurs , & les objets obscurs contre les clairs.

On doit de même prendre garde que deux lumières ne se trouvent pas l'une au-dessus de l'autre , à moins que l'une ne diffère considérablement en force de l'autre , soit par la couleur ou par la teinte ; afin que l'une ne semble pas se fondre dans l'autre ; car cela feroit un fort mauvais effet , en voyant le tableau à une certaine distance.

De plus , il est nécessaire qu'une partie du lointain soit interrompue , & que la vue se trouve plus bornée d'un côté que de l'autre , soit par des arbres , par un rocher , par

une fabrique, ou par quelqu'autre grand massif. Il faut encore qu'on puisse distinguer une partie de l'horizon ; & au défaut de cela, on fera appercevoir le pan d'un mur vu par devant, une colonnade, ou tel autre objet parallèle & uniforme ; ce qui, en donnant une grande élégance au tableau, contribuera à charmer l'œil.

On ne peut nier que ce soient les nombres impairs qui sont les plus parfaits, ainsi que les philosophes & les géometres l'ont démontré. Il faut donc observer ce nombre impair dans le groupement des figures.

Je commence par placer une figure sur la ligne de terre ; ensuite trois sur le second plan ; après cela cinq sur le troisième ; puis de nouveau une seule sur le quatrième, & ainsi de suite, tant sur un seul plan uni, que sur plusieurs plans inégaux, disposés les uns derrière les autres. Ce nombre impair à donner aux figures des différens groupes est, sans doute, un des points les plus essentiels à observer dans un paysage.

Quant aux couleurs locales, dont j'ai parlé plus haut, il faut sur-tout observer que la couleur principale & dominante du tableau ne doit se présenter ailleurs que par petites parties ; c'est-à-dire, qu'elle y doit être en moindre quantité, & d'une beauté & dignité inférieures.



C H A P I T R E I I I.

Des accompagnemens dans le Paysage.

C H A Q U E peintre payfagifte a un goût particulier qui détermine fon choix. L'un aime la nature agreffe, sauvage & terrible; l'autre préfère un site tranquille & agréable; celui-ci choisit les teintes chaudes de la lumière du soleil; celui-là les clairs de lune, &c; ce qu'il faut attribuer à une certaine impulfion qui détermine, en général, les hommes à préférer l'instinct de la nature à la voix de la raison, qui seule peut nous conduire à la plus grande perfection; c'est-à-dire que nous nous arrêtons à une seule partie, tandis que nous pouvons embrasser le tout. Mais ce qui paroît le plus singulier, c'est que le plus grand nombre des peintres payfagistes n'ont pas le talent de faire les accessoires de leurs sites; car il est malheureux d'être obligé de recourir à une main étrangère pour faire un travail dont on doit connoître mieux que tout autre l'effet & l'importance; en ne prenant point pour cela de simples figures fans motif & fans expression, mais des sujets d'histoire ou de la fable, qui servent à charmer les yeux & à intéresser l'esprit. Cependant peu d'artistes parviennent à ce degré, faute de s'occuper de la lecture de bons livres; quoiqu'il vaille mieux, fans doute, se passer de dessins & de gravures que de livres utiles. Je conseille sur-tout aux peintres payfagistes de bien étudier l'histoire; ainsi que je voudrois que les

peintres d'histoire firent usage de gravures, de dessins & de descriptions de paysages & d'animaux ; car quel avantage peut-on attendre de l'étude d'une chose qu'on possède déjà, pour négliger celle qui nous est encore inconnue, quoiqu'elle nous soit absolument nécessaire,

Mais comme il n'y a, pour ainsi dire, point de peintre qui n'adopte une manière particulière ; il y en a peu aussi qui puissent faire eux mêmes les accompagnemens de leurs ouvrages ; car ils cherchent, en général, à exceller dans une certaine partie plus que dans les autres, & à se faire remarquer par quelque singularité ; soit par un coloris brillant, des draperies extravagantes, une lumière chaude & large, ou ronde & foible : choses qui leur paroissent impossibles à éviter, quoiqu'elles fassent souvent un effet tout-à-fait contraire à celui qu'ils en attendent, sur-tout lorsqu'on veut les employer pour orner les ouvrages d'un autre maître. Nous devons remarquer encore qu'il y a deux espèces d'accessoires : les nécessaires & les gratuites. Les nécessaires sont ceux qui appartiennent au sujet même, savoir, les immobiles qui ne changent point de place ; & l'on regarde comme inutiles ou gratuites ceux qui sont mobiles, tels que figures, quadrupèdes, oiseaux & autres semblables, dont on ne se sert que pour donner de la vie & du mouvement au tableau.

Pour faire mieux comprendre mes idées, je vais examiner ce qu'un peintre paysagiste doit observer & ce qu'il faut qu'il évite dans ses accessoires.

Je dis donc qu'il est indécent de placer une femme seule auprès d'un terme de Priape, & plus encore

dans la compagnie d'hommes ; si ce n'est qu'on veuille représenter une femme dissolue & abandonnée au vice. Il ne convient pas non plus de faire paroître une femme richement vêtue assise seule sur le grand chemin ou dans un bois , ou s'amufant à causer avec des gens du peuple. Il vaut beaucoup mieux représenter un homme assis , & faire passer une femme devant lui , que de faire asseoir la femme & passer l'homme devant elle , ou causer avec elle , à moins qu'on ne puisse supposer qu'il ne lui demande le chemin qu'il doit prendre. Il convient de même mieux que ce soit la figure assise qui indique la route, que celle qui passe devant elle. Si vous représentez une troupe d'hommes & de femmes qui s'acheminent ensemble , que ce soient les hommes qui se trouvent chargés des fardeaux & non les femmes. Si vous faites reposer quelque part une personne du sexe qu'elle n'ait pas plus de choses avec elle qu'elle n'en puisse porter. Une femme & sur-tout une jeune fille d'un certain rang ne doit jamais voyager seule , soit par des forêts , ou par la plaine ; du moins doit-elle alors être accompagnée d'un enfant. Il est convenable de mettre ensemble les pâtres & les bergeres , ainsi que les personnes des deux sexes occupées des travaux de la campagne. Où il n'y a point de troupeaux , il ne doit point y avoir de berger , ni de joueur de chalumeau , ni de jeune fille le front ceint d'une guirlande de fleurs ; car cette espèce de gens ne viennent point aux champs pour causer ensemble ou pour s'amuser , mais pour s'occuper de leurs travaux ou pour veiller à leurs troupeaux. Il est

donc plus dans l'ordre des choses qu'il faille demander où est le berger que de devoir s'informer ce que font devenues les brebis. Les enfans des gens de la campagne s'occupent des amusemens de leur âge & convenables au local, comme, par exemple, de cueillir des fleurs, de dénicher des oiseaux, de glaner, &c. Dans les orgies, ainsi que dans les fêtes champêtres, il ne faut pas faire paroître des gens d'une certaine condition, à moins que le sujet ne le demande, ou qu'ils ne soient placés à quelque distance, comme simples spectateurs de l'action qui se passe. On ne doit point sur-tout y introduire des personnes âgées, particulièrement des hommes, parce que les vieillards, en général, ne prennent aucun plaisir à ces espèces d'amusemens.

C'est agir contre la nature & la raison que de choisir un site triste & lugubre pour représenter une fête joyeuse, ainsi que de faire passer un événement malheureux ou mélancolique dans un site agréable & orné de statues, de jets d'eau & d'autres ornemens de cette espèce; si ce n'est que le sujet ne l'exige.

Heureux le peintre qui fait choisir des accessoires convenables au site, & un site qui soit propre aux sujets qu'il veut traiter; & qui, de cette manière, trouve le moyen d'en composer un tout, où chaque partie serve à ajoûter à la beauté & à l'effet des autres. Un pareil artiste fera sans doute préférable à ceux qui puisent toutes leurs compositions dans les ouvrages, dans les dessins & dans les gravures des autres; non que je blâme totalement la méthode de les consulter; car ils ser-
vent

vent quelquefois à réveiller l'esprit; & je conviens que, sans ce secours, je n'aurois pas atteint moi-même au degré où je suis parvenu; mais il faut avoir soin de ne pas sacrifier ses propres idées à celles d'autrui.

Passons maintenant aux accessoires immobiles, pour remarquer que rien n'est plus insupportable dans les tableaux de paysage, que de voir toujours les fabriques placées dans le fond, contre le lointain, & de ne trouver sur les côtés que des arbres & des collines, ou à peine quelques pierres les unes sur les autres. Cette répétition doit nécessairement ennuyer beaucoup les spectateurs. Il n'est pas étonnant que ceux qui ne savent pas l'architecture, évitent les fabriques autant qu'il leur est possible; mais je suis surpris de ce que les peintres paysagistes n'étudient pas cette partie, & ne veulent pas même se donner la peine de copier les morceaux d'architecture qu'ils peuvent trouver dans les ouvrages des autres; ce qui me paroît d'autant plus singulier qu'ils ne doivent pas ignorer qu'un site sans fabriques & sur-tout sans figures, ne peut être regardé que comme un désert, ou comme une contrée où règne le fléau de la peste.



C H A P I T R E I V.

*Des ornemens immobiles dans les payfages , tels que fabri-
ques , tombeaux , obélifques , vases , &c.*

LES tombeaux , les cénotaphes & les cippes qu'on place dans les payfages , méritent quelques réflexions particulières , parce qu'il faut non-seulement qu'ils servent à orner le site ; mais qu'ils donnent aussi un air de vérité aux endroits où ils se trouvent placés , & ne forment point d'anacronisme , ni de contrefens.

La meilleure méthode est donc de choisir pour ces espèces de monumens un endroit convenable où ils soient exposés à la vue des passagers , pour qu'ils fixent leur attention. On les voit , en général , dans les champs , près des grands chemins , & à l'entrée d'une sombre forêt , ou dans la forêt même ; mais placés cependant de manière qu'il soit facile d'en approcher & de les examiner. Ceux qui sont d'une exécution précieuse , avec des statues & d'autres ouvrages de sculpture , sont ordinairement garantis des injures du tems , par des voutes portées sur des colonnes , avec un petit frontispice surmonté d'un vase de cuivre , avec des amours de chaque côté , placés sur un pivot mobile , & tenant à la main un petit maillet de métal avec lequel ils frappent sur ce vase lorsque le vent les fait tourner ; ce qui produit un grand bruit quand l'air est fort agité ,

à cause d'une certaine cavité qu'ils ont dans le dos. Les anciens prétendoient que ce bruit serroit à écarter les mauvais esprits, qui, disoient-ils, errent sans cesse autour de la demeure des morts. On garantissoit aussi quelque fois ces tombeaux qui, en général, se trouvoient sur des monticules, du vent du nord par des murs ou parapets à hauteur d'appui. Il nous reste encore à remarquer ici que, pour attirer le peuple près des tombeaux, on élevoit dans les environs des bancs & même des fontaines; & qu'on renfermoit souvent les cendres du mort dans une urne cinéraire, qu'on placoit sur le tombeau même ou bien dans une espèce de niche ou petite chapelle. Ces monumens étoient faits de porphyre, de jaspe, de granit, de toutes les espèces de marbres & de pierres, ainsi que de cuivre & d'autres métaux, sur lesquels étoit indiqué, par des figures allégoriques ou hiéroglyphiques, si le tombeau contenoit les cendres d'un héros, d'un homme d'état, d'un philosophe ou d'un simple particulier. On voit souvent près de ces tombeaux un autel, qui serroit à faire des sacrifices en commémoration de celui qui y reposoit.

Quant aux cabanes & chaumières, on fait qu'elles sont, en général, fort basses & d'un seul étage, construites de bois ou de briques communes, sans architecture & sans ornemens, ou même seulement de claies enduites de terre glaise, & couvertes de chaume ou de gazons. Ces demeures champêtres reçoivent peu de jour & sont fort obscures dans l'intérieur; tandis que les murs en sont au-dehors d'une couleur claire, soit rouge, blanche ou grise; de sorte qu'on les apperçoit de fort

loin. On voit ordinairement près de ces maisons des puits & souvent des fontaines, mais construites sans art & sans goût, à moins que ce ne soit dans les environs des grandes villes. On trouve quelquefois sur les chemins des fragmens d'anciens monumens renversés & dont une partie est encore sur pied, tandis que le reste est mutilé & à moitié enfoui en terre. On rencontre aussi dans les bois des figures de lions de marbre ou de pierre, portées sur des piédestaux ou des plinthes, qui jettent de l'eau par la gueule. On plaçoit de même, dans l'antiquité, des sphinx sur les balustrades, lorsqu'ils ne servoient pas d'emblème de quelque secret des arts; car dans ce cas, ils tenoient lieu de support aux colonnes, aux pyramides & aux tombeaux. On avoit également coutume, ce qui est même encore en usage, d'élever des monceaux de pierres portant des inscriptions & des figures allégoriques, ainsi que des colonnes itinéraires pour indiquer les routes, & des termes pour marquer les bornes des terres. On fait que ces termes étoient des gaines ou des espèces de pyramides renversées la base en haut, & surmontées d'une tête de bronze ou de marbre, dont la bouche ouverte recevoit le vent, ce qui causoit un assez grand bruit. Toutes ces choses, distribuées avec intelligence & art, ne peuvent manquer de produire un bon effet dans un site ouvert, pourvu qu'on ne les multiplie pas inutilement, & qu'on ne repète pas trop souvent la même chose.



C H A P I T R E V.

De la beauté du coloris dans le paysage.

SI quelque chose peut charmer la vue , c'est sans contredit la belle verdure du feuiller des arbres , principalement lorsque la nature semble se renouveler au printems ; & ce spectacle n'est pas moins ravissant dans un paysage bien peint , où le vert tendre & gai est la couleur qui produit le plus bel effet , & qui domine sur les autres. Mais il ne faut pas s'imaginer , pour cela , qu'un paysage où tout seroit également d'un beau vert , pût plaire davantage qu'un autre dont le ton seroit grisâtre. Le vert-de-gris , quoique fort beau , n'est cependant pas celui qui flatte le plus l'œil ; d'ailleurs cette couleur se ternit & s'altère beaucoup.

Mais ce qui est véritablement déplorable , c'est que des peintres payfagistes , qui prétendent à la célébrité , bannissent entièrement le beau vert de leurs ouvrages , & le remplacent par le noir , le jaune & d'autres semblables couleurs.

Peut-être , me dira-t-on , que les plantes & les herbes , ainsi que les feuillers des arbres , présentent des variétés infinies , tant dans leurs formes , que dans leurs couleurs & leurs propriétés ; qu'il y en a , par exemple , d'un

beau vert , d'autres qui font bleuâtres , jaunâtres , rouffâtres , griffâtres ; & que d'ailleurs le peintre n'est que le finge de la nature. Je ne puis difconvenir de ces vérités , & ne cherche pas auffi à les combattre ; mais je foutiens , en même tems, que l'artifte, en copiant la nature , doit favoir faire un choix des plus belles parties , pour les rendre de la manière la plus vraie , la plus convenable & la plus parfaite.

Mais en avançant que le beau vert est la couleur qui produit le meilleur effet dans un payfage , je ne prétends point appuyer le fentiment de ceux qui pensent qu'on ne peut pas employer de couleurs trop belles & trop voyantes , quand même elles feroient plus brillantes que celles de la nature même ; & cela auffi bien dans les fujets d'hiftoire que dans le payfage ; car quel effet pourroient alors faire les couleurs , & comment feroit-il poffible qu'elles fe détachaffent les unes des autres ? Au refte , j'ai parlé plus au long de cette partie dans le chapitre IV , où je traite de l'accord & du contraste des couleurs. Il faut donc que dans le coloris , de même que dans la mufique , il y ait toutes les espèces de tons , afin qu'ils concourent enfemble à former une parfaite harmonie , & que les uns fervent à faire fortir les autres ; puifque , fuivant le proverbe , *Tenues ornant diademata cunæ.*

Cependant , malgré toute l'importance de cette partie de l'art , il y a un grand nombre de peintres qui la négligent totalement , & qui dédaignent même de s'en occuper ; de forte qu'on les voit fouvent rendre les ob-

jets du premier & du second plans d'une manière fort belle, & faire ensuite la verdure du troisième plan d'une teinte grisâtre & sale ; quoiqu'ils placent sur ce même plan des figures avec des draperies aussi brillantes que celles de la ligne de terre ; ce qui produit un effet aussi désagréable que contraire à la vérité.

CHAPITRE VI.

Du feuiller des arbres.

LA plupart des peintres paysagistes, sont fort embarrassés dans l'exécution du feuiller des arbres ; de sorte qu'ils se contentent de copier la manière de quelque maître, sans se donner la peine de consulter la nature même. Aussi la touche de leurs arbres est-elle, en général, roide, sèche & monotone ; ce qui fait qu'il n'est pas possible de distinguer un orme d'un saule, ni un chêne d'un tilleul.

Cependant la nature nous apprend à connoître tous les arbres, même de fort loin, tant par la différence de leur couleur que de leur forme. Pour procéder donc avec méthode, & pouvoir parvenir à un certain degré de perfection dans cette partie, il faut bien étudier la nature & les différentes espèces de feuiller & de vert qu'offrent les arbres vus à une certaine distance, & remarquer avec soin si les masses en sont grandes & serrées, ou si

les branches & les feuillier en font rares ; de même que si les feuilles se trouvent attachées par bouquets irréguliers , ou disposées d'une manière uniforme aux branches. On ne doit pas être moins attentif à observer la diversité de leurs couleurs , tant à leur naissance au printems , que quand elles sont parvenues à toute leur croissance en été , & lorsqu'elles commencent à se jaunir & à tomber à l'entrée de l'hiver. Il faut également porter attention à la forme des troncs des d'arbres , pour remarquer s'ils sont grands ou petits , droits ou tortus , & s'ils aiment les terrains secs ou humides.

Il y a encore un autre point qui n'est pas moins difficile , mais qui produit un bel effet quand il est bien observé ; c'est la rondeur ou le relief à donner aux arbres. Pour y bien réussir , il faut observer exactement quelle est la circonférence de l'arbre , que nous supposons ici de trente à quarante pieds. La plus grande rondeur qui se présente du côté du spectateur , est celle qui doit recevoir les plus fortes lumières & les plus fortes ombres ; dont on diminuera , par degré , les teintes de cinq en cinq , ou de six en six pieds , & l'on en fera fondre les bords ou extrémités dans le ciel , ou dans les autres accessoires , quand même le jour tomberoit de côté dans le tableau ; car plus la lumière approche de l'œil , plus ses coups ont de force. Et l'on ne parvient pas à donner plus de relief aux arbres , en voulant renforcer les coups de lumière & les rehauts des dernières extrémités , à cause que la lumière s'y perd trop subitement en fuyant ; & lorsqu'on y a donné trop de force , il est impossible d'y

d'y porter remède en glaçant cette partie, sans la rendre plus ou moins sale & sans en dégrader par conséquent le coloris, en comparaison du reste.

Il y a d'ailleurs une différence aussi grande entre les troncs des arbres qu'entre leur feuiller. Les uns sont plus beaux & plus pittoresques que les autres, tant par la forme que par la couleur locale & par les accidents qu'on y remarque. Mais il faut sur-tout avoir soin de ne pas placer le feuiller d'un frêne sur le tronc d'un tilleul ou d'un chêne, ni celui d'un faule sur un orme; car chaque espèce de tronc a un feuiller qui lui est particulier; quoique le plus grand nombre de peintres payfagistes n'y prennent pas garde de si près. Ayez soin aussi de ne point mettre de jeunes feuilles d'un vert tendre sur un tronc dégradé par les ans; car le premier de ces défauts peut être comparé à la tête d'un homme placée sur le corps d'un singe; & le second n'est pas moins ridicule que de représenter le corps foible & décrépît d'un vieillard avec la face d'un bel adolescent.

On voit aussi souvent dans des payfages, éclairés par un jour ordinaire, le feuiller des arbres représenté d'une manière dure & découpée contre le ciel; tandis que la nature nous apprend que les extrémités des feuilles, même des arbres les plus proches de la vue, se fondent dans le ciel, & y deviennent vagues & indéçises; effet qui est bien plus considérable encore dans le lointain.



C H A P I T R E V I I .

De la manière de placer les tableaux de paysage, & de ce qu'on appelle Pendans.

RIEN ne me paroît plus défavantageux & plus désagréable pour un peintre, que de se vouer à une seule manière de représenter les objets. La nature elle-même & les réflexions que je vais exposer, feront connoître suffisamment l'erreur de ce principe.

En premier lieu, relativement aux différens endroits où l'on veut placer les tableaux; car je ne pense pas qu'on veuille soutenir qu'un ouvrage de peinture puisse être mis indifféremment par-tout. Et lorsqu'on voit un peintre qui ne varie, pour ainsi dire, jamais ses compositions, on a tout lieu de croire que ce n'est pas un grand maître, & qu'il est peu riche en idées.

Secondement, parce qu'il faut qu'il règle ses compositions suivant la volonté des amateurs qui demandent ses ouvrages, pour autant que la raison & les règles de l'art peuvent le permettre.

Quant au premier point, la nature seule suffit pour en démontrer l'erreur. N'est-ce pas après une tempête ou une averse que la lumière du soleil paroît la plus brillante, & qu'un tems serein réjouit le plus la vue? Et croit-on que cela cause une sensation moins agréable dans un tableau? Certainement point. Il n'y a d'ailleurs

pas de contrée, quelque aride & malheureuse qu'elle puisse être, qui n'offre quelque site varié, dans une étendue de trois lieues, au plus. Comment se peut-il donc que le peintre ne se plaise pas à représenter tantôt un orage, tantôt un tems calme, avec un beau ciel? puisque c'est par la disparité des objets qu'on parvient à cette variété qui charme l'œil & qui captive l'esprit. Un bosquet touffu & agréable, un désert affreux, des grandes chûtes d'eau, des chênes dont les sommets se perdent dans les nues, des rochers énormes & d'autres objets semblables ne plairont pas moins dans les peintures d'un appartement; & c'est en variant de cette manière qu'on peut, si j'ose m'exprimer ainsi, présenter en abrégé à l'œil la scène entière du monde.

Quelles preuves répétées d'ailleurs un peintre qui ne se tient qu'à une seule manière ne s'expose-t-il pas à donner de son ineptie & de son incapacité? Si, par exemple, il est accoutumé à se servir de la lumière du soleil, combien d'endroits ne trouvera-t-il pas où ses ouvrages ne font pas un bon effet? puisqu'il ne peut pas toujours les exposer dans la lumière de cet astre pour les faire paroître naturels & vrais. Et quand même il parviendroit à les y placer, il auroit alors, pour ainsi dire, toujours une autre difficulté à vaincre; en ce que le soleil tombera directement par-devant dans le tableau, tandis que les objets en seront éclairés comme si cette lumière y venoit de côté.

Il paroît donc, par ce que je viens de dire, que la lumière du jour ordinaire est non-seulement nécessaire,

mais aussi très-favorable pour les peintures d'un salon ou d'une galerie.

Un bon peintre doit être prudent dans la disposition & dans le choix de son ouvrage, en observant avec soin la nature du local ; afin que son art ne serve pas à interrompre l'ordre de l'architecture, mais contribue plutôt à le lier ensemble, en jetant sur ses paysages, qu'il veut faire paroître vrais & naturels, d'autant plus de lumière qu'ils sont plus éloignés que les autres de la lumière du jour qui tombe dans l'appartement ; car sans cette sage précaution ses ouvrages ne paroîtront jamais que des tableaux, & n'offriront pas la moindre illusion.

La seconde observation (qui sert à ajouter une grande beauté aux ouvrages de l'art) a pour objet le bon choix de ce qu'on appelle *Pendans* ; & quoique personne n'ignore ce qu'on entend par le mot *Pendans*, beaucoup de monde cependant s'en forme une fautive idée ; car l'on s'imagine, en général, que c'est dans une uniformité de conception & de disposition des objets, de coloris, & de clair-obscur que consiste leur principale qualité. Il y en a même qui prétendent que lorsque le site de l'un des deux tableaux est uni, il faut que l'autre le soit aussi, & que si l'un est montueux, on doit trouver la même inégalité de terrain dans le second ; en un mot, que la ressemblance doit être si parfaite, que les deux tableaux paroissent calqués l'un sur l'autre, avec un ciel égal & les mêmes ornemens sur les différens plans ; de sorte que dans le cas qu'il y ait dans l'un

une partie qui soit blanche, on ne peut manquer de la répéter dans l'autre.

Il me semble que ces rapports dépendent entièrement de la volonté de l'artiste, & que les seules choses qu'il faille absolument observer dans deux tableaux destinés à servir de pendans, se réduisent à un point de vue égal & à une parfaite uniformité entre les figures, lorsqu'on veut les pendre à une même hauteur : le reste est tout-à-fait arbitraire & même inutile. Car pourquoi ne feroit-il pas permis, après avoir satisfait sa curiosité à regarder un désert affreux, de récréer sa vue à voir une campagne fertile & agréable, ou de contenter son goût, en passant successivement d'un paysage ombragé, à un site ouvert, ou à une vue du Rhin ou de quelque marine. Il me semble que le mot *Pendans* donne assez à entendre que ce sont deux tableaux d'une même grandeur, avec une bordure semblable, qui recoivent le jour du même côté, soit qu'ils pendent l'un vis-à-vis ou l'un à côté de l'autre, à peu près également remplis d'objets, avec des figures de même grandeur, qui diminuent en égale proportion, en fuyant vers le point de vue. Quant à la composition, plus elle diffère dans les deux tableaux, plus il en résulte de beauté & d'agrément, parce que cela nous prouve la richesse d'idées du maître. En un mot, un paysage est ce qui convient le mieux pour faire le pendant d'un paysage, ainsi qu'un tableau d'architecture en demande un autre du même genre ; & voilà, je pense, tout ce qu'il est nécessaire d'observer à cet égard.

C H A P I T R E V I I I .

De l'emploi des lumières dans les tableaux de paysage.

Q U O I Q U E j'aie déjà parlé fort au long des différentes espèces de lumière dans le livre précédent, je pense néanmoins qu'il est nécessaire de faire encore ici quelques réflexions sur ce sujet, relativement aux paysages; & particulièrement touchant les lumières qui tombent par-devant dans les tableaux placés vis-à-vis des fenêtres; car plusieurs peintres se trouvent fort embarrassés, & non pas sans raison, sur la manière dont ils doivent s'y prendre pour bien exécuter cette partie, qui, en effet, leur offre souvent de grandes difficultés à vaincre.

La principale cause à laquelle il faut attribuer cet embarras, consiste en ce qu'il n'y a point d'exemples sur lesquels on puisse s'appuyer, & que personne ne veut être le premier à en donner. On allégué sur-tout, comme une des principales difficultés, que comme le jour tombe par-devant dans le tableau, on ne peut pas former des ombres portées sur les différens plans, ni donner aux objets les ombres qui leur sont propres; que par conséquent ce n'est que par les plus sombres teintes qu'on doit chercher à leur donner les degrés convénables de vigueur & de fuite; comme si les nues, qui circulent dans l'air, ne produisoient point de grandes ombres portées; quoiqu'on puisse s'en convaincre tous les jours par l'expérience. D'un autre côté ces artistes conviennent tacite-

ment qu'ils ignorent tout-à-fait la force & l'harmonie du coloris, en choisissant des objets sombres pour les placer contre des clairs, & des objets clairs pour les mettre contre des sombres. Car lorsqu'on dispose contre un lointain d'arbres verts, des objets dont les couleurs sont claires, tels que le blanc, le couleur de rose, le jaune vif & ardent, & d'autres semblables, on n'a pas besoin de grandes ombres. Si l'on veut placer des objets contre une fabrique d'une couleur claire, on prendra des couleurs sombres & noires; ou bien un vase d'une couleur brune & chaude, & contre ce vase un autre objet plus clair. C'est par la diminution des teintes que les objets du premier plan acquièrent de la force contre le lointain; parce que les objets deviennent plus sombres & plus vagues à raison de ce qu'ils fuient; de même que les ombres deviennent d'autant plus foibles & plus indéciſes, que les objets sont plus éloignés de l'œil. On peut d'ailleurs obtenir un bon effet par le moyen des terrains, en faisant l'un d'un jaune clair, l'autre vert, un troisième bleuâtre, suivant leur nature particulière, ainsi que je le ferai voir dans la suite.

Quant aux figures, on peut leur donner un côté naturellement ombré, qui fasse un effet assez puissant pour les détacher; car celles qui se trouvent du côté du tableau le plus éloigné de la lumière, recevront infiniment plus d'ombre que celles qui sont au milieu de l'ouvrage; elles formeront même une ombre portée, à cause qu'elles s'écartent d'autant plus du point de vue; de sorte que plus elles en seront éloignées, plus ces ombres seront grandes.

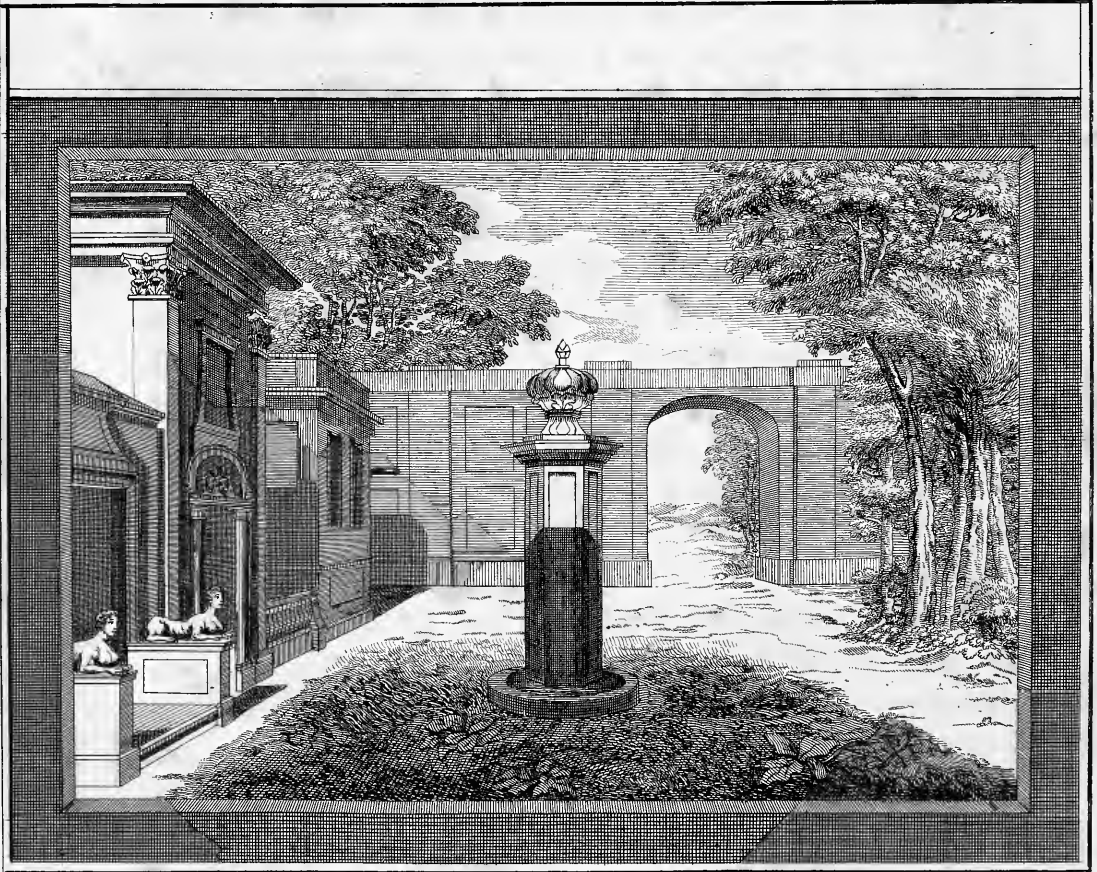
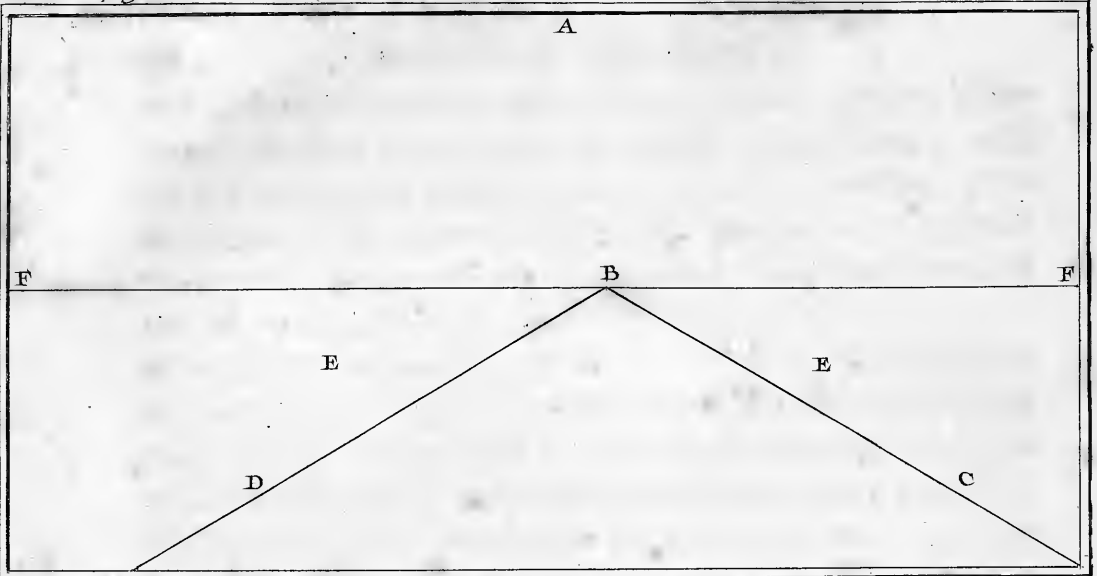
Il est facile de comprendre que si l'on place tout-à-

fait sur le côté du tableau, des fabriques ou quelques autres objets qui s'élevent en l'air & fuyent vers le point de vue, les uns hauts, les autres bas; comme, par exemple, ici une grotte avec une échappée de vue, là une architecture rustique, ou des balustrades & des parapets, &c; & devant ces objets une pièce d'eau, sur le bord de laquelle il y ait des vases, ou des statues sur des piédestaux; que dans ce cas, dis-je, ces objets, quoiqu'ils n'aient pas d'ombre parfaite, produiront néanmoins un assez grand effet, relativement à la lumière; qu'ils formeront même les uns contre les autres des ombres portées, qui donneront un grand accord & beaucoup d'élégance au tableau.

Si l'on m'objecte que cela produiroit un trop grand effet sur les objets qui sont hors du tableau, & le feroit paroître nud au milieu; que par conséquent les yeux seroient trop attirés sur les côtés, & que de plus les deux coins du tableau se rapprocheroient trop; je repondrai que si l'on fait la disposition de l'ouvrage de la manière que je viens de le dire plus haut, & que les couleurs en soient bien choisies & bien ménagées, on verra que la grande lumière du milieu est la plus forte, & que les objets des côtés sont bien ferrés & bien liés ensemble; & qu'en plaçant, par-ci par-là, quelques vases sur des piédestaux contre les grandes & larges ombres des fabriques, cela y produira un bel effet.

Il y a des peintres, qui craignent de mettre des ombres portées sur le premier plan; lorsque le jour y tombe par-devant, pour rompre un peu cette grande lumière, & la faire fuir; en disant que la balustrade ou





ou le parapet la couvre ; & s'imaginent qu'on ne doit pas voir d'autre ombre portée par terre , que celle de ce parapet ; cependant ces artistes se trompent beaucoup. Ils regardent bien la place où ils font , mais ils oublient de prendre garde aux fabriques qui s'élevent au-dessus de leur tête ; ils ne considèrent pas , dis-je , la hauteur de ces fabriques , & les grandes ombres portées qu'elles doivent former sur la fuite du premier plan qu'il faudroit qu'ils s'imaginassent être appçues en dehors des fabriques , au-dessus de l'ouverture du tableau ; car quoiqu'il soit placé contre le pan d'un mur , il représente néanmoins , par le moyen de l'art , un grand espace entièrement ouvert dans la chambre , par où le jour y tombe directement.

Afin de faire mieux comprendre ce que j'entends par *objets hors du tableau* , je vais me servir de l'exemple qu'offre la figure I , de la planche premiere de ce volume.

Mettez dans la partie A , le point de vue B , & tirez les deux rayons visuels C & D. Or , tout ce qui est hors de ces deux lignes , est hors de la partie E ; c'est-là ce que j'appelle *objets hors du tableau* , & que je suppose ici représenter un ouvrage continu de maçonnerie , qui va se joindre & s'unir au mur F , par lequel les ombres corporelles & les ombres portées tombent sur la terre. Et comme le dessus est occupé par le ciel , on peut , ainsi que je l'ai déjà dit , indiquer la hauteur des fabriques ou des cheminées , par les ombres portées qui tombent dans le tableau.

Peut-être me demandera-t-on si les figures qui occupent le milieu , & qui forment ici la principale lumière , ne devroient pas toutes , ou du moins en grande partie se

trouver dans l'ombre ? A quoi je réponds que cela dépend du plus ou moins de hauteur des fabriques. Si elles sont hautes , les ombres portées en seront plus longues ; tandis que si elles sont basses & couronnées d'un simple toit , ces ombres seront moins longues , & moins larges.

Cette méthode , pour autant que cela concerne les tableaux éclairés directement par devant , est aussi bien fondée qu'utile ; & elle ne doit certainement pas être rejetée , quoiqu'elle ne soit jamais mise en pratique. Mais personne ne veut être le premier à frayer la route , & l'on attend toujours qu'un autre donne l'exemple. Cependant on peut faire ces observations , toutes les fois qu'on se promène au soleil. D'ailleurs la nature ne nous apprend-elle pas à tourner le dos à cet astre , quand nous voulons considérer quelque chose. La plupart des peintres néanmoins représentent le soleil tombant par-derrière dans le tableau , & pas un ne l'y fait venir par-devant ; & cela à cause qu'ils ignorent la nature & les effets du coloris , ainsi que du clair-obscur sur les plans convenables ; & par conséquent prouvent qu'ils n'entendent pas l'harmonie nécessaire ici. Les peintres de portraits & de bas-reliefs, se hazardent cependant à suivre cette méthode , & y trouvent l'avantage considérable de produire une parfaite illusion à l'œil.

Si le jeune artiste croit pouvoir mieux saisir mes idées , par le moyen d'un exemple , qu'il jete les yeux sur la figure II , de la planche I de ce volume , que je viens déjà d'employer un peu plus haut.

Je place à la droite de mon tableau , une rangée de

fabriques qui fuient vers le point de vue. La première de ces fabriques est d'une forme carrée, & l'on y entre en montant une marche ; la porte, à moitié cachée derrière le cadre du tableau, est ornée de deux sphinx portés sur leurs piédestaux. A deux ou trois pieds au-dessus de la porte, est une moulure qui sert à soutenir le toit. A côté de ce bâtiment, il y en a un autre un peu plus élevé, dont le mur de côté est uni, & dont la façade fait voir une porte & des fenêtres. A chaque côté de l'entrée il y a des colonnes qui portent l'architrave, la frise & la corniche, couronnés par un tympan circulaire. Après cette fabrique vient une grille, qui va se joindre à un autre bâtiment plus élevé que le premier, mais plus bas que le second. A dix ou douze pieds plus loin il y a une haute muraille qui traverse le tableau ; & dans cette muraille est pratiquée, du côté gauche, une grande porte par laquelle on voit le lointain. Au-dessus de cette même porte, à la droite, sont les sommets de quelques grands arbres qui y bouchent le ciel. Au milieu du tableau nous placerons une colonne octogonne, avec un réservoir d'eau du côté de devant. Cette colonne qui a environ huit à dix pieds de hauteur, est surmontée par un vase. A la gauche, hors du tableau, sont quelques arbres qui se prolongent vers le point de vue.

Remarquez maintenant la lumière, laquelle, comme je l'ai dit, tombe par-devant dans le tableau, & les ombres portées que chaque objet forme sur les autres ; ainsi que leur projection, suivant qu'on représente le soleil plus haut ou plus bas.

Ceux qui savent la perspective, comprendront faci-

lement quelles ombres portées ces objets doivent former par terre ; quelle longueur & largeur elles auront , & sur quoi elles doivent tomber , en travers du tableau , & en fuyant vers le point de vue ; de même que la supériorité de cette lumière de face , tant en vigueur qu'en coloris , sur celle qui tombe de côté. Tous les objets qui sont parallèles avec l'horizon , sont entièrement éclairés par le soleil ; & , au contraire , ceux qui sont parallèles avec les rayons visuels sont obscurs & hors de la portée du soleil , & si exactement circonscrits , que la moindre faillie , même d'un pouce ou seulement de quelques lignes , se trouvera éclairée , ainsi que nous le prouve l'exemple ci-joint.

Quant à l'harmonie , on ne peut pas douter qu'elle soit aussi facile à obtenir par une lumière du soleil tombant par-devant dans le tableau , que par celle qui tombe de côté ; car ce qui manque aux ombres , sera doublement compensé par les couleurs locales & par les teintes.

Cette espèce de lumière , quelque étrange qu'elle puisse paroître à ceux qui n'en ont jamais fait usage , offre néanmoins dans le paysage des accidens aussi beaux que favorables , qui flattent agréablement la vue ; mais je dois prévenir le Lecteur , que plus le tableau est grand & large , plus cela est agréable à l'œil ; tandis que cet effet n'est pas si avantageux dans un champ étroit & haut ; à cause que plus les objets approchent du point de vue , moins ils produisent d'ombre ; & plus ils s'en écartent vers les côtés , plus les ombres en sont larges.

Je pensois n'avoir plus rien à dire des lumières & de leurs qualités; mais il me vient encore une idée sur ce sujet que je crois digne d'être communiquée au Lecteur, & dont on n'a peut être pas eu d'exemple jusqu'à présent. Il s'agit de l'air ou du jour ordinaire qui tombe d'en haut par une ouverture dans un temple circulaire, ou tel autre endroit fermé. Je laisse la grandeur de l'ouverture à volonté, suivant que la composition du sujet le permet. J'ai fait voir, dans le livre V, que la lumière du jour ordinaire, tombe sur les objets en rayons divergens; ce qui est contraire à l'effet de la lumière du soleil. Par conséquent tous les objets qui s'éloignent du centre d'un temple circulaire, forment des ombres portées longues & étroites; & plus ces objets sont proches du centre, plus aussi les ombres en sont courtes; de sorte même que ceux qui se trouvent placés au centre de ce temple, ne donnent aucune ombre portée qu'au-dessous d'eux. On trouvera aussi que ces objets reçoivent une plus forte lumière par en haut que ceux qui s'éloignent de ce centre; & que cette lumière devient d'autant plus foible que les objets sont placés davantage vers les côtes du temple. Mais il en est tout autrement des reflets du pavé; car plus les objets sont proches du centre, plus leurs reflets sont clairs & forts, de quelque nature & couleur que puisse être ce pavé.

Pour ce qui est de la projection des ombres portées, elle part toujours du point central, exactement au-dessous de la lumière, dans quelque endroit du pavé du temple que les objets se trouvent placés.

C H A P I T R E I X.

Des Paysages dans un petit espace.

J'AI dit, dans le dix-huitième chapitre du second livre, qu'il y a plus d'art à représenter, avec vérité & convenance, une chose sur un petit champ que sur un grand ; principe que je crois pouvoir appliquer utilement au paysage, en disant, à ce sujet, ce que j'ai avancé relativement aux tableaux d'histoire ; savoir, qu'il y a une différence essentielle entre un paysage dans un grand espace & un autre dans un petit espace, le second étant plus difficile & demandant plus de talent que le premier. Je ferai aussi quelques réflexions sur ce qu'il faut observer dans l'un & dans l'autre, ainsi que sur les accessoires qui y sont nécessaires.

Il est donc certain qu'un paysage, dans un petit espace, demande plus de talent & d'art que ce même site représenté en grand, à cause que les objets en doivent être rendus d'une manière plus nette & plus distincte ; ce qu'il n'est pas nécessaire d'observer avec la même exactitude dans de petits objets placés dans un grand site ; car plus les objets sont proches de l'œil, plus leurs qualités nous deviennent sensibles. Comme dans les sujets d'histoire il se présente divers objets qui concourent à former une composition d'un grand ou d'un petit nombre de figures, dans des sites de différente grandeur ; il en

est de même du paysage, qui permet de varier à l'infini le local & les accessoires. Mais, quoique tous les objets connus puissent entrer dans la composition d'un pareil tableau, il est certain cependant qu'ils ne feront pas tous le même effet, relativement à l'art, que si chaque chose étoit représentée en particulier; car il est prouvé par l'expérience que ce que l'on voit à une certaine distance, ne peut pas satisfaire notre curiosité-aussi-bien que ce qui est fort près de nous, & dont nous pouvons par conséquent mieux distinguer la nature & les qualités. Nous savons aussi que plus les objets s'éloignent de nous, & diminuent de grandeur, moins nous pouvons en discerner les petites parties, non-seulement sur leurs surfaces, mais aussi dans leurs contours. C'est ainsi, par exemple, que le tronc d'un arbre noueux & plein de creux, paroît uni de loin; celui qui est tortu même semble droit, & le feuiller n'offre à nos yeux qu'une masse pyramidale.

C'est dans le point de vue que consiste la principale différence entre un grand & un petit site. Dans un grand site sur un petit champ l'horizon est, en général, un peu bas; & dans un petit site sur un grand champ, il est ordinairement fort haut: dans l'un le terrain est élevé, dans l'autre il forme une vallée; le premier est vrai & naturel, le second réssemble à une carte géographique; dans l'un tout est bien à sa place, & dans une position droite, à quelque hauteur qu'on pend le tableau; dans l'autre tout semble tomber sans-dessus-dessous, du moment que l'ouvrage n'est plus sur le chevalet, ou au niveau de la vue. Dans un grand site sur un petit champ, tous les objets (ou du moins une partie) se présentent d'une manière nette & distincte,

suivant le choix qu'on en a fait ; tandis que dans le petit site sur un champ spacieux , on ne peut rien distinguer parfaitement que l'ensemble ou l'effet général, tant à cause que tout y est foible par la grande lumière , que parce qu'on ne voit que de loin cette espee de tableaux , qui ordinairement pendent au-dessus d'autres plus petits.

Après avoir prouvé , comme je pense , qu'un grand site sur un petit champ , avec un horizon bas , peut être placé au-dessus de la vue , sans rien perdre de sa beauté , & qu'un petit site sur un grand espace , produit , à la même hauteur , un effet contraire , à cause de son horizon élevé ; j'en conclus qu'il n'y a pas de meilleur moyen pour obtenir qu'un site spacieux paroisse beau & naturel , qu'un horizon un peu plus bas ; puisqu'on pend communément ces tableaux beaucoup au - dessus du niveau de l'œil .

Peut-être m'objectera-t-on ici une difficulté ; savoir , que dans le cas qu'on place l'horizon si bas , le ciel dominera trop sur la principale partie du tableau. Mais je demande si le ciel , doit être regardé comme une tâche inutile ? N'est - ce pas le ciel qui donne le plus de grace & de vigueur à un paysage ? Veut-on supposer que la terre ait plus d'étendue que l'air ? Non , sans doute , me repondra-t-on ; mais le ciel ne présente aucun objet qui puisse attacher la vue. Mais , pourrai-je dire à mon tour , un beau ciel n'est certainement pas une chose bien facile à exécuter ; & il y a plus de talent à représenter des nuages légers & diaphanes qui circulent de côté & d'autre , que de faire un terrain uni , garni de quelques monticules , & par-ci par-là d'une pièce d'eau , avec un peu d'herbes & quelques plantes & des arbrisseaux. Un

beau

beau ciel me paroît donc demander un pinceau habile ; mais dans le cas qu'il soit trop étendu , on pourra y remédier de cette manière. On fera le premier plan un peu grand ; & deux ou trois arbres , avec un feuiller plus ou moins épais qu'on y placera , suffiront pour interrompre & boucher le trop grand espace d'air qui pourroit nuire à l'ensemble du tableau. On peut se servir de même pour cela d'une fabrique vue par - devant ou de profil , & fuyant vers l'horizon , ou , si l'on veut , d'une pyramide ou d'un obélisque , qu'on ne doit pas placer au fond du tableau , ainsi qu'on le fait ordinairement , mais sur le premier plan & d'un grand massif , en faisant monter ces objets fort haut , afin de remplir , ainsi que je l'ai déjà dit , le trop grand vuide que peut offrir le ciel. Peut - être m'alléguera - t-on de nouveau ici , que de grands arbres ne feront pas un bon effet , à cause qu'on ne pourra pas bien en discerner le feuiller ; mais le feuiller des arbres , est-il un objet plus intéressant que le faite d'un édifice , d'une pyramide ou de tel autre monument ? Qu'il y ait une ou deux branches , & même plus si l'on veut , qui saillissent en avant dans le tableau , cela suffira pour interrompre le vuide qu'offre l'air , & pour donner au site toute la vigueur qui lui est nécessaire pour faire un bon effet ; le premier plan se trouvera de même bien orné ; le lointain , large & profond , offrira l'espace que l'on desire , & l'horizon ne causera plus un renversement d'objets.

Mais , dira-t-on , en plaçant ainsi sur le premier plan de grands arbres , des fabriques fort élevées , des pyramides , ou des obélisques qui se perdent dans les nues , &

de grandes figures , le terrain du fond s'affaîssera , tandis que celui de devant s'élevra beaucoup ; car la plupart des peintres , ne peuvent approuver ce qu'ils ne sont pas accoutumés de faire ; sur-tout lorsqu'il faut que les objets soient plus grands & d'une exécution plus finie qu'ils les font ordinairement. Mais il faut se rappeler qu'en donnant à connoître la manière dont je crois que les choses doivent être rendues , je ne prétends point prescrire de loi ; & que mon dessein n'est que de faire appercevoir ce qui , dans l'art , offre l'effet le plus agréable & en même tems le plus vrai.

C H A P I T R E X:

De la manière de peindre le Paysage , dans des salons & des galeries.

JE pense que l'objet que je me propose de traiter dans ce chapitre , est assez important pour mériter quelque attention de la part du Lecteur ; d'autant plus que les différentes idées qu'on a sur la manière de peindre les galeries, les salons & les appartemens, en général, ne permettent souvent guère au jeune artiste , chargé de pareils travaux , de faire un choix de ce qui convient le mieux au local ; de sorte qu'il ne fait s'il doit exécuter son ouvrage en forme de tableaux ou de tapisserie de haute - lice , ou s'il faut qu'il représente les objets d'une manière vraie & naturelle.

Quant à la première manière, nous observerons que si ces peintures sont toutes d'une égale grandeur & placées régulièrement, elles seront regardées par les connoisseurs, comme formant de simples tableaux, qui n'ont aucun rapport avec la chambre. On doit remarquer, relativement à la seconde manière, qu'il est certain que les peintures exécutées en forme de tapisserie de haute-lice, ne seront jamais prises pour de pareilles tentures, quelque belle & riche qu'en puisse être la bordure; & que par conséquent elles ne rempliront pas le but qu'on pourroit s'en promettre. La troisième manière, qui consiste à imiter la nature, est donc sans contredit la meilleure; car qu'est-ce qui peut y manquer, si tout est rendu avec vérité & d'une manière convenable au local?

La représentation d'une tapisserie de haute-lice, n'est qu'une peinture défectueuse; & un tableau qui n'est pas propre à l'endroit où il se trouve, & d'accord avec la vérité, doit de même produire un mauvais effet. L'artiste qui exécute donc de pareils ouvrages s'expose à de justes reproches; puisqu'au lieu d'embellir le lieu dont la décoration lui est confiée, & de conserver l'ordre d'architecture qui y régné, il bouleverse & gâte tout.

Si l'on me demandoit, s'il est nécessaire d'observer d'autres règles dans la peinture des appartemens, que celles du point de vue & de la lumière; je répondrai que l'architecture doit y être observée par tout, relativement à la division des membres, ainsi que des ornemens; & que, soit que ces divisions existent en effet ou ne soient que représentées en peinture, il faut toujours qu'elles correspondent avec la porte, la cheminée

& l'alcove, s'il y en a une ; de manière que tout l'ouvrage conserve les proportions du même ordre d'architecture, & qu'il ne compose qu'un seul corps solide & régulier. Si par hazard on vouloit ne représenter qu'un seul tableau sur toute la muraille, il devroit être exécuté dans la manière d'une tapisserie de haute-lice ; mais lorsque le pan de la muraille est si longue & la distance à laquelle on peut s'en placer si petite, qu'il n'est pas possible à l'œil d'en embrasser à la fois toute l'étendue, il vaut mieux de le partager en différens compartimens.

Dans le cas qu'il y ait une porte au milieu, ou une de chaque côté, il faudra les laisser libres, quoiqu'elles n'aient point de corniches ou de moulures, & qu'elles soient d'égalité avec la toile ; car une chambre doit avoir au moins une entrée. Il ne faut donc pas, dis-je, peindre sur l'endroit de cette porte des arbres, des monticules ou des rochers, ainsi que le font quelques peintres, quoiqu'ils ne puissent alléguer aucune raison pour justifier cette incohérence. Le meilleur parti est d'entourer les portes d'une chambre, de belles moulures ou d'autres ornemens. Lorsque la porte se trouve au milieu de la chambre, un frontispice avec quelque ouvrage de sculpture y fera un très-bon effet ; ce qui, pour épargner les frais de menuiserie, peut être représenté sur la toile. Mais les peintres qui n'ont pas l'usage de faire de pareils ornemens, n'aimeront pas à se charger d'un travail qui leur est peu familier, & préféreront d'y représenter un paysage ; cependant il vaudroit mieux, dans ce cas, qu'ils eussent recours à une main étrangère, que de détruire ainsi l'ordre de l'architecture & l'apparence même de la vérité.

Si par hazard il arrive qu'il y ait une porte qui ne soit pas au milieu du pan de la muraille, il est nécessaire, pour obtenir de la régularité, d'en faire une de l'autre côté, à moins qu'elle ne se trouvât d'égalité avec la muraille, & que la moulure de la corniche ne se prolongeât d'un bout de la chambre à l'autre. Dans ce cas, on pourra représenter, dans la partie d'en haut, quelque chose d'analogue au paysage, telle, par exemple, qu'une pierre chargée de bas-reliefs, vue de près ou dans l'éloignement. Quoique je dise qu'on pourroit prendre ce parti, je suis cependant loin de l'approuver. Je pense donc qu'il vaut mieux qu'il y ait deux portes; & dans le cas qu'on préfère qu'il n'y en ait qu'une, pour que le champ qu'on veut remplir soit plus grand, on ne peut manquer de produire un mauvais effet, à cause que le plafond doit avoir les supports qu'indiquent ses compartimens. Je conseille aussi à l'artiste, qui entreprend de semblables travaux, d'avoir recours à une main étrangère pour les parties qu'il ne possède pas, & qu'il devroit sans cela omettre; car c'est la diversité des objets qui flatte l'œil, & qui fait par conséquent le prix de pareilles peintures.

Je vais maintenant appuyer, par un exemple, ce que je viens de dire. Je suppose que le fallon que je dois peindre ait trente pieds de longueur, que je partage en trois compartimens, avec un lambris tout autour du fallon, & des pilastres, soit peints ou de bois entre les compartimens. Sur la cheminée, je place un tableau avec des figures, que je ferai exécuter par un autre, si je ne possède pas le talent de peindre l'histoire; car il vaut mieux, sans doute, partager ainsi sa gloire que de produire un

ouvrage qui prouveroit à la fois de l'incapacité & un vil intérêt. Je veux que le tableau de la cheminée contienne des figures, parce que c'est le principal endroit de la chambre; & quel effet produiroit ici un paysage, dont l'horizon devoit être beaucoup plus bas que le tableau même, de manière qu'on ne pourroit en voir que le ciel?

Il est inutile, sans doute, d'avertir que si sur les trois panneaux que je destine à mon fallon, je veux rendre la nature, je ne puis pas faire servir l'un pour représenter le matin, le second pour le midi, & le troisième pour le soir ou la nuit, ni même pour des contrées différentes; car il faut que le même ciel règne par-tout. Mais dans le cas que le fallon soit divisé en quatre panneaux, il m'est permis alors d'y mettre les quatre parties du monde ou les quatre saisons de l'année; à condition néanmoins que chaque tableau ait son point de vue particulier.

Pour ce qui est de la difficulté qu'offrent les lumières qui viennent de la droite & de la gauche sur les panneaux des côtés, & de celle qui tombe directement par-devant, sur ceux qui sont vis-à-vis des fenêtres, je crois m'être expliqué assez clairement sur cette partie dans le Livre V, où je traite des jours & des ombres.

Si c'est le même site d'un paysage qui se prolonge dans les différens tableaux, il faut que le même ciel se trouve aussi dans tous, & que le feuiller des arbres passe de l'un dans l'autre, lorsque les branches en sont assez longues. Je suis convaincu qu'en observant bien toutes ces choses, ces tableaux feront un bon effet; & que la nature & l'art se trouveront d'accord ensemble.

C H A P I T R E X I.

De la manière de peindre les cabinets de verdure, les pavillons, les portiques, les vestibules & autres lieux semblables.

APRES avoir parlé de la manière de peindre le paysage dans les fallons, & les appartemens, en général, je crois qu'il est nécessaire de dire quelque chose des objets annoncés dans ce chapitre. Cette partie me paroît fort intéressante pour les deux raisons que voici. 1^o. A cause que c'est souvent par les peintures qui servent à orner certains lieux, qu'on peut reconnoître à quoi ils sont destinés. 2^o. Parce que ces réflexions pourront être utiles aux jeunes artistes chargés de peindre de semblables lieux, en leur faisant naître des idées nouvelles.

Je pense donc que la meilleure manière d'orner les cabinets de verdure, (placés aux bouts des allées & garnis de sièges) c'est d'y représenter des grottes, avec des figures & des jets d'eau; mais ce sont les bas-reliefs d'une couleur un peu sombre qui conviennent le mieux aux simples bancs garnis d'un dossier & qui, en même tems servent de point de vue. Dans les pavillons qui, en général, sont destinés à rassembler une société, il faut employer des grottes, des jets d'eau, des figures & des vases. Aux extrémités des galeries & des portiques ce sont les vues de quelque ouvrage d'architecture qui font le meilleur effet; & sur les deux côtés, entre les fenêtres on représentera des niches avec des figures, ou des bas-reliefs, suivant que la muraille en fera plus

ou moins épaisse. Dans les vestibules avec des appartemens de chaque côté, on emploiera des figures & des bas-reliefs, ainsi qu'une belle architecture, avec des termes & autres semblables ornemens; mais autour des fenêtres, il ne doit y avoir que des feuillages.

Mais retournons aux cabinets de verdure, pour remarquer que, comme il y en a de différentes espèces, il est nécessaire aussi d'en varier les ornemens, tant dans le dessin que dans le coloris, suivant les différentes lumières dont ils sont éclairés.

Si le cabinet de verdure est d'une forme carrée, avec l'ouverture au milieu, & que l'on soit obligé d'y représenter des bas-reliefs, il faudra que la lumière tombe par-devant; mais dans le cas qu'il n'y ait point d'ouverture par en haut, on fera venir davantage la lumière par en bas. Lorsque le bâtiment est profond, ou que l'ouverture, par laquelle vient la lumière, se trouve loin de la muraille, il est nécessaire qu'elle soit principalement éclairée par les reflets du pavé; mais quand l'ouverture est grande, la lumière peut tomber un peu de côté; tandis que, si au contraire, le cabinet de verdure a peu de profondeur, ou que l'ouverture se trouve plus proche, & qu'une partie de la peinture soit éclairée, & l'autre dans l'ombre, il faut indiquer, dans la partie ombrée, les reflets qui lui sont propres & naturels, afin que les bas-reliefs fassent l'effet d'un ouvrage sculpté & encastré dans le mur. Et comme on ne peut point y donner un ton agréable & suave, à cause de l'obscurité qui y règne, je pense qu'on doit l'exécuter d'une manière large & vigoureuse; c'est-à-dire, qu'on

ne doit pas trop en rendre les petits détails, afin que tout se détache mieux, & qu'il n'y ait point de confusion, pour que l'ouvrage fasse un bon effet à une plus grande distance. Voilà pour ce qui concerne la lumière de cette espèce de peinture.

Un bon choix & une bonne disposition de couleurs ne contribuent pas moins à rendre ces ouvrages agréables. Selon moi, ce sont la pierre bleue, la pierre grise de Benthem & le marbre blanc qui sont le plus propres pour cet effet; à cause de la verdure dont ces cabinets sont couverts, laquelle ordinairement jète de l'ombre sur les objets qui y sont peints, & leur communique plus ou moins de sa couleur; ce qui, loin de faire un mauvais effet, en produit, au contraire, un très-agréable, principalement sur le blanc. On pourroit employer les deux autres, savoir, la pierre grise & la pierre bleue, pour ornemens; car le pourpre, le violet & le rouge ne peuvent pas trouver place ici, à cause du vert, qui ne se marie point avec ces couleurs. Mais dans le cas qu'une lumière pure tombe directement sur la peinture, sans qu'il y ait la moindre ombre, alors ces trois dernières couleurs feront un bon effet, ainsi que la couleur de chair; elles serviront même à faire mieux fortir la peinture. Elles contribueront aussi à donner de la beauté & de la vivacité à la verdure; sur-tout lorsqu'elle se trouve entre les ornemens de pierre bleue, & qu'elle s'unit bien avec eux. Mais il est nécessaire qu'on comprenne bien ce que j'entends par cette disposition; c'est-à-dire, que je veux que le cabinet de verdure soit large, & qu'il faut que les objets dont j'ai parlé soient peints

sur des panneaux placés de chaque côté près de l'ouverture, & qu'ils ne jettent que peu ou point d'ombre.

Observez aussi la forme qu'il est nécessaire de donner à ces peintures; c'est-à-dire, si elles doivent être circulaires, carrées, octogones, ovales; suivant qu'il convient le mieux au local.

Quant aux sujets qu'on veut représenter, c'est le local qu'il faut consulter pour cela. Les fleurs sont consacrées à Flore; le printems à Vénus; les fruits à Pomone; la vigne à Bacchus; les plantes à Esculape; le bled à Cérès; la musique à Apollon, qui préside aussi aux saisons; & ainsi d'un grand nombre d'autres, qui peuvent servir à orner des cabinets de verdure.

Afin de rendre plus sensible ce que je viens de dire, je crois qu'il est nécessaire que je m'appuie sur deux exemples.

Pour le premier, je me fers de Zéphire & de Flore, que je place au milieu d'un tableau rond ou carré, suivant que la disposition du local l'exige. On les voit tous les deux par-devant, occupés à s'entretenir de leur amour mutuel. Zéphire assis à la droite de Flore, a son bras gauche passé autour de son col; tandis que de la main droite, qui porte sur son genou, il tient celle de la déesse, qui lui parle, en le regardant d'un air agréable, & sa bouche presque collée contre la sienne. La tête de Flore penche sur son épaule droite; & de la main du même côté, elle prend une couronne de fleurs dans un panier où il y en a plusieurs autres. Le bas de son corps s'éloigne vers la gauche de celui de Zéphire, qui s'écarte vers la droite; & entre les deux amans on voit un ou deux amours:

qui attachent un feston de fleurs autour d'un flambeau allumé. Près de Zéphire, ailé & presque nu, on voit une trompette. Flore est vêtue d'une manière légère, mais élégante & riche.

Le second exemple consiste en trois figures: Flore à la droite, Pomone à la gauche, & au milieu Apollon qui touche de la lyre, & qui se trouve placé un peu plus haut que les deux déesses. Flore tient une corne d'abondance pleine de fleurs; Pomone, qui en montre une remplie de fruits, a aussi une serpe à la main. Apollon est assis de front; Flore regarde devant elle en tenant un doigt sur la bouche; tandis que Pomone semble livrée à la surprise, & jète sa tête un peu en arrière & penchée sur l'épaule. Les deux déesses, qui se montrent de profil, sont assises l'une vis-à-vis de l'autre. Quelques amours servent d'accessoires à ce groupe.

De pareils sujets, principalement le premier, conviennent le mieux dans des parterres ou jardins à fleurs; de même que la figure de Pomone doit être placée dans les vergers & autres lieux où il y a beaucoup de fruits. On doit observer que je veux que ces deux sujets soient exécutés en manière de bas-reliefs, un peu moins que ronde bassé, & éclairés par devant; mais lorsque le jour tombe de côté, ils ne doivent être que foiblement ombrés & avoir peu de relief, ainsi que je l'expliquerai plus au long dans le chapitre sur la sculpture, où je parlerai des bas-reliefs, que je diviserai en trois espèces.

Dans les jardins à fleurs, ce sont les grandes perspectives & les bosquets avec un épais feuiller, qui sont le

meilleur effet ; au lieu qu'au bout des allées d'arbres , il faut placer , au contraire , pour ornemens , des fleuves , des ports de mer avec des montagnes , des fabriques , des rochers & autres objets semblables ; lorsqu'ils ne sont pas dans l'ombre des arbres , mais reçoivent un jour ouvert & pur. Dans les cabinets de verdure , & dans les endroits destinés à s'asseoir , qui sont plus ou moins ombragés par la verdure , les perspectives ne sont pas convenables , & l'on peut y placer des bas-reliefs , avec un , deux ou trois plans.

Dans les cours , entre la maison & le jardin , encloses des deux côtés par des murailles , on peut se servir de bas-reliefs d'une foible rondeur , imitant l'espèce de pierre qu'on jugera à propos , ainsi que des termes , des vases couverts de verdure , dans le cas qu'il n'y en ait pas de véritables ; ou bien des jets d'eau avec des cascades. Contre les haies vives & les murailles couvertes de verdure , des ouvertures circulaires avec des bustes conviennent le mieux , si cependant il n'y en a pas de véritables dans les environs. On peut donner à ces bustes une couleur de marbre ou de pierre un peu claire.

Les différens endroits que je viens de nommer sont , sans doute , les principaux & ceux où l'artiste peut le plus souvent exercer son talent , quoique rarement dans tous à la fois ; mais dans le cas que cela ait lieu , il pourra se servir de la méthode que je viens d'indiquer pour y puiser des idées , si toutefois il n'en a pas de meilleures. Le jeune artiste pourra aussi consulter avec fruit le bel ouvrage de le Notre. Mais pour ne lui laisser

rien à désirer ici , je vais lui donner une composition de mon invention.

Je place Vénus au milieu du tableau, assise, pour ainsi dire, nue, entre Pomone & Flore. Cette dernière se tient debout à sa droite, & lui ceint le front d'une couronne de fleurs; tandis que Pomone, qui est à sa gauche, lui présente une branche de pêcher, que Vénus prend de la main gauche. Cette déesse, qui est assise fort haut, se tient dans une position presque droite; ce qui lui donne une attitude agréable & pittoresque, de manière que ce groupe offre un charmant assemblage de la beauté, de l'odorat & du goût; car la beauté sert ici à représenter la vue. Dans le cas que le champ fût plus haut que large, on pourra y joindre dans l'éloignement & d'une manière un peu plus vague, Apollon assis sur une nue; & de cette manière on parviendra à grouper ensemble les cinq sens. Cependant Apollon n'est pas absolument nécessaire ici, puisque Vénus, ou la beauté, peut servir aussi d'allégorie de la musique ou de l'ouïe. Mais je prends Pomone, à cause que les fleurs & les fruits se trouvent presque toujours ensemble, & qu'il y a des arbres fruitiers, qui portent en même-tems des fruits & des fleurs, tels par exemple que le pêcher, l'abricotier & l'amandier.

Dans un jardin botanique, ainsi que dans un jardin botanique & potager tout à la fois, je voudrais placer Esculape, fils d'Apollon & dieu de la médecine, comme la principale figure, & celle à qui le jardin est consacré. A sa droite, je mettrois Apollon, le carquois pendu sur le dos, & tenant à la main un sceptre surmonté d'un

soleil , ou un flambeau allumé ; & à sa gauche Diane armée de son arc & de ses fleches , & le front orné de son croissant , qu'elle pourroit aussi porter à la main. Esculape tient son bâton autour duquel se replie un serpent.

C'est la lune ou la terre qui fait pourrir les graines , qu'Apollon ou le soleil fait germer par sa chaleur vivifiante ; & comme on attribue trois qualités aux herbes médicinales ; savoir celles d'échauffer , celle de rafraîchir ou de calmer , & une troisième résultante du mélange de ces deux premières , on peut représenter allégoriquement ces trois propriétés , par les trois figures que je viens d'indiquer pour ce groupe ; puisqu'Esculape , qui tient à la main son bâton entortillé d'un serpent , sert à représenter la prudence , qui tempère l'effet d'une herbe par la vertu d'une autre , & qui , par ce moyen , la rend salutaire & bienfaisante.

Après avoir ainsi discuté fort au long cette matière , je vais tâcher d'appuyer mes idées par des exemples , afin de mieux diriger le jeune artiste qui peut se trouver chargé de pareils ouvrages. Mais il est nécessaire de faire auparavant les réflexions suivantes.

1°. Dans le cas que l'amateur désire qu'un endroit clos soit peint tout au tour ; quelle est l'espece de peinture qui convient alors le mieux ; celle en couleurs ou celle en bas-relief ou camayeu ?

2°. Quels sont les obstacles qui peuvent empêcher qu'un pareil ouvrage ne produise pas un effet agréable & vrai , en employant certains sujets ?

3°. A quelle distance faut-il voir ces ouvrages ? C'est-à-

dire, doit-on être placé hors ou dans l'endroit peint; & faut-il par conséquent que l'exécution en soit hardie & heurtée, ou finie & suave?

4°. Ces peintures doivent-elles rester constamment en place l'hiver & l'été?

Je représente donc, pour mon premier exemple un endroit fermé des deux côtés par une muraille, avec un cabinet de verdure en treillage au fond, qui en occupe toute la largeur: l'entrée en est indiquée au milieu par une porte surmontée d'un frontispice couronné d'un vase rempli de fleurs; & à chaque côté de cette porte est une ouverture par laquelle les sujets qui y sont représentés reçoivent le jour, l'un de la droite & l'autre de la gauche; tandis que le jour tombe par-devant sur celui du milieu; la question est maintenant de favoir quel sujet il faut représenter dans le compartiment du milieu qui représente la porte; si c'est un paysage, ou un bas-relief? La vue d'une campagne verdoyante, d'un bosquet ou d'un jardin de fleurs ne feront sans doute pas un bon effet ici avec le vert du treillage, en le voyant, comme on doit, par dehors; un port de mer, une cour ornée de statues, de jets d'eau, de cascades & d'autres objets semblables, produiront un agréable tableau, (vu par dedans); car les couleurs s'en marieront merveilleusement bien avec le vert du treillage; mais vu par dehors, à la distance requise, ces objets paroîtront invraisemblables & faux, à cause des fabriques, des arbres, &c, qui peuvent s'élever au-dessus du cabinet de verdure, & être apperçus par le specta-

teur. Il en résulte donc que c'est un bas-relief qui convient le mieux, au compartiment du milieu.

Considérons maintenant ce qu'il faut représenter dans les deux compartimens des côtés, vus par dedans; dont l'un, comme je l'ai remarqué, reçoit le jour du côté gauche, & l'autre du côté droit. Il me semble que les bas-reliefs n'y feront pas un bon effet, à cause que la vue ne doit pas s'en trouver trop bornée. Il convient donc d'y mettre des perspectives, à cause qu'on ne rencontre pas ici les obstacles qu'offre le compartiment du milieu, relativement à la vraisemblance, le cabinet de verdure étant fermé par le haut; de sorte que la lumière y tombe d'une manière plus favorable que sur celui du milieu, où elle cause une clarté éblouissante. Des paysages y feront par conséquent un bon effet; & plus les objets seront rendus d'un ton vague & bleuâtre, plus cet effet sera meilleur, ainsi que je l'ai déjà fait observer. Un port de mer avec des vaisseaux, une cour avec des jets d'eau, des îles avec des montagnes, la vue d'une rue avec des beaux édifices, des temples, des portiques, &c, avec un lointain vaporeux & bleuâtre, sont tous des objets qui produiront une agréable variété entre la verdure du cabinet de treillage. Il me reste à remarquer, que quoique les deux compartimens des côtés reçoivent le jour de la cour, on peut cependant, si on le juge à propos, les éclairer d'une autre manière; à cause que ce sont des objets qu'on suppose placés en dehors, & qui n'ont rien de commun avec le bas-relief du compartiment du milieu, qui est censé y être attaché. En voila assez pour

ce qui regarde cette partie ; considérons maintenant ce que le côté opposé nous présente à faire.

Nous voyons ici un jardin avec des parterres de fleurs , pareillement enclos de murs. Au milieu du fond est une porte en treillage , & de chaque côté un cabinet de verdure , de même en treillage , qui n'ont que la profondeur du banc destiné à s'y asséoir. Dans le fond de chacun de ces cabinets , au-dessus du banc , il y a un médaillon circulaire ; & les cabinets mêmes , ou plutôt les pans de la muraille contre lesquels ils sont adossés , sont couronnés de grands arbres. Examinons à présent quels sont les sujets qu'on peut représenter dans les médaillons des deux cabinets. Pour cela il faut commencer par observer la distance à laquelle ces objets doivent être vus ? C'est sans contredit en dehors , de l'autre côté des parterres qui vont y aboutir. Ici les perspectives ne feroient pas mieux placées que dans le précédent exemple ; & comme l'endroit est rempli de verdure , le vert n'y feroit pas un bon effet. C'est pourquoi des bas-reliefs d'une grande saillie conviennent plutôt. J'ai déjà parlé des couleurs qui y sont les plus propres. On peut en agir avec les murailles des côtés , comme dans le dernier exemple ; en ayant soin d'observer quels sont les objets qui les couronnent.

Quant aux objets à placer aux bouts des allées & des avenues , l'artiste jouit d'une grande liberté dans le choix qu'il veut en faire ; puisqu'il n'y a rien qui en bouche la vue. Il est absolument nécessaire de considérer que , comme ces objets se trouvent au bout de longues promenades , qu'on est souvent ennuyé de parcourir , il ne

faut pas en prolonger la vue par des perspectives ; mais chercher plutôt à arrêter celui qui s'y promène par quelque sujet intéressant qui puisse fixer son attention & l'inviter à s'y reposer. On peut donc employer ici un beau groupe de figures , en forme de jet d'eau de marbre blanc , placé dans une grotte ou grande niche couverte de verdure ; en y peignant de grandeur naturelle & d'une manière vigoureuse , Céphale & l'Aurore , Zéphire & Flore , Vénus & Adonis , ou tel autre sujet semblable. Ou bien l'on peut y représenter , dans un rocher , avec quelques trous ou ouvertures par-ci par-là , au travers desquels on aperçoit le ciel , Cadmus tuant le Dragon , ou Diane avec ses nymphes , ou Faune accompagné de bacchantes & de satyres , jouant de leurs instrumens , & dont quelques-uns jettent de l'eau par la bouche , ou bien Silene endormi avec la nymphe Eglé , qui fait couler sur son visage le jus des mûres qu'elle exprime entre ses mains.

On se servira aussi avec avantage de termes faits d'ais découpés , pour les placer contre des haies vives ou des murailles couvertes de verdure , à côté de niches , de fenêtres , d'ouvertures circulaires garnies de bustes , ou de médaillons , des couleurs que j'ai indiquées plus haut , & qui se marient d'une manière agréable avec la verdure. Ces termes peuvent représenter des bacchantes , des satyres , des dieux & des déesses , dont les uns feront nus & les autres drapés , suivant que le local & la saison le demandent.

C H A P I T R E X I I .

Tableaux de Vénus & d'Adonis, propres à orner la composition d'un paysage.

Pour ne rien cacher aux jeunes artistes de ce qui peut contribuer à reveiller leur esprit & leur donner des idées nouvelles, j'ai choisi l'histoire de Vénus & d'Adonis pour orner la composition d'un paysage ; car quoique ce sujet de la fable soit généralement connu, je doute néanmoins qu'il ait jamais été traité de la manière que je vais l'indiquer. Je divise ce sujet en trois tableaux.

Dans le premier, je représente Vénus qui prodigue ses caresses à Adonis.

Dans le second, Adonis fait ses adieux à Vénus pour aller à la chasse, ou plutôt à la mort.

Dans le troisième, Vénus trouve son cher Adonis étendu mort par terre.

La fable dit que Vénus aima éperduement Adonis, malgré l'insensibilité de ce jeune berger ; & qu'il passa même une saison entière à jouir des faveurs de la déesse, ce qui excita la jalousie & la colère du dieu Mars.

Premier tableau de l'histoire de Vénus & d'Adonis.

Le site représente une campagne délicieuse, où l'on trouve tout ce qui peut flatter la vue, excepté des

fabriques. Je place le point de vue au milieu du tableau ; & entre le point de vue & le côté gauche, je mets sur une colline, Vénus & Adonis, ainsi que les trois Graces qui sont occupées à parer la déesse ; l'une lui ceint le front d'une couronne de fleurs ; la seconde lui en forme une guirlande ; tandis que la troisième apporte une corbeille remplie de fruits. Plusieurs amours sont groupés autour des deux amans ; l'un , entr'autres , assis aux pieds de Vénus , s'amuse à sonner du cornet d'Adonis , qui le regarde en riant ; pendant que la déesse tient son bras passé autour de son col , & que de sa main elle presse celle de son amant contre son sein , ou bien la porte à sa bouche. Derrière la monticule sur laquelle sont ces figures , je fais appercevoir , contre le lointain , quelques arbres d'un feuillage épais , dont les plus hauts se trouvent au milieu du tableau , & dont ceux à la gauche sont moins grands & d'un feuillage moins fourni. Derrière ces arbres sont les ruines d'une colonnade qui s'élèvent à moitié au dessus de la colline , & fuient vers le point de vue. Du même côté , plus sur le devant , on voit un long parapet qui passe en travers du tableau & qui va aboutir à la colline. Contre ce parapet , qui a trois pieds ou trois pieds & demi de hauteur , je mets un Fleuve assis , endormi près de son urne , & entourré de toutes parts de joncs & de roseaux ; & dans le coin , contre le cadre du tableau , il y a un grand saule , ou deux plus petits. De cette manière la moitié de mon champ est rempli. A la droite , sur le premier plan , je place un tronc d'arbre nouveau & couvert de mousse , d'environ six ou sept pieds de hauteur ; & derrière ce

tronc un fort grand & bel arbre d'un feuiller épais. Un peu plus loin on apperçoit un piédestal surmonté d'un grand vase antique d'une forme élégante. Tous ces objets sont placés sur une ligne qui fuit vers le point de vue, & qui forme un chemin entre le point de vue & la colline, laquelle est large par devant, & qui devient un peu plus étroite à l'extrémité du premier plan, où commence une seconde colline, qui se prolonge dans la plaine, où l'on voit, jusqu'à l'horizon, quelques monticules foiblement indiqués.

Mais retournons sur le devant du tableau. Dans le coin droit l'Envie allume le feu de la guerre. Elle vole armée d'une torche flamboyante, & la tête ceinte de serpens, montrant secrètement à Mars les deux amans qui se caressent. Le dieu des combats est couché sur le ventre, derrière le piédestal, une jambe passée par dessus une pierre, & fixant ses regards sur l'objet de sa jalousie, en passant la tête entre ce piédestal & le feuiller des arbres. Sa lance & son bouclier sont par terre, à côté de lui.

J'ai vu une gravure de Jule Romain, où il a représenté Mars qui, dans le lointain, poursuit Adonis l'épée à la main; ce qui me paroît offrir de l'obscurité & de l'affectation. L'idée peut en être bonne; mais cela ne s'accorde pas avec la fable; car Ovide ne dit point qu'Adonis fut tué par Mars même, armé d'une épée, mais par un sanglier que Diane avoit suscité pour servir la vengeance de ce dieu.

Je ne doute cependant pas que la manière dont je propose de composer ce sujet ne paroisse fort singulière;

mais je suis persuadé qu'un pareil tableau, bien exécuté, feroit un bon effet, à cause du vase antique, du parapet ou acquéduc & de la colonnade qui en orneroient le site d'une manière agréable.

C'est la lumière d'un soleil radieux que je préférerois pour éclairer ici les objets.

Je voudrois aussi que mon site représentât un beau jour de printems, lorsque tout végete & s'embellit dans la nature; quoique je sache bien que la verdure des arbres offre un coup d'œil plus pittoresque en été, par la diversité de leurs couleurs. Mais ce n'est point cette saison de l'année dont il faut se servir pour ce sujet. D'ailleurs c'est dans l'isle de Cypre, & non en Hollande ou dans quelque autre froide contrée de l'Europe, où la verdure paroît fort tard, que s'est passé cette scene; car, sans cela, je ne me ferois pas servi ici de la corbeille de fruits dont je charge l'une des Graces.

Peut-être me demandera-t-on, si le vase que je place sur un piédestal vis-à-vis de la colline sur laquelle sont Vénus, Adonis & les trois Graces, ne jètera pas une trop grande ombre portée sur ces figures? Je réponds que non, à cause que je place le soleil fort haut, comme lorsqu'il passe par le méridien. D'ailleurs, je ne veux pas que ce vase soit assez près de la colline pour que son ombre portée puisse nuire à mes figures. L'arbre, sur le premier plan, ne peut pas leur être plus préjudiciable, à cause que son feuiller est fort élevé & jète son ombre, par-dessus elles, sur le saule qui est dans le coin, à la gauche, ou du moins sur une grande partie de cet arbre; ce qui fait fuir la colonnade contre

laquelle il s'étend ; quoique les petits arbres derrière la coline fussent seuls pour cela ; car je veux qu'ils soient d'un vert sombre ou couverts d'ombre, & que le peu de rameaux qui pendent au-dessus de Vénus & d'Adonis soient bien éclairés, afin d'avoir en bas une partie obscure qui serve à les mieux détacher ; mon intention étant de placer ce groupe de figures dans la lumière directe du soleil, pour former la plus grande masse de clair sur cette partie.

On voudra, sans doute, me faire observer que j'agis ici contre mes propres principes ; puisque j'ai dit qu'on ne doit pas représenter ses personnages s'entretenant ainsi exposés à la lumière du soleil, sans se garantir les yeux avec la main. Cela est vrai, j'en conviens ; mais on doit observer que les dieux ne sont pas sujets aux faiblesses de l'humanité, & que par conséquent ils peuvent fixer sans peine l'astre du jour. Et pour lever la difficulté touchant Adonis, je couvrirai d'ombre le haut de son corps, qui recevra de forts & agréables reflets de Vénus & des Graces.

Mais ceci fait naître une nouvelle difficulté ; savoir, comment il se peut que cette ombre portée ne tombe que sur Adonis seul, puisque Vénus est assise si proche de lui, qu'elle a le bras passé autour de son col, & que l'une de ses mains se trouve contre le sein de la déesse ; de sorte qu'elle doit participer de l'ombre qui couvre le haut du corps de son amant ? Je réponds, qu'il n'est pas difficile de trouver cette ombre par le moyen de quelque objet étranger. Et pour ce qui est de Vénus, on pourra la placer, soit un peu en avant

ou un peu en arrière, de façon qu'elle reçoive toute la lumière qui lui est nécessaire. Afin que Mars, ainsi que l'Envie & le vase, n'attirent pas trop l'œil, au préjudice de l'objet principal, je les éclairerai le plus foiblement qu'il sera possible. Je mettrai par conséquent le tronc du premier arbre, ainsi qu'une grande partie de l'autre arbre & de Mars même dans l'ombre portée de quelque objet placé hors du tableau; ombre que je ferai projeter, sur le premier plan, jusqu'au parapet, & je romprai le reste, par-ci par-là, par des arbrustes & des abrisseaux. Je voudrois aussi y ajouter un terme de Priape ou quelque'autre semblable objet, afin de mieux remplir ce côté du tableau.

J'ai dit plus haut qu'il ne doit pas y avoir de fabriques dans cette composition. Pourquoi dira-t-on sans doute ne peut-il pas y avoir aussi bien quelque édifice qu'un terme? A cause que la fable ne fait aucun mention de pareils objets. D'ailleurs qui est-ce qu'on pourroit supposer habiter ces fabriques; puisqu'il n'est pas dit qu'Adonis, quoiqu'un homme, ait eu une demeure, ni qu'il ait adoré les dieux dans un temple.

Cette composition peut être enrichie par dix ou douze figures, quoique Mars & l'Envie ne se montrent qu'en partie. Quelques peintres payfagistes objecteront sans doute que ce nombre de figures est trop considérable, & que le sujet conviendrait par conséquent mieux pour un tableau d'histoire que pour un paysage. Il est facile de leur répondre, en observant qu'il faut que les figures soient petites; tandis que le site doit être spacieux.

Parlons maintenant du coloris & de l'attitude des figures.

Je représente Vénus vêtue d'une chemisette , mais avec le haut du corps & les jambes presque nus. On voit par terre , dessous la déesse , une partie de sa draperie qui est d'un rouge tendre.

La draperie d'Adonis est d'un bleu verdâtre ou d'un violet foncé.

Je donne aux deux Graces , qui se trouvent à côté de Vénus , des draperies de couleurs tendres , soit changeantes ou rompues ; en conservant une grande masse de lumière autour de ce groupe ; voila pourquoi je choisis des couleurs qui ne renvoient point de reflets désagréables sur les parties nues de Vénus ou d'Adonis. La draperie de la Grace qui ceint le front de la déesse d'une couronne de fleurs est couleur de rose. J'en donne une blanche à la seconde , qui , un peu plus en avant , se tient sur un genou avec une fleur à la main. La troisième , placée un peu plus haut sur la colline , avec une corbeille de fruits , est vêtue d'une draperie aurore ou jaune pâle. Je ne dirai rien de Mars & de l'Envie , à cause que César Ripa en donne une idée assez claire : j'ajouterai seulement ici que la feuille morte sale & le gros rouge , sont les couleurs qui conviennent le mieux à Mars , ainsi que le noir à l'Envie.

Quant aux attitudes de Vénus & d'Adonis ; ces deux figures se présentent par-devant , mais avec les pieds plus ou moins tournés vers la lumière.

Adonis , placé à la droite , tourne le haut de son corps vers Vénus , avec la main droite posée sur son sein , & présente son épaule droite au spectateur. Le bas de son corps se voit par-devant ; la jambe gauche

étendue par terre , & l'autre tout - à - fait retirée vers son corps , comme s'il vouloit se lever , en tournant la tête un peu par-dessus l'épaule , pour regarder l'enfant qui sonne du cornet, de sorte qu'on le voit en face. Vénus, au contraire, couchée sur la cuisse droite, tient ses deux genoux contre la jambe étendue d'Adonis. Son visage tourné de profil vers son amant , est entièrement éclairé par le soleil. On voit son sein par-devant. Son coude gauche est jeté en arrière , afin de pouvoir presser la main d'Adonis contre son cœur.

En considérant bien ces deux figures , on trouvera un contraste naturel & agréable dans leurs attitudes ; & c'est ainsi qu'on doit toujours réfléchir sur les mouvemens des figures, avant que de poser le mannequin.

Mais retournons à la composition qui fait le sujet de ce chapitre. J'ai oublié de placer deux enfans derrière le premier parapet ; dont l'un s'appuie sur ce mur & tient le doigt sur la bouche avec la tête jetée en arrière, en montrant à l'autre le Fleuve endormi. Je les crois nécessaires ici : 1°. pour contribuer à l'harmonie générale ; 2°. afin de rompre le long massif uniforme de ce parapet. Je fais le Fleuve d'un coloris brun & enfumé, presque aussi sombre que le parapet : premièrement pour qu'il serve de repos à la vue ; en second lieu pour empêcher qu'il n'y forme point de masse de lumière avec les deux enfans, au préjudice des principales figures. Mon intention est aussi d'ornez le piédestal du vase d'un bas-relief, représentant une bacchanale de nymphes qui dansent ; & comme ce piédestal se trouve dans l'ombre , je veux y faire tomber de fort reflets. Il faut encore y joindre un ou deux chiens

endormis , dont l'un , qui se réveille , regarde , en dressant les oreilles l'enfant qui sonne du cornet d'Adonis.

J'ai dit plus haut que l'une des Graces doit être habillée entièrement en blanc ; mais je pense qu'il convient de lui donner aussi un beau voile bleu , afin de rompre la force du blanc qui , sans cela , feroit ici un trop grand effet.

Une composition , exécutée dans ce goût , suffit pour en faire plusieurs autres , si l'on considère bien quelle quantité de choses on doit y observer , & dont peu de personnes semblent s'occuper ; savoir , la qualité de chaque figure , son origine & le sens allégorique qu'elle offre , &c. On se plaît à peindre les fictious des poètes , mais on ne prend pas , en général , la peine de chercher quelle peut être l'idée de l'écrivain , quoique même l'explication s'y trouve jointe ; de sorte qu'on se trompe souvent dans les différentes parties du sujet qu'on veut traiter.

Je pense qu'il est inutile d'entrer dans de plus grands détails sur la composition de ce sujet ; j'ajouterai seulement encore , que Mars signifie la vengeance , Adonis l'hiver & Vénus le printems ; ce qui est la cause que ces deux derniers ne peuvent jamais se trouver parfaitement d'accord.

Les poètes disent qu'il y a eu quatre Vénus. La première étoit fille de la terre & du jour ; la seconde , née de l'écume de la mer , fut reçue dans une coquille & conduite par les zéphirs à l'île de Cypre : c'est d'elle & de Mercure qu'est né Cupidon ou l'Amour. La troisième , qui a pour père Jupiter , & Dioné pour mere , a été mariée à Vulcain. La quatrième , est la Vénus Syrienne , connue aussi sous le nom d'Astarté , fut éprise

d'amour pour le bel Adonis ; c'est à elle que Salomon dressa des autels, pour plaire à ses concubines. On peut juger qu'il y a une grande différence entre ces quatre Vénus.

Pour ce qui est du sanglier, il représente la nuit, l'ignorance, l'impiété, l'impureté & la crapule.

Second Tableau de l'histoire de Vénus & d'Adonis.

Lorsqu'Adonis fut enfin las des caresses de Vénus ; ou, pour mieux dire, lorsque le tems de son malheureux sort fut venu, & que ses chiens sentant le gibier commencerent à aboyer, il se leva éguillonné par le desir de la chasse, & s'arracha des bras de la déesse, malgré ses prieres.

Il faut observer ici avant tout, qu'on ne doit point perdre de vue deux parties essentielles : la disposition générale & le clair-obscur ; car comme ce tableau est destiné à servir de pendant au premier, il faut qu'il soit éclairé de même ; quoique sans cela une lumière contraire y seroit beaucoup plus favorable, parce qu'on pourroit alors l'employer à son gré ; mais dans ce cas, la composition ne seroit pas assez différente de la première.

J'ai dit dans le livre II, où je traite de la composition, que deux tableaux destinés à faire des pendans doivent offrir une certaine conformité, sur-tout les paysages avec de petites figures. Si, par exemple, les plus grands objets se trouvent du côté droit du tableau, & la perspective du côté gauche, il faut que le contraire s'observe dans l'autre tableau. Cependant je trouve dans la nécessité même d'observer cette règle, quelque chose

qui me satisfait davantage & rend mieux le sens , ainsi qu'on le verra par ce que je vais dire , malgré le principe allegué plus haut , & qui conserve ici toute sa force.

Je mets, comme dans la précédente composition, le point de vue au milieu du tableau , & à la droite une éminence où l'on monte par trois ou quatre marches, placées par-devant ou parallèlement avec l'horizon. A l'extrémité de ce tertre , je représente , contre le lointain , une niche percée à jour, d'une forme carrée par en bas & circulaire par en haut , ornée des deux côtés avec des pilastres qui portent une petite & belle corniche , laquelle est un peu mutilée en quelques endroits. Autour de cette niche pendent des festons de pavots , attachés par le haut & tombants des deux côtés , d'une manière irrégulière , & déjà fanés par les bouts. Au travers de cette niche , devant laquelle il y a un banc pour s'asseoir , on voit un agréable site avec des bosquets , des plaines verdoyantes , des rivières , de grands chemins , &c. Cette colline occupe un tiers du tableau , & descend en pente roide du côté intérieur. Par-devant , entre les marches , qui se trouvent en grande partie dans l'ombre des arbres placés hors du tableau , & le coin où est Vénus , je mets le char doré de cette déesse , tiré par deux tourterelles.

A la gauche , entre le point de vue & le cadre du tableau , on voit une rangée de trois ou quatre beaux arbres , qui commence sur la ligne de terre & qui se prolonge vers le point de vue , jusque passé la petite colline. Tout-à-fait dans le coin , derrière ces arbres , s'élève un grand rocher , d'un aspect sauvage , qui fuit de même vers le point de vue , & qui forme entre deux

un passage étroit, tout hérissé par-devant d'arbuttes & d'arbrisseaux, & parfaitement nu par-derrière, de sorte qu'on peut en appercevoir l'extrémité, de même que le lointain en perspective. Sur le devant du rocher, je représente un large creux, où bassin, dans lequel l'eau tombe avec grand bruit. Voilà pour ce qui regarde la ligne de terre ou le premier plan, au bout duquel coule en travers une petite rivière, qui, descendant de la colline, se perd derrière le rocher, & sur le bord opposé de laquelle je plante un bois dont les arbres s'élèvent fort haut, afin de faire paroître le lointain, qu'on apperçoit au travers de ce bois; comme placé dans une vallée. Sur le terrain uni où se trouve Adonis, je mets, entre deux arbres, un piédestal de marbre blanc, avec un terme mutilé dont la gaine est étendue par terre.

Je pense que par l'idée générale que je viens de donner de cette seconde composition, elle paroitra moins commune que la première & qu'on y trouvera plus de bois; la troisième que j'espère donner fera plus agreste encore, à cause que le sujet le demande. Peut-être croira-t-on d'abord que celle qui nous occupe ici offre un aspect agréable; mais ce qui me reste à dire prouvera le contraire; car je représente le mois d'Août, avec un soleil un peu obscurci & ardent (tandis que sa lumière devroit autrement être pure & brillante) avec un ciel sombre & couvert, tel qu'il paroît lorsqu'il s'apprête un orage. Un vent violent agite les arbres, non en seul un sens, mais de tous côtés, comme par un ouragan, & la poussière s'élève en tourbillons dans les airs.

Il est probable qu'on ne s'attendoit pas à trouver ici cette

disposition ; mais en considérant bien la chose , on trouvera qu'elle est conforme à la vérité , & doit produire un effet pittoresque. Occupons - nous maintenant à placer nos personnages.

Vénus, voyant approcher la nuit, redouble ses caresses ; tandis que l'insensible Adonis commence, au contraire , à sentir renaître dans son cœur le desir de la chasse. En entendant le glapissement de ses chiens , il se lève soudain de l'éminence où il est assis , & tout se trouve en mouvement. Vénus suit en vain Adonis pour l'arrêter par ses prières ; le Destin le saisit par le bras & l'entraîne avec lui. Les Graces marquent de la confusion & de la crainte : l'une court après Adonis ; l'autre soutient la déesse , dans la crainte qu'elle ne tombe des marches , tandis que la troisième , lève les mains vers le ciel & pousse de grands cris : les enfans sont fort occupés , l'un à tirer Adonis pour le faire avancer , & l'autre à le retenir ; l'Amour même est foulé aux pieds. D'autres enfans le devacent avec les chiens. Le sanglier se montre sur le chemin étroit entre la colline & la rivière dont j'ai parlé plus haut ; cet animal terrible est animé par la cruelle Rage , tenant une torche allumée à la main.

Cette composition paroîtra , sans doute , plus remplie d'objets que la précédente ; mais en y réfléchissant bien , on trouvera le contraire , & l'on verra que la différence ne consiste qu'en ce que dans la première les figures sont dispersées. D'ailleurs les choses nous paroissent toujours plus compliquées dans un récit que lorsqu'on les voit exécutées sur la toile.

Je représente Vénus dans l'attitude de descendre les

marches ; tandis que l'une des Graces s'élançe après Adonis, qui vient de s'échapper des mains de la déesse, & qui court au milieu du site entre la colline & les arbres, à deux ou trois pas des marches sur lesquelles se trouve Vénus, qui l'implore les yeux baignés de larmes. Il est, pour ainsi dire, à moitié couvert par l'ombre portée de la colline ; car j'ai fait entendre que je me fers d'un soleil couchant. Les enfans qui courent avec les chiens se trouvent entièrement dans l'ombre portée du piédestal placé sur l'éminence, qui est d'un si grand massif, que les troncs des arbres n'en sont pas tout-à-fait exempts. Vénus qui pose le pied droit sur la dernière marche, & le pied gauche sur la seconde, du côté intérieur, se baisse, le bas de son corps tourné, pour ainsi dire, vers le spectateur, & le haut du côté d'Adonis ; pressant ses mains jointes contre son corps, les coudes portés en avant, & la tête jetée en arrière, en tournant les yeux vers le ciel. Je place l'une des Graces à côté de la déesse, qu'elle tient par le milieu du corps ; tandis qu'elle exprime sa crainte & son étonnement, en suivant des yeux Adonis qui est à sa gauche. La seconde nymphe qui a courru après ce berger, se trouve maintenant un genou en terre, & lui montre de la main gauche la déesse, tandis que de la droite elle saisit un pan de sa draperie ; de manière qu'on la voit, pour ainsi dire, entièrement par le dos. La troisième a, comme je l'ai dit, les mains levées vers le ciel, & les muscles de son visage sont gonflés par les grands cris qu'elle pousse. Adonis montre son empressement à s'éloigner de la déesse, en portant en avant sa jambe droite, & en tournant sa

poitrine

poitrine vers la droite d'où vient la lumière. Sa main droite, qu'il tient près de son corps, est armée d'un javelot, qu'un enfant cherche à lui arracher, en employant toutes ses forces; ce qui en fache un autre, qui le frappe de son arc. Adonis fixe les yeux sur la Grace qui est à ses pieds, & la montre de la main gauche, qu'on voit en raccourci, du côté du bois, vers lequel il est conduit par le Destin, qui vole à sa gauche en tenant un gouvernail de vaisseau sur l'épaule. On ne voit que l'épaule & le sein droit du Destin; le reste de son corps est tout-à-fait en raccourci, & son visage est tourné du côté opposé. Devant Adonis je représente un amour qui, en volant, le tire vers le bois par le ruban auquel pend son cornet. On voit cet enfant tout-à-fait par-derrière, un pied en avant, & tenant de la main droite son arc, dont il menace un autre enfant qui est tombé par terre, & qui se présente de même en raccourci, la tête vers le devant du tableau & les pieds tournés vers Adonis. Il est entièrement dans l'ombre, excepté sa tête & la main avec laquelle il la gratte. Son flambeau éteint est à côté de lui.

Un pan de la draperie rouge de Vénus enveloppe son bras droit, & flotte par derrière sur sa jambe gauche. Sa couronne de fleurs tombe de sa tête, le long de son dos. Le Destin a une draperie noire, avec un petit voile qui voltige sur son dos.

Derrière le terme mutilé on voit par terre, dans l'ombre, la lance, l'épée, le casque & le bouclier de Mars. Qu'on ne soit pas étonné de ce que ce dieu ne paroisse pas lui-même ici, & se trouve représenté sous la figure du san-

glier dans lequel il fut métamorphosé ; parce qu'on ne peut pas supposer que , quoiqu'il fût un dieu , il soit entré tout armé dans le corps de cet animal ; & je ne fais voir ici son armure que pour faire connoître sa présence.

Mais , demandera-t-on peut-être , si l'on vouloit représenter l'envieuse Aglaure , qui fut changée en pierre de touche par Mercure , faudroit-il faire ses draperies parfaitement noires ? Je reponds négativement ; & que ce n'est que son corps seul qu'on doit faire de cette couleur ; parce que les draperies ne peuvent servir qu'à faire connoître si l'on représente un dieu ou une déesse. Je crois néanmoins qu'il est nécessaire que je m'explique plus clairement sur ce point.

On fait que , suivant la fable II du livre V des *Métamorphoses* d'Ovide , Lyncus , roi de Scythie , jaloux de la réputation de Triptolème , chargé de repandre partout les bienfaits de Cérés , entreprit de le tuer ; mais que la déesse se présenta dans le moment qu'il alloit lui ôter la vie , & le changea en lynx , après lui avoir arraché les armes dont il vouloit se servir pour commettre ce meurtre. Voici comment je voudrois représenter cette histoire. Le roi Lyncus ne seroit plus ; mais l'animal dans lequel il a été changé prendroit la fuite , & l'on verroit tomber par terre la couronne royale & le manteau de pourpre. C'est-là , je pense , la manière de rendre ce sujet , conformément à la fable & à la vraisemblance. Je vais joindre ici un second exemple.

Junon , dit Ovide , jalouse de ce que la nymphe Calisto avoit su plaire à Jupiter , la changea en Ourse. Comment exécuterons-nous cette fable , pour faire

connoître de quel sexe étoit Calisto ? Je voudrois la représenter sous la figure de l'ourse prenant la fuite & laissant tomber par terre , derrière elle , les vêtemens de la nymphe : ici , par exemple son arc , là son carquois , & plus loin ses fleches & ses draperies.

Mais de quelle maniere peu convenable , n'ai-je pas vu rendu par Tempeste cette fable de Lyncus. Ce prince , qui tient un poignard à la main , est vêtu de ses habits royaux avec la couronne sur la tête , tandis que ses pieds sont déjà métamorphosés dans les terribles pattes d'un lynx.

Je soutiens donc que les draperies ne peuvent servir qu'à faire connoître le sexe & la condition des dieux & des hommes ; ce qui me rappelle à propos ici une gravure faite d'après le Poussin , qui peut servir à confirmer mon sentiment. Cette estampe représente les champs Elysées avec quelques ames heureuses qui y jouissent d'une douce paix ; tandis que la jeunesse ou le printemps éternel y jete en dansant des fleurs. On y voit Hyacinthe , Narcisse , Crocus , Adonis , Ajax & plusieurs autres , assis de la même manière que s'ils vivoient encore ; de sorte qu'il seroit fort difficile de pouvoir distinguer tous ces personnages sans les différens attributs qui leur sont propres. Cela sert donc à nous prouver combien il étoit mal aisé au Poussin même , quoique grand & savant artiste , de faire reconnoître Ajax , puisqu'il a été obligé de le représenter ici dans toute sa fureur ; c'est - à - dire , se perçant lui même le sein , comme devant Troie : ce qui , selon moi , est une grande faute de vraisemblance ; & il auroit mieux valu

ne pas introduire ici ce héros, non plus que l'espèce de bassin, ou plutôt de pot de chambre, dans lequel Narcisse s'admire.

J'ai donc lieu de penser que ce dessin n'est pas du Poussin même, d'autant plus qu'Ajax se trouve ici parmi les âmes heureuses, sous la figure la plus terrible; ce qui est absolument contraire aux convenances; car sans cela, on pourroit placer de même dans les champs Elisées un Prométhée, un Sisyphus, un Ixion, condamnés à des tourmens éternels. On me dira peut-être qu'Ajax n'a fait qu'abrégé sa propre vie, pour n'avoir pu se rendre maître des armes d'Achille auxquelles il avoit droit de prétendre; tandis que les autres avoient offensé les dieux, pour avoir ravi le feu du ciel, voulu attenter à l'honneur de Junon, &c.

Suivant moi, Testa a rendu, à plusieurs égards, ce sujet d'une manière beaucoup plus pittoresque & beaucoup plus vraisemblable que le Poussin. Cependant il a de même péché contre les convenances, ainsi qu'on peut le prouver, entr'autres, par la figure de la jeune fille qui semble vouloir arracher les yeux au jeune homme qui prend quelques fleurs qu'elle a dans son giron; tandis que la colère & toutes les autres passions violentes ne peuvent pas être connues dans ce séjour de paix & de bonheur.

Peut-être m'imputera-t-on de chercher à nuire à la réputation de ces deux grands maîtres, en exposant ainsi au jour les fautes qu'ils ont pu commettre; mais je pense que la manière dont je relève mes propres défauts servira à me justifier de cette accusation; qui seroit d'au-

tant plus injuste que je n'entre dans ces détails qu'afin d'être utile aux jeunes artistes, & de leur éviter, autant que cela dépend de moi, de tomber dans les mêmes erreurs. Mais je ne m'appéfantirai pas davantage sur cette matière, pour passer à la troisième partie de la fable de Vénus & d'Adonis.

Troisième Tableau de l'histoire de Vénus & d'Adonis.

La déesse de l'amour, dont les prières avoient été inutiles, impatiente de voir que son amant ne revenoit point, monta dans son char, tiré par deux cygnes, & se rendit en diligence vers le bois pour aller le chercher, en laissant derrière elle les Graces, qui lui étoient inutiles dans cette circonstance, ainsi que je l'expliquerai à la fin de la description de cette composition. L'amour seul la suivit en pleurant. Le malheureux Adonis blessé mortellement par le sanglier étoit étendu expirant par terre, au pied d'un grand chêne, où Vénus le trouva baigné dans son sang. La déesse au désespoir, descendit de son char pour pleurer son infortune, en détestant son immortalité & faisant des imprécations contre le maître des dieux. Pendant ce tems, Adonis expira, & son ame fut reçue par Mercure, qui la conduisit aux champs Elisées.

Voici comment je crois qu'il faut représenter cette fable.

Adonis est couché sur le côté gauche, avec la tête contre le pied d'un grand chêne. On le voit en raccourci; l'épaule & le sein droit élevés; le bras gauche est étendu par terre éloigné de son corps, & le bras droit, dont il tient son javelot, se trouve en partie replié dessous

ses reins. Sa tête est penchée, pour ainsi dire, sur son bras gauche, un peu inclinée, avec la joue droite en haut. Ses pieds sont tournés vers le premier plan du côté gauche du tableau; le genou gauche porte sur une petite éminence ou sur une pierre, la jambe étant à moitié retirée vers le corps. On voit à ses pieds son cornet, & ses chiens à la droite de sa tête, qui aboient & glapissent pour témoigner le regret qu'ils ont d'avoir perdu leur maître. L'Amour à la droite d'Adonis, se baisse & regarde Vénus en pleurant; tandis qu'il lève la draperie d'Adonis & montre sa blessure sanglante à sa mère, qui en est effrayée, & fait un pas en arrière, en levant les mains vers le ciel. Le dos de l'Amour est en partie dans l'ombre portée de la déesse. On voit sa poitrine en raccourci; ses pieds sont ferrés l'un contre l'autre, & ses genoux sont un peu pliés. C'est de la main droite qu'il tient son flambeau.

Vénus livrée au désespoir, comme je l'ai dit, lève les mains au ciel, la jambe droite en avant, & le pied gauche porté en arrière sur une nue qui se prolonge, en s'élevant vers la droite, jusques dessous son char. Le haut de son corps est penché par-dessus sa jambe gauche; sa tête tombe sur son sein, & ses yeux sont fixés sur la blessure de son amant. On voit son sein en raccourci, & sa hanche droite en plein.

Derrière le grand chêne contre lequel porte la tête d'Adonis, on apperçoit, en raccourci, le char de Vénus, porté sur quelques légers nuages, qui sont d'égalité avec l'horizon, & qui, à partir de ce char, descendent insensiblement jusques dessous les pieds de la déesse. Ce

char doré & sur lequel sont représentés en sculpture des amours, des festons de fleurs & de feuillages, avec une grande étoile sur la partie de derrière, est frappé par l'ombre portée d'un nuage, & une partie s'en trouve cachée derrière le tronc du chêne.

Sur le premier plan, entre le milieu & le côté gauche du tableau, est une pierre carrée, d'environ trois pieds de diamètre, avec la gaine mutilée d'un terme, dont une partie ainsi que la tête qu'elle portoit sont couchées par terre, derrière des arbuſtes & des ronces. Cette pierre se présente un peu obliquement fuyant avec le coin gauche vers le même côté du tableau, où s'élève, près du cadre, un grand arbre, & un peu plus loin un autre, dont le tronc se trouve tellement couvert de brouffailles jusqu'à la hauteur de cinq à six pieds, que la vue peut à peine y percer au travers. Derrière cette pierre est, entre les brouffailles, le sanglier blessé qui cherche à prendre la fuite; il est couché sur ses pattes de devant, la gueule ouverte étendue par terre, & se vautrant dans son sang & dans la boue.

Sur le second plan, à la droite, on voit Atropos ses fatals ciseaux à la main & sa quenouille sur l'épaule. Elle est cachée derrière le premier plan jusques vers le milieu de son corps, dont le haut se trouve totalement dans l'ombre, excepté sa tête & une partie de son épaule.

La principale perspective est à la gauche du point de vue, au-dessus duquel vole Mercure avec l'ame d'Adonis qu'il porte aux champs Elysées. On les voit tous deux du côté droit en raccourci. Adonis est tout à fait nu, avec

les bras collés en croix sur sa poitrine, les jambes l'une contre l'autre, & le pied gauche un peu plus retiré vers le corps que le pied droit. Mercure le tient embrassé du bras gauche par le milieu corps, & lui montre de son caducée, en le regardant, le chemin qu'ils doivent prendre. Une petite draperie bleue voltige sur le dos du messager céleste.

Le terrain est inégal & raboteux, couvert par-ci-par-là d'herbes & de plantes sauvages.

La lumière vient de la droite, un peu par-devant; le tems est pluvieux & couvert, avec un ciel d'hiver, mais cependant tranquille. Les arbres sont peu garnis de feuilles excepté ceux qui bravent les hivers, tels que le cyprès, le laurier, l'orme, le pin, &c; qui sont ceux qui doivent offrir ici le plus de verdure. L'extrémité du premier plan du côté droit, jusqu'aux pieds de Vénus, est dans l'ombre d'une haie & de quelques arbrisseaux. La déesse, ainsi que le haut du corps de l'Amour & le corps entier d'Adonis, avec le terrain sur lequel il est couché, & l'arbre contre lequel porte sa tête, sont fortement éclairés. La pierre qui se trouve par devant, dessous Adonis, est en partie dans l'ombre, de même que le premier plan, à cause de quelques cyprès placés sur la ligne de terres, dans le coin droit du tableau. Des fragmens du terme qui sont un peu plus loin, reçoivent une foible lumière. Le sanglier, dont le train de derrière est caché entre la face gauche de la pierre & un arbre qui s'y trouve à côté, reçoit cette même ombre jusques près du col. L'ame heureuse d'Adonis & Mercure, qui volent un peu au-delà de l'arbre ou du char de la déesse, sont depuis
les

les pieds jusqu'au milieu du corps dans l'ombre du feuiller & des branches des arbres. Ils sont fort élevés au-dessus de l'horizon, de sorte que les rameaux des arbres touchent, pour ainsi dire, leurs têtes. Le capricorne, qui est le signe du premier mois de l'hiver, se montre dans le ciel, au-dessus du char de Vénus, d'une manière faible & indécise, c'est-à-dire, d'un ton beaucoup plus clair que le ciel, qui est fort obscur dans cet endroit.

Voici la manière dont je pense qu'il faut disposer les couleurs de ce tableau. Je donne à Vénus une légère draperie couleur de rose, avec un voile bleu. Adonis, dont l'épaule & la poitrine sont nus, a le reste du corps couvert d'une draperie feuille-morte-pâle avec une nuance violette. Ses joues sont pâles & ses lèvres livides, de même que ses mains & ses pieds; cependant sa peau est belle. Vénus a la peau blanche & délicate, avec le visage & les mains d'une carnation fort animée. L'Amour, qui se trouve placé entre les deux amans, n'a pas la peau aussi blanche que la déesse, mais un peu plus animée qu'Adonis. Les cheveux de Vénus sont blonds, ceux de son amant d'un chatain clair, & ceux de l'Amour bruns.

Ce sujet demande plus de cyprès & de myrthes que d'autres espèces d'arbres.

Le terrain du premier plan est marécageux, depuis le côté droit jusque passé la pierre.

Si je ne fais pas paroître ici les Graces, que j'ai introduites dans les deux premières compositions, c'est qu'elles y seroient déplacées, à cause qu'elles ne peuvent pas être utiles à Vénus quand il s'agit d'un événement triste; car

elles ont une toute autre signification , ainsi que je vais le remarquer ; ce qui me paroît d'autant plus nécessaire que j'ai déjà expliqué ce qu'il faut entendre par Vénus , Adonis , Mars & le sanglier.

Hésiode dit que les trois Graces étoient sœurs ; qu'on les représentoit jeunes , belles , gaies & se tenant toujours par la main ; que leurs draperies étoient légères & volantes , de sorte qu'elles laissoient appercevoir la plus grande partie de leur corps. L'ainée des Graces s'appelloit Eglé , la seconde Euphrosine & la plus jeune Thalie. Senèque va plus loin , & nous fait connoître leurs qualités & leurs significations. Il dit , entr'autres , dans son livre des bienfaits , qu'on regardoit la première comme le bienfait même ; la seconde comme la personne qui le reçoit , & la troisième comme celle qui le rend. D'autres pensent que par ce nombre trinaire , on a voulu désigner les trois espèces particulières de plaisirs qui résultent d'un bienfait ; favoir , celui de faire le bien , celui de le recevoir & celui de le rendre ou de le récompenser. Au reste , il n'est pas probable qu'on ait représenté les Graces se tenant ainsi par la main , sans quelque sens allégorique caché ; de sorte qu'il faut sans doute entendre par-là , que les bienfaits , passant de main en main , retournent enfin à celui qui les a distribués le premier. On leur donne un air agréable & riant , à cause que les bienfaits ne peuvent faire plaisir à ceux qui les reçoivent que lorsqu'ils sont faits de bonne grace. Leur jeunesse signifie que le souvenir d'un bienfait doit toujours rester imprimé vivement dans notre mémoire ; leur virginité sert à donner à connoître qu'en faisant une bonne

action , il faut que ce soit avec un cœur droit & sincère , & sans le moindre espoir de récompense ou de retour ; enfin , leurs draperies légères & volantes nous font comprendre que la joie que nous ressentons en faisant le bien doit être si grande que tout le monde puisse s'en appercevoir.

CHAPITRE XIII.

La fable de Dryope , propre à l'embellissement d'un paysage.

APRES avoir dit dans le précédent chapitre mon sentiment sur une belle fable d'Ovide , ainsi que sur le sens allégorique qu'elle offre , je me crois autorisé , par le plaisir que cette description a fait à quelques célèbres artistes , à parler ici d'une autre qui peut être également propre pour embellir un paysage.

Suivant Ovide , Dryope , sans songer aux malheurs qui devoient lui arriver , alla un jour près d'un lac , dont les bords , qui formoient une pente douce , étoient plantés de myrthes , dans le dessein d'offrir des couronnes de fleurs aux nymphes de ce lieu. Elle tenoit entre ses bras son fils Amphyse , qui n'avoit pas encore un an , & étoit accompagnée de sa sœur Iole , qui portoit une corbeille où étoient les couronnes de fleurs. Près de ce lac étoit un arbre nommé Lothos , dont les fleurs étoient couleur de pourpre. Dryope en donna un rameau à son fils pour l'amuser ; mais ayant observé qu'il en sortoit

quelques gouttes de sang, & que les branches de l'arbre marquoient en tremblant une secrète horreur, elle fut effrayée de ce prodige; sur-tout lorsqu'elle sentit que ses pieds commençoient à s'attacher à la terre, & qu'elle faisoit de vains efforts pour les dégager; car elle étoit changée en arbre.

Je choisîs pour ce sujet une agréable vallée, plantée, suivant le poète, de myrthes & entourée de toutes parts d'un ruisseau. Au milieu du site je place, comme objet principal, l'arbre Lothos, chargé de fleurs couleur de pourpre & d'un épais feuillage. C'est de cet arbre que Dryope a cueilli un rameau; c'est pourquoi j'en représente les branches fort agitées, & le tronc tout-à-fait courbé par l'effort violent qu'il éprouve. A la gauche de ce Lothos, je mets l'inconsidérée & malheureuse Dryope, d'une belle physionomie & avec des cheveux noirs, tenant dans le bras gauche son fils Amphyse. Elle avance son pied gauche vers l'arbre; tandis que son pied droit se trouve un peu en arrière; mais le haut de son corps est plus jeté en arrière encore. De la main droite, qui est levée en l'air, elle tient un rameau taché de sang, qu'elle regarde avec surprise & saisissement. Son genou gauche faillit en avant; le haut de son corps penche du côté gauche; son sein, qui se montre par-devant, est entièrement éclairé. On voit sa tête de profil, mais plus ou moins tournée en arrière; & ses pieds sont déjà attachés à la terre. L'enfant se présente par le dos, & sa tête se détache du sein de sa mère contre lequel il porte. Iole, placée à la droite de l'arbre, vis-à-vis de sa sœur, a

une blonde chevelure. Elle se livre à son désespoir, en pressant avec force ses mains, enlacées l'une dans l'autre, contre sa joue gauche. Sa tête, tournée de côté, penche sur son épaule droite; son sein est élevé, tandis que le bas de son corps est jeté en arrière. Ses genoux sont ployés, le pied droit en avant & le gauche en arrière, comme si elle alloit tomber en défaillance. Elle est âgée de quatorze à seize ans. La nymphe qui soutient Dryope est entre elle & l'arbre, & lui passe le bras gauche autour des reins, tandis que de la main droite elle découvre le genou gauche de Dryope, pour faire voir à Iole que le pied en a déjà pris racine. Une autre nymphe qui va pour recevoir l'enfant, présente le côté gauche avec une partie de son dos, au spectateur. Elle est à genoux; la jambe gauche en avant, avec le pied droit tout-à-fait en arrière, de sorte qu'elle en renverse un vase rempli d'eau qui est sur le bord du ruisseau. Une troisième nymphe arrive de la droite, chargée de fleurs, & marque sa surprise en avançant la main gauche vers ses compagnes, & tournant la tête vers d'autres nymphes qui sont assises entre des arbres qui se prolongent vers le point de vue, sur le bord du ruisseau, à la droite. L'une de ces nymphes, qui est debout, regarde avec effroi, & montre ce qui se passe à l'autre, qui tourne le haut de son corps du côté droit, en se soutenant sur la main gauche, pour satisfaire de même sa curiosité. Ces nymphes ont presque toutes le front ceint d'une couronne de roses; ou bien cette couronne est posée par terre à côté d'elles.

Voilà pour ce qui regarde la disposition générale des

objets mobiles ou les attitudes des figures, qui forment des contrastes, suivant la passion qui les agite. Passons maintenant aux accessoires immobiles.

A la gauche, sur un terrain qui monte en pente insensible, je place un terme de Priape, presque entièrement dans l'ombre des arbres qui y bornent la vue, & qui servent à détacher fortement le groupe de Dryope & de ses nymphes. A la gauche, sur le premier plan, je mets, à moitié dans le ruisseau, une grande pierre carrée sur laquelle est une draperie ou un voile, avec un tas de fleurs & de feuilles. Sur la face de cette pierre on voit le Destin sculpté en bas-relief. Entre cette pierre & la sœur de Dryope il y a une corbeille avec des couronnes de fleurs.

Quant au tems de l'année, je choisis le passage de l'été à l'hiver, c'est-à-dire, l'automne quand tous les fruits mûrissent. Le tems est beau & serein pour cette saison. La lumière tombe de côté, un peu par-devant, avec le soleil, ou sans cet astre, comme on le jugera à propos, puisque la fable ne prescrit rien à cet égard.

Je vais maintenant entrer dans les détails de cette composition; car on ne peut pas imiter la nature sans le secours du clair-obscur & de l'harmonie des couleurs; quoique au reste il soit vrai que ces deux parties de la peinture ne sont pas difficiles à exécuter, quand on fait bien la perspective; mais je pense cependant que le clair-obscur offre quelque chose que le commun des artistes ne fait pas toujours facilement. Quant au coloris, il est absolument nécessaire d'en parler; puisque sans cela il seroit impossible de saisir mes idées sur cette partie essentielle.

Je donne donc à Dryope, comme figure principale, une draperie de satin bleu, dont un bout passé par-dessus son épaule droite & pend jusqu'à la hauteur de son giron; elle en a l'autre bout dans sa main gauche, dont elle tient aussi son enfant nu à brasle corps; tandis que le pan qui enveloppe son corps, est passé par le bout, au-dessus du sein gauche, dans sa ceinture, & couvre entièrement tout le bas de son corps, à l'exception de la jambe & du pied gauche, qui sont déjà attachés à la terre par des racines. Son vêtement de dessous, de même que les manches ouvertes, sont d'un blanc jaunâtre avec une nuance verdâtre. La nymphe à la gauche de Dryope, & qui prend le jeune Amphyse, est presque totalement nue, n'ayant point d'autre draperie qu'un petit voile blanc qui couvre ses reins & ses cuisses. Les draperies de Dryope & d'Iole sont brodées en or, afin de les distinguer des nymphes. La nymphe, qui soutient Dryope, a le haut du corps nu, avec une draperie d'un vert foncé, attachée autour des reins par une ceinture. Iole est couverte d'un léger vêtement couleur de rose vif avec des manches fort étroites, & retenue autour du corps par une large ceinture d'un violet foncé & brodée en or; & par-dessous on voit un autre vêtement à ramage, qui est ouvert par en bas, ce qui permet à ses jambes de se mouvoir avec facilité. La pierre sur le bord du ruisseau est grise, & le vase est d'un rouge foncé. Le terrain près de l'eau est couvert d'herbe, dont je parfume aussi tout le premier plan. La nymphe, qui à la droite, sur le second plan, vient en courant, a le sein couvert d'une draperie verte, qui flotte librement, & sans man-

ches, étant seulement attachée sur une épaule. Son sein gauche & ses jambes sont nus. Je laisse entièrement sans draperie l'une des deux nymphes assises sur le bord du ruisseau dans le lointain. Celle qui est debout est couverte d'un petit voile vert. Le terme de Priape est d'un gris foncé, tirant sur le violet.

Pour ce qui est de la lumière, je pense que la principale masse en doit tomber sur Dryope & sur les deux nymphes qui sont près d'elle, ainsi que sur tout le premier groupe en général. Le reste doit être foiblement éclairé, & cela encore par des lumières accidentelles, soit de côté, par - derrière ou par - devant, mais cependant de manière que la cause, de même que celle des ombres, puisse en être reconnue facilement; car sans cela cette partie seroit aussi peu agréable que vraisemblable.

Peut-être doutera-t-on que je puisse remplir ici mes idées touchant la lumière, à cause que je donne à Dryope une mante bleue, avec un vêtement de dessous d'un blanc jaunâtre; & l'on croira, non pas sans quelque raison, (parce qu'on ne connoît pas mon intention) que le contraire seroit un meilleur effet; c'est-à-dire, qu'il faudroit mettre la draperie claire dessus & la couleur foncée dessous; à cause que la plus grande & la plus forte masse de lumière tombant sur le bas du corps de Dryope, l'enfant se détacheroit infiniment mieux dans le cas que le sein & le haut du corps fussent sombres, que de cette draperie d'un blanc jaunâtre. Je conviens que cela est vrai pour ce qui est de la lumière, mais non pas quant à la couleur; car j'ai à dessein choisi une draperie bleue, afin que le corps nu de la nymphe fasse un plus bel effet; mais, en
même

même tems , dans l'idée que cette partie reçoive une lumière forte & large. Voilà donc pourquoi je préfère une draperie qui soit propre à cela ; car l'on fait que le fatin a beaucoup d'éclat & fait , pour ainsi dire , autant d'effet que les étoffes d'or & d'argent. La draperie rouge d'Iole , étant une couleur belle & vive , se détachera assez du lointain sombre , sans cependant trop attirer les yeux ; mais la draperie bleue de Dryope a ici , à cause de sa grande masse , plus de pouvoir , quoiqu'elle se trouve davantage environnée de tous côtés de lumière ; car la draperie rouge d'Iole ne forme qu'une petite partie. J'ai observé , autant que cela a dépendu de moi , la vraisemblance dans cette composition , ainsi que l'harmonie dans le coloris , en conservant à chaque figure sa couleur particulière & allégorique , non - seulement dans les draperies , mais même dans le nud ; puisque je donne à l'une une peau blanche & délicate , à l'autre une carnation plus brune , & ainsi du reste. Chaque figure a aussi le caractère qui lui convient : la naïade a la tête ceinte de campanules ou gantelées blanches ; la dryade d'herbes sauvages , & la nymphe qui vient courir du côté de la pierre , de fleurs des champs , &c. On sera sans doute surpris de ce que je donne une draperie de fatin à Dryope , puisqu'on fait que cette espèce d'étoffe n'a pas été connue des anciens ; & j'en conviens pour ce qui est des sculpteurs , mais non pas pour ce qui regarde les peintres ; car j'ai vu plusieurs anciens tableaux dans lesquels le fatin est employé ; mais je ne m'occuperai pas ici à chercher à quelle époque en remonte l'invention. Au reste , le fatin est une étoffe aussi belle qu'élégante ;

& celles avec des couleurs changeantes ne le font guère moins ; mais ces dernières conviennent mieux à la jeunesse qu'aux personnes d'un certain âge.

Si l'on trouvoit singulier que je me serve dans cette composition d'un terme de Priape, tandis qu'il n'y a ni dieu, ni homme, ni femme, ni satyre, ni même rien qui marque la passion de l'amour ; je répondrai que je pense que cela est nécessaire parce qu'Ovide en parlant du malheur de Dryope, l'attribue à Priape qui, irrité de ce que la nymphe Lothos ne vouloit pas se rendre à ses desirs amoureux, la métamorphosa en l'arbre qui porte son nom, & prononça la perte de tous ceux qui oseroient y porter la main ; de sorte qu'on peut le regarder comme le premier auteur de l'infortune de Dryope.

Je n'entre ainsi dans tous les détails de ces fables que pour engager le jeune artiste à faire de nouvelles recherches sur cette matière ; parce qu'Ovide laisse souvent beaucoup à désirer sur leur explication, pour laquelle il faut avoir recours à d'autres écrivains.

Il ne nous donne, entr'autres, pas une juste idée de l'arbre Lothos, qui n'est pas connu dans ces pays, & ne dit point quelle espece de feuilles il porte, & quelles en sont les propriétés ; ni s'il aime un terrain sec ou les lieux humides, ni dans quelles contrées on le trouve le plus. Je vais donc citer ici les témoignages de quelques écrivains sur cet arbre, ainsi que sur le sens allégorique qu'on lui donne, pour autant que cela est parvenu à ma connoissance ; car il est absolument nécessaire qu'un bon peintre paysagiste soit instruit de toutes ces choses,

s'il veut que ses productions plaisent aux amateurs éclairés

J'ai trouvé que les feuilles du Lothos sont rondes & qu'elles s'ouvrent quand le soleil se lève, pour se fermer insensiblement à mesure que cet astre se couche; de sorte qu'elles sont tout-à-fait repliées sur elles-mêmes pendant la nuit. Ainsi, elles doivent être fermées lorsqu'on ne se sert pas de la lumière du soleil dans le tableau.

Quant au sens mystérieux du Lothos; on fait que les Egyptiens avoient plus de vénération qu'aucun autre peuple pour cet arbre, parce qu'ils le regardoient comme un puissant médiateur entre les choses célestes & terrestres. Il servoit aussi chez eux d'emblème du lever & du coucher du soleil; sur-tout lorsqu'ils représentoient un enfant assis sur ses branches, pour donner à entendre par-là les vapeurs du matin que le soleil dissipe. Et comme le Lothos ouvre & ferme ses feuilles quand cet astre commence & termine sa carrière, il étoit consacré à Apollon, comme un arbre qui appartenoit à ce dieu, & qui n'ouvroit ses feuilles que pour lui seul.

Le Lothos cotonneux étoit de même en grande vénération chez les Romains, qui, suivant Macrobe, lui présentoient en offrande les cheveux qu'on coupoit aux vestales; ainsi que ceux des jeunes gens à Apollon, ou à Esculape, son fils.

C'est ainsi que les Grecs offroient leurs cheveux aux rivières de leur pays, comme ayant un certain rapport avec le Lothos, lequel, suivant leur opinion, étoit tellement aimé des dieux qu'ils l'avoient choisi pour leur

trône , & que c'étoit à cause de cela qu'ils l'avoient placé dans des lieux marécageux.

Jamblique dit que le Lothos aime beaucoup l'humidité , que les anciens regardoient comme la première cause de la génération ; c'est pourquoi ils appelloient l'océan le père de tout ce qui est créé. D'ailleurs , ayant remarqué que le tronc de cet arbre , ainsi que ses feuilles & ses fruits sont ronds , ils regardoient cette figure , qui est la plus parfaite , comme l'emblème de la suprême perfection ; particulièrement lorsqu'ils représentoient un enfant assis sur cet arbre ; ainsi qu'Ovide le fait entendre dans cette fable , quand il dit : « Prenez cet enfant , » engagez la nourrice que vous lui donnerez à le porter sous cet arbre , afin qu'elle l'y fasse jouer ». Passons maintenant au second tableau que nous offre ce sujet.

Second Tableau de la fable de Dryope.

Voici le fait dont il s'agit. Aussi-tôt qu'Andrémon eut appris le triste sort de sa femme Dryope , il se rendit , avec son père , vers le lieu où elle étoit changée en arbre ; mais ils arrivèrent trop tard pour lui parler ; une rude écorce avoit déjà couvert son corps , & elle ne différoit plus des autres arbres que par le visage & par une voix foible. Ses bras n'étoient plus que deux branches chargées de feuilles , dont la tête étoit de même garnie au lieu de cheveux. Son père & son mari lui firent d'éternels adieux & l'embrassèrent pour la dernière fois ; ainsi que son fils , comme elle les en avoit prié ; après quoi elle cessa de parler , & ne fut plus qu'un arbre.

dont les rameaux conservèrent encore long-tems de la chaleur.

Dans la première composition j'ai placé le ruisseau par-devant ; mais dans celle-ci on le voit sur le côté. Dryope changée en myrthe, excepté sa tête, est placée dans une position droite, à-peu-près au milieu du tableau, un peu à la gauche du point de vue. Andrémon tient ses bras autour de son col, & sa bouche collée contre sa joue gauche. Le vieil Euryte, son père, témoigne à une nymphe la douleur que lui cause le triste sort de sa fille ; tandis que de la main droite il déchire son vêtement de dessous, pour lui montrer son corps métamorphosé ; sur quoi cette nymphe lève les épaules & détourne la tête, en fixant les yeux par terre. Une autre nymphe, qui tient entre ses bras le jeune Amphyse, le présente à sa mère, pour le lui faire baiser. Je mets Iole éplorée aux pieds de Dryope, & environ six pieds plus loin on voit l'arbre Lothos. Sur le second plan, à la droite, je place le terme de Priape orné de festons de fleurs & de verdure, & devant lui un petit autel dont il s'élève un peu de fumée, avec quelques personnes occupées à faire des offrandes au dieu. Sur la ligne de terre, à la gauche, je place une grande pierre carrée à moitié dans l'eau, sur laquelle s'appuie une nymphe. Voilà les principaux objets de mon tableau. La perspective qui consiste en collines & rivières, est à la gauche du point de vue ; & comme je choisiss le soir pour représenter cette histoire, il faut que l'atmosphère soit chargée de vapeurs, avec un ciel plein de nuages sombres ; le vent

souffle avec violence, de sorte que tous les arbres en sont agités.

Comme ce tableau doit servir de pendant au précédent, il faudroit qu'il fût également rempli d'objets; mais comme cette composition offre plus de variété, par quelques figures d'hommes qui s'y trouvent, j'ai été contraint de m'écarter un peu du premier principe, suivant lequel on devoit retrouver ici ce qui est dans l'autre composition, ainsi que nous l'avons démontré amplement dans le chapitre vingt-un du Livre II. Je fais donc voir ici Dryope par-devant avec ses deux mains levées vers le ciel & assez près l'une de l'autre; sa tête pend nonchalamment entre ses bras, penchée vers l'épaule gauche. Les bras, à commencer aux coudes, ainsi que le sein & une partie du corps, conservent leurs premières formes. Andrémon est placé à la gauche de Dryope, se tenant sur la pointe de ses pieds pour baiser la joue gauche, qu'elle lui présente, & son bras droit passé autour de son col; tandis qu'il porte sa main gauche sur son sein. Un peu plus sur le devant on voit son père, posé sur ses deux jambes; mais qui cependant semble avoir beaucoup de peine à se soutenir; & près de lui est une nymphe à qui il adresse ses plaintes, pendant, que de la main droite, il ouvre le vêtement de dessous de Dryope, qui n'est attaché que par un ruban sur l'épaule, & tourne sa tête & le haut de son corps vers la gauche, les yeux levés vers le ciel. La nymphe qui est immédiatement derrière lui, semble plongée dans la douleur: elle lève les épaules & tient ses regards fixés

par terre, avec la tête un peu penchée du côté opposé de Dryope, & pressant son coude gauche contre son corps; tandis que sa main ouverte se trouve près de sa tête. Son sein nu reçoit la lumière; le bas de son corps se voit par-devant, avec la jambe droite portée en avant. Le manteau d'Andrémon est tombé de ses épaules, & pend sur ses talons. La nymphe qui, à la droite de Dryope, où le terrain est un peu plus bas, soulève l'enfant, a le haut du corps jeté en arrière & la tête penchée sur la poitrine. Elle porte sur sa jambe droite, avec la gauche levée en l'air près de l'arbre. On la voit par le dos, qui se présente à la lumière avec le bas du corps tourné de l'autre côté. L'enfant, dont on n'aperçoit que le bas du corps (le reste étant caché derrière la tête de la nymphe), tend les bras vers l'arbre, contre lequel porte un de ses pieds. Iole est accroupie entre cette nymphe & l'arbre, contre lequel elle s'appuie avec l'épaule gauche, la tête penchée sur son sein & le visage caché dans sa main; elle a un linge dans son giron. A la gauche, hors du tableau, je place deux nymphes. L'une couchée avec les jambes dans l'eau & le haut du corps sur la terre, se repose sur son coude droit, avec la main dessous le menton; tandis qu'elle tient la main gauche dessous l'aisselle droite. L'autre est assise par terre avec les jambes dans l'eau derrière la première, & s'appuie sur une urne; son visage se présente en face, & l'on voit son sein droit. Ces deux nymphes sont tout-à-fait nues & ont le dos garni d'ailes. Près d'elles il y en a une troisième qui tient une baguette au bout de laquelle est attachée une pomme-de-pin; elle

a le corps couvert de la peau d'un animal sauvage, & semble indiquer quelque chose devant elle de la main droite. On la voit de profil du côté gauche. Derrière cette nymphe est le manteau de Dryope sur la grande pierre carrée qui se trouve, ainsi que je l'ai dit, à moitié dans l'eau; & du même côté, sur le premier plan, s'élève un grand arbre entouré d'arbutres & de broussailles.

Je fais tomber ici, comme dans le précédent tableau, le jour du côté droit, un peu par-devant; car s'il venoit de la gauche, il ne feroit pas aussi favorable pour rassembler & réunir les masses de lumière; d'autant plus que cette composition est destinée à former le pendant de l'autre.

Je représente donc Dryope mourante, presque nue jusqu'au milieu du corps, en faisant tomber son vêtement de dessous, qui est d'un blanc jaunâtre, comme dans le premier tableau de cette histoire. Son visage & son sein conservent encore la nature & le coloris de la chair; mais le bas de son corps est d'une couleur plus brune & ressemble d'autant plus à de l'écorce d'arbre qu'il approche davantage de la terre, où il a totalement changé de substance. Il en est de même des bras qui ont encore leur forme & leur coloris naturels jusqu'au coude, mais dont les doigts sont déjà métamorphosés en rameaux. Son visage, jusqu'au menton, ainsi que la tête entière d'Andrémon, sont dans l'ombre du feuiller dont sa tête & ses bras sont chargés. Andrémon, comme un homme de marque, porte un court vêtement gris-verdâtre, brodé en or. Son manteau est d'un pourpre foncé & vif. Ses
jambes

jambes, jusqu'aux hanches, sont dans l'ombre portée de l'arbre. Le père est vêtu, suivant le costume Persan, d'une longue robe volante & légère, qui lui tombe jusqu'aux molets, d'une feuille-morte pâle, avec de larges raies violettes & un ramage d'or. Son vêtement de dessus, d'un beau violet, est tout-à-fait ouvert, avec des manches. Ses jambes sont garnies de bas fort amples & de fouliers. Son bonnet, en forme de turban recoquillé par le haut, est par terre, près de lui, de même que son bâton. Ses cheveux sont gris. La nymphe qui est à côté de lui, est à moitié dans son ombre portée; c'est-à-dire, tout son côté droit, depuis l'épaule jusqu'en bas, à l'exception de son genou qu'elle porte en avant. Sa draperie est d'un bleu verdâtre un peu sombre. La nymphe qui tient l'enfant, porte une légère draperie bleue, attachée par le milieu du corps par une ceinture; son épaule droite est nue, & un pan de sa draperie est entortillé autour de ses jambes par le vent. La nymphe qui se trouve entre cette dernière & l'arbre Lothos, est vêtue d'une draperie blanche. Le terme de Priape placé entre les arbres, en est, pour ainsi dire, entièrement couvert d'ombre; & de ce terme jusqu'au-delà du point de vue, le site est en grande partie bouché par de petits arbres d'un ton sombre ou couverts d'ombre; ce qui sert à détacher fortement le premier groupe de figures. Les deux nymphes nues, à la gauche, reçoivent fort peu de lumière. Le ciel, à l'horizon, est rempli de vapeurs & tout-à-fait fondu; à cause que je ne veux pas représenter ici le soleil d'une lumière aussi vive & aussi pure que dans une belle matinée, ni aussi forte qu'à midi, mais plus ou moins cou-

vert de brouillards ; ce qui fait que tout paroît d'un ton rouffâtre. Les nuages font grands , épais & fombres.

On pourroit auffi , dans le cas qu'on ne voulût point épargner de peine , enrichir le ciel par les trois Parques , qui après avoir rempli leur fatale befogne , remontent en l'air ; mais Atropos chargée du fil & des doubles cifeaux , doit fe trouver le plus en avant ; enfuite Lachéſis , avec le fuſeau , un peu plus loin , & Clotho , avec la quenouille , encore davantage dans l'éloignement.

Voyons maintenant de quelle manière nous pourons repréſenter Andrémon qui retourne chez lui avec ſa famille.

Troisième Tableau de la Fable de Dryope.

Dryope maintenant changée en arbre , ſe trouve avec le Lothos ſur l'extrémité du premier plan , un peu à la droite du point de vue ; & de-là , vers le côté gauche , on voit un chemin qui ſe prolonge en demi-lune juſque ſur le devant du tableau , & contre lequel vient frapper l'eau qui eſt à la droite , environ trois pieds plus bas que la terre. A la droite , hors du tableau , je repréſente un terrain fort haut qui ſe prolonge vers le point de vue. Au bas de ce terrain , & à peu près de niveau avec l'eau , eſt un ſentier ſur le bord duquel il y a pluſieurs arbres qui aiment un ſol humide , & quelques-uns mêmes ſont placés tout-à-fait dans l'eau. Le ſecond plan s'élève en colline contre le lointain , particulièrement du côté droit ; d'où l'on voit , vers la gauche , au travers d'une ouverture qui eſt dans le rocher , un lointain en perspective. Derrière

cette hauteur ou colline , on apperçoit le faite d'un bel édifice , qui est la demeure d'Andrémon.

Je pense que les Artistes ne seront pas étonnés de ce je mets tant de terrains élevés & tant d'eau autour d'un petit site fort bas , puisqu'Ovide dit que l'évènement dont il est ici question s'est passé au bord d'un lac. Voilà pourquoi je fais voir ce chemin en demi-lune , qui ferme une partie du lac , afin de rendre en même-tems la chose d'une manière plus naturelle.

Il s'agit maintenant de favoir s'il n'est pas permis au peintre de prendre quelques libertés pour obtenir un meilleur effet dans son ouvrage ? Je pense qu'il le peut , pourvu qu'il ne péche pas contre les convenances du sujet qu'il traite ; car il faut prendre pour une loi formelle ce que l'écrivain qu'on consulte en dit ; de sorte qu'on doit supposer qu'Ovide n'a rien avancé sans fondement touchant la fable de Dryope. Il y aura peut-être cependant des artistes qui croiront que j'aurois pu représenter ce sujet d'une manière beaucoup plus agréable ; mais il est nécessaire de se rappeler qu'il n'est pas propre à cela , & que c'eût été mal faire que de rendre ce site plus beau , puisque mon intention est d'inspirer de la tristesse , ainsi qu'on en fera convaincu , si l'on veut me suivre dans la description de ce tableau.

Sur le chemin bas de la droite je fais voir des bacchantes & des satyres qui partent pour se rendre vers les montagnes. Parmi cette troupe , il y a un satyre qui porte sur son épaule un terme de Priape , & qui tient un grand vase de l'autre main , étant suivi par des tygres & des panthères. Quant à Dryope changée en arbre , je

laisse son vêtement de dessous , de la couleur que j'ai indiquée plus haut , pendu à l'arbre , autour duquel sont trois nymphes , dont l'une tient des deux mains l'arbre , comme si elle vouloit le secouer , en fixant en même-tems ses yeux sur le feuiller. Les deux autres nymphes s'entretiennent ensemble , & l'une montre à l'autre la malheureuse famille de Dryope qui se prépare à partir. Je place Iole la première , près de la chaloupe , tenant le vêtement de sa sœur & une corbeille remplie de fleurs , qu'elle donne , en pleurant , au conducteur de la chaloupe. Un peu derrière Iole , vient Andrémon , portant sur son bras gauche son fils Amphyse , enveloppé dans son manteau , & parlant à l'homme de la chaloupe , à qui il indique , de la main droite , l'endroit où il veut qu'il le conduise. Plus-loin , on voit Euryte qui fixe les yeux au ciel , vers l'étoile Hesper , en témoignant sa douleur du triste sort de sa fille.

Je vais maintenant faire la description de l'attitude & des draperies des figures , ainsi que des accessoires.

La chaloupe attachée à un poteau se présente un peu de profil. On voit le côté droit du conducteur , qui se baïssé du côté de la terre , le dos tourné à la lumière , & prend , avec les deux mains étendues , le vêtement & la corbeille de fleurs que lui présente Iole. Son vêtement d'un gris-clair , est attaché par une large ceinture noire autour de ses reins , avec l'épaule nue jusqu'au milieu du corps. Iole prente le côté gauche , la poitrine tournée vers le conducteur de la chaloupe , à qui elle donne , de la main droite , la corbeille de fleurs , sur laquelle pend le vêtement de sa sœur. On voit le bas de son corps par de-

vant ; ses pieds sont fort près l'un de l'autre , avec les genoux un peu pliés ; sa tête tournée vers le côté gauche , & s'effluant les yeux avec le voile qu'elle a autour du col. Andrémon qui tient le jeune Amphyse , est posé sur le pied gauche , & marche vers la chaloupe , le haut du corps tourné vers le côté gauche , la poitrine de face , & son bras droit étendu , pour indiquer , ainsi que je l'ai dit , l'endroit où il veut qu'on le conduise. Son manteau pourpre , qui est attaché sur son épaule droite , passe par-dessous son bras , autour de son corps , & couvre , en partie , l'enfant. De l'autre pan de cette draperie , qu'il a dans la main gauche , il soutient l'enfant sur sa hanche renflée , contre le côté gauche de sa poitrine. L'enfant le tient par le col avec la main gauche , passée par l'ouverture de son vêtement de dessous , avec le haut du corps jeté en arrière , & écarté de celui de son père , tenant de la main droite , qui est levée en l'air , une couronne de fleurs qu'il regarde , en tournant la tête vers l'épaule droite. Un de ses pieds passe entre les plis du manteau d'Andrémon , & porte contre son épée. Le vieil Euryte qui fuit son fils , a le dos tourné vers le point de vue , & semble tomber en arrière d'étonnement & de douleur. Ses yeux sont fixés vers le ciel , & sa jambe droite , sur laquelle porte son corps , est en arrière. Sa main droite , dans laquelle il tient son bâton , se trouve collée contre son sein gauche ; tandis que de la main gauche il montre son fils & son petit-fils , & qu'il semble adresser ses plaintes à l'étoile Hesper. L'image de l'arbre dans lequel a été changée Dryope , ainsi que celle du Lothos , des nymphes , & de tout ce qui se trouve sur ce plan , est réfléchié dans l'eau ,

de même que tous les objets qui sont le long du lac , à la droite. La poitrine d'Andrémon , qui porte le jeune Amphyse , est de niveau avec l'horizon , à cause que le terrain va en s'élevant par-devant ; & se trouve parallèle avec la chaloupe.

J'ai voulu traiter ces compositions d'une manière étendue , pour faire voir que les peintres paysagistes ne manquent pas de matière pour orner leurs sites par des sujets d'histoire ou de la fable ; sujets qui peuvent être également utiles aux peintres d'histoire : c'est pourquoi je vais traiter encore une fable , à laquelle j'ajouterai une composition de mon invention ; & je finirai ce livre par remarquer ce qui est *pittoresque* , & ce qui ne l'est pas , à cause que les peintres ignorans confondent souvent l'un avec l'autre.

C H A P I T R E X I V .

De la fable d'Érésichthon , & de celle de la Punition du satyre , pour orner le site d'un paysage.

OVIDE rapporte qu'Érésichthon , homme fort impie , qui méprisoit les dieux , ayant eu la témérité de profaner à coups de hache un vieux chêne extrêmement haut , consacré à Cérès , fut condamné par cette déesse à endurer une horrible faim ; de sorte que pour avoir quelque argent pour vivre , il fut obligé de vendre Métra , sa fille.

Je prends pour ce sujet une agréable campagne, le jour vient du côté droit, & le point de vue est au milieu du tableau. Sur la gauche j'éleve un magnifique édifice, avec une belle façade de l'ordre Dorique, à laquelle on monte par trois marches, qui fuient vers le point de vue. De l'autre côté des marches je mets une balustrade ou un stylobate continu à hauteur d'appui qui se prolonge de l'édifice vers le point de vue, avec un vase antique sur l'extrémité qui en forme l'angle ou le retour. Sur la droite il y a une rivière, par-dessus laquelle passe un pont de bois; & sur le bord opposé on voit une partie des murs d'une ville dont la rivière baigne les pieds. Le reste représente un paysage montueux dans le lointain, planté par-ci-par-là avec des bouquets d'arbres. Près de la balustrade je place l'affamé Erésichthon, qui de la main gauche tient son bonnet dans lequel il fait tomber l'argent qu'il vient de compter sur cette balustrade. Sa fille Métra est derrière lui, près des marches; & le marchand qui vient de l'acheter, monte les degrés, en lui montrant la porte de la main droite dans laquelle il tient une bourse à moitié remplie; tandis que de la main gauche il la saisit par un pan de son vêtement. La Famine décharnée, placée entre Erésichthon & sa fille, pousse celle-ci des deux mains par les épaules. Voilà les principaux objets de cette composition.

Le marchand, qui regarde Métra d'un air grave & fier, est vêtu, d'une belle robe violette qui lui descend jusqu'aux genoux, avec une ceinture au milieu du corps. Sa tête est garnie d'une espèce de turban; & il porte

des bas & des souliers suivant le costume des Spartiates. On le voit presque entièrement par le dos, avec le pied droit posé sur la marche d'en haut & levant le pied gauche de la seconde marche. Le corps de Métra porte sur la jambe droite, avec le pied gauche sur la marche d'en bas, & retiré un peu en arrière. Le bas de son corps se voit, pour ainsi dire, tout-à-fait par devant, plus ou moins hors de la lumière; mais le haut de son corps est tourné à la droite vers son pere, qu'elle semble quitter avec chagrin; & pour mieux tromper le marchand, comme si elle ne le suivoit qu'à regret, elle tient de la main droite un mouchoir près de son oreille gauche, comme si elle vouloit essuyer ses yeux; en soutenant le coude droit, de la main gauche, passée devant son corps. Sa draperie, d'un jaune pâle avec une nuance verdâtre, est négligemment rassemblée dessous son sein par un ruban, & descend en flottant jusqu'au dessous de ses molets. Elle a les pieds nus. Sa physionomie est belle, mais un peu maigre, avec des cheveux blonds, ornés de rubans bleus étroits. Erésihthon est dans une attitude courbée, avec les genoux ployés. Sa robe, ferrée autour de ses reins par une corde, est feuille morte, & lui descend par derrière jusqu'aux molets; & sur le côté elle est ouverte, de manière à faire voir sa jambe & sa cuisse jusqu'à la hanche. Son épaule gauche est de même nue. Il a la barbe & les cheveux gris; son corps est fort décharné, & d'un coloris livide & plombé. Son bâton est posé contre la balustrade. Quant à la Famine, voici la manière dont la peint Ovide: Elle a les cheveux hérissés & en désordre, les yeux enfoncés

& livides, le visage pâle, les levres noires, la bouche effroyable, la peau rude & pleine de rides qui laisse voir des os qui sortent de tous côtés, & l'on découvre presque jusqu'au fond de ses entrailles. Sa poitrine excessivement avancée ne paroît tenir qu'à l'épine du dos, & au lieu de ventre on ne voit que la place où il devoit être. Son extrême maigreur laisse à découvert ses muscles & ses nerfs, & la grosseur de ses genoux & de ses talons présente un objet hideux. On voit ce monstre jusqu'au milieu du corps au-dessus du dos courbé d'Erésichthon. Les colonnes de l'édifice sont d'une pierre grise; les murailles, ainsi que les marches & un pavé qui se prolonge jusqu'au bout de la balustrade, sont de pierre bleue, & le reste du premier plan jusqu'à la rivière est un plan uni de terre. Dans le frontispice de l'édifice sont sculptés deux cornes d'abondance. Le vase antique placé sur l'angle de la balustrade est de granit rouge. A côté de ce vase, derrière la balustrade s'élève un grand arbre d'un beau feuillage, qui jette beaucoup d'ombre contre l'édifice. Le tronc de cet arbre est entouré de lierre & d'autres plantes; ce qui sert à intercepter la lumière du lointain entre la maison & le vase, & à prévenir l'effet trop tranchant que feroit sans cela la balustrade, de laquelle se détache agréablement Métra sur qui tombe une grande lumière. Contre l'aîle de l'édifice, au-delà de la balustrade, je fais monter une vigne; & dans la porte je place un jeune esclave. Sur la ligne de terre, près des marches, on voit attaché un chien vigoureux qui aboie.

J'ai observé trois choses principales dans cette composition : l'indigence, les vivres nécessaires à l'existence de l'homme, & l'occasion. Les malheureux cherchent du secours par-tout où ils espèrent en trouver ; voilà pourquoi je représente ici le besoin par Erésichthon & sa fille, qui viennent demander de l'assistance à l'homme riche qui habite sa maison de plaifance. Les autres accessoires tels que le pont de bois, la ville qu'on voit dans le lointain, & les deux cornes d'abondance sculptés sur le frontispice de l'édifice ne demandent aucun éclaircissement.

Quoique je ne place pas la Famine à côté d'Erésichthon, il ne faut pas penser que j'aie oublié la règle que j'ai prescrite dans le chapitre onze du livre II, savoir, que, lorsqu'une passion peut être exprimée par le personnage même, on ne doit point se servir d'une figure allégorique pour faire connoître cette passion ; car j'ai deux raisons pour mettre ici la Famine. 1°. A cause que le besoin ou l'indigence ne peut pas être rendue avec toute l'expression nécessaire, vu que cette idée se trouve confondue ici avec la joie d'avoir trouvé le secours nécessaire, c'est-à-dire, l'argent, & l'avidité empressement d'en jouir. 2°. Parce qu'Erésichthon n'est pas assez nu pour faire voir son corps décharné, ainsi que le sujet le demande, suivant la description d'Ovide.

Ce n'est pas seulement pour enrichir ma composition que je fais voir ici un chien enchaîné qui aboie ; mais pour faire comprendre, en même temps, que celui qui possède de grands biens, doit être attentif à les garder.

D'ailleurs, on fait que c'est l'usage des gens de la campagne, & sur-tout des riches, d'avoir de ces animaux, autant pour leur plaisir que pour leur sûreté.

On voit rarement cette fable représentée en peinture, ni même en gravure, si ce n'est pour être employée dans les métamorphoses d'Ovide; mais exécutée d'une manière si simple qu'il n'est guère possible d'en deviner le sens que par l'explication qu'on en donne; car quelle idée peut-on se faire en voyant un vieillard décharné qui reçoit une bourse remplie d'argent d'un autre homme, avec une jeune fille placée entre ces figures? tandis qu'on ne peut pas distinguer quel est le riche ou le pauvre; d'autant plus qu'ils sont représentés dans un paysage ou en pleine campagne, où l'on ne voit aucune fabrique qui puisse leur servir d'azile.

Il ne suffit pas de lire la conclusion d'une histoire; il faut qu'on en connoisse l'origine, l'intrigue & la suite. On doit d'abord savoir qui étoient Eresichthon & sa fille, afin de pouvoir l'indiquer par leurs figures & leurs draperies; secondement par qui ils ont été punis, & de quel genre a été leur châtement; quel a été leur libérateur, & de quel moyen il s'est servi pour leur prêter du secours. Ce n'est qu'après s'être bien instruit de toutes ces choses qu'il faut penser aux moyens de les rendre de la manière la plus naturelle & la plus pittoresque, de même que les accessoires, ainsi que le tems, le lieu, &c.

Je vais passer maintenant à la composition allégorique par laquelle j'ai promis de terminer ce chapitre, qui pourra être utile aux artistes qui ne veulent pas se borner à la leçon des historiens & des mythologues;

mais qui cherchent à se distinguer par des productions de leur propre invention.

Le Repos troublé par le Vice.

A L L É G O R I E.

Qu'on se représente ici trois jeunes nymphes de Diane qui, fatiguées des plaisirs de la chasse, se reposent à l'ombrage des arbres, à quelque distance du chemin près d'une chute d'eau. Des satyres & des faunes ayant apperçu ces nymphes, prirent la résolution de les surprendre & de s'amuser à leurs dépens. Pour remplir ce projet, ils allèrent chercher leurs compagnons, & revinrent ensemble en silence, portant avec eux un grand terme de Priape, deux panthères, un vase plein de vin & des raisins. Voyant que les trois nymphes étoient endormies &, pour ainsi dire, entièrement nues, ils dressèrent devant elles l'énorme terme; prirent tous leurs attirails de chasse, qu'ils suspendirent au buste de ce dieu, dont ils entourèrent la tête d'un de leurs voiles. Tout autour ils planterent des thyrses auxquels ils attachèrent des masques. Peu satisfaits de cela, ils prirent les vêtemens des nymphes qu'ils pendirent aux plus hautes branches d'un arbre qui étoit près de là; & pour qu'elles ne montassent point sur l'arbre pour aller prendre leurs habits, ils y attachèrent les deux panthères; & après avoir mis le vin & les raisins au milieu des nymphes, ils se retirèrent à l'écart pour voir ce qu'elles feroient en s'éveillant. Chaque satyre & chaque faune avoit son instrument de musique

tels que cymbales, tambours de basque, &c, afin de réveiller les nymphes dans le cas qu'elles dormissent trop longtems, car la nuit approchoit; mais un accident imprévu manqua de faire échouer leur entreprise: une autre nymphe, qui venoit sans doute pour rejoindre celles-ci, voyant les deux panthères couchés dessous l'arbre crut qu'ils n'étoient pas apprivoisés, & en tua un à coups de fleches; sur quoi les satyres sortirent de leur retraite, pour se saisir de la nymphe, mais elle prit la fuite. Ils penserent alors qu'ils avoient assez longtems attendu & qu'ils falloit réveiller les nymphes. Toute la fuite de Bacchus, faunes, satyres, bacchantes, firent un si terrible tintamare avec leurs instrumens que les nymphes s'éveillèrent, & se leverent soudain, saisies de frayeur, pour aller prendre leurs habits. Mais à peine furent-elles debout qu'elles apperçurent le terrible terme de Priape, auquel pendoient leurs attirails de chasse. Cette vue, mais principalement celle de leurs habits attachés à l'arbre les surprit beaucoup & les fit rougir; ne sachant de quel côté porter leurs pas. Aucune n'osa s'approcher du terme pour y prendre leurs armes. Pendant ce tems la troupe de satyres, de faunes & de bacchantes se tint cachée & rit beaucoup de l'embarras des nymphes; qui, ne voyant personne autour d'elles, coururent çà & là, pour trouver le moyen de prendre leurs habits; mais l'une d'elles s'étant approchée de l'arbre, le panthère se leva, & les effraya au point qu'elles ne furent de quel côté fuir. Les pleurs & les cris leurs étoient inutiles, & c'est en vain qu'elles invoquerent cent fois, le secours de Diane. La plus âgée, appelée Cléobis, s'arma enfin

de courage & s'approcha du terme pour y prendre le voile, dont elle vouloit couvrir Carile, qui étoit nue; & appela en même tems ses compagnes pour qu'elles vinssent l'aider à abattre le terme. Mais à peine la troupe brutale eut-elle entendu cette résolution qu'elle entourra les nymphes, en riconnant & en danfant autour d'elles; tandis qu'un jeune satyre courut vers le terme pour en ôter les attirails de chasse, & exposa ainsi aux yeux des nymphes le terrible dieu; ce qui excita leur indignation, sur-tout parce que d'autres satyres s'amusoient à leur montrer, en éclatant de rire, leurs habits pendus à l'arbre. Il n'y avoit cependant pas moyen de se tirer de ce cruel embarras, se trouvant entourées de toutes parts de satyres & de faunes, qui les repoussioient quand elles vouloient s'enfuir. Mais pendant cette scene on entendit soudain le bruit de plusieurs cors, ce qui fit cesser cette joie grossière: chacun prit la fuite, le terme de Priape fut renversé, le panthère, attaché à l'arbre fit de vains efforts pour suivre ses maîtres, & Diane parut avec ses nymphes, qui décocherent leurs fleches sur les satyres, sur les faunes & sur les bacchantes, tandis que leurs chiens dévorèrent le panthère. Les trois Nymphes, honteuses de l'état où elles se trouvoient, se jetèrent aux pieds de la déesse, à qui elles racontèrent leur triste aventure, & l'insulte qui leur avoit été faite par les satyres, en lui montrant le terme de Priape, les masques attachés aux thyrses & l'arbre où pendoient leurs habits. La déesse courroucée, ordonna sur le champ de poursuivre les fugitifs, jurant de ne point éclairer la nuit avant que sa vengeance ne fût remplie; ce qui fut exécuté. Quelques nymphes se

rendirent dans le bois, d'autres entourèrent les ruisseaux; & le reste courut les champs. Peu de tems après on les vit revenir avec les coupables, qui, sur l'ordre de Diane, furent punis de différentes manières.

Ce sujet présente, je crois, assez de matière pour en remplir plusieurs paysages, & l'on y trouve différentes passions à exprimer, telles que la honte des nymphes, la joie brutale des satyres, le courroux de Diane, & l'embarras des satyres, lorsqu'ils se virent exposés à la vengeance de la déesse.

Cette composition nous offre aussi une allégorie de l'attrait du crime, de la douleur & de l'abattement de ceux qui sont en proie à la malice des méchans, ainsi que de la punition & des tristes suites que l'insolence & la méchanceté traînent après ^{elles} eux. En un mot, on voit ici un tableau du châtement du vice & de la récompense de la vertu.

C H A P I T R E X V.

Du mot Pittoresque.

IL n'y a, pour ainsi dire, rien au monde qui ne puisse être interprété en bien & en mal; & c'est au jugement seul à faire un juste choix de ce qui est véritablement beau & bon. C'est une vérité qui a principalement lieu dans la peinture; puisqu'on voit que la puissance de cet art affecte le cœur de deux manières différentes; savoir, par des représentations agréables & honnêtes, & par celles

d'idées mesquines & méprisables ; qui les unes & les autres font également un puissant effet , en sens contraire , sur les esprits des spectateurs. Les premiers objets dont il est ici question , attachent & charment l'œil de l'amateur éclairé , & les autres produisent une sensation défagréable. Il faut donc convenir que par *pittoresque* , c'est-à-dire , parce qu'il y a de meilleur & de plus beau dans l'art , on ne doit entendre que tout ce qui est digne d'être mis sur la toile ; & que ce qui est mesquin ou mauvais ne mérite pas cet honneur.

Un paysage avec de grands arbres droits & sains , garnis d'un beau feuiller ; des terrains unis ; avec de collines en pente douce & aisée ; des eaux limpides & tranquilles ; de belles perspectives à perte de vue ; un beau ciel d'azur avec des nuages légers & diaphanes qui circulent doucement ; de belles cascades & fontaines ; de riches fabriques & de superbes temples des différens ordres d'architecture , avec de beaux ornemens ; des figures d'une proportion élégante , & dans des attitudes agréables , avec un coloris vrai , des draperies bien jetées , suivant la qualité des personnages & les circonstances où ils se trouvent ; des animaux gras & bien nourris , rendus avec vérité ; voilà les objets auxquels on peut donner le nom de *pittoresque*.

Mais on ne peut sans doute pas dire qu'un paysage est beau & agréable , quand il n'est rempli que d'arbres tortus & rabougris , dont les branches s'étendent en désordre à droite & à gauche , avec des troncs pleins de nœuds & de fentes , & tout couverts de mousse ; des terrains raboteux , sans chemin ni sentier ; des collines à pic , & des
montagnes

montagnes énormes , qui bouchent totalement le lointain ; des fabriques tombées en ruines , dont les fragmens sont épars çà & là ; des eaux fangeuses & croupissantes ; un ciel sombre & triste , rempli de grands & épais nuages ; des campagnes où l'on ne voit que des animaux maigres & étiques , & des figures laides , contrefaites & mal vêtues. On ne peut pas dire non plus qu'une figure est belle , lorsqu'elle représente celle d'un sale gueux , boiteux ou bancal , la tête enveloppée d'un linge mal-propre , avec une peau jaune & tannée , & occupé à tuer de la vermine ?

Quant à moi , je pense que la différence entre le beau & le laid est trop marquée pour ne pouvoir pas facilement en faire la distinction. Je veux bien qu'on donne le nom de pittoresque aux productions de Van-Laar , dit Bamboche , de Brouwer , de Molenaar , pour les figures ; ainsi qu'à celles de Breugel , de Bril , de Bloemmart , de Savery , de Berchem & d'autres maîtres pour les paysages ; mais je préfère Raphaël , le Corrège , le Poussin , le Brun , &c , aux premiers ; & aux seconds l'Albane , Genouille , Gaspar Poussin & Polidore , & tous ceux qui ont montré dans leurs ouvrages le même goût que ces maîtres.

Je vais ajouter ici quelques réflexions sur ce qu'on entend par manière grande & ressentie dans le dessin , terme que la plupart des artistes entendent aussi peu que celui de pittoresque , & qu'on ne donne , en général , qu'à des exagérations mal conçues , tels , par exemple , que des arbres tortus , pleins de nœuds & de fentes , des terrains inégaux & raboteux ; d'énormes masses de pierre avec de grandes & profondes crevasses , des figures d'un contour angulaire , avec des muscles fortement prononcés ,

dans la manière de Michel-Ange, des physionomies avec de larges méplats, de long nés, une grande bouche, & des yeux enfoncés dans leur orbite, ainsi qu'en a fait Testa. Ce sont de pareils objets & autres semblables, dis-je, qu'on regarde communément comme exécutés dans la grande & belle manière; mais qui cependant n'y ressemblent pas plus que la nuit au jour, ni que le vice à la vertu.

On ne peut donc que blâmer les artistes qui engagent leurs élèves à adopter cette manière de dessiner, qui ne les conduit, en général, qu'à un contour grossier & incertain. Il vaut, par conséquent, mieux étudier cette partie chez Raphaël, le Pouffin & les autres grands maîtres qui ont su éviter ces défauts, & qui nous ont donné des admirables modèles de la beauté tranquille & de la noble simplicité.

Il y a néanmoins des sujets où le peintre doit se servir de la nature commune & grossière, & par conséquent ne pas employer uniquement ce qui est beau & agréable; mais dans ce cas, il est plus facile à l'artiste qui connoît & fait rendre la belle nature de descendre à des objets communs, qu'il ne l'est à l'autre de s'élever à la beauté idéale. D'où je conclus, que c'est la belle nature qu'il faut étudier, & par laquelle on peut uniquement parvenir à rendre les productions de l'art vraiment pittoresques, & dignes des connoisseurs.

Je vais joindre ici, pour l'usage des jeunes artistes, qui ne feroient pas doués d'une grande invention, une description détaillée, mais concise des différens objets qu'on peut employer dans la composition d'un paysage.

C H A P I T R E X V I.

De la Beauté pittoresque dans le paysage.

LE jour commençoit à tomber, & la lumière du soleil couchant formoit de grandes ombres portées, lorsque je fus invité, par la beauté de ce spectacle, à me promener; plein de l'idée de la négligence de la plûpart des artistes à porter les yeux sur une infinité d'objets qui, s'ils étoient exécutés par un pinceau habile, feroient de la plus grande utilité à l'art; négligence qu'on ne doit attribuer qu'à une étude superficielle & mal dirigée, qui ne nous permet pas de fixer notre attention sur ce qui nous est le plus important à connoître.

Ces réflexions me conduisirent dans une campagne délicieuse qu'on auroit pris pour les champs Elysées; & rien n'y manquoit de ce qui peut contribuer à la tranquillité de l'ame. Tout y étoit beau & dans un ordre parfait. L'aveugle hasard n'avoit pas présidé ici; & il étoit facile de s'appercevoir que la nature & l'art avoient concouru ensemble à embellir ce site. Le chemin par où je marchois étoit si uni & si bien entretenu que je sentois à peine que je touchois la terre. Un vent doux & agréable y tempéroit la chaleur des gerbes étincellantes de l'astre du jour, & agitoit d'une manière imperceptible le feuillage épais qui couronnoit les belles tiges des arbres; tandis que les jeunes & tendres rejetons étoient doucement caressés par le zéphire, dont l'haleine faisoit

scintiller leurs feuilles argentées. Le ciel étoit couvert du plus bel azur, qui alloit se perdre, en pâlisant par degrés, dans l'air léger de l'horizon; tandis que de petits nuages diaphanes circuloient tranquillement & ne se déroboient qu'insensiblement à la vue. Des cygnes plus blancs que la neige se miroient dans des ruisseaux limpides & d'un cours tranquille.

Dans ce séjour délicieux, où rien ne manquoit de ce qui peut satisfaire le desir de l'homme, je trouvai un beau jet d'eau, dont le bassin étoit de marbre blanc, garni du côté du chemin de réservoirs de pierre en forme de coquilles, destinés à en recevoir l'eau. Les statues qui l'ornoient étoient du meilleur choix & de la plus belle exécution. Autour de ce bassin on voyoit des arbres bas & touffus, contre le vert feuiller desquels le marbre blanc faisoit un admirable effet, & dont les reflets se méloient agréablement à l'ombre de ces arbres.

De là je pris à la droite, par un chemin large & fort uni, bordé des deux côtés d'un parapet ou stylobate continu de pierre bleue, sur l'extrémité antérieure duquel étoient deux grands vases de marbre rosacé, d'une forme pareille à celle des vases du jardin Farnèse, à Rome, d'une large ouverture & sans couvercles; mais au lieu de l'histoire d'Iphigénie, on y voit sculpté en bas-relief, d'une foible faillie, une danse de bacchantes. La forme de ces vases étoit fort belle, & l'ordonnance des bas-reliefs bien entendue.

Sur les panneaux du parapet, qui étoient d'ordre Dorique, on avoit sculpté des feuillages entremêlés de roseaux.

Au bout de ce parapet , je me trouvai dans un large chemin sablonneux , dont le côté gauche étoit baigné par une rivière d'un cours doux & tranquille , & dont le côté droit se trouvoit garni d'une rangée de beaux arbres. Sur le bord de la rivière étoient plantés de vieux faules dont les uns penchés au-dessus de l'eau , d'autres droits & d'un feuillage épais , & d'autres enfin jeunes encore , & au travers des rameaux peu fournis desquels on voyoit scintiller l'eau. A la droite , où le terrain allait en montant , il y avoit , ainsi que je l'ai dit , une rangée de toutes espèces d'arbres , tels que des chênes , des frênes , des tilleuls , des oliviers sauvages , des pins , des cyprès , &c ; dont les uns d'une tige droite , d'un beau feuillage , & d'un vert agréable & gai ; entre lesquels de jeunes rejetons , avec leurs tiges droites & leurs tendres feuilles , produisoient une charmante variété. Les bruns cyprès chargés de leurs fruits , servoient à faire mieux sortir la belle verdure des autres arbres , & à charmer davantage la vue. Au pied de ces arbres croissoient des herbes & des plantes sauvages , entremêlées d'une manière variée & pittoresque par des ronces & des épines. Ces plantes , & sur-tout l'herbe , étoient couvertes en plusieurs endroits de la poussière du chemin ; ce qui , en mariant leurs tons de couleur , servoit à produire une agréable harmonie.

A des distances convenables , on trouvoit , des deux côtés du chemin , des bancs fort bas de pierre grise de Benthem , pour la commodité des voyageurs , qui avoient la forme d'une longue & étroite architrave , supportée sur deux piliers.

En continuant ma route , je rencontrais un chemin

croisé, où je vis un terme ou une colonne itinéraire. Je me trouvai d'abord indécis de quel côté je porterois mes pas pour ne pas m'égarer; mais je me rappelai que ces termes étoient ordinairement tournés avec le visage du côté du bon chemin, & servoient ainsi de guides aux voyageurs. Le haut de ce terme représentoit le buste d'un homme, mais avec des muscles fortement indiqués, surmonté d'une tête de satyre, garnie de deux cornes de belier. Il étoit placé dans un angle rentrant formé par des arbres, à moitié caché sous les feuilles & sous le lierre, & paroissoit être de marbre blanc, mais il se trouvoit couvert d'une croute verte formée par l'eau des feuilles décomposées. Un peu plus loin, j'aperçus sur une plinthe haute de trois pieds, & de même de marbre blanc, une nymphe nue couchée, en s'appuyant avec le coude sur une urne dont elle verfoit de l'eau, laquelle tomboit de la plinthe sur le chemin, qui, dans cet endroit, étoit un peu raboteux, & alloit se rendre dans la rivière. Je fus d'abord étonné de ce que cette statue, qui étoit extrêmement jolie, paroissoit mieux conservée & moins sale que le terme, quoiqu'elle s'en trouvât à peu de distance, & placée beaucoup plus bas; mais ma surprise cessa bientôt, lorsque j'eus remarqué qu'elle n'étoit pas couverte par les arbres, mais dans un endroit ouvert. Après avoir fait quelque pas, je rencontrai un autre objet admirablement beau, relativement à l'art; c'étoit un ancien tombeau de marbre rosacé, avec des taches & des veines blanches & d'un gris brun, couvert d'une pierre bleue, & soutenu par deux sphinx sans ailes, de marbre blanc, portés sur une grande plinthe de marbre

noir, mais qui paroissoit gris par la poussière qui la couvroit. Le terrain, dans cet endroit, étoit pierreux, mais trois ou quatre pieds autour de la plinthe, il étoit assez uni. Ce tombeau étoit environné de tous cotés de sable qui s'étendoit jusqu'à la mer qui ne s'en trouvoit éloignée qu'à peu de distance, à la gauche. Sur le milieu de la panse de ce tombeau on voyoit un médaillon circulaire, renfermé dans une couronne de feuilles de chêne, où étoit représenté un aigle qui planoit en tenant les foudres de Jupiter dans le bec; ce qui me fit préfumer que c'étoit la tombe de Phaëton; d'autant plus que sur l'un des angles il y avoit trois cyprès, dont celui de derrière paroissoit encore entier & sain; tandis que les deux autres étoient tellement dégradés par la foudre ou par quelqu'autre accident, que l'un avoit perdu son sommet en entier, & que la moitié des branches de l'autre étoient abattues ou dépourvues de leurs feuilles. Derrière ce tombeau, je trouvai un grand piédestal de pierre grise, lequel paroissoit avoir été surmonté autrefois d'une urne cinéraire ou d'un vase, qui se trouvoit près de là, fort dégradé & à moitié enfoui en terre, avec l'une des anses en l'air.

Ces objets me causèrent tant de plaisir à voir, que je ne songeai pas à porter les yeux sur ce qui me restoit encore à observer avant que la nuit ne vint à tomber. Je résolus donc de ne point quitter cet endroit charmant, qu'après en avoir fait le dessin. Je m'éloignai par conséquent de dix ou douze pas, afin de pouvoir embrasser le site entier d'un seul coup d'œil; & en effet il se présenta devant moi un admirable paysage. Les arbres qui s'élevoient

derrière & à l'un des côtés de la nymphe couchée ; & de l'autre côté le terrain qui montoit en pente douce , avec une petite cabane placée dans un endroit bas, derrière ce terrain , servoient à donner un agréable ensemble à tous les objets qui frappoient ma vue. Les arbres derrière le tombeau paroissoient sombres , & contribuoiert à mieux détacher ce monument , & à diminuer la force des objets placés sur les deux côtés. Plus loin , j'apperçus un pont , & dans le lointain quelques collines, &c. Je fis sur le champ de tout ceci une légère esquisse , mais cependant ombrée ; & pour gagner du tems , j'indiquai avec des lettres ou des chiffres les couleurs des pierres & leurs teintes , ainsi que les accidens de clair-obscur qu'ils formoient les uns contre les autres , de même que contre le ciel.

Après avoir fini ce travail , je continuai ma promenade sur la droite , jusqu'à ce que je fus arrivé à un grand pont fort massif , qui ne formoit qu'une seule arche extraordinairement grande & large , faite en ³²¹⁴ovige , à la manière Gothique. Au travers de cette ouverture du pont on voyoit une plaine unie , qui s'étendoit presque jusqu'à l'horizon , & parfemée , par-ci par-là , de quelques hameaux , dont les maisons étoient bâties régulièrement de briques , quoique d'ailleurs d'une manière simple & sans le moindre ornement. Cette arche partoit de derrière les arbres à la droite , & se prolongeoit , par-dessus le chemin , jusqu'à un rocher sur le bord de la mer. Ce pont avoit sans doute été construit dans cet endroit pour conserver une libre communication lorsque le vent venoit à chasser la mer dans les terres.

En passant dessous cette arche , je me trouvai en pleine
campagne ,

campagne, près d'une autre espèce d'habitations communes, & que je n'avois pas pu discerner d'abord, à cause de quelques petits bouquets d'arbres qui m'en avoient intercepté la vue. Ces demeures étoient construites, par les bergers, d'une manière élégante relativement à l'art, quoique de matériaux fort communs. Les unes avoient un simple seuil; on montoit dans les autres par deux ou trois marches; mais la plupart étoit de niveau avec la terre. On entroit dans quelques-unes par une porte carrée, couronnée d'une fenêtre ovale ou circulaire, ou bien par un médaillon de la même forme, au milieu duquel il y avoit, au lieu de bas-relief, une tête écorchée de belier, de chèvre ou de bœuf, sculptée de pierre blanche, suivant la condition ou l'état des propriétaires. Les fenêtres d'en bas, qui avoient la même forme que la porte, étoient d'un diamètre & demi de hauteur, ou bien larges de deux fois leur hauteur. Les maisons à deux étages ou avec un petit grenier, avoient par le haut des fenêtres ou des lucarnes d'une forme circulaire. La porte de quelques-unes, avec un seul étage, étoit ceintrée par le haut; mais alors elle étoit surmontée d'une longue fenêtre octogone; & quand il y en avoit d'autres au-dessus, elles étoient carrées; & celles d'en bas ressembloient à la porte. Les toits étoient, en général, plats & couverts de tuiles. Mais, suivant moi, plusieurs de ces maisons offroient une plus grande élégance que les autres: elles avoient au-dessus de la porte un petit balcon, avec une seconde porte ceintrée par le haut, & des fenêtres carrées de même grandeur de chaque côté, & d'autres circulaires au-dessus. De chaque côté de ces portes on voyoit des trous carrés, en forme de

créniaux ou de niches , se retrécissant vers l'intérieur , de manière à ne laisser qu'une fente , garnie de petites barres de fer disposées en croix. Les frontispices en étoient de l'ordre Dorique ou Ionique , de pierre blanche ; l'étage d'en bas d'une pierre grise & le reste de pierre bleue , avec des bancs de chaque côté de la porte. Entre plusieurs maisons , j'aperçus des murs avec des ouvertures ovales ; & dans quelques-uns de grandes portes , qui paroissoient être des étables ou des écuries. Ces maisons étoient placées beaucoup au-dessus du chemin , afin d'être à l'abri du débordement de la rivière qui serpenoit près de là dans la plaine ; en un mot , je ne négligeai rien de tout ce que je crus digne d'être observé , pour l'employer dans l'occasion.

Un peu au-delà de ce hameau , je rencontrai un temple circulaire avec une grande & belle façade. On y montoit par un escalier de dix ou douze marches garni des deux côtés d'une rampe de pierre bleue , sur laquelle reposoient deux sphinx dans le goût antique. Au haut de l'escalier , je me trouvai devant un portail garni de huit colonnes avec leur frontispice , leur tympan & leurs ornemens de l'ordre Ionique. Dans le tympan il y avoit un beau bas-relief d'une foible saillie & bien conservé. Une pareille colonnade régnoit tout autour de l'édifice , les colonnes étant accouplées deux à deux , & portées sur des plinthes & des foubassemens.

Au-dessus de ces ornemens régnoit une galerie divisée en plusieurs parties par des piédestaux , sur lesquels étoient de fort belles statues ; c'est - à - dire , une au-dessus de chaque colonne. Derrière la balustrade de cette galerie s'élevoient , contre le frontispice , des pilastres de l'ordre

Corinthien , accouplés de même deux à deux ; & entre ces pilastres il y avoit de grandes fenêtres ornées , ainsi que la frise & la corniche , de médaillons & de feuillages du même ordre. Le tout étoit couronné par un dôme dont l'ouverture étoit entourée d'un parapet en forme de balustrade , & recouverte d'une coupole , sur laquelle étoit placé un soleil.

Quoique je ne possédois que très-peu l'architecture , je vis cependant que cet édifice étoit fort régulier. Les maisons qui s'étendoient au loin , des deux côtés de ce temple étoient fort basses ; à l'exception des hautes cheminées & de quelques petites tours , qui , suivant moi , produisoient un agréable accord. Derrière ces fabriques s'élevoit un bois fort ferré , consistant principalement en pins & cyprès , qui servoit à détacher merveilleusement bien ce grand massif de maçonnerie. Au pied de l'escalier qui conduisoit au portail du temple , il y avoit deux fontaines , ou plutôt deux grands bassins , au milieu desquels on voyoit deux lionnes montées sur leurs piédestaux , qui jétoient de l'eau par la gueule.

Voilà comme je crus voir ce grand & magnifique tableau , qui me parut vraiment pittoresque. Lorsque , dans le livre VIII , je parlerai de l'architecture , & que j'y traiterai de la décoration intérieure des édifices , nous entrerons ensemble dans ce temple d'Apollon , pour en observer les beautés.

Oh ! qu'il est doux de se trouver sur le bord d'une mer tranquille , après avoir été battu par la tempête ! Quelle différence n'y a-t-il point entre un beau jour , éclairé par la douce lumière du soleil , & une nuit obscure

& orageuse ! Quel choix y a-t-il à faire entre la belle & florissante jeunesse & la vieilleffe tremblante & cacochime ! L'amour se plaît dans les jardins de Flore & dans des bosquets verdoyans , tandis que l'envie habite les deserts sauvages & les ruines des édifices qu'elle a détruits. Modérez donc , ô jeunes artistes ! votre ardente imagination , & pensez que ce n'est point par des objets mutilés & dégradés par le tems , qu'on peut faire de belles choses ; & qu'on ne parvient à la beauté que par la simplicité seule ; mais que la vraisemblance doit être observée partout , afin que le spectateur ne se trouve pas dans le cas de devoir demander ce que l'artiste a voulu représenter.

C H A P I T R E X V I I .

Des objets dégradés & mutilés , auxquels on donne le nom de pittoresques.

TRANSPORTONS-NOUS maintenant sur une scène nouvelle , pour examiner les objets dégradés & mutilés , auxquels on donne gratuitement le nom de pittoresques , en nous servant pour cela d'une vision imaginaire , comme dans le précédent chapitre.

En me promenant un jour j'aperçus une espèce de portique dont la porte avoit été brisée par la chute d'un vieux chêne déraciné par le vent. Après m'être glissé au travers, je me trouvai dans une vaste campagne, aussi inégale qu'agreste, sans aucun chemin, ni aucun sentier ; de sorte que je ne

savois où porter mes pas, & ne voyant aucun endroit pour me reposer. Je rencontrai bien le fust mutilé d'une colonne, mais il étoit disposé d'une manière si oblique qu'il n'étoit pas possible de s'y asseoir. Près de là il y avoit le fragment d'une frise, à laquelle tenoit encore la corniche posée avec une pointe en l'air; tandis qu'une autre pierre étoit dans une situation assez horizontale, mais elle se trouvoit dans un endroit marécageux qui fourmilloit de mille reptiles. Je fis néanmoins des efforts pour y parvenir, & y jetai mon manteau pour me reposer; mais à peine fus-je couché, que j'entendis une voix qui me cria de m'ôter de - là. M'étant retourné avec précipitation, pour voir qui pouvoit m'adresser ces paroles, je vis un jeune homme assis sur une éminence & occupé à dessiner la pierre sur laquelle je me trouvois. Mais, ayant repris la parole, il m'engagea à y rester couché quelque tems; ce que je lui promis, en lui demandant ce qu'il prétendoit faire de ces masses difformes de pierre? Ce sont, me répondit-il, les plus belles choses qu'on puisse employer dans un tableau; car, ajouta-t-il, en prenant cette colonne mutilée & cette marre d'eau qui sont devant moi, avec le morceau d'un tronc tortu & noueux d'un chêne, j'ai de quoi composer le plus beau site qu'il soit possible d'imaginer, en y ajoutant seulement un petit lointain obscur. Vous ne pouvez croire, continua-t-il, quelle variété d'objets j'apperçois d'ici: tout y est dans un désordre aussi admirable que pittoresque. A ces mots je souris, & m'étant levé, je dirigeai mes pas vers ce jeune artiste; mais il étoit déjà parti. A peu de distance de-là j'en trouvai un autre occupé à dessiner debout une petite rivière, rem-

plie de grosses masses de pierre & d'islots, qu'il copioit avec une exactitude singulière sur du papier colorié, en indiquant leurs différentes couleurs. Son porte-feuille étoit rempli de pareilles bagatelles pittoresques, & il me parut étonné de ce qu'il y avoit des artistes à qui ces objets ne sembloient pas dignes d'observation, & qui pouvoient se promener un jour entier sans se servir de leur crayon pour en faire au moins le croquis.

A peine eus-je quitté cet homme, que je me vis au pied d'un grand & affreux rocher, fendu dans toute sa hauteur, & dont une partie, qui paroissoit suspendue en l'air, étoit hérissée d'énormes pointes, & remplie de grandes crevasses & de trous, au travers desquels on voyoit le jour, & dont quelques-uns étoient remplis de mousse & de broussailles desséchées. A la droite, il y avoit une vallée profonde & marécageuse, dont la pente étoit fort roide; & à la gauche, un édifice tombé en ruines, qui n'offroit plus qu'un monceau de pierres, habité par des serpens, des vipères & d'autres reptiles venimeux. Derrière moi, le terrain étoit si raboteux & si inégal, sans le moindre sentier battu, qu'il me paroissoit impossible que j'eusse passé par-là. Au moment où je voulois cependant reprendre ce chemin pour m'en retourner, j'aperçus un homme qui sortoit d'un des trous du rocher, en se traînant sur ses mains & sur ses pieds, pour s'y frayer une route. Il m'assura qu'on appercevoit de-là des choses d'une beauté singulière; mais à peine y fus-je arrivé qu'un coup de tonnerre fit trembler tout le rocher; & bientôt sa pointe droite s'éroula avec un horrible fracas. Je me hâtai donc de quitter ce rocher, dans la crainte que le reste ne vint à

m'écraser. Ce qui me rendit ce chemin encore plus désagréable, ce fut un tombeau totalement brisé & à moitié enfoui dans le terre, près duquel étoit un énorme bloc de marbre blanc, que je reconnus, par sa base, être le fragment d'un terme. Mais curieux de savoir ce qu'il y avoit derrière ce marbre, je montai sur le tombeau, & j'aperçus, au travers des arbres, un affreux marais dans dans le fond. Je pris donc à la gauche, où il me parut que le terrain devenoit un peu plus commode. A trois ou quatre pas de là je vis voler devant moi un papier blanc, & immédiatement après un papier bleu, sur lequel étoit dessiné le tombeau que je venois de quitter, mais dans son entier & encore sur pied; ce qui me fit penser que ce dessin devoit être d'un bon maître, puisqu'il avoit su restaurer ainsi ce monument dégradé par le tems. Peut-être, pensai-je en moi-même, est-il près d'ici; &, en effet, je le trouvai, à quelque distance de là, couché dessous un grand chêne que la foudre venoit de renverser, après l'avoir fendu en deux du haut en bas, & dont une grande branche étoit placée en travers sur son corps. Lorsque je l'eus relevé, nous ramassâmes ses papiers, & reprîmes ensuite notre chemin vers la gauche, où nous aperçûmes bientôt d'autres artistes occupés à dessiner le chêne sous lequel il avoit manqué de périr, & qu'ils assurèrent tous être l'arbre le plus pittoresque qu'ils eussent jamais vu.

Après nous être séparés, je continuai seul ma route; mais je fus bientôt obligé de me détourner à la droite, à cause d'une fontaine tombée en ruines dont les débris dispersés sur le chemin en bouchaient le passage. Je ne

trouvai pas une seule figure entière sur les morceaux ornés de bas-reliefs; tout étant totalement dégradé & & couvert de mousse. Le bassin de cette fontaine étoit entièrement détruit, & une partie même étoit enfouie dans la terre. Un jeune homme que j'y rencontraï, s'approcha de moi pour me demander quel étoit l'objet le plus pittoresque qu'offroit cet amas de pierres? Car, ajouta-t-il, je n'ai pu y trouver qu'un seul morceau qui m'ait paru digne d'être conservé. En disant cela il me fit voir le dessin d'une plinthe sur laquelle étoit la jambe droite d'un Apollon, à l'exception du gros orteil. Il ajouta ensuite que sept ou huit autres jeunes artistes avoient dessiné aussi de ces fragmens; mais qu'aucun n'avoit voulu se servir de cette jambe d'Apollon qu'il avoit copiée, à cause qu'ils n'en avoient pas trouvé le pied assez mutilé. Je le consolai, en disant que son choix me paroïssoit le meilleur.

En prenant donc par la droite, ainsi que je l'ai dit, j'arrivai dans un endroit fort sombre, dont le grand pavé de marbre & la voûte en forme d'arche qui portoit sur d'énormes piliers, me firent croire que c'étoit le reste d'un palais. La solitude de ce lieu & le silence affreux qui y régnoit m'inspirèrent une secrète horreur; de sorte que je redoublai mes pas pour en sortir. Lorsque je fus de l'autre côté, je continuai ma marche; mais à peine eus-je fait douze pas que je me trouvai à côté du marais dont j'ai parlé plus haut. A-peu-près au milieu de cette marre d'eau je vis un vieux tombeau renversé, dont étoit sorti, jusqu'à mi-corps, par la chûte, un cadavre infect. La tête & l'un des bras repositoient sur une grande racine
d'un

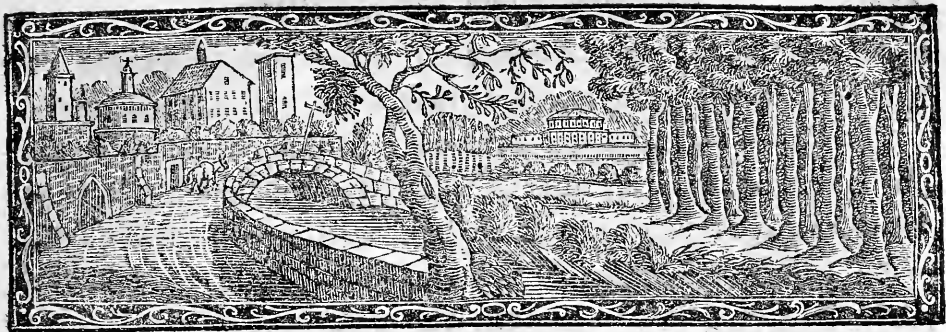
d'un arbre antique que le vent avoit jeté par terre. La pierre, qui s'en étoit glissée à moitié, menaçoit de tomber à chaque instant ; & une vipère qui s'y trouvoit cachée dessous se lança, à mon approche, dans le tombeau : c'étoit réellement un spectacle horrible & dégoûtant à voir.

Le soleil, qui dans ce moment étoit prêt à se coucher, dardoit ses rayons étincellans entre d'épais nuages ; le reste du ciel étoit d'un sombre azur, avec de longues traînées de nues diaphanes & jaunâtres à l'horizon, dont l'éclat vint frapper avec force mes yeux au travers des arbres. J'aperçus un homme d'un âge mûr, fort occupé à imiter les couleurs brillantes de ce ciel. En passant je lui dis que c'étoit-là un beau spectacle, un véritable ciel d'Italie. Cela est vrai, me répondit-il, & vous voyez que je profite aussi de cette heureux instant. En m'avancant j'entendis un second coup de tonnerre, & l'air se couvrit tout-à-coup ; ce qui obligea cet artiste à abandonner son ouvrage & à partir. Je pris de même la résolution de m'en retourner chez moi, avant que la nuit ne vint me surprendre dans ce lieu solitaire.

Je laissè maintenant aux amateurs éclairés à juger lequel des deux tableaux dont je viens de tracer l'esquissè, doit être regardé comme pittoresque ? Je crois avoir dit assez librement ma pensée sur ce sujet ; car il est malheureux de voir qu'on nourrit l'esprit des jeunes élèves de semblables idées, en leur faisant accroire que c'est par un tems d'orage & de tempête qu'ils doivent aller étudier la nature, pour en imiter indistinctement tous les accidens & tous les objets dégradés ou mutilés ; car leur

talent n'est le plus souvent pas encore assez décidé pour pouvoir discerner ce qui est beau de ce qui n'est que baroque & singulier. Soyez donc attentifs, ô jeunes artistes! & ne vous tourmentez pas tant l'esprit pour embellir vos compositions par des accessoires arbitraires copiés ainsi fidelement d'après nature, lorsque vous estimez assez peu les objets principaux pour ne vouloir les tracer que d'après les efforts d'une imagination déréglée; car cette méthode vous conduira plutôt à l'incertitude qu'à des principes certains. Consultez sur-tout les chefs-d'œuvre de Raphaël, du Poussin & des autres grands maîtres, dont l'étude seule peut former votre jugement & vous inspirer le bon goût.





LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE VII.

CHAPITRE PREMIER.

Des Portraits en général.

COMME il n'y a point de partie dans l'art qui mérite quelque préférence particulière, & qu'elles doivent toutes être également estimées quand elles sont portées à un certain degré de perfection, je ne pense pas qu'il soit nécessaire de suivre aucun ordre dans ce qu'il me

reste à en dire ; je tâcherai donc seulement de me rendre utile par la clarté avec laquelle j'exposerai mes idées.

Il m'a souvent paru étrange , qu'un homme sensé puisse renoncer à la liberté pour se rendre volontairement esclave , & s'écarter de la perfection qu'offre l'art , pour se soumettre à tous les défauts de la nature. Je parle ici des grands maîtres , tels que Van-Dyk , Lely , Van-Loo , le vieux & le jeune Bakker , & plusieurs autres qui possédoient un talent supérieur , & qui cependant ont abandonné ce qui est grand & beau , pour ce qui est commun & mauvais. Il est vrai que par ce moyen on parvient plutôt aux honneurs & aux richesses , ainsi qu'à l'avantage de prescrire des loix aux princes , & de les regarder en face ; comme aussi de toucher aux trésors de Vénus , & de faire prendre à une jeune beauté les attitudes qu'on juge les plus avantageuses pour faire paroître ses charmes sous le jour le plus favorable ; quelquefois même on jouit seul du privilège de faire le portrait d'un monarque , & tout le monde connoît l'histoire d'Apelle , qui obtint de la main d'Alexandre la belle Campaspe , pour récompense de son grand talent ; de sorte que d'après ces réflexions je suis même surpris de ce que tous les peintres ne s'adonnent pas au portrait ; d'autant plus qu'aujourd'hui l'argent est préféré au talent , à la vertu même , & qu'on voit que les égards & les honneurs ne sont accordés qu'en raison de la fortune qu'on possède.

Comme il est nécessaire pour être bon musicien , d'avoir une oreille bien exercée , il faut de même pour exceller dans la peinture de portraits , avoir une grande

justesse d'œil, sans laquelle il n'est pas possible de devenir un bon maître que par hasard. J'entends ici par un œil juste, celui qui est conduit par un esprit réfléchi, & non par l'amour-propre ou par la passion. Ensuite, il faut posséder un dessin correct, c'est-à-dire, qu'on doit bien savoir les proportions & les divisions, non-seulement de la tête, mais de tout le corps en général, afin qu'on fasse connoître la personne par le portrait; ce qui doit être exécuté d'une manière agréable, en donnant aux vêtements actuellement à la mode la disposition la plus élégante qu'il est possible, ainsi que le grand Lely en a montré l'exemple : manière à laquelle on donne communément le nom d'antique ou de pittoresque, mais que le peuple désigne par manière Romaine.

Il faut de plus savoir faire un choix heureux de la lumière & de la manière d'y exposer la personne qu'on veut peindre, afin que la physionomie fasse le meilleur effet possible; & donner en même tems l'attitude la plus aisée & la plus gracieuse au corps.

Le coloris, qui produit un si bel effet quand il est bien employé, est une partie dont il n'est pas moins nécessaire de s'occuper que des autres; car il faut que la personne en général & chaque partie en particulier ait le ton de couleur qui lui est propre dans sa manière habituelle d'être, & non pas quand elle est agitée par quelque passion extraordinaire. Le peintre doit sur-tout bien se garder d'adopter une manière particulière, ainsi que l'ont fait quelques maîtres, dont il est plus facile de reconnoître le pinceau, que la personne dont ils ont fait le portrait.

Le choix de la lumière pour les deux sexes est d'au-

tant plus essentiel, que la femme, ayant plus de grace & de délicatesse que l'homme, demande par conséquent aussi un clair-obscur plus agréable & plus beau.

Mais avant d'aller plus loin, il est nécessaire que nous fassions quelques recherches sur l'origine des portraits, afin de faire connoître le but des personnes qui se font peindre, & l'avantage que les artistes peuvent en retirer.

Les anciens avoient coutume de faire représenter en marbre, en bronze ou en peinture ceux qui avoient rendu quelque service essentiel à leur pays; afin que la vue de ces tableaux & de ces statues servit à exciter la postérité aux mêmes vertus. Cet honneur fut d'abord rendu aux dieux, ensuite aux héros, & enfin aux orateurs, aux philosophes & aux hommes qui s'étoient distingués par la sévérité de leurs mœurs, afin de rendre leur exemple utile & leur nom immortel. Mais il en est tout autrement de nos jours; il suffit d'avoir l'argent nécessaire pour payer le peintre ou le graveur pour faire passer sa figure aux générations futures: abus étrange, quoiqu'il tire son origine d'une cause aussi belle que louable.

Cette coutume est néanmoins recommandable chez la noblesse, afin de la stimuler par-là à soutenir la gloire d'un grand nom, & de l'empêcher de commettre des actions qui pourroient la ternir; & l'on doit décerner ce même honneur aux personnes qui se sont rendues recommandables par des services distingués envers leur patrie; tandis que ce n'est qu'un sot orgueil qui puisse porter de simples particuliers à conserver leur image par le secours de l'art.

Mais retournons à notre objet, pour avertir les ar-

tistes de ne pas suivre les caprices du peuple ou d'un riche ignorant ; mais de se conserver toujours la liberté de ne faire que ce qui peut contribuer à leur réputation , & de ne point s'écarter des principes de l'art ; car c'est-là , fans doute , l'écueil le plus dangereux pour le talent , d'un maître qui préfère le lucre à l'honneur ; puisqu'en général les hommes veulent être peints dans des attitudes de leur choix , & avec des accessoires qui leur plaisent , soit qu'ils conviennent ou non. Comme j'ai parlé plus haut de la manière Romaine , il me semble nécessaire de dire ici , qu'après avoir long-tems réfléchi sur ce qu'on entend par-là , j'ai trouvé que cela signifie un vêtement léger & d'un jet aisé , qui ne s'accorde point du tout avec la mode actuelle , mais qui n'a aussi aucune ressemblance avec l'ancien costume Romain.

Mais il y a plusieurs autres grandes difficultés qui se présentent dans la peinture de portraits ; savoir , 1^o. l'inconséquence des personnes qui se font peindre : car comme la plupart ne connoissent pas leur propre figure , elles soumettent souvent le plus beau portrait au jugement d'un ignorant ou d'un adulateur , d'après les observations duquel ils y font faire des corrections aussi honteuses pour l'artiste que préjudiciable à ses productions.

La seconde difficulté consiste dans l'inclination particulière qu'a chaque homme pour tels objets , plutôt que pour tels autres , & d'après laquelle il juge non-seulement des ouvrages de l'art , mais de la nature même : car quoiqu'on craigne de prononcer sur le mérite d'un tableau d'histoire ou de paysage , on critique hardi-

ment un portrait , parce qu'on s'imagine avoir assez de connoissances pour pouvoir en dire son avis.

Troisièmement , il y a un grand nombre d'artistes qui n'approuvent jamais les productions des autres , & qui , flattés par l'amour-propre , méprisent tout ce qui n'est point sorti de leur peinceau ; ce qu'il faut attribuer à un mauvais caractère , qui ne permet pas à ceux qui en sont affligés de prononcer un jugement fondé sur la vérité & la justice , & qui tourmente particulièrement ceux dont le talent est médiocre.

Il y a une quatrième espèce d'hommes , d'un caractère inquiet , qui ne trouvent jamais bien ce qu'ils font eux-mêmes , & qui ne peuvent approuver que ce que produisent les autres. Ceux-ci , à la vérité , ne sont pas si nuisibles que les premiers , car ils ne font du tort qu'à eux-mêmes ; d'ailleurs leur nombre est fort petit.

La cinquième espèce est composée de ceux qui ne prennent du plaisir qu'à voir des figures graves & tranquilles ; de ceux qui préfèrent , au contraire , des figures qui ont du mouvement & de l'agitation ; & de ceux enfin qui veulent des passions violentes. Les uns prétendent qu'il faut donner au sexe des draperies légères & moëlleuses ; tandis que d'autres sont pour le velours & le fatin , avec des couleurs extrêmement variées. Suivant ceux-ci , des fonds obscurs ou bruns conviennent le mieux aux portraits ; au lieu que ceux-là veulent que c'est contre un paysage ou une draperie verte qu'ils font le meilleur effet. Les couleurs belles & brillantes donnent trop un air d'éventail aux yeux de quelques personnes ; pendant que les
couleurs

couleurs mêlées ou rompues paroissent fales à d'autres. Il n'est donc pas possible qu'un portrait puisse plaire à la multitude ; tandis que dans un tableau d'histoire , rempli de figures , on peut introduire des passions tranquilles & violentes , des couleurs voyantes & mates , des draperies légères & volantes , ou grossières & pesantes , des fonds sombres & clairs , &c.

Notre devoir est donc ici de chercher un moyen d'éviter également Scylla & Charybde , afin de mettre l'artiste en état de peindre un bon portrait ; car en portant ses réflexions sur toutes les parties dont je viens de parler , il peut se flatter de vaincre les plus grandes difficultés.

CH A P I T R E I I .

Des défauts de la physionomie & des autres parties du corps.

LES défauts qui se présentent dans l'homme sont de trois espèces.

1°. Les naturels.

2°. Les accidentels.

3°. Ceux qui se contractent par l'habitude.

Les défauts naturels consistent en une physionomie où il n'y a point d'ensemble , des yeux louches , une bouche , un nez , &c. de travers.

Les défauts accidentels sont , la perte d'un œil , une

blessure sur la joue ou sur quelque autre partie du visage, les marques de la petite vérole, &c.

Les défauts qui résultent de quelque habitude, proviennent d'un tic qu'on a pris dans l'enfance ; tels, par exemple, qu'une contraction des yeux, un serrement des levres ou une bouche toujours ouverte ; ce qui fait qu'un côté en est plus haut ou plus bas que l'autre.

Quant aux défauts du corps ; combien ne voit-on pas d'hommes qui ont le col de travers, le dos vouté, des jambes trop longues ou trop courtes, ou même torses ; un bras plus long qu'un autre, &c. Parmi ces défauts il y en a qu'on ne peut pas éviter de représenter, & d'autres qu'il est permis d'omettre ou de cacher avec adresse. Les défauts nécessaires sont ceux qu'il faut faire voir, parce qu'ils contribuent à la ressemblance, tels qu'un visage de travers, des yeux louches, un front bas, la maigreur & le trop d'embonpoint, un col tourné de côté, un nez fort long ou fort court, des rides entre les yeux, un coloris pâle ou fort animé, des levres livides ou bleues, des boutons ou des verrues autour de la bouche, &c. Parmi ceux qu'on peut omettre ou cacher, je compte un œil enlevé par quelque accident, les blessures, les loupes, les marques de la petite vérole, les taches rouges, bleues ou couvertes de poil ; ainsi que les défauts qui viennent de l'habitude, comme des levres pendantes, & une contraction de la bouche ou des yeux.

Je pense que la manière ordinaire de se vêtir contribue encore beaucoup à la ressemblance d'une personne ; car on ne change pas plutôt de costume, que la physio-

nomie semble changer aussi , & paroît ou plus gravé ou plus agréable ; de manière que le portrait devient aussi par là plus reconnoissable & plus vrai. Je conseille donc au peintre de commencer par faire bien ressembler la tête , de manière qu'on ne puisse s'y méprendre , & d'en agir après avec les draperies & les accessoires comme il le jugera le plus convenable pour faire honneur à son talent ; car la nature ne peut plus alors changer , sous quel costume qu'on la représente.

Il faut aussi que le peintre tâche de connoître , autant qu'il est possible , le caractère & le tempérament de la personne qu'il doit mettre sur la toile , ainsi que les choses qui , en général , lui sont le plus agréables , quand même il devrait reculer de quelque tems son travail ; afin qu'il puisse l'entretenir , pendant qu'il est occupé à la peindre , dans une situation égale d'ame. Il doit se garder sur-tout de rapporter des aventures tragiques ou désagréables , dont l'impression donne au visage un air triste ou de mauvaise humeur , & altère même quelquefois tout-à-fait la physionomie , sans qu'elle puisse reprendre sa première sérénité. Les artistes qui ne possèdent pas ce talent , auront beaucoup plus de peine à parvenir à la ressemblance , qu'il leur fera même souvent impossible de d'attrapper jamais.

A ceci se joint quelquefois une seconde cause ; c'est que les ateliers des peintres sont tapissés d'objets peu décens , qui font rougir les femmes modestes , à qui la pudeur alarmée fait baisser les yeux ; de manière que la honte altère même leurs traits. Ce qui convient donc le mieux d'exposer à la vue des personnes qu'on veut peindre c'est un

beau paysage , des fleurs , ou quelqu'autre objet qui serve à entretenir l'esprit dans un état calme & serein ; ou bien de beaux portraits qui contribuent à faire prendre au corps une attitude élégante & aisée. Une grande & belle glace fera de même un bon effet , si elle se trouve placée de manière que celui qu'on peint s'y regarde , afin qu'il se corrige des grimaces qu'il peut faire , & prenne l'attitude favorable dans laquelle il veut que le peintre le représente.

Remarquons maintenant les erreurs dans lesquelles tombent plusieurs peintres , relativement à la première observation , qui a pour objet les défauts naturels du corps. Ils s'efforcent à rendre avec la dernière exactitude les défauts & même les difformités du visage , tels , par exemple , qu'un œil de moins ou des yeux louches , quoiqu'ils n'ignorent pas combien cela est contraire à la grace ; & le tout sous le faux prétexte de parvenir à une ressemblance plus parfaite. Mais quel est l'homme qui aime à s'entendre reprocher ces défauts , sur-tout quand ils peuvent être facilement cachés ? Que deviendrait alors la grace dont l'artiste doit tâcher d'embellir tous ses ouvrages , tandis que ces peintres cherchent à faire paroître les défauts , en cachant les graces naturelles de la personne qu'ils peignent ?

Il me paroît donc nécessaire de bien réfléchir sur l'attitude du corps & l'air de tête les plus favorables à la personne qu'on veut représenter ; & ne seroit-il pas ridicule de faire voir le maréchal de Luxembourg de profil , afin qu'on puisse mieux appercevoir sa bosse , à cause que c'est par ce défaut de conformation qu'on re-

connoît le plus facilement ce grand homme de guerre ?

La nature même nous inspire de l'aversion pour ces difformités , & nous apprend à en détourner les yeux , aussi-tôt que nous les appercevons. Un homme qui louche ne voit lui-même qu'avec peine & douleur ce défaut dans une glace ; & une femme qui s'en trouve affligée , est si révoltée quand elle le rencontre dans une autre personne de son sexe , qu'elle en détourne aussi-tôt les yeux en rougissant. Quelle maladresse n'y a-t-il donc pas , de la part de l'artiste , d'exposer au grand jour ces imperfections , qu'il pourroit facilement dérober à l'œil du spectateur , sans nuire à la vérité , tandis que la nature nous apprend à les cacher. Mais si vous avez à peindre un brave officier qui a perdu un bras ou une jambe en combattant pour la patrie , & qui desire être représenté avec ce membre de moins , faites-le dans le goût antique ; c'est-à-dire , servez-vous d'un bas-relief pour rappeler l'action dans laquelle il a perdu ce membre ; ou pendez la jambe ou le bras artificiel contre le mur , à côté de votre personnage , avec les courroies & les boucles qui servent à l'attacher au corps , ainsi qu'on le fait avec les attirails de guerre & de chasse ; ou bien placez-le parmi les ornemens d'architecture , afin qu'il puisse être facilement apperçu. Il est vrai que ceux qui se font peindre obligent souvent l'artiste de suivre en cela leur volonté , & non les règles de l'art ; mais peut-on regarder comme de vrais artistes ceux qui , pour un vil lucre , sacrifient ainsi leur talent & leur réputation ?

CHAPITRE III.

Ce qu'il faut observer en peignant le portrait , particulièrement celui d'une femme.

L'AMOUR-PROPRE est naturel à l'homme , mais sur-tout à la femme ; car il n'y en a point qui se fasse peindre qui ne se croie fort digne de cet honneur ; d'autant plus que c'est souvent à la requisition & à la priere de quelqu'autre personne qu'elles sont peintes. Mais ce n'est pas là tout encore ; car quand même elles possèdent quelque beauté , elles ne s'en contentent pas , & veulent toujours qu'on y ajoute quelque grace nouvelle , & qu'on expose leurs charmes sous le jour le plus favorable ; malheur donc au peintre qui ne remplit pas entièrement leur attente. Il faut par conséquent que l'artiste porte principalement attention sur deux parties essentielles , savoir , le clair-obscur & le coloris.

Je dis qu'il doit principalement porter son attention sur le clair-obscur ; car on fait que rien ne déplaît davantage , en général , que les ombres , sur-tout lorsqu'elles sont fortes & larges ; & l'on croit bien raisonner de l'art , quand on fait remarquer au peintre qu'il n'est pas possible qu'il y ait de larges ombres sur le col & sur les joues ; puisqu'en se regardant dans une glace , la peau paroît par-tout d'une même teinte ; & l'on conclut delà que c'est une faute de la part de l'artiste. Mais ces rai-

sons ne sont-elles pas aussi foibles qu'absurdes ? Car , lorsque , par une longue absence ou par un changement de costume on a de la peine à reconnoître une personne , notre premier soin n'est-il pas de la tourner vers la lumière , afin de mieux distinguer ses traits. Le célèbre Baroque a admirablement bien observé cela dans son beau tableau de Marie qui se rend chez Elifabeth , dans lequel il est parvenu , par la manière dont il a placé les figures , & l'attention qu'il a imprimée sur leur physionomie , à faire croire qu'on entend les discours qu'elles s'adressent , en se regardant fixement l'une l'autre.

Je ne puis qu'approuver les peintres qui font tomber la lumière par-devant dans leurs tableaux , & conservent par-là un ton aussi vrai que beau à leurs couleurs locales ; car cette lumière est , sans contredit , la plus favorable , soit que le tableau doive pendre contre un mur ou ailleurs. Mais il paroît se présenter ici une difficulté , puisque j'ai dit ailleurs , qu'il faut déterminer à quel endroit un tableau doit être pendu , & quel point de vue & de distance on doit employer pour cela , afin de disposer la lumière suivant qu'elle peut tomber sur cet endroit. A quoi il est ici inutile de répondre ; puisque les portraits n'ont point de lieu fixe où il faille les placer , ainsi que je le ferai voir plus particulièrement dans un autre chapitre ; comme aussi dans quelles occasions & jusqu'à quel point il faut suivre ce principe.

Le meilleur moyen de décider cette question , c'est de suivre ceux qui ont employé une lumière qui tombe à-peu-près directement par-devant , & un coloris vrai , avec

un bon choix ; car je pense qu'il en est des portraits comme de la belle porcelaine ; c'est-à-dire , qu'ils doivent faire également un bon effet par-tout où ils se trouvent placés.

La raison qui me détermine à ce sentiment , c'est que les objets éclairés directement par-devant ont un grand relief & font un très - bel effet , quand ils sont placés contre un fond obscur ; & cet effet est bien plus admirable encore quand la lumière y tombe un peu d'en-haut , si la personne qu'on peint ou quelque accident n'y porte obstacle ; & dans ce cas , la raison & notre œil doivent nous servir de guides. On peut remarquer ce bel effet , dans les figures peintes appuyées sur une porte d'en bas ou à une fenêtre , à cause que les rehauts & les ombres produisent une grande beauté autour des parties les plus faillantes , ainsi que Léonard de Vinci l'a fort bien observé.

Pour faire mieux comprendre ce que j'entends ici par accidens , qui peuvent nuire au bel effet d'un portrait , je vais en citer deux ou trois. Il y a , par exemple , des personnes qui ont le nez trop long & trop pointu ; d'autres dont les yeux sont trop enfoncés dans leurs orbites : une lumière basse convient le mieux pour ces sortes de visages ; tandis qu'il faut une lumière haute pour ceux qui péchent par le contraire ; & c'est par ces moyens qu'un bon maître tâche de corriger les défauts de la nature sans y rien changer ou ôter. Mais malheureusement ce n'est pas là la marche que tient la plûpart des artistes ; & il en est des peintres de portraits comme de ceux d'histoire ; ils ne suivent les uns & les autres que leurs idées ;

idées ; & il est plus facile de reconnoître la manière particulière de chaque maître, que la personne qu'il a voulu peindre.

Qu'il me soit permis de faire ici une comparaison entre deux grands maîtres, le Titien & Van-Dyk, relativement aux jugemens que j'ai entendu porter sur leurs ouvrages. On a dit du dernier que, comme peintre de portraits, il étoit le plus excellent dans le dessin, dans la grace & dans le choix. J'ai cependant vu des portraits du Titien (qui, aux yeux de plusieurs, mérite de jouir de la plus grande réputation dans cette partie) qui m'ont paru incomparables, quoiqu'ils eussent moins de grace que ceux de Van-Dyk. Mais ici se présente de nouveau mon principe sur le choix particulier de chaque maître ; car je pense que ce défaut de grace est un vice de l'école dont étoit le Titien, ce qui l'a borné dans son choix ; de manière qu'il mérite moins de reproche à cet égard ; tandis que dans notre pays on préfère, au contraire, le gai & l'agréable à ce qui est grand & sévère ; & que la ressemblance y est le principal objet de l'artiste & de la personne qui se fait peindre ; tout le reste n'étant regardé que comme accessoire. Cela me paroît néanmoins un jugement bien peu digne de gens sensés ; car un portrait qui n'offre que la simple nature, sans la moindre grace dans l'attitude, prouve certainement le peu de mérite du maître qui l'a fait. Il est vrai qu'on trouve, particulièrement parmi le peuple, des visages fort communs & fort grossiers ; mais je prétends que malgré cela il faut toujours tâcher de donner quelque grace à leurs portraits, si l'on entreprend de les peindre. Par grace,

j'entends ici une avantageuse disposition de l'ensemble; c'est-à-dire, que la tête doit être plus ou moins tournée vers le jour, & plus ou moins jetée en arrière ou penchée en avant; afin d'obtenir des ombres favorables & d'heureux accidens de lumière; car chaque physionomie demande des observations particulières: l'une veut une lumière qui vient d'en-haut, l'autre un jour qui la frappe par en bas, tandis qu'une troisième gagne à être éclairée de côté, & qu'une quatrième fait un meilleur effet quand la lumière y tombe directement par-devant. Je ne parle point ici de plusieurs autres choses à observer, comme de la manière de porter la tête, de présenter la poitrine, d'effacer les épaules; non plus que du fond le plus convenable; considérations qui sont de la plus grande importance pour faire un bon portrait, tant par rapport à la ressemblance des traits, que du coloris & de l'attitude. Mais je m'étendrai davantage sur la lumière & sur les fonds dans le chapitre suivant, pour retourner maintenant à la comparaison que j'avois commencée.

Il y en a qui pensent que les portraits de Van-Dyk ne paroissent que des gouaches quand on les met à côté de ceux du Titien; à cause que les ouvrages de ce dernier sont d'un coloris & d'un clair-obscur si vigoureux, que ceux de Van-Dyk ne peuvent pas souffrir cette comparaison. Ils prétendent même que le coloris du Titien est d'une beauté inimitable, & rend celui de Van-Dyk foible & froid même: jugement qui me paroît aussi ridicule qu'injurieux. Je conviens cependant qu'il y a une grande différence entre le coloris du Titien & celui de Van-Dyk; mais je suis, en même tems, convaincu qu'il n'est pas né-

cessaire d'avoir recours aux Italiens pour trouver un bon coloris; car si, par exemple, il ne s'agissoit seulement que de la vigueur, on pourroit citer Rembrand, qui ne le cède certainement pas dans cette partie au Titien. Mais on voit malheureusement que la plûpart du monde suit les idées de ces juges prévenus, qui n'approuvent que la manière des Italiens, tant dans l'histoire, que le paysage & le portrait.

Selon moi, cette différence provient plus de l'influence du climat que de la manière des artistes; car si l'on met le portrait d'un Anglois à côté de celui d'un Italien d'une parfaite exécution tous deux, & représentés avec vérité suivant leur constitution naturelle, on remarquera une grande différence entre l'un & l'autre: il y en a qui préféreront la morbidessè & la blancheur de l'Anglois; tandis que le coloris chaud & vigoureux de l'Italien charmera les autres. Lequel des deux maîtres a prouvé par là le plus son talent? Il me paroît qu'ils doivent être regardés comme également habiles; puisqu'ils ont rendu chacun l'objet qu'ils ont traité avec toute la vérité dont il étoit susceptible.

Mais sans aller chercher des exemples chez les étrangers, nous en trouverons assez en Hollande. De deux freres nés de mêmes parens, dans la même ville & à la même heure, l'un est destiné à la guerre, & supporte par conséquent toutes les fatigues & toutes les peines attachées à cet état, ce qui altère sa santé & brunit son teint; tandis que l'autre est élevé dans les appartemens des cours & mène une vie efféminée. Supposons maintenant que ces deux portraits, peints par de bons

maîtres, soient présentés à une personne impartiale; pourra-t-elle accuser le peintre de la différence des traits & du coloris qu'il remarquera dans ces deux tableaux; & ofera-t-elle dire qu'ils ne ressemblent pas & que la nature n'a pas été bien imitée? Certainement non; il faudra, au contraire, convenir que ces deux portraits sont bien peints, & que les maîtres ont bien fait la ressemblance.

J'ai découvert un grand défaut chez plusieurs artistes; c'est que lorsqu'ils ont fini la tête du portrait qu'ils font ils ne s'inquiètent plus de la nature, & choisissent dans leurs dessins & leurs gravures, une attitude qu'ils croient la plus convenable, sans avoir égard à la figure de la personne, & même sans prendre garde si la tête est bien posée sur le corps. Ils montrent aussi la même négligence relativement aux draperies, qu'ils prennent à tout hasard, soit qu'elles conviennent ou non à la personne dont ils sont chargés de faire le portrait: négligence qui me paroît impardonnable; car puisqu'il faut mettre la tête sur un corps, y en a-t-il qui puisse mieux convenir pour cela que celui de la personne même? & quoique l'usage du mannequin soit bon, il ne vaut cependant jamais la nature. Je fais que plusieurs artistes ne s'inquiètent guère de tout cela, pourvu qu'ils parviennent à rendre la tête bien ressemblante; & qu'ils donnent indifféremment des draperies voyantes & légères à une physionomie grave & sérieuse, & des vêtements lourds & sombres, à une jeune personne gaie. Il en est de même des mains, qu'on copie souvent d'un autre maître, si l'on en trouve de belles; sans songer si, au lieu de mains délicates & pote-

lées, il n'en faudroit pas de carrées & seches, pour être d'accord avec la tête dont on s'occupe. Comment ces choses peuvent-elles faire un bon effet ensemble? Il en est de cela à peu près de même que si l'on donnoit les draperies de Flore à Vesta, ou les vêtemens de celle-ci à la première.

Nous avons, disent ces artistes, les gravures de Van-Dyk, de Lely, de Kneller & de plusieurs autres qui nous servent en ceci d'exemples; & de même que Lely a pris Van-Dyk pour modèle pour les belles attitudes & les draperies, il doit nous être permis d'imiter ces maîtres & tous ceux qui ont excellé dans quelque partie. J'en conviens volontiers; mais il faut du moins que cette imitation soit faite avec l'esprit de Lely, qui ne s'est pas contenté de copier servilement les attitudes de Van-Dyk, sans y faire le moindre changement, suivant que les circonstances pouvoient l'exiger; ainsi qu'on peut s'en convaincre par les portraits qu'il a faits de deux maîtresses de Charles II, roi d'Angleterre; savoir Neel Gwynn & la duchesse de Portsmouth; la première en jeune fille volage & coquette, comme elle l'étoit véritablement, & la seconde qui étoit veuve & plus tranquille, il l'a peint aussi avec un air plus modeste.

C'est donc en suivant cette méthode qu'on peut imiter avec fruit les grands maîtres, dans les parties où ils ont excellé; & non en copiant tout indistinctement, sans prendre garde au rang des personnages ni aux circonstances dans lesquelles elles peuvent se trouver actuellement. Celui qui fait imiter ainsi ne doit pas craindre qu'on lui reproche ses plagiats; & personne ne lui objectera

ce que Michel-Ange dit un jour à un peintre qui avoit porté cette imitation à l'excès : « Que deviendront » vos productions au jour du jugement dernier, lorsque » toutes les parties séparées retourneront au tout, puis que » vous ne les avez composées que de pièces & de mor- » ceaux volés » ?

Il faut de plus, en commettant ces plagiats, bien observer de quelle manière les bons maîtres ont employé les parties qu'on prend chez eux, relativement à l'âge & au rang des personnes, tant pour les attitudes, que pour les draperies & les accessoires; & par ce moyen on parviendra à connoître les causes qui les ont déterminés dans leur choix, & à faire une heureuse application des beautés qu'on trouve chez eux.

CHAPITRE IV.

Du choix de la lumière, du costume & des fonds les plus favorables aux portraits; avec quelques réflexions sur le point de vue.

J'AI dit, dans le précédent chapitre, qu'on doit regarder comme une règle certaine que le jour qui tombe par-devant dans le tableau est le plus beau & le plus favorable, sur-tout pour les portraits de femme; & je pense que cela est plus nécessaire encore, quand le portrait est peint en face; parce que la plus grande force de la lumière tombe alors directement sur les parties les plus

faillantes & qui ont le plus de relief. Mais je dois ajouter ici, que de quelque manière qu'on présente ou tourne la tête, soit à la lumière ou à l'ombre, en face ou de profil, elle fait toujours l'effet convenable, quoique la lumière ne soit pas avantageusement choisie; ce qu'on ne peut pas obtenir dans un portrait. Il est donc nécessaire pour qu'il paroisse comme il convient, de choisir la lumière suivant la position du visage; comme, par exemple, lorsque le visage est vu de trois quarts il faut que la lumière y tombe d'une manière favorable, & lorsqu'il se présente entièrement de profil, ce sera aussi un jour de côté qui fera le meilleur effet, à cause qu'une grande masse de lumière se trouve alors ensemble, savoir, sur le front, sur le nez & sur les joues, & qui n'est pas interrompue par des ombres portées; mais reste, au contraire, unie par la rondeur, qui nous indique l'arrondissement de la nature, & produit un agréable relief.

On voit que plusieurs peintres font à toutes leurs figures, tant grandes comme nature que beaucoup plus petites, les ombres dessous le nez si profondes & si noires, qu'on croiroit qu'il y a une tache noire dans cet endroit; tandis que la nature nous apprend, que lorsqu'il tombe une forte lumière sur le nez, les narines & leurs ombres portées ne peuvent absolument pas paroître si noires; cependant ces artistes s'imaginent avoir fait de grandes merveilles quand ils ont ainsi poussé à l'excès les clairs & les ombres; ce qu'ils font même dans un visage potelé & blanc, quoique le portrait ne soit pas plus grand que la paume de la main, & malgré que le noir le plus sombre qu'ils

emploient devient par là trop foible pour donner les plus fortes ombres aux autres objets d'une couleur obscure, tels que les cheveux, les draperies, &c; de forte que le visage seul semble vouloir sortir hors du cadre, & abandonner la chevelure & la draperie. Qu'on ne pense pas que c'est là ce que j'entends quand je dis que la principale lumière doit tomber sur le visage; non, il faut que chaque partie garde le rang & l'ordre qui lui conviennent, si l'on veut qu'il y ait de la vérité. Chaque couleur des accessoires doit, suivant qu'elle est claire ou sombre, avoir ses ombres plus & moins profondes, selon que la matière qui la compose est solide & compacte, ou mince & diaphane; ainsi que les couleurs doivent être plus vagues & plus indéfinies en raison que les objets deviennent plus petits par leur distance, ainsi que je le ferai voir plus amplement dans le chapitre suivant, auquel je renvoie le Lecteur pour ne pas répéter deux fois la même chose. Nous trouvons d'excellens exemples de ceci dans les portraits du célèbre Netscher, qui a su admirablement bien ménager les plus grands coups de lumière & les plus fortes ombres, suivant la force naturelle de la couleur.

Afin de faire mieux comprendre ce qui nous reste à observer ici, je pense qu'il est nécessaire de parler auparavant de quelques autres particularités concernant la disposition de la lumière, suivant que les circonstances l'exigent; savoir du clair contre l'obscur, & de l'obscur contre le clair; car quoique chaque chose prenne par là le relief qui lui est nécessaire, & se détache d'une manière convenable, cela ne suffit point; & la disposition des couleurs l'une contre l'autre sur des fonds
propres

propres , ainsi que le contraste des objets , tant mobiles qu'immobiles , font de même d'une grande conséquence & contribuent au bon effet. Et quoique j'aie parlé fort au long de ces choses dans le livre IV , où j'ai traité du coloris en particulier , je crois qu'il est nécessaire que je récapitule ici ce que j'en ai dit relativement aux perspectives qui servent de fond aux portraits.

Qu'on remarque donc si une belle physionomie blanche produira un bon effet sur un fond d'un gris clair ou d'un bleu pâle ; & si un coloris vigoureux & chaud , placé sur un fond jaune ou vif , fera un agréable effet à l'œil ? Je parle ici de la physionomie & non des draperies ; quoique ce soient ces choses qui ensemble forment un portrait. Mais qu'on mette la physionomie douce & blanche d'une femme sur un fond chaud , alors les parties éclairées se détacheront non-seulement & produiront un effet agréable ; mais les ombres mêmes seront plus fondues & paroîtront plus douces ; car c'est pécher contre la vérité que de vouloir faire sortir , pour ainsi dire , par force , une jeune vierge tranquille & modeste de la chambre où l'on est supposé la représenter , ainsi que le font quelques artistes par des ombres chaudes & de fort reflets ; de sorte que le côté du visage qui est dans l'ombre semble éclairé par une chandelle qui s'y trouveroit placée derrière , & dont la lumière en pénétreroit la peau ; ce qui est aussi peu naturel en plein air que dans l'intérieur d'un édifice.

Cet exemple d'une femme suffit pour prouver la méthode contraire avec le visage d'un homme , suivant la distribution & la disposition des couleurs sur des fonds

convenables ; c'est-à-dire , que le vigoureux doit être mis sur le foible , & le foible sur le chaud & le vigoureux ; & il en est de même du clair contre l'obscur , & de l'obscur contre le clair.

Il paroît donc que le fond contribue beaucoup à la beauté & à la grace des objets peints ; & j'ose dire que le bon effet en dépend , pour ainsi dire , entièrement ; & quoique plusieurs peintres pensent qu'un fond obscur ou noir même , convient toujours à un portrait , cela ne doit pas être regardé comme une règle , puisque chaque couleur locale des objets demande un fond particulier , ainsi que je l'ai déjà remarqué plus haut. De plus , si de pareils principes devoient être considérés comme certains , l'art ne seroit alors absolument plus qu'un métier ; car une couleur sombre contre un fond obscur , ne peut pas produire un bon effet ; & un fond blanc ou clair fera paroître ces objets trop durs : il faut donc prendre un juste milieu , afin qu'une couleur se marie bien avec l'autre. Il en est de même des draperies. Il y a des personnes à qui les couleurs claires conviennent , & d'autres à qui les couleurs obscures sont plus favorables : le bleu sied bien à celui-ci , le rouge ou le vert à celui-là , &c ; l'artiste doit par conséquent avoir soin de ne pas forcer la nature , mais plutôt chercher de venir à son secours , & de la présenter toujours sous le plus bel aspect.

Si l'on veut savoir la raison qui me détermine à croire qu'il se commet beaucoup de fautes dans cette partie , la voici : c'est que les couleurs du nu reçoivent , en général , trop de force des couleurs accessoires & des fonds. Il en est de ceci comme du caméléon , qui , dit-

on, change de couleur autant de fois qu'on le met à côté de quelqu'autre objets ; ce qui ne provient que de ce que ses écailles pures & brillantes prennent la teinte des objets environnans ; tandis que la peau de l'homme est , au contraire , matté & sans éclat. On verra néanmoins qu'en peignant deux ou trois fois le même portrait , mais sur des fonds différens , ces portraits offriront une différence fort grande , & , pour ainsi dire , incroyable , quoique le coloris du nu soit composé avec le même mélange de couleurs. J'ai observé plusieurs fois dans la nature même la vérité de ce principe ; & j'ai remarqué que des personnes du sexe , d'une carnation fraîche & animée , paroïssent avoir le teint plombé & mat , quand elles se trouvoient dans une chambre tendue en jaune ; tandis qu'une tenture violette sembloit ajouter un nouvel éclat à la beauté de leur coloris. Cela nous prouve donc que l'altération qu'on remarque quelquefois dans le coloris d'un portrait , dépend beaucoup des objets qui l'environnent. On peut s'en convaincre , au reste , en couvrant le fond d'un portrait d'une couche de couleur en détrempe. Mais il me paroît facile de prévenir cette altération , en plaçant la personne qu'on veut peindre devant une draperie de la couleur dont on croit que doit être le fond ; de cette manière on est sûr de bien saisir le vrai ton , & de produire un bon effet.

Pour donner un fond spacieux , particulièrement dans un petit tableau , il est nécessaire (soit qu'on représente un site ouvert , ou l'intérieur d'un édifice) de mettre quelque objet d'une couleur sombre ou ombré entre la figure & le lointain , comme un vase , une colonne ,

le tronc d'un arbre, une draperie, &c. Ces objets étant ombrés, ou d'une couleur naturellement obscure, le jour qui tombe sur le lointain ne pourra pas nuire à la tête ni aux draperies de la figure, quoique fortement éclairées; mais cela servira, au contraire, à donner du relief & de la grace à la figure, comme recevant la plus forte lumière & celle qui est la plus proche de l'œil.

Pour ce qui est des draperies, comme elles sont composées de différentes couleurs, de nature particulière, & qu'elles s'accordent peu avec la couleur de chair du visage, elles demandent chacune un fond convenable, & avec lequel elles se marient bien, afin que, malgré la différence qui règne entr'elles, il en résulte une bonne harmonie, pour que l'œil ne soit pas attiré par une seule partie du tableau, tel que le nu, les draperies ou les accessoires; mais se promène avec plaisir sur l'ensemble en général.

Il ne sera pas inutile non plus, de parler ici de la gravité & de la tranquillité, mises en opposition avec le mouvement & l'agitation; & de même en sens contraire; c'est-à-dire, pour que le portrait d'une femme d'un rang distingué, qui d'une manière grave & modeste se tourne vers son mari, qui pend à côté d'elle, fasse un effet agréable par le moyen des accessoires remuans du fond, tels que les branches d'un arbre agitées par le vent, des membres d'architecture dans une position oblique, ou fuyant vers l'horizon, & tels autres objets qu'on trouvera les plus propres pour faire contraste avec l'attitude tranquille de la principale figure.

Afin de faire mieux comprendre mes idées, je crois qu'il est nécessaire que je donne ici quelques exemples

de la manière dont il faut disposer les figures contre les fonds qui leur conviennent le mieux.

Je prends donc, pour premier exemple, une femme, dont je place le visage, que je suppose beau, contre la partie claire du fond, & le corps qui est blanc, ou dont les draperies sont de couleurs claires, contre la partie obscure. Ces oppositions produisent en haut une agréable union, & donnent en bas un relief gracieux au corps; tandis que par une disposition contraire, le visage qui n'est qu'une fort petite partie de la figure, en le comparant au corps, paroîtroit dur & découpé, & le bas du corps n'auroit aucune rondeur, ni aucune vigueur.

Pour second exemple je prends le portrait d'un homme d'un coloris chaud & brun, ce qui nous offre par conséquent le contraire de ce que nous avons vu dans le précédent exemple; puis que la couleur du nu & celle de la draperie sont d'une nature différente; cependant le fond sert ici de même à donner de la grace & du relief à la figure, & à produire un bon ensemble.

Pour troisième exemple, je choisis un homme à face rubiconde, ou plutôt d'un coloris pourpre & violet, un peu enfumé & brun, qui se détache d'un massif de marbre blanc ou de pierre grise, & qui, par ce moyen, fait un très-bon effet.

Le quatrième exemple sert à faire voir le contraste qu'il faut mettre entre les accessoires du fond & les plis des draperies de la figure, & montre l'opposition qu'il doit y avoir entre les objets mobiles & les immobiles;

car j'y fais voir des plis ronds & disposés obliquement ou horizontalement , contre les objets perpendiculaires du fond , c'est - à - dire , contre une colonnade ou telle autre partie d'un édifice fuyant vers le point de vue.

Le cinquième portrait est un exemple contraire du précédent , c'est-à-dire , que les plis en sont disposés perpendiculairement contre un ouvrage de maçonnerie dont les moulures & les autres ornemens sont horizontaux.

Le sixième exemple montre le contraste qu'il faut mettre dans l'attitude ou le mouvement de deux portraits destinés à servir de pendans ; car l'homme que je place à la droite de la femme , tourne la tête de côté vers elle , & se présente par conséquent de profil , tandis qu'on voit son corps par-devant. La lumière vient du côté droit. La femme , au contraire , se voit en face , tandis que son corps est tourné vers son mari. Elle reçoit de même le jour du côté droit. Il est inutile de dire que ce contraste peut être varié de plusieurs manières différentes ; comme en donnant à la femme , placée à la droite de l'homme , une attitude tranquille , avec les épaules baissées & sans action ; tandis que l'homme aura une attitude agissante & pleine de mouvement.

Enfin , il me reste , pour dernier exemple , à indiquer le moyen de donner un grand espace à un petit tableau , ou du moins de le faire paroître tel. Pour cet effet , je fais tomber une forte lumière sur la figure , & je couvre d'ombre les objets qui sont entre la figure & le lointain , soit que je me serve pour cela d'une draperie , d'un vase , d'une colonne ou d'un parapet ; tandis que j'éclaire de nouveau le lointain , que je rends néanmoins d'une ma-

nière un peu vague, à cause de la distance & de l'interposition de l'air ambiant.

Je vais terminer ce chapitre par quelques réflexions sur la manière de placer les portraits, & sur le point de vue qu'il convient de leur donner.

Quant au premier point, il est certain que notre œil peut être trompé, en voyant un portrait ou une figure peinte dans un endroit où l'homme peut naturellement se trouver; & que cela doit même produire quelquefois une illusion singulière. Mais pour parvenir à cet effet, il est nécessaire de ne pas s'écarter de la vraisemblance, & particulièrement de bien observer les loix de la perspective.

Il s'enfuit donc que des horizons ou des points de vue bas conviennent le mieux aux portraits, & sont les plus propres à tromper l'œil, si la lumière & la distance sont d'ailleurs bien observées, relativement à l'endroit où le portrait doit être placé; car sans cela l'effet fera contraire à celui qu'on en attend.

Ces choses doivent sur-tout être observées dans les portraits qu'on pend un peu haut; parce qu'étant au-dessus du niveau de l'œil, ils demandent nécessairement un horizon bas. Mais comme les portraits ne produisent pas un bon effet quand ils ne se trouvent pas placés à la hauteur qui leur convient, quelque bien exécutés qu'ils puissent être d'ailleurs; les tableaux de cette espèce sont soumis à un inconvénient qu'il est impossible au meilleur maître de l'art de prévenir; qui est, de ne pouvoir pas en déterminer la véritable hauteur & la distance convenable.

à cause du changement continuél de place qu'on leur fait éprouver.

Je pense donc avoir prouvé qu'un horizon & un point de vue un peu bas sont les plus convenables & les plus naturels aux portraits, puisque par-là on prévient en quelque sorte le défaut dont je viens de parler. Dans quelle erreur ne sont donc pas les peintres qui se servent toujours d'un horizon haut ? Ils se trouvent placés à la même hauteur que la personne qu'ils peignent, & sont cependant l'horizon de plusieurs pieds plus élevé ; ils s'imaginent même que c'est pécher contre la vérité & contre l'art que de faire autrement. Il y en a d'autres qui veulent deux points de vue dans un tableau, un pour la figure, & un autre pour les accessoires ; le premier de niveau avec l'œil, & l'autre pour le lointain, une palme plus haut ou plus bas, selon que cela leur convient ; ou trois à quatre pouces au-dessus du milieu du corps. Quoique ces erreurs soient impardonnables, ce seroit néanmoins prendre une peine inutile que de vouloir les détruire ; mais je me flatte que les artistes judicieux voudront bien réfléchir sur ce que je viens de dire ; & chercheront à éviter ces défauts.



C H A P I T R E V.

Des Portraits en petit.

IL y a plusieurs choses qui , pour produire une parfaite illusion & charmer nos sens , doivent , ainsi que je l'ai déjà dit , être rendues dans leur grandeur naturelle & avec le coloris qui leur est propre. Mais il en est tout autrement des portraits , qui font un aussi bon effet en petit qu'en grand , pourvu que les proportions en soient bien observées. Nous pouvons en dire autant d'une petite fleur comparée à une grande ; car si cette fleur est coloriée à raison de sa distance & de sa moindre grandeur , il n'y aura point de différence , à cet égard , entre elle & un portrait en petit. Mais il est certain aussi que dans les festons , les guirlandes , les pots de fleurs placés dans des niches , les bouquets , &c , dont on se sert pour ornemens dans les appartemens , les petites fleurs ne font aucun effet ; elles ne sont même pas bonnes à être employées dans les étoffes brodées ou faites au métier. On m'objectera cependant peut - être qu'un portrait en petit , de la grandeur de la paume de la main , n'est pas propre à être placé dans un trou carré contre le mur ; sur-tout lorsqu'il reçoit la lumière par-dehors du cadre , & s'il est exécuté avec autant de vigueur que la nature même. Je conviens que cela est vrai par rapport à la vigueur de l'exécution.

Cependant il est plus facile de faire les changemens nécessaires à un petit portrait pour le faire paroître naturel, qu'à une petite fleur placée contre une porte, contre une fenêtre ou contre un mur, à qui l'on ne peut jamais donner de la vérité; tandis qu'il est possible d'en donner à un petit portrait, ainsi que je vais tâcher de le prouver; mais il est nécessaire de faire auparavant les réflexions suivantes.

1°. Que la nature diminue à raison de la distance où on la voit; que par conséquent les couleurs locales deviennent aussi plus vagues & plus indéçises.

2°. Que le tableau ne peut pas recevoir sa lumière par dehors du cadre, parce qu'il en est trop éloigné.

On demandera peut-être ici si le portrait d'un homme ou d'une femme, qu'on représente appuyé sur le bord d'une fenêtre, dans le goût du vieux Mieris, de Vander-Meer & de quelques autres maîtres, ne fait pas un bon effet, & si cela ne rend pas bien la nature? Je réponds qu'oui, mais que la fenêtre à laquelle ces figures sont représentées doit alors fuir aussi; car comme il seroit difficile d'obtenir qu'elle paroisse détachée du cadre, à cause qu'il n'y a aucun objet entre deux pour en marquer la distance, & repousser le tableau, il faut y remédier, en représentant sur le bord de la croisée quelque objet de grandeur naturelle qui en indique la profondeur & la distance.

On fait que le défaut général des peintres de portraits est de faire paroître la figure appuyée sur l'épaisseur de la fenêtre. Il n'y a donc, pas d'autre moyen de faire fuir la figure que d'ôter la croisée; car quand même la figure

est représentée en dedans de la fenêtre, cela ne servira de rien, si l'on ne donne point une largeur ou épaisseur suffisante à la croisée; & dans ce cas il ne faut pas craindre d'employer un peu de toile ou de panneau de plus, pour y représenter quelque objet dans sa grandeur naturelle, tels qu'un livre, une orange, &c. Mais selon moi, le meilleur moyen est de placer la figure derrière une balustrade ou un parapet, représenté en dedans de la croisée, en mettant sur l'épaisseur de cette croisée quelque objet grand comme nature, pour servir, ainsi que je l'ai déjà dit, à en indiquer l'épaisseur. Mais je crains que la plupart des artistes ne rejettent ces réflexions & ne préfèrent de suivre l'ancienne méthode.

Il en est de même d'un portrait en petit où il n'y a de la nature que les traits du visage, & qui au reste ne peut être regardé que comme une poupée; tandis qu'on connoît cependant les moyens de le faire paroître grand comme nature, & de lui donner, pour ainsi dire, le mouvement & la parole; mais l'on méprise cette perfection, pour laisser le portrait sans vie, sans action, & par conséquent sans vérité & sans expression.

D'après cela, je pense pouvoir prouver que tous les objets peuvent être représentés en petit d'une manière naturelle, excepté un clair de lune, qu'il est impossible de jamais bien rendre, quelque peine qu'on veuille prendre pour cela.

Au cas qu'on me demande si une exécution trop finie de toutes les parties d'un portrait en petit ne seroit pas aussi inutile que peu conforme à la nature, relativement à la distance où l'on est supposé le voir; & s'il ne vaudroit pas mieux

de les rendre d'une manière plus vague? Je répondrai négativement; pourvu néanmoins qu'on ne le fasse pas aussi chaud & aussi vigoureux que la nature; car comme ces portraits ne sont pas supposés être vus en plein air, ils ne peuvent pas être couverts de beaucoup de vapeurs; par conséquent une exécution finie & léchée ne peut pas nuire ici à la vérité, quand le tout est exécuté avec intelligence & suivant les règles de l'art; c'est-à-dire, lorsque les principales parties sont bien indiquées, & les petites fondues dans les grands méplats; de sorte que toutes se présentent avec plus ou moins de force, suivant la distance à laquelle on est supposé voir le tableau.

Ici se présente une autre question; savoir, si les tableaux en miniature ne doivent pas être considérés comme la nature vue au travers d'un verre qui diminue les objets, puisque tout y paroît d'une manière aussi finie, aussi nette & aussi distincte que dans la nature même? Non, sans doute; car le verre objectif nous fait voir la nature sans interposition de vapeurs ou d'air ambiant, & avec des ombres fortes & chaudes.

Il nous reste encore une autre objection à résoudre; c'est que comme de pareils portraits ne peuvent pas, suivant mon principe, être bien exécutés sans quelque accessoire qui serve à les faire fuir, cette méthode paroîtra difficile à ceux qui ne sont accoutumés qu'à peindre une figure en pied ou jusqu'à mi-corps; tandis que ceux qui se sont exercés à bien rendre toutes sortes d'accessoires, pourront, par ce moyen, vaincre les difficultés dont j'ai parlé plus haut.

C H A P I T R E VI.

De la convenance des accessoires, relativement à l'état & à la condition des personnes qu'on peint.

C E ne fera pas nous écarter de notre objet principal que de rappeler ici à l'artiste la convenance qu'il faut observer dans l'emploi des accessoires destinés à enrichir un portrait, & à y donner un air plus agréable & plus pittoresque; ce qui est d'autant plus important que, par ce moyen, on ne se trouve jamais embarrassé à cacher les défauts naturels ou accidentels de la personne qu'on peint, & cela sans affectation & sans manquer à la ressemblance; ainsi, par exemple, qu'un visage long & maigre, ou rond & gros, par une coëffure ou par quelque ornement de tête qui remédie à ces défauts. On peut de même accompagner une figure trop isolée d'une colonne, d'un piédestal, d'un pot de fleurs, d'une table, &c; accessoires qui servent non-seulement à rendre le tableau plus beau & plus pittoresque, mais en même-tems à faire connoître les vertus & les grandes qualités du personnage qu'on représente; en ayant soin que la figure, qui fait le principal objet du tableau, en occupe aussi la plus grande partie, soit par une attitude bien développée du corps, ou par l'addition de quelque accessoire qui lui soit propre. Par ce moyen on obtiendra un effet agréable & un bon ensemble.

Comme il est certain que les vices ont, aussi bien que les vertus, de puissantes qualités qui, quoique contradictoires, sont néanmoins d'un bon effet, quand on fait les présenter sous le jour convenable, il faut que les artistes les emploient également pour porter l'homme au bien; principalement par la représentation des personnages que leurs grandes qualités ont rendus dignes de servir d'exemple; ce qui a été le premier but de l'art, ainsi que je l'ai observé dans le premier chapitre de ce livre; afin de conserver non seulement l'image de leur personne, mais de rappeler aussi le souvenir de leurs vertus.

Pour mieux parvenir à ce but, servons-nous de beaux accessoires, dont je vais donner ici quelques exemples remarquables tirés de l'histoire Grecque & Romaine; car on ne peut se dissimuler que ces peuples, quoique payens, ont fourni d'aussi grands modèles de vertu que les chrétiens mêmes. C'est ainsi que Lucrece & Pénélope ont brillé par leur chasteté & leur fidélité conjugale, & que Caton d'Utique s'est distingué par sa constance héroïque & la force de son âme. Mais nous ne nous arrêterons pas ici à citer tous les grands hommes de l'antiquité dont la mémoire mérite d'être conservée, pour entrer dans quelques détails sur la manière dont on doit faire la composition de pareils sujets.

On fait que Lucrece, née d'une famille illustre, étoit aussi vertueuse que belle; de sorte qu'en la représentant encore vivante, ou déjà victime de la passion brutale de Tarquin, on peut orner son appartement de riches tapisseries de haute-lice, de statues & de peintures

dont les sujets soient analogues au caractère de cette Romaine. Pour les peintures, par exemple, on peut se servir de l'histoire de Pénélope, de la fable de Coronis & de Neptune, & d'autres semblables sujets qui ont rapport à la chasteté & à la fidélité conjugale. Pour statues ou dieux domestiques on prendra Pallas, Diane, l'Hymen, & sur-tout Vesta. On peut orner le lit avec les figures de la Chasteté & de la Constance; & sur la couche on représentera des amours avec des flambeaux qu'ils allument les uns aux autres, ou jouant avec des rameaux de palmier & d'olivier. L'appartement doit être orné, par-ci-par-là, de coupes d'or & d'argent, de vases ainsi que d'autres meubles, sur lesquels sont gravées ou sculptées des figures allégoriques & des emblèmes qui offrent un sens moral. Mais il faut avoir soin sur-tout de ne pas commettre d'anacronismes, en représentant des choses qui n'avoient pas encore eu lieu, ou qui ne sont point analogues au sujet.

En indiquant la manière dont on peut traiter l'histoire de Lucrece, je pense avoir mis le jeune artiste à même de représenter tous les autres sujets de cette nature, tels, par exemple, que ceux de Jules César, d'Auguste, de Marc Aurele, de Crésus, de Solon, de Seneque, &c; ainsi que ceux qui ont la punition du vice & du crime pour objet, comme l'histoire de Sardanapale, de Sémiramis, de Faustine, de Phalaris, &c.

C'est de même que, lorsqu'il est question d'un tyran ou d'un prince méchant & cruel, on ornera l'intérieur de sa cour, ou le salon où on le fait voir, de peintures qui représentent des actes d'une grande sévérité & de bar-

barie. Si c'est de Néron qu'il est question, on rappellera les cruautés que ce prince peut avoir commises jusqu'au moment où il est peint. Les statues qu'on y placera seront celles de Mars, de Mégère & telles autres semblables. On peut mettre ce Prince lui-même sur un piédestal, avec les foudres de Jupiter à la main, le globe du monde sous ses pieds, & les Sénateurs de Rome, chargés de chaînes, prosternés devant lui. Sur les vases & les coupes qui servent à sa table seront gravés des reptiles venimeux & malfaisans; son siège sera supporté par des tigres, des lions, des dragons ailés ou tels autres animaux féroces, travaillés en or, en argent, ou en ébène. Pour soutiens de son trône, on se servira des statues de Jupiter, de Junon, de Neptune & de Pluton. Le pavé, d'une belle mosaïque, représentera un planisphère céleste de pierre bleue, avec les constellations incrustées en or. Des cassolletes pour les parfums seront placées dans tous les coins du salon, mais particulièrement autour de la statue de Néron. Si c'est dans un festin ou à table qu'on représente ce prince, on fera voir les dieux pénales jetés dans quelque coin, principalement la statue d'une Rome dont la tête sera séparée du buste; parmi les autres statues on distinguera sur-tout celles de Jupiter d'Apollon & de Vesta. En un mot, on emploiera ici tout ce qui peut servir à dénoter un homme méchant ou plutôt un monstre; caractère qu'on doit découvrir jusque dans les vêtemens & les attitudes de ses gardes & de ses esclaves. Mais il est tems de passer à des personnes d'un autre caractère & d'un état différent.

Près d'un magistrat ou d'un juge, il convient de
placer

placer la statue de la Justice; & si l'on se sert de peintures ou de tapisseries de haute-lice on y représentera des figures allégoriques qui ont rapport à cette vertu, ou des sujets qui rappellent le châtement du vice & les récompenses de la vertu: les haches & les faisceaux sont les marques distinctives d'un pareil personnage.

La statue de la Politique ou du Gouvernement appartient à un conseiller d'état & à un sénateur; & dans les peintures on fera voir la promulgation des loix & leur exécution, ainsi que les figures allégoriques de la Prudence & de la Vigilance.

A un secrétaire d'état on donnera la statue d'Harpo-
crate, & en peinture ou en bas-relief on représentera Alexandre-le-Grand qui, avec sa bague ou son cachet, ferme la bouche à Ephestion, ainsi que l'emblème de la Fidélité, ou une oie portant une pierre dans le bec.

A un directeur de la compagnie des Indes il faut donner la statue de cette compagnie, sous la figure d'une jeune héroïne, la tête garnie d'un casque de nacre de perle, surmonté d'une aigrette de corail; avec une cotte de mailles faite d'écailles de poisson, & le col orné de perles & de coraux; des brodequins avec deux dauphins accouplés tête-à-tête, & des petites coquilles pour ornemens; deux grandes coquilles sur les épaules en forme d'épaulettes; un trident à la main, & le corps couvert d'un long manteau. Cette statue doit être représentée dans un site de l'Inde, planté de palmiers & de cocotiers, avec des negres chargés de dents d'éléphants.

Cette même statue convient aussi à un amiral ou capitaine

de vaisseau, mais on doit alors au lieu d'un paysage se servir d'un combat naval.

Près d'un ecclésiastique il faut mettre la statue de la Vérité, représentée suivant la manière chrétienne; ou bien on lui donnera cette figure allégorique à la main, avec l'autre main placée sur sa poitrine. On pourra y ajouter des tapisseries de haute-lice, des peintures ou des bas-reliefs avec des emblèmes chrétiens, ainsi qu'une allégorie de l'ancienne & de la nouvelle alliance, avec un temple dans le lointain.

A un philosophe on donnera un globe céleste, la statue de la nature, & une représentation en bas-relief des quatre élémens.

Un général d'armée doit avoir un bâton blanc de commandement à la main, avec la statue de Mars placée dans une niche; & l'on fera voir dans le lointain, la Victoire assise sur un trophée d'armes. On peut aussi lui donner pour figure allégorique la statue d'Hercule.

Près d'un négociant on placera la statue de la Précaution, avec une boussole, & les quatre points cardinaux du monde en peinture ou en bas-relief.

A un ingénieur on peut donner la statue de l'Industrie, avec un plan d'architecture militaire.

La statue de l'Eloquence convient à un orateur, près de qui l'on peut mettre aussi celle de Mercure, mais au lieu de bourse, il doit avoir un rouleau de papier à la main. Dans le lointain on représentera un homme monté sur une haute pierre & entourré d'une grande affluence de peuple.

A un jeune homme qui possède de grandes qualités on donnera la statue de la Vertu, & sur un pan de mur, on fera voir l'allégorie tirée d'Horace, du jeune homme dans le stade; ou bien celle d'Hercule placé entre la Vertu & le Vice.

On peut de même se servir de plusieurs choses pour faire connoître les vertus des personnes du sexe, comme, par exemple, de la statue de l'Honneur près d'une femme d'un rang éminent & respectable par ses grandes qualités, avec des emblèmes de la fidélité, & particulièrement de l'économie domestique; ainsi que de quelques médailles qui y soient relatives.

Près d'une veuve convient bien la statue de l'Humilité, & celle de la Constance, avec des emblèmes qui ont rapport à ces deux qualités morales.

A une jeune fille vertueuse on donnera la statue de la Pureté ou de la Chasteté, avec un métier de brodeur & les ustensiles qui y sont nécessaires, ainsi que des emblèmes qui y ont rapport; parmi lesquels ceux de l'Activité, de la Modestie & de la Frugalité doivent tenir les principales places.



C H A P I T R E V I I .

Des couleurs les plus convenables pour les draperies des portraits.

LA convenance des couleurs des draperies des portraits, ne me paroît point un article moins essentiel que ceux que j'ai déjà traités.

Beaucoup de monde croit, mais sans aucun fondement, que les draperies d'un rouge foncé sont celles qui conviennent le mieux à une personne qui a de fortes couleurs ou le visage bourgeonné; ainsi que le jaune foncé à un teint livide & plombé, & les couleurs tendres à un teint pâle; mais ce qui est plus étrange encore, c'est qu'on veut donner des couleurs sombres & le noir même à des personnes qui ont la peau fort brune & enfumée. En vérité, si l'art se borroit à de pareils principes, il ne seroit pas difficile de parvenir à un bon ensemble. Mais sans nous arrêter à relever ces idées bizarres, retournons plutôt à notre objet, & voyons ce que l'expérience nous enseigne.

Je commencerai par la tête & par les cheveux. Je dis donc que les couleurs vigoureuses & chaudes, tels que le rouge & le jaune foncé, ainsi que le gros bleu, sont celles qui conviennent le mieux aux personnes qui ont des cheveux bruns.

Aux blonds il faut donner des couleurs mêlées ou rompues, ainsi que des tendres & des foibles, comme, par exem-

ple, le bleu de ciel, le violet, le vert & le couleur de rose.

Pour les cheveux roux il faut prendre le violet, le pourpre, le bleu & le jaune blanchâtre, comme le masticot & autres couleurs semblables; & ce sont là les principales que je connoisse. Mais on doit observer que plus la couleur des cheveux est claire, plus celle de la draperie doit être pâle & foible, & de même en raison contraire.

C'est un habile artiste sans doute que celui qui fait imprimer à ses portraits le tempérament & le caractère des personnes qu'il peint; & dont le pinceau rend sur la toile l'ame ardente & vigoureuse ou foible & timide, ainsi que la complexion robuste ou cacochime de ses personnages; effet pour lequel il peut se servir des draperies suivantes. Aux personnes d'un teint animé & rougeâtre il faut donner des couleurs mêlées ou rompues avec une nuance rougeâtre. Le jaune & les autres couleurs tendres ne conviennent pas à un teint pâle ou plombé; mais le blanc y sied bien. Aux teints bruns les couleurs sombres & vigoureuses ne sont pas favorables; tandis que le blanc & les couleurs claires leur servent avec avantage. Les nègres aiment le blanc, & pensent que ce sont, en général, les couleurs claires qui leur vont le mieux; ce qui n'est pas déshérité de vérité; car les couleurs sombres, & sur-tout le noir ne feroient qu'augmenter leur laideur à nos yeux. On ne se trompe pas moins, quand on croit que les couleurs douces, tels que le jaune & le vert tendre servent à relever un teint pâle, & qu'un teint animé veut une draperie rouge; de sorte que

pour cacher un petit défaut, on en produit un fort grand; car, suivant moi, une personne avec un visage bourgeonné ou enflammé, vêtue d'une draperie rouge, ressemble à une statue peinte entièrement de cette couleur; & une personne pâle avec une draperie jaune ou d'une couleur claire, a l'air d'un malade ou d'un mort. Il est donc nécessaire de ménager autrement les choses, si l'on veut suivre les principes de l'art; c'est-à-dire, que c'est par des couleurs contraires, qu'il faut chercher à faire paroître les personnes bien portantes ou malades; en donnant des couleurs gaies à celles qui sont valétudinaires, & des couleurs tendres & pâles à celles qui jouissent d'une bonne santé. Mais il est essentiel qu'on comprenne bien ce que je veux dire ici, & l'on ne doit pas prendre pour des loix qui ne souffrent aucune exception les principes que je viens d'avancer; car je ne cherche qu'à donner des idées aux jeunes artistes. Ceux qui possèdent déjà l'art, connoissent les secours qu'il fournit, sans être obligés de s'arrêter à ceux que je leur ai indiqués. Mais comme la draperie fait quelquefois une partie principale du tableau, il est bon de savoir comment il faut alors traiter le nu. Par exemple, une draperie rouge demande une carnation qui ne soit ni trop animée, ni trop pâle. Quand je dis que le bon effet consiste dans les oppositions, il faut se rappeler que cette partie offre différens degrés, qu'on doit savoir employer suivant les diverses circonstances, & les différens fonds sur lesquels on s'en sert. Mais, en général, on doit toujours pouvoir distinguer facilement le nu des draperies.

CHAPITRE VIII.

De la manière d'imiter les grands maîtres, tant dans les portraits en particulier, que dans tous leurs ouvrages en général.

JE pense que la matière dont il est question dans ce chapitre est assez importante pour mériter qu'on l'examine avec soin avant de terminer ce livre; je vais donc faire quelques réflexions sur la manière d'imiter les grands maîtres, & jusqu'à quel point cela est permis; ainsi que sur la manière de copier leurs productions tant de la même grandeur que les originaux, qu'en grand ou en petit.

Je trouve qu'on cherche, en général, moins à imiter le dessin & la composition des grands maîtres, que leur coloris & leur clair-obscur. Ces parties sont sans doute les principales d'un tableau, car sans elles il ne peut pas y avoir de bon ensemble; & l'on trouve des productions de maîtres médiocres où elles sont assez bien exécutées, sans qu'ils sachent eux-mêmes comment ils y sont parvenus, parce qu'ils ont travaillé au hasard & sans principes, en prenant dans les ouvrages des bons maîtres quelques belles couleurs, d'un bon effet, qu'ils ont employées dans leurs tableaux sans trop savoir pourquoi, soit sur le premier plan, soit dans le lointain ou sur l'un des côtés. Si, par bonheur, il arrive que ces couleurs se

trouvent placées sur un fond ou contre un accessoire propre à les détacher, ils s'en félicitent & se regardent comme fort habiles d'avoir ainsi opéré suivant les règles de l'art ; mais dans le cas que le contraire a lieu, ils se trouvent embarrassés & leur but est manqué.

Au reste, il y a deux grands avantages à imiter & à copier les ouvrages des bons maîtres ; 1^o. parce qu'on y voit la nature corrigée des défauts qu'elle peut offrir; quelquefois même elle y est embellie : 2^o. à cause que par ce moyen on apprend à faire soi-même ces corrections & ces embellissemens, quand on a la nature devant les yeux : deux points qui, sans contredit, sont de la plus grande importance.

Cependant on peut dire qu'un artiste, par l'inclination qui lui est innée, ne doit être regardé que comme un enfant ; qui, en grandissant, suit de plus en plus l'impulsion de la nature ; & que s'il lui arrive de faire quelque ouvrage digne d'admiration & de louange, il tombe souvent ensuite dans plusieurs erreurs. Mais lorsque la raison & l'art le guident, il ne peut manquer de parvenir à la perfection ; ce qui me conduit à remarquer que l'étude & la pratique de l'art nous sont infiniment plus utiles que toutes les notions que nous tenons de la nature seule, qui souvent nous induit en erreur, en ne nous faisant chercher la perfection que dans une seule partie, quoiqu'elle soit parfaite dans tout ce qu'elle produit ; & à cet égard l'art est obligé de suivre la nature ; de sorte qu'on peut appliquer à l'artiste cet axiome d'un ancien philosophe : *Natura incipit, ars dirigit, experientia docet.*

Cela sert donc à nous faire connoître les moyens qu'on peut employer

employer pour ne pas se trouver dans la nécessité de piller les ouvrages des autres ; mais afin de me faire mieux comprendre & de me rendre plus utile aux jeunes artistes , je vais encore ajouter ici quelques réflexions sur ce sujet. S'il arrive qu'on trouve quelque chose qui nous plaise beaucoup & dont on croit pouvoir faire usage , il faut sur le champ le marquer sur des tablettes , en indiquant avec soin tout ce qui peut y avoir rapport , ainsi que je l'ai indiqué , relativement aux couleurs , dans le livre IV , où je traite du coloris. On doit observer de même si la lumière vient d'un lieu ouvert , ou si le jour tombe dans une chambre par les fenêtres ; ainsi que je l'ai déjà dit aussi dans le livre V , où il est question du clair-obscur , & que je ne répète ici , que parce que les peintres de portraits péchent , en général , dans cette partie ; car la plupart rendent en plein air une draperie d'une couleur foible mais belle , avec le même ton qu'ils l'ont vue dans l'intérieur d'un appartement.

On remarque cette même faute dans les copies que les élèves & les jeunes artistes font d'après des ouvrages anciens ou modernes ; à cause qu'ils n'observent pas qu'en copiant ces chefs-d'œuvre en petit , (ainsi qu'ils le font le plus souvent) il faut diminuer la force des tons & du clair-obscur ; erreur dans laquelle ils tombent aussi , en sens contraire , en copiant en grand un petit tableau. Mais c'est principalement aux maîtres qu'on doit imputer cette méthode vicieuse ; parce qu'en faisant faire par leurs élèves des copies d'une grandeur différente de celle des originaux , ils ne les préviennent pas des nuances

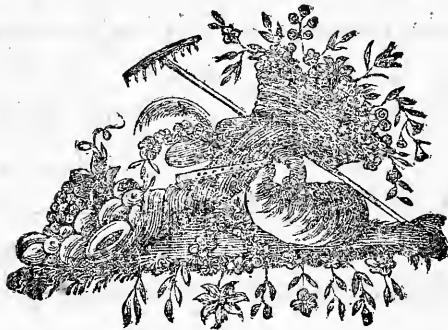
qu'ils doivent observer à cet égard ; & les engagent , au contraire , à copier tout avec la plus scrupuleuse exactitude , quoique cela soit absolument contraire aux règles de l'art. Il est donc certain qu'en réduisant d'un tiers , en le copiant , un tableau d'histoire ou bien un paysage de grandeur naturelle , il est absolument nécessaire d'en faire aussi alors les teintes d'un tiers plus foibles qu'ils le font dans l'original ; & ainsi toujours de plus foibles en plus foibles , à raison qu'on réduit davantage la grandeur du tableau ; sans quoi la copie ne peut être bonne. S'il est essentiel de suivre cette règle en copiant l'ouvrage d'un autre , de quelle conséquence n'est-elle pas lorsqu'un peintre de portraits rend la nature en petit , ou copie de grandeur naturelle un portrait en miniature ; c'est-à-dire , relativement au renforcement ou à l'affoiblissement du ton des couleurs.

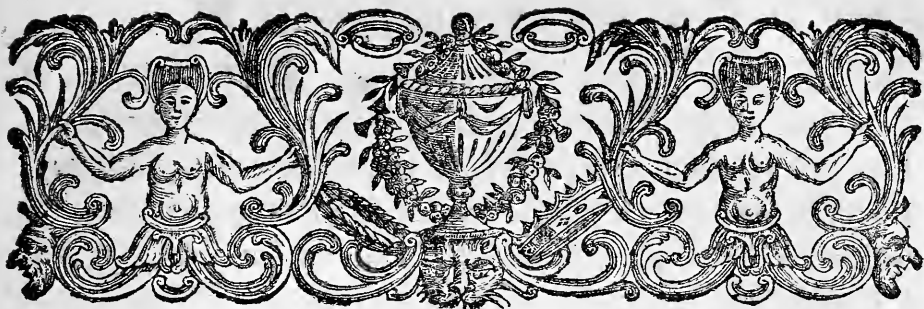
Quoiqu'il soit , sans doute , louable de marcher sur les traces des grands maîtres , en général ; c'est néanmoins un défaut que de s'arrêter trop aux détails particuliers de leurs ouvrages , sans exercer son propre esprit à inventer des choses nouvelles , & cette fervile imitation est une véritable preuve d'ineptie & de manque de talent ; car la nature & l'art sont assez riches pour n'avoir pas besoin de ces ressources.

D'autres tombent dans le même défaut par un autre motif : ils sont si prévenus du mérite de tel ou tel artiste , ou du moins de quelque partie de ses ouvrages , comme du coloris , du clair - obscur , &c , qu'ils ne daignent seulement pas prendre la peine de réfléchir sur les productions des autres maîtres ; tandis qu'ils imitent ou

copient plutôt servilement tout ce qu'a produit le modèle qu'ils se sont proposé, sans même distinguer ce qui est bon de ce qui ne l'est pas ; de sorte qu'il est souvent impossible de reconnoître la copie de l'original, & qu'on prend même quelquefois un original pour une copie ; tant ces artistes faisoient bien la manière du maître qu'ils ont adopté. Cette ressemblance des originaux à des copies, doit souvent être attribuée à ce que le jeune élève qui a du talent commence par se former une bonne manière de dessiner, avant que de prendre le pinceau ; & qu'il fait bien peindre avant qu'il s'adonne à la composition. Cela supposé, il faut nécessairement qu'il sache produire un tableau quand il aura acquis une connoissance approfondie de la composition. Cependant on voit souvent que ses ouvrages sont regardés comme ceux d'un élève ; qu'ils ne sont même quelquefois pris que pour des copies, & , ce qui est bien pis encore, qu'ils ne ressemblent pas à la manière qui lui est propre. Voici la cause à laquelle il faut, je crois, attribuer cela. Ces artistes étant parvenus au degré que nous avons dit, veulent mettre au jour des ouvrages de leur propre invention, & ne s'arrêtent plus aux règles & aux principes de l'art, pour ne chercher qu'à produire des choses nouvelles ; de sorte qu'ils ne pensent, pour ainsi dire, plus à la correction du dessin, ni à la beauté de l'exécution ; ce qui fait que ces parties, de même que le coloris, se trouvent entièrement négligés dans leurs ouvrages, quoique d'ailleurs bien composés ; défauts qu'on doit regarder comme une suite de leur négligence à observer les instructions de leur maître, & à employer le talent qu'ils peuvent déjà avoir

acquis, pour ne s'occuper que de ce qu'ils croient devoir acquérir encore : effet pernicieux de l'ardeur de la jeunesse, qu'on ne peut corriger qu'en revenant aux premiers principes, pour ne plus s'en écarter; car il en est de l'art comme d'un édifice qui s'écroule parce qu'on en a trop chargé les fondemens bien assis, mais trop foibles & trop peu consolidés. Il faut donc que la pratique soit toujours fondée sur une bonne théorie, afin que l'habitude (qui dans l'homme tient lieu d'une seconde nature, tant pour le bien que pour le mal) se trouve établie sur des principes certains, & puisse par la suite nous servir de guide sûr & fidèle.





LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE VIII.

CHAPITRE PREMIER.

De l'Architecture en général.

APRES avoir parlé successivement de plusieurs parties de l'art je pense qu'il ne sera pas inutile de dire quelque chose de l'architecture, dont l'emploi est si utile dans les ouvrages de peinture. Qu'on ne pense pas cependant que je veuille entrer ici dans tous les détails de

ce bel art , ou en donner un système complet ; cela nous conduiroit trop loin , & d'ailleurs je ne me sens ni le talent , ni le courage nécessaires pour cela ; d'autant plus que cette matière a déjà été traitée par plusieurs écrivains habiles. Je ne m'arrêterai donc qu'à ce qui peut être utile au peintre , pour abandonner le reste aux architectes. Cependant il est essentiel qu'un peintre d'histoire qui veut être universel , soit versé dans la sculpture & dans l'architecture ; car sans cela il se trouvera souvent embarrassé quand il aura à représenter quelque objet relatif à ces deux arts , quoiqu'ils ne soient que des accessoires de la peinture.

S'il est certain que le corps humain est , par sa symétrie , ses belles proportions & sa grace , le chef d'œuvre de la création , l'on peut dire que l'architecture n'est pas moins parfaite dans ses opérations. On fait d'ailleurs que c'est cet art qui a produit la première merveille du monde ; ce qui lui a mérité une gloire immortelle.

L'histoire nous apprend que ce sont les Babyloniens qui les premiers ont inventé l'architecture ; que les Egyptiens , les Grecs & les Romains ont ensuite cultivé avec succès cet art , qui atteignit à sa plus grande perfection sous le règne d'Auguste ; mais il se perdit entièrement , lorsque les Goths , les Vandales , les Lombards les Huns & les autres peuples du nord vinrent ravager l'Italie & détruisirent tous les monumens des arts : exemple frappant de l'instabilité des choses humaines !

Il est nécessaire de remarquer ici , avant que de passer à l'objet de ce chapitre , que par le mot architecture on entend simplement l'art de tracer les plans & les

orthographies, d'après lesquels on construit les édifices, des cinq ordres; savoir, le Toscan, le Dorique, l'Ionique, le Composite ou Romain & le Corinthien, soit temples palais, théâtres, bains publics, arcs de triomphe, portiques, tombeaux, &c, tant ronds que carrés, ou à la fois de l'une & de l'autre forme; c'est à dire, quant à l'apparence extérieure.

Le mot ordre pris en général, a un sens fort étendu; mais en architecture, il signifie, suivant Vitruve, l'assemblage de différentes parties symétriques & proportionnées, tels que piédestaux, colonnes & leurs ornemens, de manière qu'elles composent un tout régulier & parfait.

Pour ce qui est de l'entablement au-dessus des colonnes; savoir, l'architrave, la frise & la corniche; on peut aussi y mêler ou confondre ensemble deux ou plusieurs ordres, que dans le reste de l'édifice; & le peintre doit avoir soin, non-seulement de distinguer un ordre de l'autre, depuis la corniche jusqu'aux soubassemens des colonnes; mais aussi de ne pas mettre une moulure Ionique sur un piédestal Dorique, ni une corniche Romaine sur une frise Ionique, &c.

Il est connu d'ailleurs qu'on ne peut pas se servir indifféremment des ordres de l'architecture pour toutes sortes d'édifices; mais qu'il faut que le caractère, ainsi que les différentes parties & leurs ornemens, soient analogues au local & à la nature du bâtiment. Chaque ordre doit aussi, pour former un parfait ensemble, avoir les ornemens qui sont attribués à chaque partie, sur-tout aux chapiteaux; excepté ceux de l'ordre Toscan, qui sont simples & unis; tandis que l'ordre Dorique se distingue

par ses triglyphes & ses métopes ; l'ordre Ionique par ses volutes, ses modillons, &c. ; l'ordre Romain ou Composite par l'élégance des corniches & la beauté des chapiteaux avec leurs volutes & leurs feuilles de chêne ; & l'ordre Corinthien par ses belles moulures d'un double rang de feuilles de palmier ou d'acanthé, ainsi que par l'excellence & la grace de ses chapiteaux.

Les métopes de l'ordre Dorique peuvent être ornées de différentes manières, suivant la nature & la destination de l'édifice ; c'est-à-dire, que si c'est un temple, on doit y représenter tout ce qui peut servir à indiquer la religion dont on y célèbre les rites. Si c'est un hôtel de ville ou tel autre lieu destiné à l'assemblée de magistrats ou de juges, on y mettra les armes de la ville, ou les bustes des plus célèbres législateurs ou chefs de la loi, ou bien des foudres de Jupiter liés ensemble, ou le caducée de Mercure avec les deux serpens, comme emblème de la paix. Aux portes triomphales on se servira d'armes & de trophées pris sur les ennemis ; ou de toutes sortes d'instrumens de musique & de guerre, dont on se sert à l'armée & pour une entrée triomphale, assemblés pêle-mêle & sans ordre. Enfin, pour la demeure des prêtres, on emploiera des têtes écorchées de bœuf sculptées en pierre & ornées de couronnes, pour rappeler les sacrifices qu'ils faisoient à leurs dieux. Quelquefois on y représentoit aussi anciennement les ustenciles dont on se servoit pour les sacrifices, tels qu'autels, trepieds cassolettes, encensoirs, candélabres, vases, coupes, marteaux, haches, couteaux, &c.

Parmi les monumens des anciens on voit dans les frises de l'ordre Ionique, de l'ordre Romain & de l'ordre Corinthien,
(mais

(mais sur-tout dans ceux des deux derniers) des festons de feuilles de chêne liés ensemble & suspendus, par les extrémités d'où il retombe des chûtes à plomb, qui font un bon effet quand on les entremêle de rameaux, de sarments de vigne, & par-ci-par-la, de quelques roses & autres fleurs. Quelquefois on y a attaché des mascarons, des enfans qui jouent, & des animaux qui courent; ou bien des guirlandes de différens fruits, ainsi que de différentes feuilles & fleurs; dont on peut trouver de beaux modèles chez les anciens.

Quoique les anciens nous aient appris que c'est la façade de devant d'un édifice, qui, comme la plus exposée à la vue, doit aussi être plus décorée que les côtés & que la façade de derrière, quelques artistes modernes ont néanmoins mal interprété ce principe, comme si l'on ne pouvoit pas trop orner cette partie; de sorte qu'ils ont chargé les moulures de l'architrave, de la frise & de la corniche, ainsi que les piédestaux & les bases des colonnes, de petits détails de sculpture; de manière que cela sert plutôt à produire une désagréable confusion qu'un ornement, ainsi qu'on peut s'en convaincre par leurs ouvrages; tandis qu'en ne les employant qu'avec une sage modération, & en laissant des endroits vuides entre les principales parties, il en résulte de la grandiosité & de l'élégance.

Il y a aussi quelque chose à remarquer touchant les frontons & les archivoltés.

Le fronton d'un édifice, ainsi que le front de l'homme, est ce qui se trouve le plus exposé à la vue, particulièrement lorsque le tympan est orné de quelque bel ouvrage

en bas relief, soit de marbre ou de pierre, relatif à la destination de l'édifice, tels, que cérémonies religieuses, trophées, &c. Quelquefois aussi on place sur les acrotères du fronton des trophées ou des armes; ce qui fait un bon effet, quand cela est bien exécuté.

Quant aux ornemens à placer dans les archivoltés, c'est-à-dire, les ceintres des arches, des portes & des niches, on peut prendre, pour celles de l'ordre Toscan, des bêtes sauvages avec des têtes de géants ou de cyclopes entre deux. Pour l'ordre Dorique on se servira de têtes de lion, ou d'Hercule couvert d'une peau de lion. Pour l'ordre Ionique, on prendra des animaux domestiques, ou des têtes de Pallas ou d'Amazones garnies d'un casque. Pour l'ordre Romain ou Composite, on emploiera des têtes de demi-dieux ou de grands hommes, telles que celles de Romulus, de Jules César, &c. Enfin, on placera dans ceux de l'ordre Corinthien des têtes de Diane ou de quelque autre déesse ou nymphe, d'une belle exécution.

Mais dans le cas que les métopes de la frise de l'ordre Dorique soient ornés de choses qui ont rapport au culte religieux, il faut alors se servir pour les archivoltés de quelques autres ornemens beaucoup plus simples.



CHAPITRE II.

Des dimentions , des ornemens , des colonnes & de leurs piédestaux.

APRES avoir parlé , dans le précédent chapitre , des différens ordres d'architecture , je vais dire quelque chose des colonnes & des dimentions de leurs différentes parties , ainsi que de leurs piédestaux.

L'entablement Toscan est d'un module sept huitièmes (par module , on entend , pour tous les ordres en général , le diamètre des colonnes au-dessus de leur base). Les colonnes Toscanes , avec leur base & leur chapiteau , ont de hauteur sept modules & demi , & le piédestal un module sept huitièmes. Cela posé , l'entablement & le piédestal ont chacun un quart de la hauteur de la colonne ; la base & le chapiteau ont chacun un demi-module de hauteur. La diminution de grosseur du fust de la colonne au-dessous du chapiteau est d'un quart de module ; cette diminution commence par en bas au quart de la hauteur de la colonne.

L'entablement Dorique est de deux modules un huitième. Les colonnes , avec leur base & leur chapiteau , ont huit modules & demi de hauteur , & le piédestal deux modules quatre quinzièmes. Par conséquent l'entablement est d'un quart , & le piédestal de trois & trois quarts de la hauteur du fust ; & la base & le chapiteau ont cha-

cun , comme dans l'ordre Toscan , un demi-module de hauteur. La diminution du fust par en haut est d'un cinquième de module , commençant par en bas à la troisième partie & trois quarts de la colonne, qui est divisée ici en douze parties égales.

L'entablement Ionique est d'un module trois quarts ; la colonne , y compris sa base & son chapiteau , a huit modules trois quarts de hauteur ; & le piédestal deux modules & demi. Ainsi l'entablement a un cinquième , & le piédestal trois parties & demi de la hauteur de la colonne. Mais lorsqu'il y a quelque ouvrage de sculpture sur la frise , l'entablement a quatre parties & demie de la hauteur de la colonne ; ce qui a de même lieu pour les ordres suivans. Le chapiteau avec ses volutes a un peu plus d'un demi-module , & la base est exactement d'un demi-module : ce qu'il faut observer aussi pour les ordres qui suivent. La diminution de la grosseur de la colonne , qui commence par en bas à trois parties & demi de la hauteur du fust , est d'un sixième de module.

L'entablement Romain ou Composite , est d'un module & dix-neuf vingtièmes ; la colonne , avec sa base & son chapiteau , a neuf modules & trois quarts de hauteur , & le piédestal trois modules ; par conséquent l'entablement a un cinquième & le piédestal trois parties & un quart de la hauteur de la colonne. Le chapiteau a un module & un sixième de hauteur , & celle de la base est la même que pour l'ordre Ionique. La diminution de la grosseur de la colonne , près du chapiteau , est d'un septième de module , & commence par en bas à trois parties & un quart du fust.

L'entablement Corinthien est de deux modules ; la colonne, avec sa base & son chapiteau, a dix modules de hauteur, & le piédestal trois modules & un tiers. Ainsi l'entablement a un cinquième & le piédestal un tiers de la hauteur de la colonne. La hauteur du chapiteau est d'un module & un sixième, & celle de la base d'un demi-module. La diminution de la grosseur de la colonne, dessous le chapiteau, est d'un huitième de module, & commence par en bas au tiers de la hauteur du fust.

Le largeur des piédestaux de l'ordre Toscan & de l'ordre Dorique doit toujours être égale avec celle de la plinthe ou base de leurs colonnes ; & quoique les plinthes des trois autres ordres faillissent plus en avant par en bas, leurs piédestaux doivent néanmoins se trouver également perpendiculaires avec le haut de leurs plinthes.

Il ne fera pas inutile, je crois, de fixer ici la hauteur d'une statue placée sur un piédestal près d'une colonne ; car c'est une chose dans laquelle on se trompe souvent. Suivant la bonne proportion, une statue ne doit pas s'élever plus haut qu'aux deux tiers de la colonne. Mais il faut prendre garde de bien saisir mon idée ; car je ne veux pas qu'au-dessous de ces colonnes il y ait des piédestaux ; mais qu'elles portent simplement sur un stylobate qui règne quelquefois tout autour de l'édifice. On ne se fert de piédestaux que pour hauffer les colonnes & leur donner plus d'élégance ; il est donc nécessaire de prendre garde que la statue & son piédestal aient un juste rapport ensemble ; car si le piédestal est trop

grand ou trop petit, la statue paroîtra ou trop mesquine, ou trop colossale.

Enfin, comme toutes les parties d'un édifice doivent être dans une juste proportion les unes avec les autres, & dans une disposition régulière, pour former un bon ensemble, il faut que les figures, tant peintes que sculptées, ne soient ni trop grandes, ni trop petites, mais proportionnées à la hauteur de l'endroit où elles se trouvent placées.

CHAPITRE III.

Des qualités nécessaires à un édifice, avec quelques réflexions sur ce sujet.

SUIVANT le témoignage des écrivains & le récit des voyageurs, on ne peut se refuser de croire que c'est en Italie que règne le meilleur goût dans la peinture & dans l'architecture; & quoiqu'il soit certain qu'il y ait eu, dans le même tems, en Hollande, en Allemagne, en France & en Angleterre de bons architectes, qui ont bien entendu l'art de bâtir, on ne peut cependant pas les comparer aux Italiens, dont le goût, qui est celui des anciens, est certainement adopté par toutes les nations policées; tandis que celui des autres peuples est connu sous le nom de Gothique, ainsi que cela est confirmé par un écrivain qui dit: « Que la manière Gothique de bâtir des

» anciens Germains , qui servoit alors de modèle à toutes
» les nations , a été entièrement abolie par les Grecs &
» les Italiens. Quelles merveilles de l'art ne voit-on pas
» en Italie , & sur-tout dans la magnifique Rome , où
» l'on diroit que la nature & l'art semblent être con-
» venus d'établir leur trône , & d'exercer leur puissance ,
» pour rendre cette ville la maîtresse & la merveille de
» l'univers ! L'église de S. Pierre , le Vatican , la Ro-
» tonde & un grand nombre d'autres superbes édifices ,
» qui servent de modèles au monde , y attirent tous
» les ans de milliers de voyageurs & de jeunes ar-
» tistes , qui vont y puiser le bon goût , pour ensuite
» être utiles à leur patrie ; de sorte que tous les beaux
» édifices qui se sont élevés depuis peu dans ce pays
» & qu'on y bâtit encore tous les jours , sont faits
» d'après le goût Italien ».

Nous devons donc beaucoup à Vitruve , à Serlio , à Philibert de l'Orme , à Palladio , à Cataneo , à Léon-Baptiste Santoriotto , à Vignoles , à Scamozzi , & à plusieurs autres qui ont éclairé le monde par leurs ouvrages & par leurs écrits. Je suis même convaincu qu'on ne peut pas être bon architecte si l'on n'a pas bien étudié ces écrivains. Les François ne font pas de difficulté d'avouer que c'est aux ouvrages & aux préceptes de ces grands maîtres qu'ils doivent les étonnans progrès qu'ils ont déjà faits dans l'architecture.

Nous allons maintenant parler des édifices mêmes , pour autant qu'ils peuvent servir d'ornement dans un tableau. La beauté d'un édifice ne consiste pas tant dans sa hauteur , sa longueur & sa profondeur , que dans une par-

faite symétrie de toutes les parties, pour qu'elles forment un ensemble qui frappe l'œil, & qui, en même tems, réponde à l'utilité qu'on s'est proposée en le construisant.

Mais passons aux différentes parties en particulier, & nous trouverons qu'un bon édifice demande : 1°. des fondemens solides ; 2°. un large & commode escalier ; 3°. une entrée spacieuse ; 4°. une division élégante & bien entendue des portes, des fenêtres & des autres ouvertures ; 5°. un beau frontispice, &c. Toutes ces parties, dis-je, étant distribuées avec intelligence & exécutées avec art & avec goût ne peuvent manquer de produire un bon effet.

Au reste, la meilleure proportion d'un édifice consiste à avoir un tiers plus de hauteur que de largeur, surtout quand il est couronné d'une coupole & ce qui y appartient. Mais lorsque le comble en est plat, ou qu'il n'est pas couvert, la façade doit avoir un tiers plus de largeur que de hauteur, avec un seul ordre d'architecture depuis le bas jusqu'en haut. Il ne seroit pas convenable non plus de l'orner de statues, de bas-reliefs, de festons, &c ; car de pareils bâtimens qui n'ont point de poids à porter, & qui sont ainsi ouverts par le haut, sont propres pour des amphithéâtres & des cirques, mais non pour des temples ou des palais. Je parle ici de la convenance & de l'usage qui doivent toujours se trouver ensemble ; car rien ne peut être beau s'il n'a pas les qualités requises ; & il en est de ceci comme d'une femme habillée en homme & du contraire, ou d'un pot à l'eau orné de branches d'olivier & de carreaux
de

de foudre, & d'un huilier sur lequel on auroit représenté des tritons & des dauphins.

Pour bien représenter en peinture un édifice, on doit y observer, outre les règles de l'architecture, celles de la perspective & du coloris; & il faut qu'on y trouve une disposition régulière & élégante, sans quoi on manque absolument son but.

La disposition régulière consiste dans la symétrie des différens membres de l'édifice, de manière qu'ils servent à faire fortir davantage leur beauté mutuelle & qu'il en résulte une agréable variété, & un tout qui flatte l'œil. L'on obtient cette variété par la diversité des ouvertures ou fenêtres, soit oblongues, carrées, circulaires ou ovales. La disposition de ces ouvertures, au-dessus ou à côté les unes des autres, est fondée sur la raison, ainsi que je vais l'expliquer par un exemple.

Prenons pour cela un temple avec une coupole, ou plutôt un édifice avec un comble rond ou en dôme. De chaque côté de la porte est un perron avec un escalier garni de sa balustrade. Par-dessous il y a des caves, & au-dessus de la porte un balcon. Nous commencerons par le bas, pour examiner quelle forme chaque ouverture doit avoir pour former une bonne symétrie. La porte qui conduit aux caves, dessous le perron, doit être carrée & un peu plus haute que large. Celle qui sert d'entrée à la maison est ceintrée par le haut, & a un tiers plus de hauteur que de largeur; & celle du balcon a les mêmes proportions, mais elle est d'une forme carrée, c'est-à-dire, plate par en haut. Ensuite vient le comble, qui, comme je l'ai déjà dit, est rond ou en forme de

dôme. Voilà pour ce qui concerne les portes, qui ne peuvent être, comme on fait, que de deux formes; savoir, carrées ou ceintrées par le haut. Il en est de même des fenêtres; quand il y en a deux l'une au-dessus de l'autre celle d'en-bas peut être d'une forme oblongue, & celle d'en-haut ceintrée, mais plus basse que celle d'en-bas. Si au-dessus de ces fenêtres il y en a encore une près du comble, elle doit avoir une forme exactement carrée. J'ai puisé ces principes dans les monumens de anciens, qui ont toujours fait leurs ouvertures ou fenêtres du premier étage plus hautes que celles du second, & celles du troisième plus petites ou plus basses encore; mais elles doivent toutes avoir la même largeur. Il faut que les fenêtres ne descendent jamais plus bas qu'à environ trois pieds du plancher, dans œuvre. S'il y a de fenêtres ou des soubiraux dans le bas, où le mur est le plus épais, & construit, en général, dans le caractère rustique, il faut qu'ils soient d'une forme carrée, foiblement ceintrée, ou plutôt plate par le haut; & c'est ainsi que le caractère d'un rang de fenêtres indique celui des autres, c'est-à-dire, relativement à leur forme carrée ou ceintrée.

S'il arrive qu'il y ait de soubiraux circulaires dans le bas & des lucarnes dans le comble, les premiers doivent être circulaires & les secondes ovales; à cause que les soubiraux étant chargés de tout le poids de l'édifice, sont supposés en avoir été applatis. Mais ces ouvertures rondes ne sont guère plus en usage, parce qu'elles ne donnent pas autant de jour que les fenêtres d'une forme carrée dont j'ai parlé ci-dessus.

Supposons maintenant qu'entre chaque fenêtre il y ait une niche avec une statue, & au-dessus de cette niche l'espace propre pour un bas-relief; il faut alors que ce champ soit carré, & circulaire lorsqu'il se trouve au-dessus d'une fenêtre carrée.

Quant aux portes placées l'une au-dessus de l'autre, je remarquerai que, lorsqu'au-dessus de la corniche il y a un fronton ceinté, & de chaque côté une balustrade avec des figures, il ne faut pas alors que la porte du balcon soit circulaire par le haut, mais carrée, & ornée de pilastres; mais la porte d'entrée peut conserver cette forme. On ne doit même pas donner au balcon une balustrade garnie de statues, mais l'orner avec des vases ou d'autres objets fort bas. Il faudra aussi que l'une des balustrades soit changée, car deux parties semblables sur deux endroits aussi remarquables feroient un mauvais effet. On doit donc faire l'un des deux balustrades fermée, en forme de parapet, dont on pourra orner le panneau de quelque bas-relief, soit de figures, de feuillages, de festons de fleurs ou de tels autres objets qu'on jugera à propos.

Je pense que ce que je viens de dire suffit pour faire concevoir la disposition de plusieurs autres espèces d'édifices; car ces règles sont invariables dans toutes les occasions pour le peintre, relativement à la symétrie élégante d'une fabrique.

Mais il me reste néanmoins encore quelques réflexions à ajouter ici, qui me paroissent essentielles, quoiqu'elles semblent, en quelque sorte, contredire celles que je viens de faire plus haut. Il est question d'un jardin ou parterre de fleurs qui, pour être beau, doit néces-

fairement être régulier, tant par sa forme en général que par ses compartimens en particulier; du moins faut-il que les deux côtés correspondent l'une avec l'autre, soit par les vases, les statues ou les autres objets qui s'y trouvent. Il est vrai qu'on nous apprend que d'une grande régularité, il résulte de la roideur & par conséquent un effet qui, loin d'être pittoresque, est mauvais & désagréable. Cependant en y réfléchissant bien on trouvera que malgré la vérité de ce principe, l'application que nous en faisons n'est pas juste. Il est certain que tout ce qui est soumis à l'ordre & à la symétrie, ne souffre point d'irrégularité, sans qu'il perde de son prix; mais cette régularité peut néanmoins être dérobée à l'œil par quelque moyen, lorsque cela est nécessaire; de sorte que, quoiqu'un jardin soit symétrique des deux côtés, on n'est pas obligé d'en faire voir toute la régularité: il suffit d'en montrer un seul côté, & l'on peut cacher ou interrompre le reste d'une manière agréable; soit par un arbre, une colonne, l'aîle d'un édifice ou tel autre objet qu'on voudra. Cependant il ne faut pas conclure delà que des objets réguliers ne soient absolument pas nécessaires dans un tableau; car c'est souvent par-là qu'on obtient un bon ensemble dans une composition; mais on peut aussi faire juger du tout en présentant seulement une partie à l'œil.

Je vais encore ajouter ici un exemple de la manière dont on peut interrompre la trop grande uniformité. Lorsque de chaque côté d'une porte ou d'une alcove, il y a une statue en pied, on représentera un homme assis près de l'une, ce qui produira déjà de la diversité;

qu'on peut obtenir aussi en faisant tomber l'ombre d'un rideau sur l'une de ces statues. De même, si de chaque côté de la porte on met un bas-relief, on peut en couvrir une en partie par les figures qu'on représente dans le tableau, ce qui fera le même effet; ainsi qu'en mutilant en partie un des deux lions ou sphinx qu'on place à l'extérieur de l'entrée d'un édifice. On fait que le trône de Salomon étoit ornée de douze lions d'or; il n'est cependant pas nécessaire qu'on les apperçoive tous, & six d'un des deux côtés suffisent pour faire connoître qu'il doit y en avoir autant de l'autre; il ne faut même en montrer que deux ou trois en entier, pour ne faire voir les autres qu'en partie ou en raccourci; & c'est ainsi qu'on doit en agir dans toutes les occasions semblables.

C H A P I T R E I V.

De la manière de disposer & de marier ensemble les marbres & les pierres de différentes couleurs, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices, ainsi qu'aux tombeaux, vases & termes dont on se sert dans les représentations de bacchantes, &c.

IL n'y a point d'objet qui ne fasse un bon effet lorsque la nature & l'art se trouvent réunis ensemble par une main habile; & quoique tous les hommes n'aient pas la vue assez exercée pour discerner les causes de cette beauté, ils n'y sont cependant, en général, pas moins sensibles; de sorte qu'on peut dire que la puissance de l'art est telle, que

toute admirable que soit la nature dans ses productions, elles ne font cependant une profonde impression sur notre esprit que par le secours de l'art.

La nature produit une infinité de beaux marbres & de belles pierres dont la variété des couleurs est étonnante; mais ce n'est que l'art seul qui les dispose & les marie ensemble suivant leur rang & leur qualités; de sorte que l'homme le moins instruit peut juger que cette disposition est régulière & qu'elle ne peut pas être faite autrement sans qu'il en résulte de la confusion.

Nous savons que le blanc est une couleur foible & douce, qui plaît à l'œil; tandis que le noir est, au contraire, une couleur dure, triste & désagréable. Il faut donc placer le noir dessous le rouge, & sur le rouge le blanc. Ces trois couleurs de pierre sont les principales, & ne peuvent être disposées autrement, suivant leur propriété & leur qualité, sans qu'on n'intervertisse l'ordre de la nature & qu'on ne contrevienne aux règles de l'art. Mais, suivant leur rang & leur destination, on peut les employer en architecture de la manière suivante.

Pour l'ordre Toscan, comme celui dont on se sert pour le bas des édifices, le marbre noir.

Pour l'ordre Dorique, le vert.

Pour l'ordre Ionique, le jaune.

Pour l'ordre Romain ou Composite, le rouge.

Pour l'ordre Corinthien, le blanc.

Peut-être demandera-t-on, pourquoi je ne place pas le rouge avant le jaune, puisque le rouge est, par sa nature, une couleur plus sombre que le jaune? Je réponds que c'est à cause que le rouge & le vert sont contraires

dans leur effet; tandis que le jaune est propre au vert, puisque le vert est composé du mélange du bleu & du jaune.

Si par hasard il arrivoit qu'on fut obligé de placer entre deux pierres de la même couleur une autre, on pourra se servir de la variété suivante, qui paroît être le plus en usage.

Entre le marbre noir c'est le jaspe qui fait le meilleur effet. On peut aussi y mettre du cuivre ou du bronze.

Entre le serpentinite, qui est d'un vert brun, on peut se servir des mêmes substances qu'entre le marbre noir.

Entre le porphyre d'un rouge foncé, on emploiera le blanc.

Entre le marbre Africain, en partie rouge brun avec des veines noires, on placera le marbre de Pise, avec des veines & des taches blanches.

Entre le granit jaunâtre tacheté de blanc, de la pierre grise ou du marbre gris.

Entre le marbre avec des veines longues de diverses couleurs, un autre tacheté; & ainsi du contraire.

Entre le jaspe, le granit jaune ou le marbre Africain couleur de chair.

Voilà les principales couleurs de marbre & de pierre qu'on peut placer l'un sur l'autre ou l'un à côté de l'autre pour produire un bon effet.

Le peintre qui s'occupe à rendre le marbre, doit surtout prendre garde au local où il le représente. Si l'endroit est vaste, il peut mettre de la vigueur dans son ouvrage; mais lorsque le lieu est petit il doit le rendre d'un ton plus foible & plus vague, sans quoi l'œil en

souffrira. Si le fallon est garni de peintures, il est nécessaire qu'il consulte les gens de l'art, & sur-tout le maître qui a peint les tableaux, afin qu'il sache quelle couleur de marbre y fera le meilleur effet.

Près des peintures claires c'est le marbre d'une couleur obscure qui convient le mieux; & près des peintures sombres il faut employer le marbre de Pise, le jaspe, & tous les autres qui sont d'un jaune pâle; mais si ces peintures sont en camayeu, c'est-à-dire, d'une seule couleur, comme les bas-reliefs, soit en grisaille ou en cirage, la pierre bleuâtre fait alors le meilleur effet.

En voulant mettre diverses couleurs de marbre ensemble, on peut les employer avec avantage à un portail, avec un ou deux rangs de colonnes, de la manière que je vais le dire.

Les bases ainsi que les corniches des piédestaux peuvent être de marbre noir peu ou point tacheté; le corps du piédestal, d'un rouge brun, avec beaucoup de taches & peu de veines; les plinthes des colonnes & des pilastres blanches; les colonnes d'un rouge pâle ou de marbre de Pise, avec de grandes taches & veines blanches, égales des deux côtés; les pilastres de même d'un rouge pâle, mais avec peu de taches; les chapiteaux blancs; l'architrave noir comme les bases & les corniches des piédestaux; la frise d'un rouge brun comme le corps des piédestaux; la corniche de nouveau noir comme l'architrave; si sur la frise il y a des ornemens en relief, tels que feuillages, figures d'enfans, triglyphies, têtes de bœuf écorchées, &c. il faut qu'ils soient blancs; & dans le cas que la corniche soit surmontée d'une balustrade

ou parapet, on peut le faire d'une couleur tout-à-fait différente, avec les piédestaux, ainsi que leurs membres, de marbre de Pise, ou de tel autre qu'on voudra, dont les veines soient obliques; & les panneaux du milieu de marbre gris, ou de marbre blanc, s'ils sont ornés de bas-reliefs. Les statues ou les vases qui couronnent l'ouvrage doivent être également de marbre blanc.

Il est permis de changer & de varier cette disposition suivant les circonstances. On peut, par exemple, faire la frise & les colonnes de marbre blanc, les foubassemens & les chapiteaux dorés, avec les ornemens connus, tels que triglyphes, métopes, denticules, feuillages; le reste peut demeurer comme je l'ai indiqué plus haut.

Dans une salle de marbre rouge, ou de quelque autre couleur, dont les moulures des ornemens sont différens, soit plus larges ou plus étroites, on peut faire un frontispice ou une alcove de marbre blanc ou d'une autre couleur; mais dans le cas que les membres de l'architecture se prolongent le long de la pièce, il faut nécessairement que le frontispice ou l'alcove soit de la même couleur que le reste de la salle. Il est permis de faire le frontispice, l'alcove & la cheminée d'un autre ordre que n'est celui de la salle; ainsi, par exemple, quand la salle est de l'ordre Ionique, on peut faire le reste de l'ordre Corinthien ou Romain. Il faut que le pavé corresponde avec le corps de l'architecture; c'est-à-dire que s'il y a des pilastres dans la salle, les bandes des carreaux doivent y aller aboutir, soit que les pilastres se trouvent loin ou près l'un de l'autre; car il est nécessaire que les car-

reaux du pavé soient disposés de manière qu'ils forment par-tout une figure régulière , quand même plusieurs parties y manqueroient par la faillie de la porte , du frontispice , de l'alcove , &c ; de même qu'un habile jardinier en agit avec les compartimens d'un parterre , dont l'un est rond , l'autre carré , un troisième octogone , &c ; de sorte qu'il y règne toujours une parfaite uniformité qui se termine avec les plates-bandes. On est le maître de se servir au milieu du salon des figures ou des compartimens qu'on jugera à propos , & de la couleur qu'on voudra.

Dans les chambres ou galeries dont les côtés sont inégaux , on est obligé de séparer un côté de l'autre par quelque figure placée entre deux ; cependant les bandes qui bordent les côtés doivent former par-tout une parfaite symétrie. S'il y a des colonnes sur les deux côtés de la galerie , il faut que les bandes du pavé se prolongent en travers de la galerie , d'une colonne à l'autre.

Passons maintenant aux tombeaux & autres monumens de différentes couleurs de marbre ou de pierre. Sur des sphinx , des lionnes , &c. de marbre blanc , un tombeau de serpentinite ou de porphyre fait un bon effet , ainsi qu'un tombeau de porphyre sur une plinthe noire , s'il n'y a pas de figures pour la soutenir. Quand les supports sont de cuivre ou de bronze , on peut faire le tombeau de marbre noir ; les tombes de pierre bleue peuvent être ornées de marbre d'Auvergne rosacé & violet , ou de porphyre , de cuivre & de bronze. Remarquez bien que le noir doit toujours être dessous , particulièrement lors-

qu'il y a plusieurs couleurs placées les unes sur les autres, ainsi que je l'ai dit plus haut, en parlant des différens ordres d'architecture.

Les grands vases & les grandes urnes sont toujours du même marbre que leurs plinthes auxquelles ils tiennent, tant dans des niches que sur leurs piédestaux. La plinthe doit avoir exactement la même grandeur que la surface du piédestal sur lequel elle porte, sans être ni plus ni moins large.

Les termes de Priape, dont on se servoit anciennement dans les bacchanales, étoient presque toujours de bois, plutôt petits que grands & pointus par en bas, afin qu'on pût les transporter facilement & les fixer dans la terre, quand les satyres, les faunes & les bacchantes vouloient changer de demeure. Ces termes étoient quelquefois peints couleur de brique, & quelquefois ils étoient blancs, mais toujours barbouillés, autour de la bouche & sur la poitrine, de lie de raisins noirs.

Les poteaux ou colonnes itinéraires, appelés Hermès, qui ne changeoient point de place, étoient fort massifs & faits de pierre blanche. On les mettoit sur de grands tas de pierre, ou sur des piédestaux, afin que les voyageurs pussent les appercevoir à une grande distance.



C H A P I T R E V.

De la manière de peindre les veines & les taches du marbre , tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices ; & ce qu'il faut observer à cet égard.

LA beauté des tableaux d'architecture consiste dans la manière élégante & vraie de rendre les différentes espèces de marbres & de pierres qui composent les fabriques ; ce qu'on peut obtenir non-seulement par leur division , mais encore par leurs couleurs , particulièrement à l'extérieur des fabriques , qui ne demandent par tant de propreté que l'intérieur , étant plus exposé à l'intempérie des saisons , dont l'effet est visible en peu d'années , sur-tout lorsque ces édifices sont placés dans des lieux humides ; de sorte que , si les pierres ne sont pas fort dures , il se détache par ci par là des morceaux des corniches & des autres parties saillantes.

On doit supposer que les fontaines souffrent beaucoup , & sont fort couvertes de mousse par l'eau qui y tombe ; & il en est de même des tombeaux & des tombes , mais principalement des obélisques & des pyramides , dont les pierres ne sont pas aussi polies , & qu'on n'admire qu'à cause de leur grand massif & de leur forme ; de manière qu'il n'est pas besoin que les pierres en soient toutes d'une même espèce ou d'une même couleur. On en voit donc de plusieurs sortes de pierres , soit de la première

construction , ou parce qu'elles ont été remplacées par succession de tems. Le ciment de ces monumens souffre sur-tout beaucoup , ce qui fait que les pierres se détachent & tombent ; d'autres , d'une nature plus terreufe & plus tendre , se trouvent plutôt détruites , & laissent par conséquent des vuides où l'eau du ciel se rassemble , & où il croît alors des herbes & des arbuſtes , qui , en ſe décompoſant , forment un limon verdâtre , qui , ſ'échappant par les lézardes , coule le long des pierres & leur communique ſa couleur.

Je hazarderai ici quelques réflexions ſur l'abus qu'on fait de ces ſortes de dégradations cauſées par la main du tems. Je ne conçois pas comment il eſt poſſible que des artiſtes ſe plaiſent à cette malpropreté , juſqu'à gâter non ſeulement des ſtatues , des vaſes , mais des édifices entiers. Quand ce ſont des fragmens & des ruines , il n'y a pas de mal de les couvrir ainſi de mouſſe ou d'un limon formé de la décompoſition des feuilles des arbres , &c ; mais il eſt ridicule d'en ſalir des ſtatues qui ne ſont point du tout mutilées , & qui ne ſe trouvent point placées ſous des arbres ou dans d'autres endroits où elles ſoient expoſées à recevoir cette eau verdâtre. Ils en agiſſent de même avec les fabriques qu'ils rempliſſent de ces taches , quoiqu'elles ſoient d'ailleurs auſſi entières que ſi elles ne venoient que d'être conſtruites. Il faut donc bien prendre garde de ne pas commettre en cela de contre-ſens ; & il eſt néceſſaire de remarquer ſi les objets qu'on veut ainſi dégrader , doivent être vus de près ou de loin , afin de les rendre d'une manière plus foible & plus vague , à raiſon de la diſtance. On doit obſerver encore que c'eſt

toujours du côté du nord que les édifices sont les plus exposés aux intempéries de l'air, & souffrent par conséquent le plus, ainsi qu'on peut le voir aux anciens monumens d'architecture, dont les ouvrages de sculpture sont tellement dégradés qu'il n'est pas possible d'en distinguer davantage les figures.

Je ne parle ici de cette manie de couvrir les monumens des arts de mouffe & de limon, que pour en condamner l'abus; sur-tout quand on ne voit pas la cause qui peut avoir produit cet effet; car alors ces ressources ne tiennent plus à l'art, mais sont le fruit du caprice & de l'obstination, dont les vrais connoisseurs sont révoltés. Mais retournons à notre objet.

On ne peut certainement que louer les peines que prend un peintre d'indiquer la nature des pierres, ainsi que leurs veines & leurs taches, lorsque cela est exécuté avec jugement & discrétion, suivant les règles de l'art. Je dis que cela est louable, quand on entend bien la perspective, sans quoi l'on court risque de se rendre ridicule.

Les parties intérieures des fabriques, qui ne sont pas tant exposées aux inclémences de l'air, ne se dégradent pas si facilement que les parties extérieures. Le ciment en dure aussi plus long-tems, ce qui fait qu'elles demeurent plus entières & plus pures; de sorte qu'on peut à peine apercevoir les joints & les arêtes des pierres, & que tout ne paroît qu'un seul bloc. Il faut par conséquent éviter avec soin le défaut de quelques peintres qui donnent des veines & des taches à leurs ouvrages, & les divisent ensuite en plusieurs rangs de pierres; de manière

qu'une seule veine ou tache se prolonge souvent dans deux ou trois pierres : ce qui est cause qu'on ne peut pas se faire illusion sur ces sortes de peintures qui s'écartent absolument de la nature & de la vérité. Je pense donc que la meilleure méthode est de commencer par partager l'ouvrage dans le nombre de blocs de marbre ou de pierre qu'on jugera à propos, pour ensuite en disposer les taches & les veines, afin qu'on puisse distinguer celles qui sont naturelles de celles qui ne sont qu'accidentelles.

Les fabriques de marbre font un bel effet, lorsque l'architecture & les ornemens en sont de bon goût ; & cela aussi bien en peinture que dans la nature même ; ce qu'il faut attribuer à la régularité & à la symétrie, sans lesquelles il ne peut y avoir rien de beau ni d'agréable.

Un bon architecte prend soin de disposer les pierres de son édifice de manière qu'il en résulte une bonne harmonie, en plaçant les marbres tachetés & veinés à l'endroit qui convient le mieux. Par exemple, dans un portail avec deux colonnes, il faut que les taches se trouvent en opposition, c'est-à-dire qu'elles aillent obliquement de dehors en dedans, ou de dedans en dehors. On doit en agir de même avec les pilastres, & toutes les parties doubles ; afin que le tout offre une parfaite régularité à une certaine distance ; en cherchant à faire en sorte que les colonnes soient à-peu-près également tachetées, pour que l'œil reste tranquille & ne soit pas plus attiré d'un côté que de l'autre. Pour l'architrave, la frise & la corniche, on choisira des pierres dont les veines soient disposées perpendiculairement, afin de pouvoir mieux distin-

guer ces membres; ce qui ne peut pas avoir lieu quand les veines se prolongent dans le même sens que les moulures.

Il nous reste à observer, relativement à la marbrure des colonnes, qu'il faut que les veines & les taches doivent recevoir la plus forte lumière sur les parties qui ont le plus de rondeur & de relief, afin de venir par là au secours de la peinture qui n'offre qu'une surface plate & unie; ce qui n'est pas nécessaire dans la nature, puisque les objets y sont réellement saillans & ronds. Il ne résulteroit donc pas un bon effet, si les veines & les taches les plus obscures se trouvoient sur les parties les plus foibles; car ce seroit absolument manquer le but qu'on doit se proposer.

Figurez-vous de voir une longue muraille partagée en trois panneaux ou compartimens, à chaque côté desquels il y ait quatre colonnes. Il faut que les deux premières se trouvent en contraste; & les veines en doivent être ou parallèles avec l'horizon, ou se prolonger diagonalement les unes vers les autres, en allant de dedans en dehors, ou de dehors en dedans. Il en est de même des deux autres colonnes, & ainsi de suite.



C H A P I T R E VI.

Des Ruines.

JUSQU'ICI j'ai parlé de la beauté & de la régularité des fabriques entières & bien conservées ; il est tems de faire maintenant quelques observations sur les ruines, partie qui , selon moi , n'est pas moins intéressante que celle que je viens de traiter.

Je me suis quelquefois étonné de ce que parmi les peintres d'histoire & de paysage , qui emploient des fabriques dans leurs tableaux , il y en ait si peu , surtout parmi les derniers , qui en représentent d'entières & de bien conservées. Ils ne s'occupent que de ruines , de murs dégradés & de monceaux de pierres ; & cela sans doute parce qu'ils ne se donnent pas la peine d'étudier les admirables monumens anciens de l'art , qui leur fourniroient les moyens de produire de belles choses : négligence impardonnable , & qui ne peut être attribuée qu'à leur ignorance & au peu d'émulation qu'ils ont d'obtenir les éloges des vrais connoisseurs.

C'est une erreur que de croire , comme on le fait en général , que les ruines ne demandent pas tant de soin & d'attention que des fabriques entières ; car il faut qu'il règne dans les unes , aussi bien que dans les autres , une juste proportion & une bonne symmétrie. Il y en a qui , en renversant une partie de l'édifice , mêlent parmi les ruines des

fragmens de chapiteaux , de corniches , de frises , &c. d'un autre ordre d'architecture que ceux de la partie de l'édifice qui reste encore sur pied ; ce qu'ils cherchent à justifier , en disant que personne ne fera assez curieux pour se donner la peine d'examiner s'il y a quelque partie qui ne se rapporte pas avec le reste. Mais cette raison est pitoyable , selon moi , & je ne puis comprendre comment il y a des artistes assez dépourvus de bon sens pour raisonner ainsi ; puisqu'il n'en coûte pas davantage pour bien faire , que pour agir ainsi contre la raison & contre la vérité ; puisqu'il faut aussi bien employer la règle & le compas pour l'un que pour l'autre. Si une belle ruine sert à orner un site , quel effet ne doit donc pas y produire un magnifique édifice à qui rien ne manque ? Qu'on ne pense néanmoins pas que je me déclare absolument contre l'emploi des ruines dans un paysage , ou que je cherche à détourner les artistes de s'occuper de cette partie ; je veux seulement faire entendre qu'on ne doit pas négliger de bien étudier les monumens d'architecture qui nous restent des anciens , & sur-tout de chercher à nous instruire parfaitement de la forme élégante qu'avoient les fabriques avant qu'elles fussent dégradées par la main du tems.



CHAPITRE VII.

Des principales observations à faire quand on veut peindre les ornemens d'un salon , & des appartemens en général.

LE premier soin , dans ces sortes de travaux , consiste à mettre une parfaite régularité dans la division des différens membres de l'architecture , sans jamais y contrevenir , sous quelque prétexte que ce puisse être ; & lorsqu'on y est absolument forcé , on doit le faire avec une grande circonspection , & toujours à l'avantage de l'architecture , comme objet principal.

En second lieu , il faut que les peintures , de quelque genre quelles puissent être , contribuent à la beauté & à l'élégance de l'architecture ; je parle ici de la jaspure & de la marbrure de la boiserie.

Troisièmement , les ornemens qu'on veut peindre doivent se rapporter avec ceux de l'appartement , & du même ordre d'architecture qui y règne.

Quatrièmement , les peintures des panneaux , des niches , &c. doivent être exécutées avec art , de manière qu'elles ressemblent parfaitement à ce qu'on veut quelles représentent , soit tapis de haute-lice ou la nature même ; les premières par leurs bordures , & les secondes par le ciel ou le soleil , dont la lumière doit par-tout être égale à celle de la chambre.

Cinquièmement , on doit se garder de représenter dans

une chambre trois différentes parties du jour ou davantage, pas même pour des sujets d'histoire, à moins que les peintures ne soient faites en manière de tapis de haute-lice.

Sixièmement, il ne faut jamais renfermer de bas-reliefs de marbre blanc dans des cadres de bois ; car cela est tout à-fait contraire à l'usage & à la vraisemblance.

Enfin, comme l'excès nuit souvent à la majesté d'un édifice, l'artiste doit éviter avec soin les petits détails dans les divisions des ornemens ; & les figures dont on peut se servir pour des sujets d'histoire, ne doivent pas avoir plus de trois ou quatre pieds de hauteur, quelque grand que soit le champ sur lequel on les emploie. Dans les peintures en manière de haute-lice, les figures plus grandes que nature font un mauvais effet qui ne peut être justifié par aucun prétexte ; car dans un petit endroit elles paroissent monstrueuses, & semblent en retrécir un grand.

Il seroit à désirer que les amateurs & les riches qui font faire de ces sortes d'ouvrages, eussent quelques connoissances de l'art, ou qu'ils s'en rapportassent du moins aux artistes, qui doivent être libres de suivre leurs idées.

Il y a peu d'artistes qui donnent aux ornemens intérieurs d'un édifice tout le soin qu'ils devroient, soit pour l'élégance & pour la magnificence, ou même pour l'utilité ; ainsi qu'on peut s'en convaincre par les ouvrages de plusieurs célèbres maîtres anciens, où l'on voit que tout est simple & mesquin. Quelquefois même on voit une grande compagnie de gens de tout âge & de tout sexe, dans un endroit où il n'y a que les quatre murs, ou tout au plus

une espèce de rideau , dont on ne voit ni l'utilité ni le but. Les ornemens en feuillage se trouvent rarement dans leurs ouvrages, & quand il y en a, ils sont employés d'une manière si peu convenable & si éparpillée , qu'on doit plutôt les regarder comme produit , par le caprice , que pour servir d'ornement : preuve convaincante que ces artistes ignoroient également la nature & la convenance de ces objets.

Il est certain que les anciens Grecs & Romains ne furent pas dans le commencement aussi magnifiques ni aussi somptueux dans leurs meubles qu'ils le furent dans la suite ; & il est à croire qu'il y avoit une différence entre les patriciens & les plébéyens, tant dans leurs édifices, que dans leurs meubles & leurs vêtemens. Les premiers se servoient d'ustensiles d'argent pour leur table , les autres de poterie ou de bois peint. Chez les uns on trouvoit des statues , des bustes , des bas-reliefs , des peintures , &c ; chez les autres , on voyoit les murailles nues. En vérité , je ne puis assez m'étonner quand je me rappelle l'absurdité de mes premières conceptions : souvent j'ai représenté l'histoire d'un roi ou d'un prince dans une écurie ou dans une chaumière , & quelquefois aussi le contraire.

Il y en a qui pensent qu'anciennement les sièges n'étoient pas en usage , & que les hommes s'asseyoient sur des coussins par terre , ainsi que cela se pratique dans l'Orient , ou qu'on se mettoit sur des couches. J'ai vu un tableau où Didon étoit représentée dans un superbe salon , assise sur une estrade couverte d'un tapis , tenant le jeune Ascane sur ses genoux , avec Enée à ses côtés ; ses femmes étoient assises çà & là dans le salon pareillement sur des

couffins par terre , où il y avoit aussi un tapis. Je fus sur-tout étonné de voir , dans un coin du tableau , une grande table ronde couverte de toutes sortes de mets , tandis qu'il n'y avoit pas un siège pour s'y asseoir. Je demandai donc au peintre pourquoi ses personnages n'étoient pas assis sur des sièges ou des bancs ; ou si l'histoire disoit qu'ils devoient ainsi se trouver par terre ? Je reçus pour réponse , que dans ce tems là on ne connoissoit pas encore d'autre manière de s'asseoir. Je lui fis alors la question si ces personnages seroient donc obligés de manger debout , puisque le dîner se trouvoit sur une table fort haute ? ce qui lui fit comprendre son erreur ; mais il chercha néanmoins à l'excuser , en disant qu'ils seroient usage pour cela d'une couche placée contre le mur. Cette idée n'auroit pas été tout-à-fait mauvaise , si cette couche n'avoit pas été droite , tandis que la table étoit ronde. Je n'ajoutai plus rien , pour ne pas augmenter la confusion de cet artiste.

D'autres ont commis de semblables fautes ; comme , par exemple , celui qui , en représentant le sacrifice d'Abraham , donna à ce patriarche un cimenterre recourbé , avec un fourreau droit pendu à son côté.

Je suis tombé moi-même dans une pareille bévue , en représentant l'histoire d'Hercule filant auprès d'Omphale , dans le tems que mon ardeur pour la composition étoit plus grande que mon intelligence. J'avois vu dans un dessin de Bartholet qu'Hercule étoit plus grand qu'aucune des femmes. Je le représentai donc aussi d'une grandeur gigantesque vêtu d'habits de femme avec des manches ferrées autour du

poignet, (ainsi que Merian a représenté, dans sa chronique historique, Sardanapale parmi les femmes) avec une quenouille à son côté, un fuseau à la main, & un collier de perles autour du col; & pour faire voir que c'étoient les habits d'Omphale dont il étoit vêtu, je la placai à côté de lui tout-à-fait nue. Je laisse au Lecteur à juger si ces vêtemens peuvent avoir été propres à Omphale, n'étant ni trop courts ni trop étroits pour Hercule, qui étoit au moins une fois plus grand que cette Reine de Lydie. Mais dans la suite j'ai mieux observé les convenances.

Ces fautes ne doivent être attribuées qu'à l'ignorance, ou à la mauvaise instruction qu'on donne, en général, aux élèves, sur-tout pour tout ce qui à rapport à l'ornement d'une composition, dont peu d'artistes connoissent toute l'importance, tant pour l'intérieur que pour l'extérieur des fabriques.

On peut étudier cette partie dans les ouvrages des anciens maîtres & prendre leurs idées pour les employer avec intelligence. Le célèbre Pouffin, dans son Moyse fauvé des eaux, a représenté le Nil par le dieu de ce fleuve, & cela avec raison, ainsi que je le ferai voir dans le chapitre où je prouverai qu'il est permis aux peintres de représenter les choses spirituelles & inanimées, sous des formes humaines. Mais il est ridicule, selon moi, de placer la figure de ce fleuve accompagné de tout ses attributs sur le bord de l'eau, lorsqu'on fait voir Narcisse qui se contemple dans l'onde; & cela en s'appuyant sur l'exemple du Pouffin. Si du moins le peintre, qui a représenté ainsi Narcisse, n'avoit pas montré le sphinx

& les enfans du Nil, on pourroit encore lui passer le reste. L'idée de Testa n'est pas moins ridicule lorsqu'il représente Achille qu'on plonge dans le Styx, tandis qu'on voit Théthis couchée dans une galerie ouverte, avec le berceau du nouveau né près de son lit.

Pour ce qui est des ornemens mobiles, nous remarquerons qu'il n'est pas naturel de représenter Marc-Antoine & Cléopâtre dans toute leur grandeur & magnificence sans gardes ni suite, comme s'ils étoient à un repas particulier, tandis que nous favons qu'ils étoient toujours accompagnés d'une cour nombreuse. Peut-on aussi, sans manquer aux convenances, fair voir le Christ couché dans une creche, accompagné de S. Joseph & de la Vierge, & adoré des trois rois, & cela dans une étable remplie de fourages, avec un fléau, un van & d'autres instrumens d'agriculture, sans qu'il y ait un seul habitant de la campagne: & qui plus est, une des principales figures entièrement armée, excepté la tête qui est nue, sans qu'on apperçoive nulle part son casque?

Il n'est pas mal-à-propos (quoique cela paroît peut-être mauvais & ridicule) de mettre près d'un lit où une personne est couchée, un pot de chambre, & même une lampe, soit allumée, soit éteinte, ainsi que tous les autres objets qui peuvent servir à faire connoître ce que le sujet doit représenter.

Il paroît donc par ce que je viens de dire qu'un bon maître ne doit point négliger la partie des ornemens ou accessoires, puisqu'il est aussi mauvais d'omettre des choses nécessaires, que d'en ajouter qui sont gratuites & inutiles.

C H A P I T R E V I I I .

Des tableaux qui conviennent le mieux dans les différens appartemens d'un édifice.

LES tableaux font, en général, par leur nature, leur propriété & leur usage, destinés à amuser & à occuper l'esprit par la diversité des objets qu'ils offrent à la vue, tels que figures, payfages, fabriques, &c.

La nature des tableaux consiste à rendre avec vérité les objets qu'ils représentent; de manière qu'ils tiennent lieu de la chose, quand celle-ci nous manque.

Leur propriété est de se trouver placés dans les endroits qui leur conviennent; & l'on ne peut pas les changer de place sans en détruire la vraisemblance.

Quant à leur usage, il dépend des circonstances & des endroits où l'on veut les placer, pour satisfaire le goût du propriétaire. Ils doivent d'ailleurs être rendus avec vérité & avoir un parfait rapport avec l'ordre de l'architecture du local, & les ornemens qui y sont employés.

Comme ce que je viens de dire pourroit ne pas paroître clair à tous les Lecteurs, je vais expliquer mes idées le mieux qu'il me sera possible. Je dis donc, qu'il ne suffit pas qu'un peintre fasse à la hâte les tableaux destinés à un appartement, & qu'il y mette les premières idées qui lui viennent dans l'esprit, ou les objets dont l'exécution lui est la plus facile; car il faut qu'il observe bien si cela convient au local & peut y faire un bon effet. Mais pour opérer avec certitude, il est nécessaire qu'il

commence d'abord par consulter l'architecture du lieu, ensuite l'état & la condition du propriétaire, la nature du bâtiment même, & celle de tous les appartemens qui s'y trouvent.

Qu'il considère donc : 1^o Si le propriétaire est un prince, un militaire, un magistrat ou un négociant. 2^o. Si c'est un édifice public, tel qu'un hôtel de ville, une église, un palais; ou bien la maison d'un simple particulier. 3^o. Si c'est un salon, une salle, une chambre à coucher, une antichambre, un cabinet, &c.

Voilà pour ce qui concerne les observations générales à faire, relativement à l'architecture. Mais en élevant un palais pour un prince, les appartemens en doivent être autrement disposés que pour un hôtel-de-ville ou pour la maison d'un particulier; car dans un hôtel-de-ville, par exemple, on trouve beaucoup d'appartemens destinés à des objets qui n'ont jamais lieu dans un palais; ainsi qu'on peut s'en convaincre par le superbe hôtel-de-ville d'Amsterdam, dont l'architecte a su disposer d'une manière merveilleuse tous les appartemens suivant leur destination; & il n'a pas été moins attentif, ainsi que les peintres, à en bien distribuer & placer les tableaux, qui, de même que les ouvrages de sculpture, sont parfaitement analogues à l'usage auquel chaque appartement est consacré; de manière que par ces ornemens on peut avoir la destination de chaque pièce, ainsi qu'on reconnoît par l'usage de chaque chambre ce que doivent signifier les ouvrages de peinture & de sculpture qu'on y voit.

Il est donc essentiel de bien observer la nature de l'appartement qu'on veut décorer par les productions de l'art.

Ainsi , par exemple , il convient de mettre dans un vestibule des bas-reliefs en griffaille , ou des trophées d'armes peints d'après nature.

Dans une antichambre , destinée aux domestiques & aux personnes qui viennent pour recevoir les ordres du maître , on doit de même employer des ornemens en griffaille , qu'on peut quelquefois entremêler de fleurs , mais en petite quantité.

Dans une salle d'audience , il faut mettre des tapisseries de haute-lice , ou des peintures avec des figures grandes comme nature , de quelque beau sujet d'histoire propre à être représenté dans l'intérieur d'un édifice.

Dans le salon de compagnie d'une femme , ce sont les paysages & la nature morte , tels que fleurs , fruits , &c. qui conviennent le mieux. On peut aussi y représenter des allégories morales , tirées de sujets honnêtes , & dont les figures soient drapées avec décence.

Pour une chambre destinée à l'éducation des enfans , on prendra des bas-reliefs ou des peintures allégoriques propres à former l'esprit & le cœur. On peut y ajouter des fruits , des fleurs , des oiseaux & d'autres objets semblables.

Dans une galerie , servez-vous de tous les attributs de chasse représentés d'après nature.

Dans les appartemens d'en-haut , ce sont les paysages & les perspectives qui font le meilleur effet.

Dans la chambre à coucher du maître & de la maîtresse de la maison , on peut employer de beaux portraits & d'enfans nus peints d'après nature.

Dans la chambre à coucher des enfans , représentez des feuillages & des festons de fleurs.

Un cabinet d'étude peut être orné de bustes de grands hommes , de philosophes , &c, peints en manière de marbre gris.

Dans un pavillon placé au bout d'un jardin , qui est un lieu destiné à la récréation & à l'amusement , ce sont les bacchanales , les jeux champêtres , les danses , les chûtes & les jets d'eau qui conviennent le mieux.

Passons maintenant aux décorations des devants de cheminée & des dessus de porte de chaque appartement.

Au-dessus de la cheminée d'une salle à manger , on peut représenter Comus , le dieu des festins , accompagné du Goût & de l'Odorat , & au-dessus de la porte , la Joie & l'Abondance.

Pour devant de cheminée d'un salon de compagnie , on prendra la Décence ou l'Autorité , accompagnée de Pallas ou de la Vertu & de l'Honneur ; & pour dessus de porte , l'Esprit ou le Génie.

Dans le salon de compagnie d'une femme , il faut orner la cheminée de la figure de la Modestie , accompagnée de l'Obéissance & de l'Application , & le dessus de porte de celle de la Fidélité.

Pour un salon destiné à la jeunesse , on prendra , pour devant de cheminée , la Jeunesse suivie de la Grace & de l'Eloquence ; & pour dessus de porte la Joie ou le Plaisir.

Dans une chambre pour les enfans , servez-vous pour devant de cheminée de l'Education , avec l'emblème d'un jeune arbre attaché à une perche ; & pour dessus de porte l'Obéissance.

Au-dessus de la cheminée d'une chambre à coucher, on peut placer le Repos, & au-dessus de la porte la Sécurité.

La cheminée d'un cabinet d'étude doit être ornée de la figure de la Sagesse ou de la Science; avec Harpocrate pour dessus de porte

Dans un vestibule, au-dessus des portes qui conduisent de chaque côté aux appartemens, on représentera la Clémence ou la Bonté & la Vigilance, & entre deux, sur le mur, l'Economie.

Au-dessus de la porte de la paneterie, mettez l'Abondance.

Au-dessus de celle du buffet, un Silène.

Au-dessus de celle de la fruiterie, Pomone.

Au-dessus de celle des lieux d'aisance, Momus riant.

Au-dessus de celle du jardin, Flore & Pomone.

Au-dessus de celle de l'écurie, un cheval, ou des objets relatifs à l'art de l'équitation.

Dans une orangerie, entre les poëles, les figures des personnes qui, suivant les poëtes, ont été changées en arbres & en plantes, comme Dryope, Myrrha, Daphné, &c.; & au-dessus de la porte, en dedans, Apollon, & en dehors Diane.

Afin de ne laisser rien ignorer au jeune artiste, nous parlerons aussi des tableaux à placer, pendant l'été, dessous la cheminée dont on peut varier les sujets à l'infini, à cause qu'on ne s'en sert que lorsqu'on ne fait plus de feu; de sorte qu'on n'est pas borné à l'allégorie de cet élément seul. Le Printemps, l'Été & l'Automne nous fournissent donc ici matière à une grande diversité d'objets agréables, tels que statues, bustes, bas-reliefs & autres ornemens,

comme vases , pots à fleurs , corbeilles remplies de fleurs & de fruits , instrumens de musique , globes , &c. On peut aussi représenter les cheminées ouvertes avec des portes ou sans portes , ainsi qu'avec deux battans ou avec un seul ; ou bien on peut y mettre les perspectives & les vues qu'on voudra , comme des parterres de fleurs , une place publique avec des jets d'eau , une rue bordée de fabriques , un bosquet , une avenue d'arbres , une bibliothèque , & mille autres objets semblables , pourvu qu'ils ne répètent rien de ce qu'il y a déjà dans la chambre. Mais il faut prendre garde que ces tableaux aient un horizon naturel , c'est-à-dire haut & avec peu de ciel , afin de pouvoir y donner plus de profondeur. On peut aussi se servir de la vue d'un corridor ou du passage d'une chambre à une autre , de quelque manière que ce puisse être , pourvu qu'on reste dans l'intérieur de l'édifice ; mais si l'on veut représenter des vues extérieures , il est nécessaire , pour les rendre plus naturelles , d'y faire voir une porte. Et comme il arrive souvent que ces tableaux ne sont pas bien favorablement éclairés & se trouvent dans l'ombre par la grande faille du chambranle de la cheminée , il faut avoir soin de les exécuter en conséquence , afin qu'ils ne ressemblent pas à des peintures , mais à la nature même.

Il ne fera sans doute pas inutile de donner ici l'idée de quelques-unes de ces compositions , en faveur des jeunes artistes qui n'ont pas l'imagination fertile.

1^o. Le Printems ou Flore avec un visage gai & riant , tenant une corbeille pleine des fleurs printanières dessous le bras gauche. De sa main droite elle lève un peu sa

draperie par derrière. Son pied gauche est posé sur une marche, un peu plus bas que le pied droit, qu'elle porte levé en avant. Son sein est un peu tourné vers la lumière. Par derrière, dans un lointain bas, on voit un parterre de fleurs avec des vases. On pourroit aussi représenter derrière Flore une figure dans l'ombre qui monte l'escalier, afin de faire mieux fuir le lointain, & détacher plus fortement la figure de Flore, qui doit être d'une grandeur convenable à la place où elle se trouve; de sorte que si ce ne peut pas être une femme faite, il faut y mettre une jeune vierge; & si son visage se trouve dans l'ombre du chambranle de la cheminée, tâchez alors de vous servir avec avantage des reflets. On peut représenter ce même sujet avec des enfans.

2°. L'Été, ou Pomone assise avec une corbeille pleine de fruits sur ses genoux; dans le lointain on voit des amours occupés à cueillir & à rassembler des fruits & des fleurs.

3°. L'Automne, ou Bacchus représenté sous une arche ou porte ornée de fermens de vigne & de grapes de raisins; &, si l'on veut, près de lui, un jeune satyre avec une coupe à la main. Ce sujet peut aussi être rendu par des enfans.

4°. *Antheros*, ou l'amour des sciences, sous la figure d'un jeune homme, la tête ceinte de laurier, placé sur le seuil d'une porte, avec une longue flèche ou un flambeau à la main sur lequel il s'appuie; tandis que de l'autre main il montre l'intérieur d'une bibliothèque, où l'on voit un astrolabe & un globe, avec une lyre pendue contre la muraille. Sa draperie pourpre est attachée sur ses deux

épaules ; son regard est agréable & majestueux ; il a la bouche ouverte comme s'il invitoit le spectateur à entrer dans la bibliothèque. Il est placé du côté gauche contre la porte qui est à moitié dans l'ombre contre le lointain, de sorte qu'il s'en détache avec beaucoup de force. Sa tête & le bas de son corps se présentent de face, avec la poitrine tournée vers la lumière. On peut représenter ce sujet à la droite ou à la gauche, comme on le voudra, de même que ceux dont j'ai parlé plus haut.

5°. On voit ici Cupidon ou l'Amour avec un air riant & gai, tenant une bouteille d'une main & une coupe de l'autre ; tandis qu'un autre amour range des verres & d'autres ustensiles propres à une collation ; sur une petite table à trois pieds. Dans le fond on peut faire voir un caveau rempli de tonneaux & éclairé par une lampe ou par une chandelle ; on peut aussi prendre pour cela la partie d'un pavillon, d'un jet d'eau d'une galerie &c.

6°. Pour cette composition je me fers d'une sérénade exécutée par trois jeunes gens ; le premier habillé en polichinelle avec une cornemuse, un hautbois ou une flûte ; le second en arlequin, avec un violon ; le troisième en scaramouche, avec une guitare : tous trois dans l'attitude qui leur est propre. Arlequin adossé contre le côté droit de la porte, tient le violon contre l'oreille, dans une attitude fort roide ; polichinelle, qui est de l'autre côté de la porte avec la flûte à sa bouche, jete la tête un peu en arrière & regarde le spectateur en riant, de manière qu'on voit toutes ses dents ; tandis que scaramouche, placé au milieu, porte la guitare dessous le bras, avec la tête tout-à-fait enfoncée entre les épaules, Il
semble

semble écouter avec attention , en tenant l'index sur le bout de son nez , & les genoux ferrés l'un contre l'autre. Derrière ces figures on peut faire voir au-dessus de l'eau , & dans l'ombre , une balustrade , sur laquelle est assis un singe. Sur l'eau il y aura des gondoles avec des personnes masquées ; ou bien on se servira d'une rue ou de telle autre perspective qu'on jugera à propos.

Comme la largeur de l'ouverture , dont il est ici question , ne doit pas être fort grande , on peut , en fermant plus ou moins la porte , ou en plaçant quelque chose entre deux , tirer plus d'avantage de l'ombre , si le sujet le demande. Il ne faut tout au plus placer qu'une figure & demie dans la lumière , la troisième doit se trouver dans l'ombre ; les couleurs feront le même effet. Ces espèces de peintures ne doivent pas être lechées , mais exécutées d'une manière hardie , & le clair-obscur doit en être vigoureux. Voilà pour ce qui regarde les vues extérieures ; nous allons maintenant donner l'idée de quelques compositions propres à représenter des cheminées qui sont fermées.

1°. Un vase de marbre blanc , d'or ou d'argent , ou dont la panse est d'or , & dont le col & le pied sont de lapis , dans une niche de marbre rouge ou de porphyre ; les jambages doivent être d'un marbre plus clair , & ornés de festons de feuillages avec quelques fleurs. Il faut que ces festons soient fort larges & fort remuans , afin d'interrompre le fond clair , pour que le vase , de quelque matière qu'il puisse être , fasse un plus grand effet.

2°. Un buste de marbre blanc représentant Bacchus

couronné de pampres & de grapes de raisins, ou de mures avec leurs feuilles. De chaque côté, sur une pierre bleue, des festons de raisins blancs & noirs, entremêlés de quelques instrumens analogues au sujet, tels que cymbales, crotales, tambours - de - basque, chalumeaux, &c. Le buste est sur un piédestal de marbre de Pise, dans une niche, comme le précédent; cette niche doit s'élever autant qu'il est possible, afin que le buste puisse avoir toute sa hauteur; mais si la cheminée & la niche ne permettent pas qu'on y mette un buste de grandeur naturelle, il faut alors en faire un adolescent; & si l'on retranche le piédestal, on peut placer de même le buste dans une niche; mais dans ce cas il doit être d'un tiers moins grand. On peut mettre aussi alors dessous la niche un bas-relief de foible saillie, d'une pierre grise ou autre, ou un feston de feuilles de pin mêlées çà & là de quelques fleurs de couleurs vives & belles.

3°. Le buste d'Apollon, avec des instrumens de musique de chaque côté, soit en sculpture ou d'après nature. Dessous la niche, un panneau carré, avec un flambeau & un carquois attachés ensemble en fautoir par une guirlande de laurier en bas-relief. Parmi les instrumens on mêlera des branches de laurier & d'olivier, s'ils sont représentés d'une manière naturelle; & s'ils sont en sculpture, on y mêlera des rouleaux de papier avec des figures géométriques & autres semblables, qui font un meilleur effet dans les bas-reliefs que dans les peintures d'après nature.

4°. Une niche profonde dans laquelle on fera voir une table avec un pied élégant d'un beau bois doré en

quelques endroits. Sur la table on mettra différens objets analogues au local ou au goût du propriétaire, tels que fleurs, fruits, instrumens de musique, &c.

5°. Pour cette dernière composition on prendra un bas-relief de marbre couleur de chair avec un fond bleu, représentant un enfant assis & occupé à faire des bouteilles de savon; autour du bas-relief on mettra une moulure de marbre blanc, & par dessous un feston de fleurs.

CHAPITRE IX.

Description de plusieurs tableaux convenables aux cinq ordres d'architecture.

COMME il n'y a pas de meilleure méthode de décrire de beaux appartemens que celle qui nous représente les objets comme si on les avoit réellement sous les yeux, je vais l'employer ici pour donner une description complète de chaque ordre d'architecture, dans l'espérance de faire concevoir tout d'une manière aussi distincte au Lecteur que je crois m'en être formé l'idée dans mon esprit. Qu'on daigne donc donner quelque attention aux particularités dans lesquelles je vais entrer, parce que toutes les parties tiennent si intimement les unes aux autres qu'en négligeant la moindre, toute la chaîne se trouve rompue, sans qu'on puisse se former une véritable idée de l'ensemble.

Nous diviserons cette description en cinq parties, c'est-à-dire, en cinq appartemens, & nous placerons dans chacun

des tableaux qui peuvent servir à faire connoître la nature, les dimensions & les autres qualités de chaque ordre d'architecture. Comme l'ordre Toscan, est simple & massif tant dans son ensemble que dans chaque partie en particulier, nous nous servirons ici de la fable de Polyphème & Galatée.

TABLEAU de Polyphème & Galatée.

Polyphème ayant vu Galatée qui se baignoit sur le bord de la mer, chercha à lui plaire par ses chants; mais elle fut insensible à son amour, effrayée de sa grandeur colossale & de son aspect hideux & terrible.

On voyoit ici une mer calme. Sur le second plan, à la gauche, il y avoit un rocher énorme qui alloit se perdre dans les nues, & dont une pointe pendoit par-dessus la mer, pour ainsi dire, jusqu'à l'horizon. Ce rocher, extrêmement agreste, & couvert, par-ci-par-là, de mousse & d'herbe, avoit une descente fort raboteuse du côté gauche. Devant ce rocher on voyoit des pierres entassées les unes sur les autres en forme de marches jusqu'à la mer, non comme des degrés ordinaires, mais trois ou quatre fois plus hauts. Sur la dernière marche d'en-bas, au bord de l'eau, étoit assis le monstrueux Cyclope, d'un aspect sauvage & terrible. Sa peau étoit fort tannée & couverte de poils; ses cheveux, qui pendoient sur son dos & sur sa poitrine, étoient, ainsi que les poils de sa barbe, noirs & rudes. Il n'avoit qu'un seul sourcil qui lui couvroit tout le front & qui pendoit par-dessus son œil, (lequel, suivant le témoignage

d'Homère, étoit auffi grand qu'un bouclier) placé au milieu d'un front ridé, avec une groſſe lèvre qui alloit toucher un nez large & épaté comme celui des nègres. Il avançoit avec un air affreux hors de ſes machoires ſes horribles dents diſposées comme celles d'une ſcie. Près de lui étoit ſa houlette recourbée par le bout, & qui, ſuivant Ovide, étoit plus grand que le mât d'un vaiſſeau. A ſon côté pendoit un havrefac; ſon vêtement, fait de peaux de chèvres couſues enſemble, étoit d'un blanc jaunâtre avec des taches noires; mais il ne ſ'en couvroit pas dans ce moment, ſans doute pour faire voir à Galatée les formes de ſon corps qu'il croyoit aſſez belles pour charmer cette nymphe. Il avoit une attitude lourde, ſe trouvant appuyé avec le dos contre le rocher, ſa jambe gauche étendue vers l'eau, & la droite tout-à-fait retirée vers le corps étoit poſée ſur un morceau de rocher, avec le pied en raccourci. De la main gauche il portoit à la bouche ſa flûte compoſée de cent tuyaux, comme ſ'il étoit occupé à en jouer. Son œil étoit fixé vers le ciel avec la tête penchée vers l'Amour placé à côté de lui, (qui, dans ce moment, ſembloit le flatter) ayant la bouche ouverte comme ſ'il chantoit; tandis que de la main droite, appuyée ſur ſon genou, il paroifſoit battre la meſure. Il étoit plaiſant de voir la manière dont l'Amour le bleſſoit en badinant d'une flèche, ſans qu'il ſ'en aperçût.

L'Amour étoit grand comme à-peu-près la moitié de la jambe de Polyphème; de forte que, quoiqu'il fut monté ſur la ſeconde pierre, il pouvoit à peine atteindre à l'épaule du Cyclope, pour ôter avec la main droite

les cheveux qui couvroient l'œil de ce géant ; tandis qu'en montrant dans la mer avec l'index de la même main , il enfonçoit , en riant , de la main gauche , une flèche dans le cœur du Cyclope , dessous son bras qu'il tenoit levé. L'Amour étoit d'un coloris beau & animé, & ses cheveux étoient d'un blond doré. Un carquois attaché à une belle écharpe d'un rouge tendre pendoit à son côté ; son arc étoit à ses pieds.

Sur le premier plan , on voyoit , au milieu du tableau , la blonde Galatée assise dans une grande coquille de mer tirée par deux dauphins , & entourrée de Tritons & de Néréïdes, sonnant de leurs conques marines & jouant du tambourin & de quelques autres instrumens. Elle étoit placée de manière qu'on la voyoit exactement par-devant ; tandis que les dauphins qu'elle conduisoit tournoient un peu vers la droite. Plusieurs autres Tritons la suivoient , portant en croupe de belles nymphes nues ; & l'on voyoit un grand nombre d'autres monstres marins , qui , en se fondant par degrés dans le lointain , disparoissoient insensiblement à la vue. Toute cette multitude étoit groupée en forme de croissant, & Galatée surpassoit toutes ses nymphes en beauté.

Je fus d'abord incertain si ce n'étoit pas Vénus même que je voyois , à cause de trois jeunes beautés qui accompagnoient Galatée , & que je pris pour les trois Graces ; mais elle me parut un peu plus jeune & plus modeste qu'on ne représente ordinairement la mère de l'Amour. Son sein étoit aussi moins fourni , & sa coëffure différoit entièrement de celle de Vénus ; car sa blonde chevelure tressée & flottant agréablement sur

ses épaules, étoit ornée de campanules blanches; tandis que les boucles des côtés relevées sur le sommet de la tête y formoient une houpe, laquelle, en pendant négligemment par-devant & par-derrrière, faisoit connoître la manière douce dont elle glissoit sur les vagues. Ce qui me charmoit le plus, c'est que dans cette grande foule on pouvoit distinguer l'attitude & le mouvement, ainsi que la passion actuelle de chaque figure en particulier; les uns avançoient lentement, les autres avec une grande vélocité, ainsi que leurs barbes, leurs cheveux & leurs voiles l'indiquoient clairement. Ceux-ci jetoient le corps un peu en arrière, pour sonner de la conque; ceux-là le penchoient, au contraire, en avant, & pour ainsi dire, de niveau avec l'eau. Les uns étoient remplis tout autour d'écume, & les autres glissoient si doucement au travers de la mer, qu'on pouvoit y voir une partie de leur figure réfléchie dans l'eau.

Cette seconde Vénus (car je pense qu'on peut lui donner ce nom) avoit un voile bleu verdâtre qui, après avoir ceint ses reins, étoit entortillé autour de sa jambe droite; tandis que la gauche étoit étendue en avant, avec le pied posé sur le bord de la coquille. Sa tête étoit un peu jetée en arrière & penchée vers l'épaule droite, le sein avancé, le bras droit passé devant son corps, avec la main dont elle tenoit les rênes appuyée sur sa cuisse nue. Elle avoit le regard modeste, quoique néanmoins assez riant. Ses yeux étoient un peu baissés, ce que j'attribuois au soleil qui venoit frapper son visage; mais après l'avoir mieux considérée, je m'aperçus qu'elle parloit à une Néréïde, portée par un Triton, à côté de

son char & qui regardoit vers le rivage du côté où étoit Polyphème , que Galatée lui monroit de la main gauche vue en raccourci. Le haut du rocher étoit presqu'entièrement dans l'ombre d'un nuage ; ombre qui se prolongeoit en travers du tableau , & qui servoit à mieux détacher Galatée & sa suite. Ce groupe étoit agréablement éclairé , & quoique la lumière en étoit forte , les ombres s'en trouvoient cependant adoucies & fondues près de la mer par les reflets ou les scintillemens de l'eau ; ce qui , selon moi , étoit rendu d'une manière agréable & naturelle. On voyoit derrière le rocher , vers la droite , de belles campagnes verdoyantes avec plusieurs espèces d'arbres , formant une demie-lune au-delà du point de vue , & où païssoient des troupeaux de bœufs , de chèvres , de moutons , &c. Dans le lointain il y avoit des montagnes ; & à la droite la partie d'une ville. Sur le devant , du même côté , dans le coin , on appercevoit la pointe d'un rocher , que Galatée & sa suite sembloient vouloir éviter.

Comme j'ai décrit la figure de Polyphème , il ne fera pas inutile de parler de celle des Tritons & des Néréides. Voici la peinture que Pausanias , livre IX , chapitre vingt-un , fait des Tritons. Ils ont une espèce de chevelure d'un vert d'ache de marais , & tous leurs cheveux se tiennent , de manière qu'on ne peut les séparer. Le reste du corps est couvert d'une écaille aussi fine & aussi forte que le chagrin. Ils ont des nageoires au-dessus des ouies , & des narines d'hommes ; l'ouverture de la bouche est fort large , avec des dents extrêmement fortes & ferrées. Leurs yeux sont verdâtres. Ils ont aussi des mains , des
doigts

doigts & des ongles qui ressemblent à l'écaille supérieure d'une huître ; enfin, on leur voit sous l'estomac & sous le ventre des pattes comme aux dauphins.

Alexandre d'Alexandrie dit que les Néréides ont la figure d'une belle femme jusqu'au nombril ; mais que le reste du corps ressemble à un poisson & se termine en queue d'anguille. Leur tête est ordinairement sans voile, avec des cheveux droits & pendans, mais ornés de perles, de coraux & d'autres semblables productions marines.

SECOND TABLEAU.

Polyphème ayant apperçu, de la cime du rocher où il étoit occupé à chanter ses amours, Galatée qui prodiguoit ses caresses à l'heureux Acis, en fut si furieux qu'il arracha un rocher d'une grandeur immense, & le lança vers les deux amans. Galatée se sauva en se jetant dans la mer ; mais Acis, moins léger à la course, en fut atteint & accablé.

Ce tableau est le pendant ou la suite du précédent, le rocher étant placé du côté opposé. Derrière ce rocher est une île de la forme d'un croissant qui s'étend en travers du tableau à la droite ; & derrière cette île on voit la mer le long de l'horizon. Le rocher du côté droit offre une descente en forme de marches grossièrement taillées, au bout desquelles est un chemin sablonneux qui se prolonge vers le premier plan, à la gauche, jusqu'au milieu du tableau, où il se perd derrière le cadre.

C'est ici que tombe dans le sable le malheureux Acis

sous le rocher, les deux bras étendus, le visage contre la terre & un peu tourné vers la mer. Il n'est pas mort encore, car la masse énorme, en tournoyant en l'air, n'a fait que le toucher par derrière pendant qu'il courroit. Le terrible Cyclope, peu satisfait de cette vengeance, faisit, en écumant de fureur, un autre morceau du rocher plus grand que le premier pour en accabler l'infidelle Galatée. Mégère, avec sa torche allumée, lui inspire sa rage infernale, en lui montrant dans la mer l'objet de son courroux, qu'il regarde en tournant la tête. Voyez l'effort qu'il fait pour arracher cette grande masse du rocher. Tous ses membres se trouvent en action; ses nerfs sont si tendus & ses muscles si gonflés qu'ils paroissent au travers de sa peau épaisse; de sorte que l'on croit voir un écorché. Il ferme un côté de sa bouche en serrant les dents d'une manière horrible. Ses cheveux rudes se dressent sur sa tête, & son vêtement, composé de peaux d'animaux s'est détaché de son corps & traîne par terre, de sorte qu'il marche dessus avec le pied gauche; tandis que les pieds de chèvre qui tiennent encore à ces peaux flottent de côté & d'autre, suivant les mouvemens qu'il fait. Il est, pour ainsi dire, courbé en deux, son genou touchant presque à sa poitrine, avec le pied droit posé contre le rocher, dont il tire à lui une masse avec les deux mains. Tisiphone, à moitié cachée derrière lui, avec le haut du corps au dessus de sa tête, & le visage vu un peu en raccourci, est courbée vers la terre; tandis qu'elle lui montre Galatée, non avec un seul doigt, mais avec toute la main droite; de la main gauche, elle tient sa torche & plusieurs serpens.

Sa draperie est noire ou d'un gris sombre, avec des taches de sang en plusieurs endroits. La mer paroît agitée & vient frapper avec fureur le rocher, comme si elle vouloit couvrir tout le rivage. A la gauche, on voit venir Galatée sur son char traîné par deux dauphins, ne glissant pas, comme dans le premier tableau, tranquillement sur l'onde; mais balotté par les vagues, tantôt en haut & tantôt en bas. Dans ce moment le derrière de la coquille est tout-à-fait élevé en l'air. Galatée, le corps courbé avec les deux bras étendus en avant, regarde derrière elle d'un air effrayé, & lâche la bride à ses dauphins. Ses cheveux flottent contre le vent, ce qu'il faut attribuer à la vélocité avec laquelle son char parcourt l'humide plaine; & son voile, qui s'est détaché, tombe derrière elle dans la mer. Les beaux membres de son corps sont dans une grande agitation, & les muscles de son col, qu'on n'appercevoit pas il y a un moment, sont maintenant fort enflés; il semble qu'on voie son cœur palpiter, & ses jambes, qui tremblent, paroissent ne pouvoir plus la soutenir. Enfin, la belle morbidesse de ses chairs & son charmant coloris ont disparu, & l'on douteroit même si ce n'est pas plutôt une statue de marbre que Galatée qu'on voit ici.

En regardant ce tableau je demeurai surpris, ne pouvant croire que tout cela fût exécuté par la main d'un homme, & que ce n'étoit qu'une peinture que je voyois. Mais, pensois-je ensuite, que ne peut pas produire le pinceau d'un habile artiste! &, après tout, que m'importe, puisque cette vue me tient lieu de la nature; & que mes yeux

& mon esprit se trouvent également satisfaits : ainsi continuons.

Dans le lointain , à la gauche , on voyoit des vaisseaux battus par la tempête, & deux autres, au milieu du tableau, retenus à l'ancre, ainsi qu'une chaloupe qui mettoit plusieurs personnes à terre. Cela me fit soupçonner que c'étoit Ulyssé qui venoit pour crever l'œil du terrible Polyphème ; & en effet c'étoient des Grecs, ainsi que je m'en apperçus par leurs vaisseaux & par leur costume. Les vagues de la mer, toute blanche d'écume, sembloient portées vers le point de vue, & l'air étoit rempli d'épais nuages circulans qui formoient çà & là de grandes ombres portées. La plus forte lumière tomboit sur Polyphème & la partie d'en-bas du rocher, ainsi que sur presque tout le rivage, à une petite partie près, sur le devant du tableau. Mais la pierre qui tomboit sur Acis, ainsi que le bas de son corps, se trouvoient dans l'ombre d'un rocher placé sur le côté, ce qui servoit à les détacher fortement de la lumière qui étoit par-derrrière. Cependant l'Amour voloit au-dessus de l'horizon, sur le devant du tableau ; & tournoit à la droite en regardant d'un air douloureux l'endroit où étoit Acis. Il avoit son poingt gauche contre son œil, & portoit sa main droite, dans laquelle il tenoit son arc, au-dessus de sa tête, pour se garantir du soleil. Son carquois étoit renversé & les flèches en tomboient dans la mer. Acis, couché par terre sur le premier plan, avoit les épaules nues, & présentoit tant - soit - peu le flanc droit. Ses mains, à moitié couvertes de sable, étoient tout-à-fait ouvertes, comme s'il eut nagé.

Ses cheveux étoient bruns & son vêtement paroïssoit d'un vert foncé. Galatée placée entre Acis & Polyphème avec le rocher, traversoit le tableau obliquement. On la voyoit du côté gauche & son visage en face. Le lointain, formé de collines, de bouquets d'arbres, de belles campagnes & de rivières, étoit bien éclairé; & l'on y appercevoit aussi des troupeaux qui païssoient, comme dans le premier tableau. Dessous la pointe du rocher qui projettoit en avant du côté de la mer, il y avoit une draperie rouge dans l'ombre, qu'Acis avoit sans doute perdue en fuyant; ce qui, selon moi étoit fort bien imaginé pour faire connoître l'endroit où les amans avoient été assis avant que d'être apperçus par le Cyclope. Le rivage étoit couvert de coquilles & d'autres productions marines; l'on voyoit une grande tortue verdâtre qui, en sortant de dessous Acis, s'acheminoit vers la mer. La flûte de Polyphème étoit près de lui par terre; mais son havrefac pendoit encore à son côté. La cime du rocher étoit obscure contre les nuages blancs qui circuloient dans cet endroit. La lumière tomboit de côté dans le tableau.

Après avoir considéré attentivement tous les détails de ces deux tableaux, je réfléchis sur ce qui pouvoit avoir été le principal but du peintre, & je trouvai qu'il avoit voulu donner, par le Polyphème du premier tableau, un exemple de la puissance de l'amour ou des sens qui agitent doucement l'ame; & par Galatée, celui d'un cœur tranquille & sans passion; car je m'apperçus que ses mouvemens étoient simples & doux, & sa beauté parfaite. Elle n'étoit suivie d'aucun amour, excepté de ceux qui, au

lieu d'aîles, ont des nageoires, & qui accompagnent ordinairement les Néréïdes. Je ne puis exprimer le plaisir que me causa cette observation.

En cherchant de même à trouver le sens du second tableau, je vis que l'artiste avoit voulu faire comprendre par la personne de Galatée, les suites malheureuses de l'amour, passion aussi prompte que vive; car le plus léger sentiment qu'il nous inspire, suffit pour altérer nos traits, agiter tout notre corps, & troubler notre repos. La passion de Polyphème est violente. L'Amour n'est sujet à aucun sentiment; mais si l'on peut en appercevoir quelqu'un chez lui, ce doit être, je crois, celui de la compassion; voilà aussi pourquoi le peintre l'a représenté pleurant, pour faire connoître sa puérité; car les enfans pleurent ou rient, en général, pour la moindre chose, c'est-à-dire, pour tout ce qui leur paroît nouveau ou extraordinaire.

Explication des figures des deux Tableaux ci-dessus.

Polyphème, berger de la Sicile, le plus grand & le plus cruel des Cyclopes, étoit, suivant Homère, fils de Neptune & de la nymphe Thosa. Le mot Cyclope signifie celui qui n'a qu'un œil au milieu du front; par lequel il faut entendre, suivant quelques écrivains, la foudre, le tonnerre & l'éclair (à cause des noms grecs de ses compagnons, *Brontes*, *Steropes* & *Pyracmon*) & plusieurs autres semblables phénomènes de l'air, autour desquels ils sont sans cesse occupés pour le service de Jupiter; l'air étant placé au milieu du ciel, disent-ils, comme

l'œil dans la tête. Voilà la manière dont les commentateurs de la Théogonie d'Hésiode expliquent cette fable.

Hésiode dit que Galatée, fille de Nérée & de Doris, a reçu ce nom à cause de son extrême blancheur; voulant sans doute signifier par-là l'écume de la mer, & c'est pourquoi ce poëte lui donne des cheveux blancs & compare son visage à du lait. Il ajoute que quelques écrivains croient que, par Galatée, il faut entendre l'eau douce qui vient tomber dans la mer, puisque rien n'est plus doux que le lait, & que Polyphème est un emblème de l'air qui aime une nourriture douce.

Le jeune bœger Acis est nommé par Ovide, fils de Fauné & de la nymphe Syméthe; il étoit beau, aimable & bien fait. La plûpart des poëtes disent que les Tritons étoient fils de Neptune & d'Amphitrite, à cause que la mer est regardée, dit Vermander, comme la mère ou la productrice d'une infinité de créatures singulières, que cet élément renferme; & lorsque les payens voyoient quelque objet singulier, ils le regardoient comme une divinité de la mer, ainsi qu'ils en ont agi avec les Tritons, qu'ils invoquoient quand ils se trouvoient dans quelque danger sur mer. Mais ceux qui ont examiné un peu plus attentivement les mystères des Egyptiens, prétendent que les Tritons étoient regardés, à cause de leur double forme, moitié homme & moitié poisson, comme l'emblème des deux qualités de l'eau, savoir, d'être tout à la fois douce & salée; voulant donner à connoître par-là qu'ils produisoient le bien & le mal: le bien par leur forme humaine, & le mal par leur nature de poisson; car la forme humaine, dit Phurnutus, est comparée à l'eau

douce , qui est propre à la production & à l'aliment des arbres , des plantes & des animaux ; tandis que la partie qui tient du poisson est l'image de l'eau de mer , qui est nuisible aux animaux de la terre & des cieux , ainsi qu'aux arbres & aux plantes , qu'elle fait périr , comme le remarque Plutarque , en parlant de la nature des chofes.

Quant aux Néréides , Platon dit qu'il y en avoit cent ; Hésiode fixe leur nombre à cinquante & les nomme toutes ; les principales étoient Cymodoce , Glauce , Galatée , Cyrene , Drimo , Xantho , Aréthuse , Deiopé , Philodoco , Euridice , Nefæe , Leucothoé , Spio , Thalie , Cydippe , Pasithé , Lycoris , Ligé , Ephyre , Opis , Afie , Clymène & Halie. La partie d'en bas de leur corps , qui avoit la forme d'un poisson , a donné occasion aux poètes de feindre que c'étoient de belles nymphes qui accompagnoient les dieux de la mer , tels que l'Océan , Thétis , Neptune , ainsi que Nérée & Doris , leur père & leur mère , & plusieurs autres qui signifient les différentes qualités & les divers effets de l'eau. On les appeloit mères des fleuves , à cause que c'est l'eau de la mer attirée dans l'air & retombant en pluie qui forme les rivières ; & comme c'est par la vertu de l'humidité de la terre que les animaux , ainsi que les arbres , les fruits & les fleurs sont produits , les payens regardoient les Néréides comme les mères nourricières de toutes les productions de la nature.

Après avoir expliqué l'origine & la signification de tous les personnages des deux tableaux , je vais donner une explication générale du dernier.

On fait que dans la musique l'harmonie est le résultat d'un agréable mélange de différens sons ; mais il en est tout autrement de l'amour , qui ne peut subsister entre deux personnes qui ne sympatissent pas ensemble. La figure hideuse du Cyclope n'étoit pas faite pour charmer la belle & tendre Galatée ; elle le fuit donc , pour suivre son cher Acis. Polyphème nous apprend par-là que c'est en vain qu'on se flatte de plaire par des importunités à ceux qui ne nous aiment pas. D'un autre côté, le sort de l'heureux Acis nous montre le danger qu'il y a de s'exposer à la haine d'un rival puissant. Il peut également servir d'exemple du pouvoir de l'amour , dont il n'est pas possible de s'affranchir quand il nous a une fois soumis ; malgré qu'on soit , pour ainsi dire , convaincu qu'il doit nous conduire à une perte certaine. C'est donc ainsi que cette passion cause nos malheurs & nous fait consumer notre vie dans les pleurs , ainsi que nous le donne à entendre cette fable du jeune & amoureux Acis , que Galatée changea en fontaine.

T R O I S I E M E T A B L E A U .

Samson se reposant sur le giron de Dalila , qui lui coupe les cheveux pendant que les Philistins se tiennent prêts pour l'accabler par leur nombre.

On voit ici Samson assis , à peu près au milieu du tableau , sur un tapis étendu par terre , & qui passe sur une estrade élevée de trois marches , sur laquelle est un lit de repos occupé par Dalila , qui tient la tête de Samson sur son giron ;

le pied droit de Dalila est posé sur un petit escabeau ; contre lequel porte le genou gauche de Samson un peu élevé , avec le pied du même côté dessous sa cuisse droite qu'on voit tant soit peu en raccourci, tandis qu'on apperçoit cette jambe dans toute sa longueur par devant. Son bras droit pend entre ses jambes , & porte sur le dessus de la main , dont on apperçoit la paume ; & sa tête repose sur son bras gauche appuyé sur le giron de Dalila , le coude jeté en arrière. Son corps est entièrement affaissé , & sa tête tombe un peu sur sa poitrine & de côté.

Le bras droit de Dalila est autour du col de Samson , & son corps est penché vers le côté gauche ; tandis que de la main gauche elle écarte d'elle une matrone , sans la regarder. Cette femme , qui recule , porte ses deux mains , dont elle tient une clef , dessous son menton , en souriant avec la bouche fermée à Dalila. Les yeux de celle-ci sont fixés sur un jeune homme placé près d'elle & qui en levant doucement avec un doigt les cheveux de Samson , les coupe avec des ciseaux. Ce jeune homme est à la droite de Samson , & se baisse par-dessus son corps , avec les deux bras étendus & les jambes ferrées l'une contre l'autre , entre lesquelles il a passé un pan de sa draperie , pour qu'elle ne touche pas Samson qui est endormi. A côté de ce jeune homme il y a un enfant qui tient une corbeille pour recevoir les cheveux de Samson , & qui en regardant un Philistin qui vient vers eux , une corde à la main , avance les lèvres sur lesquelles il tient un doigt , pour lui faire comprendre de ne pas s'approcher encore. Ce Philistin marche en se courbant , avec la jambe

droite étendue fort en avant, & l'autre, sur laquelle porte le corps, tout-à-fait pliée. Il allonge beaucoup le col & jete les coudes en arrière, en tenant la corde des deux mains près de son corps. Un autre Philistin, derrière lui, à la droite, lève un grand rideau & le fuit des yeux. Entre ces deux Philistins s'élève une grosse colonne, & il y en a une autre pareille de l'autre côté du dernier Philistin, à laquelle est attaché le rideau qu'il lève. Ces colonnes, ainsi que leurs plinthes, fuient vers le point de vue. Derrière le Philistin qui lève le rideau, on en apperçoit trois ou quatre autres.

A la gauche, derrière la matrone, on voit une partie du lit de repos qui porte sur une patte de lion, avec un ornement en feuillage par le haut, dont saillit un buste de femme avec des seins d'ivoire jaune, représentant une harpie; & une aîle étendue supporte une architrave dorée. Au haut de la couche pend une draperie changeante qui descend jusqu'à terre, avec des cordons & des glands. Sur le devant, dans le coin, on découvre un large pilastre, ou un pan de mur, contre lequel est adossée une table ou une console de forme hexagone, portée sur trois pyrenes adossées les unes contre les autres sur un pied triangulaire de marbre noir. Plusieurs sacs d'argent sont étalés sur cette table, derrière laquelle un jeune esclave s'avance doucement, portant sur le bras d'autres sacs d'argent, en regardant vivement derrière lui, vers le lit de repos, par-dessus son épaule droite, avec les yeux entièrement couverts par les sourcils. Il est suivi par un autre esclave qui porte avec peine devant lui un grand

vase de cuivre rempli de pièces d'argent , le corps jeté tout-à-fait en arrière & la bouche fermée , avec les joues gonflées , comme s'il souffloit. Celui-ci est fort & robuste , d'une contenance sérieuse , avec des cheveux & une barbe crépus. A côté du lit , au pied des marches , on voit dans l'ombre sur un piédestal la statue de Vénus , qui est la figure allégorique d'Astaroth. A côté de cette statue est un chef des Philistins , avec une lance à la main. Il avance un peu la tête ; & , si je ne me trompe , il y a plusieurs personnes derrière lui , qui se perdent dans l'obscurité. A la droite des marches , proche de la première colonne , est une petite cassette avec des parfums , dont la fumée monte le long de cette colonne. Le salon est tendu tout autour de sombres tapisseries de haute-lice , qui représentent des paysages , & entre lesquelles s'élèvent des pilastres d'un grand massif. Le plancher , sur le devant , est d'un ouvrage en mosaïque , de différens compartimens.

Dalila est vêtue d'une manière mondaine , avec une coëffure élégante , mêlée de rubans & de perles. Une longue boucle de cheveux chatains & brillans pend sur son sein. Sa draperie , qui est de satin blanc , tombe négligemment le long de sa poitrine , de manière qu'on voit entièrement ses deux seins & son épaule gauche. Sa jambe droite est de même nue par-devant , jusqu'au-dessus du genou ; l'on voit cette cuisse en raccourci , & ses pieds sont chaussés de sandales blanches. Sa jambe gauche pend en bas du lit , à-peu-près comme si le corps portoit dessus , avec le pied en dedans , derrière le marche-pied ; & cette

jambe est entièrement couverte par la draperie changeante du lit. De son épaule droite descend obliquement un beau voile vert de mer , attaché du côté gauche , & dont les pans tombent d'un côté sur le lit , & de l'autre le long de la cuisse de Dalila.

Samson est grand , robuste , fortement musclé , d'un coloris brun , avec les cheveux noirs , une barbe de la même couleur , & une poitrine fort velue. Sa draperie , d'un pourpre foncé , est attachée autour de ses reins par une ceinture avec une boucle , & rassemblée autour du corps , de manière qu'elle pend entre ses jambes jusqu'au dessus de la cuisse droite , & les bouts en tombent , du même côté , en beaux & longs plis , sur le tapis.

La tête de la matrone est enveloppée d'une étoffe jaunâtre ; sa robe est violette ou bleue , avec des manches étroites , étant attachée au-dessous du sein & au-dessus des hanches.

Le jeune homme occupé à couper les cheveux de Samson , est vêtu d'une courte robe verte , avec des manches étroites. La draperie de l'enfant qui tient la corbeille est pareille à celle là , mais un peu plus commune. Tous deux ont des cheveux blonds , attachés derrière la tête par un ruban blanc.

Le soldat qui tient la corde , a la peau tanée , son habit , jaune pâle , qui tombe jusqu'au - dessus des genoux , avec des bandes de cuivre ou de fer non poli autour du corps , à trois doigts au - dessus du nombril jusqu'à - peu - près au - dessous de la poitrine , & de pareilles bandes sur les épaules. Sa tête est garnie d'un casque commun de cuivre rouge ; il porte au côté une

dague, & ses pieds sont chaussés de sandales d'une couleur sombre avec des bandelettes qui vont jusqu'au molet. Celui qui est derrière lui a de même un casque orné d'une tête de dragon; son corps est couvert de la peau d'un animal sauvage, & il tient une massue à la main. L'esclave qui, à la gauche, porte un vase rempli de pièces d'argent, est vêtu d'une draperie gris clair, ceinte autour de ses reins & qui lui tombe jusqu'à mi-cuisse. La table est couverte d'une belle draperie rouge, qui en pend de chaque côté. Le tapis de pied est sombre, & composé de différentes couleurs dans le goût des tapis de Turquie.

Le jour vient du côté gauche, un peu par-devant, comme s'il tomboit par une seule fenêtre; de manière que le groupe du milieu & les degrés de l'estrade reçoivent la plus grande lumière. Le soldat avec la corde est plus éclairé de côté. La statue de Vénus, qui est dans l'ombre, reçoit de forts reflets du pavé. Le chef des Philistins est frappé de la lumière sur ses épaules. Le jeune esclave chargé de sacs d'argent, se trouve dans l'ombre, de même que la table qui est près de lui; tandis que l'autre, qui porte le vase, reçoit le jour directement sur sa poitrine qui est nue.

SECOND TABLEAU.

Samson s'étant éveillé après qu'on lui eut coupé les cheveux & lié les mains & les pieds, & ayant vu qu'il avoit été trahi par Dalila, se leva en fureur, & écarta, autant qu'il le put, tous ceux qui l'entourroient; mais à la fin il fut accablé par le nombre & garotté de nouveau.

Le voilà donc furieux , au milieu du tableau , présentant le côté gauche à la lumière & les jambes fort écartées ; le coude gauche très-élevé , avec son bras & sa main derrière sa tête , & son poing droit porté en avant , tandis qu'un Philistin tire le coude en arrière avec une corde. Sa jambe droite est fort en avant , & la gauche en arrière , s'affaisant sous le poids de son énorme corps qui penche en arrière. Il foule aux pieds deux Philistins qu'il a terrassés ; un troisième , couché par terre contre une balustrade , s'appuie sur une main & tient de l'autre le piédestal. Sa tête penche vers la terre , & il rend avec abondance le sang par la bouche.

A la gauche de Samson , un peu sur le devant , est le chef des Philistins , qui , en se précipitant vers lui , le pousse contre la poitrine du poing gauche , & semble menacer de le battre de la main droite dont il tient sa lance. Derrière ce chef on voit un soldat qui tire à lui une corde qu'il vient de jeter au tour du col de Samson , ce qui oblige le héros Nazaréen de pencher un peu la tête sur la poitrine , avec la bouche fort ferrée & les joues gonflées. Derrière Samson il y a un autre soldat fort courbé qui tire une corde attachée à sa jambe droite. La balustrade , dont j'ai parlé plus haut , se prolonge du côté droit jusqu'à l'horizon. Par la porte qui est au milieu de cette balustrade , arrivent , en poussant de grands cris , trois ou quatre Philistins armés de lances , de massues & d'autres armes , & dont le premier paroît frapper de toute sa force , avec un javelot , Samson qui est prêt à succomber sous leur fureur. Un peu à la gauche , derrière Samson , & près du lit , on voit Dalila qui embrasse la

statue de Vénus & regarde derrière elle d'un air craintif & surpris. Elle est un peu élevée sur les marches de l'estrade qui traversent le tableau obliquement. Quelques pas plus loin la matrone est couchée par terre, ou prête à tomber, avec une jambe un peu levée en l'air & sa robe retrouffée, de manière qu'on voit cette jambe nue; avec une main à terre & l'autre bras étendu. Sur le devant, dans le coin, pend une partie d'un grand rideau, qui couvre à moitié la table sur laquelle est l'argent. Les deux jeunes esclaves, dont il est parlé dans la description du premier tableau, accourent, saisis de peur, & cherchent à se cacher entre la table & la muraille, où l'un est déjà à moitié; tandis que l'autre regarde derrière lui, en tenant sa tête de ses deux mains.

La moitié du manteau de Samson se trouve sur les marches de l'estrade, & l'autre moitié dessous ses pieds, dont il foule aussi des armes, tels qu'un javelot, un casque, &c, de ceux qu'il a terrassés.

Le chef des Philistins est vêtu d'une robe qui lui descend jusqu'au-dessous des genoux, avec un manteau entortillé autour de son bras. Sa tête est enveloppée d'une étoffe gris clair, attachée par - derrière avec un ruban d'or.

La plus grande lumière tombe sur Samson & autour de lui. Dalila, qui est fort avant dans le tableau, se trouve foiblement éclairée par les reflets du pavé.

Ces deux tableaux ne rendoient pas moins bien les différentes passions que les deux premiers. La disposition des objets, ainsi que le coloris & le clair-obscur m'en parurent admirables; de sorte qu'il me sembloit voir la

nature

nature même; & je suis convaincu que quand même je n'aurois pas su que c'étoient Samson & Dalila que j'appercevois, je l'aurois deviné par leur figure & leur attitude. Ce qui me parut le plus étonnant, c'est que non-seulement on y remarquoit ce qui se passoit actuellement, mais qu'on pouvoit reconnoître ce qui s'étoit passé auparavant, & même ce qui devoit arriver encore. Dans le premier tableau il m'étoit facile de prévoir que Samson alloit être trahi; non parce que j'en étois instruit; mais par les cheveux qu'on lui coupoit, l'argent qu'on apportoit pour payer la trahison de Dalila, & la corde que tenoit le soldat; cependant j'étois bien persuadé que cet évènement ne se passeroit pas sans effusion de sang, ainsi que cela est en effet arrivé, comme il est prouvé par le second tableau, où l'on voit le héros lié & garotté comme un taureau qu'on veut offrir en sacrifice, mais qui, après que le premier coup lui a été porté, se relève & renverse tout ce qui se présente devant lui jusqu'à ce que fatigué enfin, il est pris une seconde fois & conduit à l'autel encore tout écumant de rage. En vérité, on voit peu de tableaux de cette force & de cette expression.

Tout y étoit nécessaire, & il n'y manquoit rien de ce qui pouvoit servir à donner de la vérité & de l'expression à chaque figure. De quel effet n'étoit pas la statue de Vénus, pour indiquer l'impureté des mœurs de Dalila. Cette vieille matrone qui tient une clef à la main, nous fait connoître qu'elle est dans sa propre maison, & non dans celle de Samson ou du chef des Philistins. Que pourroit signifier l'argent étalé sur la table, si, par l'esclave qui en apporte encore, on ne voyoit pas qu'il ne vient point

de Samson, car celui-ci dort déjà dans le moment qu'on ne fait que l'apporter. Peut-être ne paroîtra-t-il pas bien naturel à quelques personnes qu'on s'occupe dans cet instant du transport de ces espèces, à cause que cela peut éveiller Samson, & par conséquent faire échouer le projet dont on est occupé; mais je répondrai qu'il n'y a point d'inconséquence dans cette conduite, puisque ces esclaves marchent sur un pavé de marbre, & qu'ils peuvent poser par terre les sacs d'argent dont ils sont chargés, sans que cela fasse du bruit. Personne ne parle & tout le monde est attentif, parce qu'on n'ignore pas ce qui se passe.

Dans le second tableau, Dalila se réfugie aux pieds de la statue de Vénus. Pourquoi fuit-elle, & d'où vient cette crainte, puisqu'elle sait que Samson est déjà privé de ses forces? Cependant elle ne peut pas se rassurer, & se trouve bercée entre la crainte & l'espérance; de sorte qu'elle se saisit du premier objet qui se trouve sous sa main, & rien ne peut calmer sa frayeur aussi long-tems qu'elle voit Samson. Quant au chef des Philistins, il me semble que son mouvement prompt & violent est fort naturel; car quoiqu'il fasse dans ce moment le devoir de l'un de ses soldats, il est aisé de s'imaginer qu'en voyant étendus morts autour de lui ceux que Samson venoit de tuer, il ne se feroit pas exposé au danger de s'approcher de lui, si le héros Nazaréen n'avoit pas été fortement garotté; mais sortant maintenant de l'endroit où il avoit été caché, il lui saute inopinément sur le corps, pas tant peut-être pour montrer son courage, que pour exciter celui des autres; car ce n'est pas Samson qu'il regarde, mais ses soldats. Il est naturel que la matrone soit tombée par terre

à cause de la foiblesse de son âge & de la peur qu'elle a ; & quoiqu'elle ne soit pas un des principaux personnages ici , elle n'est cependant pas étrangère au sujet , quand ce ne seroit que pour donner quelque relief à Dalila ; c'est pourquoi aussi elle se trouve placée dans l'ombre. Sa robe , qui est retroussée , n'est pas une chose qui doit faire de la peine à une femme de mauvaises mœurs.

Occupons-nous maintenant de l'explication du sens que nous offrent ces deux tableaux en général , mais particulièrement de la signification qu'il faut attacher aux cheveux de Samson , & son l'amour pour Dalila.

On trouve dans l'Écriture Sainte plusieurs choses touchant les cheveux de Samson , dont il avoit grand soin , à cause qu'en croissant ils devenoient plus longs & plus épais ; de sorte qu'il acquéroit aussi proportionnellement plus de force pour rompre les liens dont on cherchoit de tems en tems à le charger ; mais lorsqu'ils furent enfin coupés , sa vigueur l'abandonna , & son corps devint foible & languissant.

Par Samson le Nazaréen , il faut entendre un homme selon le cœur de Dieu & qui lui étoit consacré ; car ceux de cet ordre avoient un soin singulier de leurs cheveux , qui leur donnoient une grande vertu pour orner leur tête , c'est-à-dire l'esprit ; & plus cet esprit croît & augmente , plus il nous donne de force & de courage pour résister à nos ennemis. Par ennemis qui cherchent à nous charger de liens , on comprend ici les passions humaines & le feu de la concupiscence. Or , quand il arrive que , par une suite de la foiblesse humaine , on est séduit par une Dalila , c'est-à-dire que notre nature corrompue nous entraîne

vers le vice , dont le charme nous plonge dans une hon-teuse léthargie , la raison devient impuissante , & nous cessons de pratiquer le bien , jusqu'à ce que , sortant de ce rêve funeste , nous reprenions insensiblement nos forces , & nous nous trouvons enfin de nouveau en état de vaincre nos ennemis , & de triompher de nous-mêmes. Les cheveux qui furent coupés à Samson , signifient aussi la foiblesse de l'ame & de l'esprit , & même la mort.

Suivant Euripide , Alceste ne put mourir qu'après que Mercure lui eut coupé les cheveux. Il ne fut de même pas possible à Minos de vaincre Nisus , Roi de Mégare , que lorsque sa fille Scylla eut coupé le poil rouge qu'il portoit parmi ses cheveux blancs ; & Didon , dit Virgile , ne put mourir qu'après que Junon , touchée de sa longue & cruelle agonie , eut envoyé Iris délivrer son ame de son corps , en coupant sa blonde chevelure & en l'offrant à Pluton.

Ces deux derniers tableaux d'histoire diffèrent des deux précédens , en ce qu'on n'y trouve point de figures poétiques ou allégoriques , tels que Cupidon ou l'Amour , Mégère ou la Haine , & autres semblables , pour exprimer les passions ou les idées purement intellectuelles ; car il est certain qu'on ne pourroit pas distinguer la vérité d'une fiction si l'on méloit ainsi l'une avec l'autre. Et quoique la statue de Vénus semble être de cette espèce dans les deux tableaux dont il est ici question , elle n'a cependant aucun rapport direct au sujet , & ne sert qu'à indiquer le lieu qui est habité par des idolâtres , parmi lesquels ces sortes de statues étoient sans doute fort en usage.

C H A P I T R E X.

Des Tableaux pour les appartemens du second étage, qui est de l'ordre Dorique.

APRES avoir vu les tableaux du premier étage, je montai au second, où je trouvai un appartement dont l'architecture, de l'ordre Dorique, étoit beaucoup plus riche. Cet appartement n'étoit pas si long que le premier, mais il étoit un peu plus haut : j'y vis les tableaux suivans.

Le vaillant Hercule, après avoir fait plusieurs grands exploits, ne pouvant enfin plus échapper à la colère de Junon, sa belle mère, se brûla lui-même sur le mont *Æta*, pour se délivrer des douleurs violentes causées par la tunique empoisonnée du centaure *Nessus*, que *Déjanire* lui avoit envoyée pour le ramener à elle, lorsqu'elle eut appris qu'il aimoit *Iole*, fille d'*Euryte*, roi d'*Æchalie*. *Jupiter*, touché du sort de ce héros, l'enleva dans le ciel & le mit au rang des dieux, après que le feu eut consummé ce qu'il avoit de mortel.

Le site de ce tableau étoit agreste & montueux, avec beaucoup de bois. Au milieu du tableau, un peu à la droite, à côté du point de vue, on voyoit un grand bûcher, dont les bûches, posées en travers les unes sur les autres, ne paroissent pas coupées avec la coignée, mais arrachées avec violence de l'arbre, & il y en avoit

même auxquelles tenoient encore les feuilles & les racines ; les bûches d'en haut étoient minces , & celles d'en bas fort épaisses & disposées parallèlement à l'horizon. C'est-là que le malheureux héros , le fléau des monstres & des méchans , étoit couché étendu sur sa peau de lion , sa tête vers la droite & ses pieds vers la gauche , un peu tournés en arrière , avec sa poitrine penchée par-dessus le bûcher ; son visage un peu élevé & tourné en avant , se voyoit de profil contre la joue droite , & annonçoit une grande tranquillité d'ame , sans que ses traits fussent altérés par la douleur. Son bras gauche étoit tout-à-fait retiré en haut , avec la main dessous le derrière de sa tête ; l'autre bras étoit étendu tout droit , un peu en avant , sur le bûcher , avec la main à moitié fermée , & la paume tournée vers le corps. Le genou droit se trouvoit entièrement en l'air , avec le pied retiré vers le corps ; la jambe gauche pendoit le long du bûcher , comme si Hercule eut cherché à se mettre plus haut. Philoctete , placé devant le bûcher , un peu à la droite , étoit sur son genou gauche , soutenant son corps courbé sur son coude appuyé sur son genou droit. Son visage étoit tourné vers la terre , & il le couvroit avec un pan de sa draperie , comme s'il pleuroit ; tandis que d'un flambeau , qu'il tenoit de la main gauche , il mettoit le feu au bûcher. Au milieu du tableau , derrière le bûcher , sur le second plan , il y avoit un char de triomphe doré , sur lequel étoient représentés en bas-relief des amours tenant des couronnes de palmier. On voyoit par-devant la moitié de la première roue , faite en forme d'étoile , dont l'autre moitié étoit cachée derrière le terrain ; tandis que les

chevaux , qui tournoient à la droite , montés un peu plus haut , se présentoient presque tout-à-fait par-devant. On voyoit entièrement Mercure , à l'exception du pied gauche , qui se trouvoit encore caché derrière le terrain , & sur lequel portoit son corps penché en arrière. Il marchoit en mettant la jambe droite en avant vers le bûcher , avec la main droite , dont il tenoit la bride près de la bouche des divins courriers , contre son corps , le coude jeté en arrière , comme s'il vouloit les arrêter. Il regardoit , en tournant la tête en arrière , Jupiter , qui vagoit dans les airs , & lui montrait Hercule de la main gauche tout-à-fait ouverte & qu'on voyoit en raccourci. Le corps de Jupiter étoit un peu penché en avant , avec les jambes tournées en raccourci vers Mercure ; de la main droite , dont il tenoit son sceptre , & qui passoit devant son corps , il indiquoit le ciel ; tandis que sa main gauche , armée de la foudre , portoit contre sa cuisse. Derrière le char , au-dessus d'Hercule ; vers la droite , le terrain s'élevoit en montagne. Derrière les chevaux on appercevoit des pins & des ciprès fort hauts , avec plusieurs troncs cassés ; & derrière Mercure il y avoit quelques autres arbres un peu plus petits & plus dans l'éloignement. A la gauche on voyoit la mer qui s'étendoit jusqu'à l'horizon , & à quelque distance du rivage , un rocher qui avoit à-peu-près la forme d'un homme faisi de frayeur , que je jugeois être le malheureux Lichas , serviteur d'Hercule , qu'il avoit précipité dans la mer pendant sa fureur. Sur la colline dont j'ai parlé plus haut , il y avoit un autel fumant , & près de là un brasier plein de feu & la massue d'Hercule ; sur le pan de l'autel étoit sculpté un aigle avec les ailes étendues & la foudre dans

le bec , assis sur un feston de feuilles de chêne. Sur le devant du tableau , à la gauche , étoit couché le tronc massif d'un vieux chêne arraché de la terre avec ses racines ; de sorte qu'on voyoit encore le trou où il avoit été placé. Les fortes racines étoient hérissées d'un épais chevelu , & la cime venoit se perdre derrière le cadre , au milieu du tableau. Çà & là étoient éparpillés des branches d'arbre & des pierres détachées des rochers. Par terre , près de Philoctète , étoient l'arc & le carquois d'ivoire d'Hercule , ornés d'or , & d'une grandeur extraordinaire. La courroie du carquois avoit une boucle pareillement d'or. Sur ce carquois il y avoit une petite figure incrustée ou ciselée , représentant Atropos avec ses fatals ciseaux.

Ce tableau étoit fortement éclairé par un jour qui venoit de la droite un peu par-devant. La colline avec l'autel , de même que la partie postérieure du char , étoient presque entièrement dans l'ombre des arbres. Le train de devant des chevaux , & le corps de Mercure , jusqu'à mi-cuisse , se trouvoient frappés par la lumière , & le reste de ses jambes étoit dans l'ombre , ainsi qu'une partie du terrain. Jupiter , placé fort haut , & pour ainsi dire contre le cadre , avoit le derrière de la tête , son épaule & son bras éclairés ; les autres parties de son corps étoient couvertes d'ombre , contre un ciel fort clair ; les arbres derrière les chevaux paroissoient assez obscurs.

Philoctète , fils de Péan , avoit une cotte-d'armes de satin paille fort vif. Les courroies en étoient brodées en or sur un fond bleu verdâtre. Son manteau , qui pendoit sur son dos , & qu'il avoit passé dans sa ceinture derrière la poignée de son épée , étoit , de même que ses brodequins , cramoisi brodé

en or. Ses cheveux blonds étoient courts & frisés, & il avoit peu de barbe. Son casque & son javelot étoient par terre près de lui. Son casque, dont on voyoit un peu le dedans, étoit richement travaillé en or & en argent, avec un panache blanc qui en pendoit négligemment par terre.

Le corps nu d'Hercule, étendu sur le bûcher, paroissoit fort beau. La poitrine, un peu élevée, recevoit une grande lumière. Les muscles du corps étoient assez fortement indiqués, mais ceux des bras & des jambes ne l'étoient que d'une manière indécise. Les orteils du pied droit, qui étoit en action, se trouvoient retirés en dedans. Ses yeux annonçoient la mort, avec les prunelles tout-à-fait tournées dans les coins. Sa bouche, un peu ouverte, paroissoit soupirer, ou respirer, ou prononcer quelques mots pour la dernière fois; ce qui causoit la plus grande douleur à Philoctète, & lui faisoit verser, à ce qu'il me sembloit, un torrent de pleurs. Mercure étoit presque nu, n'ayant autour du corps qu'un petit voile de soie verte, dans lequel étoit passé son caducée. Les chevaux étoient aîlés; l'on ne voyoit que la tête de l'un, celle de l'autre se trouvoit cachée derrière Mercure.

Ce tableau étoit fort remarquable par la mort d'Hercule, & s'accordoit assez bien avec ce que j'ai dit dans le premier volume page 278, de l'état de l'homme pendant les chaleurs de l'été. Il étoit visible que le poison causoit non-seulement des douleurs à l'extérieur de son corps, mais enflammoit & consummoit aussi ses entrailles; ce qui me fit voir qu'il alloit mourir. Son haleine ressembloit à une vapeur qui s'élevoit dans l'air, & sa bouche respiroit avec effort pour procurer quelque soulagement à

sa poitrine brûlante, dont la chaleur lui permettoit à peine d'ouvrir ses paupières pefantes & roides, dont les angles extérieurs étoient à moitié fermés par le relachement des nefs optiques. Une sueur abondante couvroit tout fon corps, qui reluisoit de moiteur, principalement autour de la poitrine, dont il s'élevoit une légère exhalaison, semblable à la fumée d'une eau bouillante, qui faisoit fondre le contour de fon corps dans le fond. C'étoit dans cette partie que le héros éprouvoit les plus vives douleurs, & où le fang qui, en se retirant des membres cherchoit un refuge, refluoit avec force vers le cœur. Sa poitrine gonflée, s'élevoit & s'abaissoit avec une grande violence, toutes les fois qu'il respiroit. Son abdomen étoit contracté, & ses côtes fortoient avec force. Le haut du corps jusqu'au nombril étoit d'un coloris chaud & ardent, quoique frais & beau, de même que le visage. Ses lèvres n'étoient pas encore livides, mais ses pieds & ses mains paroiffoient déjà noirs & torrifiés. Ses sourcils étoient un peu retirés en haut, comme chez une personne qui cherche à vaincre le sommeil dont elle est accablée. Les bras & les jambes nus, pâles & desséchés sembloient déjà morts; mais les doigts, les jointures, les genoux & les orteils étoient violets, rehauffés de jaune. Aux environs de l'abdomen & des côtes, on voyoit des taches rouges & violâtres occasionnées par le poison; & sa tunique, pleine de taches de fang & rabattue jusques dessous son nombril, étoit déchirée en mille lambeaux, dont la plus grande partie se trouvoit dessous son corps & dessous ses cuiffes. Jupiter, touché de voir ce héros ainsi souffrir, parloit à Mercure, avec les yeux atta-

chés sur le bûcher, en tournant la tête de côté; tandis que le messager céleste regardoit le maître des dieux d'un air douloureux. On ne voyoit ici ni dans les environs aucun homme que ceux que j'ai nommés, ni même point de satyres, ni de dieux champêtres; car il est certain que s'il y en a eu quelqu'un, il les aura fait fuir dans sa fureur. Il me paroïssoit que le peintre avoit eu raison de cacher le visage de Philoctète, parce qu'il n'auroit guère été possible de bien exprimer sa douleur; mais je ne comprenois pas trop pourquoi il avoit mis ainsi seul le fils de Péan auprès d'Hercule, sans aucun esclave? Il faut sans doute que l'artiste ait pensé que cela étoit inutile, & que l'ami d'Hercule suffisoit seul pour remplir cette triste cérémonie; peut être bien aussi doit-on en attribuer la raison au silence que le poëte garde à cet égard; ou enfin parce que le sujet est assez clair sans cela, de sorte que la moindre addition ne serviroit qu'à l'altérer, & qu'au lieu d'un accident imprévu, cela ne paroîtroit plus que des funérailles ordinaires. Ainsi l'on peut inférer de ce qu'on voyoit ici que le bûcher n'avoit pas été préparé pour Hercule, mais que ce héros l'avoit élevé lui-même à la hâte, ainsi que le poëte nous le dit.

Ce tableau me parut sur-tout remarquable par trois choses, qui y étoient naturellement & clairement exprimées; savoir, le fait actuel même, le passé & l'avenir. Cette tragédie commençoit donc au moment qu'Hercule, après avoir reçu la tunique empoisonnée de Nessus par les mains de Lichas, il l'offrit l'autel de Jupiter, son père. La suite consistoit dans sa fureur, qui le porta à précipiter le mal-

heureux Lichas dans la mer , où il fut métamorphosé en rocher ; après quoi il se brûla lui-même sur le mont *Ceta*. La fin , ou le dénouement est indiqué par le char que Jupiter lui envoie pour servir à son apothéose : *Renascitur ex funere Phoenix*.

Voyons maintenant le sens moral que nous offrent les personnes de Nessus , de Déjanire & de Lichas.

Le Centaure nous apprend combien il est dangereux de recevoir des dons de ses ennemis , puisqu'ils causent ici la mort d'un grand héros ; dans Déjanire on reconnoît les effets d'une passion imprudente & d'une aveugle jalousie , qui l'ont rendue la cause de la mort de son mari ; & le sort de Lichas nous fait voir la triste récompense d'un serviteur fidèle , & combien il est quelquefois dangereux de servir les grands , qui punissent également le bien & le mal.

Au-dessus de la porte , vis-à-vis du tableau dont je viens de donner la description , j'en apperçus en sortant un autre d'une forme octogone , de la même largeur que l'ouverture de la porte , que je pris d'abord pour un trou dans le mur , parce qu'il étoit un peu sombre ; mais en m'approchant je vis qu'il représentoit le sujet suivant.

SECOND TABLEAU.

Amphitrion étant avec Alcmène , avoit mis , avant de se coucher , ses deux fils Iphiclus & Hercule dans son bouclier , dessous un pavillon , dans lequel Junon , livrée à la haine & à la colère , mit deux serpens pour qu'ils dévorassent ces deux petits innocens , mais sur-tout Hercule ,

qui étouffa les deux serpens, & les jeta aux pieds d'Amphitrion.

Sur le devant du tableau, à la gauche, sur une estrade haute d'une marche, on voit les deux enfans couchés dans un bouclier entouré d'une balustrade qui, de la ligne de terre, se prolonge vers le point de vue, & qui occupe les deux tiers du tableau. Amphitrion, éveillé par les cris des enfans, est sauté tout nud de son lit pour venir voir ce qui se passe, en tenant à la main son épée encore dans le fourreau. Il pose un pied sur l'estrade & rencontre le jeune Hercule qui tient un serpent qu'il étouffe de ses deux mains, & qu'il lui présente en souriant; l'autre serpent est déjà étendu mort à ses pieds, ce qui fait reculer Amphitrion, saisi d'étonnement & de frayeur. Iphiclus pleure, à moitié tombé du bouclier, avec son coussin & un bout de sa couverture par terre. Derrière Hercule, & au-dessus du bouclier, pend le manteau de pourpre du prince Thébain, passé par-dessus deux Javelots qui sont fixés obliquement dans le mur, & attachés ensemble par la pointe. Au-dessus de cette espèce de pavillon, quelques pas plus loin, Junon, dont le dessein est avorté, s'élève en l'air entourée d'un sombre nuage, ayant la main gauche, dans laquelle elle tient son sceptre, appuyée sur sa hanche, & la droite élevée comme si elle menagoit, tandis qu'elle jete un regard courroucé sur les enfans. Un peu au-delà de la balustrade, au milieu du tableau, s'élèvent quatre ou cinq marches avec une balustrade de chaque côté, qui se prolongent d'un côté jusqu'à l'autre en travers du tableau. Par derrière, à l'extrémité de ces marches, & au milieu du tableau, est une profonde niche ou alcove,

ceintrée par le haut, où est placé la couche d'Amphitryon, au-dessus de laquelle pend un grand rideau relevé des deux côtés, & attaché par deux anneaux. Les murailles tout au tour de la chambre, qui ont huit pieds de hauteur, sont couvertes de tapisseries de haute-lice, au-dessus desquelles la muraille est partagée en compartimens, autant que je puis me le rappeler, ornés de bas-reliefs d'une foible saillie, représentant des travaux militaires. A la gauche de l'alcove, dans le coin, on voit un piédestal rond, ou une demi-colonne, sur lequel est une lampe allumée. Alcmène alarmée est sur les degrés, le corps un peu courbé, avec un petit flambeau dans une main qu'elle tient élevée devant elle, & regardant avec vivacité vers l'endroit où sont ses enfans; tandis que de l'autre main elle s'appuie sur le piédestal à la droite de la balustrade, & relève un pan de sa draperie blanche, laquelle est nouée dessous son menton & pend derrière elle par terre. Ses cheveux sont rassemblés sous un linge blanc. Le fond du tableau est éclairé d'une lumière sombre, par le flambeau que porte Alcmène, à l'exception de l'endroit où est la lampe qui reçoit une lumière un peu plus forte, ainsi que la porte qui est ornée d'un bel ornement en feuillage. Il part quelques rayons lumineux de Junon sur les enfans & autour d'eux. Cette lumière ne ressemble point à celle d'un flambeau, mais à celle du jour ou plutôt à celle de la foudre. La plus grande lumière tombe sur le bas du corps d'Iphiclus, dont le haut du corps & la tête, de même que la partie du coussin qui s'échappe du bouclier, sont dans l'ombre. Cet enfant est tourné dans le bouclier, avec le haut du corps d'un côté & le bas, qu'on voit en

raccourci , dans l'autre sens. Le haut du corps d'Amphitruon se trouve dans l'ombre des nuages , & reçoit de forts reflets des enfans & du pavé. Je fus d'abord surpris de voir qu'Alcmène tenoit un flambeau , ne sachant point où elle pouvoit l'avoir pris ; mais en portant un regard plus attentif sur le tableau , j'apperçus un candelabre d'or à côté d'elle , près de l'autre piédestal. Je fus de nouveau étonné de ce que le fils d'Alcée ne s'étoit pas faisi de ce flambeau ; mais après un peu de réflexion , je pensai que son trouble & son empressement à voler au secours de ses enfans ne lui avoient pas permis de le voir , ainsi que cela arrive ordinairement dans de pareilles circonstances ; ce qu'Alcmène ayant apperçu , elle a sauté du lit & s'en est servie ; ce qui , selon moi , est fort vraisemblable. Voilà quel est ce tableau , dont les trois lumières sont fort bien indiquées. La lampe , qui est dans un grand éloignement , donne une lumière pâle ou blanchâtre , & un peu terne. La flamme du flambeau est couverte , pour ainsi dire , jusqu'à la mèche , par les nuages qui portent Junon , ce qui me paroît une adresse du peintre , pour donner plus de force & d'effet à la lumière qui tombe sur le devant du tableau , sans être obligé de le rendre tout-à-fait obscur , pour obtenir de la vérité , ce qu'il n'auroit pas pu faire sans cela.

Junon a la tête ceinte d'un diadème , & se trouve vêtue d'une draperie bleu de ciel. Sa coiffure est en désordre , & ses boucles flottent autour de sa tête comme des serpens.

Les poètes nous apprennent qu'Hercule étoit regardé par les anciens comme un modèle de toutes les grandes

qualités tant physiques que morales , & qu'il étouffa les serpens entre ses mains lorsqu'il étoit encore au berceau ; voulant donner à entendre par-là que l'homme destiné à faire de belles actions , dignes de rendre son nom immortel , doit commencer dès sa plus tendre enfance à fuir la volupté & à vaincre ses desirs.

Lorsque je fus prêt à quitter cette chambre pour aller examiner ce qui me restoit encore à voir , j'aperçus un autre tableau au plafond de la coupole. Je m'arrêtai donc pour le considérer & pour savoir s'il avoit quelque rapport avec le précédent ; je trouvai que c'étoit en effet l'apothéose d'Hercule , que Jupiter & les autres dieux & déesses reçoivent dans l'Olympe.

Jupiter est assis fort élevé au milieu des dieux sur son aigle. Hercule , le front ceint de lauriers , est placé fort bas au-dessous de Jupiter , avec une main sur la hanche , & tenant une branche d'olivier de l'autre. Il est debout dans le char , & se montre par-devant jusqu'à mi-cuisse ; le timon s'élève un peu de côté en l'air , suivant la course de ses chevaux , que Mercure conduit en montant vers la gauche sur les nues , en tournant de nouveau à la droite , de manière qu'ils forment un demi-cercle avec le char , & qu'on voit ces chevaux ailés presqu'entièrement par-dessous , avec le poitrail vers le spectateur , & la tête tournée vers la droite. Mercure tient les rênes de la main droite près de la bouche des chevaux ; le char est environné d'amours avec des couronnes & des guirlandes. Mercure , en tournant la tête vers la droite , regarde Jupiter , qui , de son sceptre , lui montre dans le firmament un cercle de douze étoiles brillantes , qui éclairent quelques petits nuages des

des environs. Tous les habitans des cieux sont assis sur des nues, & montrent leur joie en frappant des mains. Le soleil brille avec un grand éclat.

Je demeurai surpris, lorsqu'après avoir long-tems considéré ce tableau, je vis qu'aucun dieu, ni aucune déesse n'avoit l'attribut qui lui est ordinaire, excepté Jupiter, qui étoit assis sur son aigle, armé de ses foudres; & Mercure qui avoit son caducée & ses talonnières. Je ne pus d'abord m'imaginer quelle pouvoit en être la cause; mais après y avoir réfléchi, je trouvai que les dieux devoient facilement se reconnoître les uns les autres dans le ciel; & je m'apperçus ensuite qu'Hercule n'avoit même pas sa massue, ni sa peau de lion, qui sans doute avoient été brulées avec lui. Je reconnus cependant par sa barbe & ses cheveux frisés, ainsi que par sa belle & grande mine que ce ne pouvoit être que ce héros. En un mot, je distinguai, après les avoir examinés, tous les dieux & toutes les déesses: Apollon par les belles formes de son corps & l'éclat radieux de sa physionomie; Diane par sa chevelure noire & son coloris brun & animé; Bacchus par ses joues pleines & vermeilles, & ses membres potelés & ronds; Esculape par sa longue barbe tressée; Vénus par sa beauté, la plénitude de ses chairs & son regard tout-à-la-fois doux & brillant, & ainsi de suite des autres. La draperie de Vénus étoit rouge; celle de Diane bleue; celle de Bacchus pourpre; celle de Cères paille; celle de Momus jaune & verte, &c; ce qui les distinguoit tous si bien, qu'il n'étoit pas possible de s'y tromper. Junon & Iris manquoient dans l'assemblée; la première, sans doute, à cause du dépit

& de la honte que lui causoit l'honneur qu'Hercule recevoit en ce jour. Je portai ensuite les yeux sur les ornemens , & je trouvai qu'ils étoient parfaitement analogues aux sujets des tableaux. De chaque côté du salon il y avoit huit colonnes de marbre de Pise, partagées par bandes , assez éloignées l'une de l'autre ; & des deux côtés de la porte , il y en avoit une dans chaque coin , & entre ces deux dernières , il y en avoit deux autres accouplées , avec leur architrave , leur frise & leur corniche ; le tout couronné d'un parapet à différens compartimens , sur lequel portoit la voûte , au milieu de laquelle étoit le dernier tableau , dans un cadre de feuilles de chêne & de glands. Les métopes de la frise étoient ornés du même feuillage , & dans les panneaux du parapet on voyoit des festons auxquels pendoient des couronnes de laurier. Entre les deux premières & dernières colonnes , il y avoit de même , sur des panneaux oblongs , d'autres festons , & au-dessous étoient représentées une massue & une peau de lion. Ces festons étoient faits de rameaux de palmier avec leurs fruits. De chaque côté de la porte ; c'est-à-dire , entre la porte même & la première colonne , s'élevoient des palmiers dont les rameaux alloient toucher le haut de la voûte , & projetoient avec élégance par-dessus le tableau. Ces palmiers , de même que les ornemens de la frise étoient de bronze ; l'architrave & la corniche de marbre serpentín , & la frise de marbre de Pise , ainsi que les colonnes. Entre les deux premières colonnes , de chaque côté de la porte , on voyoit un grand bas-relief de marbre jaune pâle sans taches. L'un représentoit Hercule endormi & entouré de tous côtés de

pygmées ; dans le second , il les enveloppoit tous dans sa peau de lion , après qu'il se fut éveillé ; ce qui lui mérita , suivant Higyn , chapitre trente , le nom d'Hercule *Primogenitus*. De l'autre côté de la chambre , vis-à-vis de ce dernier bas-relief , on voyoit Hercule filant chez Omphale , & dans un autre compartiment , ce héros tuoit le Centaure Nessus.

Autour du plafond il y avoit douze autres petits compartimens entourés de guirlandes de feuilles de palmier , enlacées les unes dans les autres , dans lesquelles on voyoit représenté , en stuc de foible faillie , les douze travaux d'Hercule. Entre ces compartimens & le grand tableau du milieu étoient placés des musles de lion.

Mais avant de continuer cette description , il est nécessaire que j'explique ce que les anciens vouloient signifier par l'apothéose d'Hercule.

L'apothéose d'Hercule , le plus valeureux des hommes , sert à nous apprendre que ceux qui , par un vain orgueil , ont voulu obtenir cet honneur pendant leur vie , ainsi que le firent Marc-Antoine & Cléopâtre ; ou qui ont cherché à se le faire décerner par le peuple , en le flattant , comme cela est arrivé à la plus grande partie des rois de Perse , ainsi qu'à Romulus même , ont manqué la vraie route pour y parvenir ; tandis que toute la vie d'Hercule , au contraire , a été consacrée à purger le monde des monstres & des méchans , travaux dont la récompense ne lui a été accordée qu'après sa mort ; & l'immortalité qu'il obtint alors , nous enseigne que la véritable vertu ne veut pas être flattée pendant cette vie ; ainsi qu'Alexandre le fit entendre à ceux qui vouloient

lui rendre les honneurs divins, en leur montrant le sang qui couloit de ses plaies de la même manière qu'aux autres hommes. Cette vérité est d'autant plus grande qu'il n'y a point de mortel qui, pendant sa vie, soit à l'abri de la cruelle envie, dont Hercule même éprouva les traits envenimés. Les payens ont regardé ce héros comme un dieu; car quoiqu'ils crussent à l'immortalité de l'ame, en général, ils étoient néanmoins persuadés que celles des héros & des bienfaiteurs de l'humanité, parvenoient après la mort à un plus haut degré de gloire & de bonheur que celles du commun des hommes, & qu'elles participoient même de la divinité. Ils lui ont donné pour épouse dans le ciel Hébé, déesse de la jeunesse, à cause de la force extraordinaire dont il étoit doué, & qu'on ne peut avoir que dans la vigueur de l'âge.

En sortant de ce salon j'aperçus une sphère du monde artistement incrustée dans le pavé, partagé de chaque côté en compartimens, & coupé par bandes de beau marbre & de jaspe qui alloient aboutir au centre. Sur chaque pierre, étoit représenté fuyant du monde un des monstres dont Hercule a purgé la terre.

Après avoir admiré l'ensemble ainsi que les détails de ce bel ouvrage, je me rendis à un étage plus haut, où je trouvai un autre appartement de l'ordre Ionique, qui n'étoit pas inférieur au précédent par la richesse de ses ornemens & la beauté du marbre qu'on y avoit employé.



C H A P I T R E X I.

Des Tableaux du troisième étage, de l'ordre Ionique.

UN jour que Sémiramis étoit occupée à sa toilette, on vint lui apporter la nouvelle que Babylone s'étoit révoltée; elle quitta sur le champ ses femmes, & laissa pendre une tresse de sa chevelure, pour marcher contre les rebelles, qu'elle soumit en effet avant que de relever ses cheveux, ainsi qu'elle l'avoit juré.

On voyoit ici cette grande & courageuse reine levée de son siège, & à moitié coiffée, qui juroit, en tenant en l'air le pouce de sa main droite, de ne point achever sa toilette qu'elle n'eût soumis ses ennemis; pendant que de la main gauche elle tiroit à elle les boucles de ses cheveux du côté droit, qu'une jeune fille tenoit encore dans le peigne. Sur une table qui étoit couverte d'un tapis richement brodé en or, étoit un grand miroir ovale avec un cadre d'or ciselé en feuillage, & surmonté de deux pigeons d'argent mat, qui se becquetoient. Il y avoit aussi sur la table plusieurs ornemens précieux, tels que bracelets, collier de perles, & entr'autres un diadème de forme pyramidale, & tout étincelant de pierres fines. Derrière le siège de Sémiramis se tenoit une jeune fille avec un plateau d'or sur lequel étoient des boîtes avec différentes espèces de parfums. Plus loin il y avoit deux autres femmes qui montroient leur surprise en se tenant embrassées. A la

gauche on voyoit par le dos une matrone qui tenoit une lettre ouvertè à la main gauche. Un peu plus vers le milieu du tableau, une autre femme tiroit de la table, vers le coin de devant une petite fontaine d'un beau travail, & portée sur quatre pieds. Sur le devant du tableau, à la droite, un messager se tenoit un genou en terre, d'un air triste & consterné. Dans le milieu du fond, au bout du salon, on appercevoit une grande ouverture en forme de porte ou d'arche, & de chaque côté un terme de marbre blanc, auxquels pendoient des instrumens de guerre. Le salon étoit tendu de tapisseries de haute-lice. Par l'ouverture du fond on voyoit une autre pièce magnifiquement ornée de bas-reliefs & d'autres ouvrages de sculpture; & tout-à-fait dans le fond il y avoit une grande niche peu profonde, avec un piédestal au bas, portant une statue de femme assise, qui tenoit sur ses genoux un globe, sur lequel elle posoit la main droite, dans laquelle elle avoit un sceptre. Sa tête étoit ornée d'une triple couronne murale. Au-dessous de cette statue, il y avoit dans la niche, en bas-relief, la figure d'un homme grave & vêtu magnifiquement, qui portoit la main droite sur une massue, & tenoit un flambeau de la main gauche. Sa tête étoit ceinte de fleurs, & son col orné d'une chaîne d'or. Cette figure étoit d'or, & le fond de la niche d'azur. Les colonnes étoient de marbre blanc, & le reste de l'architecture de marbre d'Egypte, avec des ornemens d'or. Derrière la matrone, au fond du premier salon, il y avoit une jeune fille montée sur un marche-pied, & qui cherchoit à détacher, en levant la main aussi haut qu'il lui étoit possible, des armes appendues à l'un des termes, ainsi que la matrone

le lui ordonnoit, au nom de la reine, en indiquant, avec l'index de la main droite, celles qu'elle devoit prendre; à quoi la jeune fille obéissoit en tournant la tête en arrière.

Sémiramis se tenoit près de la table avec le haut du corps un peu tourné vers la gauche, le sein à moitié découvert & avancé, la tête haute, un peu tournée vers l'épaule gauche, le regard fixe & la bouche entr'ouverte, comme une personne qui commande. Elle étoit vêtue de satin blanc, avec un corset ou une espece de cuirassé bleu foncé richement brodé en or, & orné de pierres précieuses. Ses manches étoient fort amples, mais retroussées & attachées avec une agraffe d'or. Sa robe étoit boutonnée & rassemblée au-dessus du genou, & elle portoit des brodequins qui lui montoient jusqu'à mi-jambe. Son manteau, posé sur un siège, étoit de pourpre de Tyr, brodé en or & doublé d'hermine. La jeune fille occupée à arranger les cheveux de Sémiramis, avoit une draperie violette; celle qui se tenoit derrière le siège, que la reine avoit fait un peu reculer, en se levant avec vivacité, faisoit un pas en arrière, & renversoit une coupe ou un vase, ce qui lui donnoit un air embarrassé & craintif; sa draperie étoit couleur de rose, & celle des deux femmes derrière elle bleu foncé avec une nuance verdâtre. La matrone avoit une longue robe de drap feuille morte obscur, avec un feston brodé en or. Sa tunique, autant qu'on pouvoit le voir par les manches, étoit d'un violet foncé, & sa tête étoit enveloppée avec élégance de plusieurs bandeaux de différentes couleurs, dont les bouts pendoient sur son dos. La jeune fille, occupée à prendre les armes pendues au

terme , portoit un vêtement couleur de chair pâle. Le messager qu'on voyoit un peu par-derrrière, du côté droit, avoit un petit manteau gris-brun ou noirâtre, bordé d'une petite frange d'or, qui lui pendoit jusqu'à la moitié du dos. Son vêtement de dessous étoit d'un gris clair, & lui descendoit jusqu'au dessous du genou. Ses brodequins étoient faits de peaux d'animaux sauvages. Il avoit une dague ou un parazonium passé dans sa ceinture, & tenoit un petit bâton à la main. Son casque, surmonté d'une tête de dragon & de deux aîles semblables à celles d'une chauve-fouris, étoit par terre près de lui. Ses cheveux courts, mais cependant liés par-derrrière, luisoient à force d'être moites de sueur, de même que sa peau tannée.

Le salon recevoit le jour du côté droit par une grande fenêtre ceintrée par le haut, & la lumière tomboit principalement sur Sémiramis & autour d'elle; de sorte qu'elle formoit une grande ombre portée contre la table, dont, par ce moyen, le bas du corps de la matrone se détachoit avec force. Le messager étoit, pour ainsi dire entièrement dans l'ombre, parce qu'il se trouvoit plus sur le devant du tableau que la fenêtre. La tapissèrie, entre la fenêtre & la porte du fond, étoit à moitié dans l'ombre, ce qui servoit à bien détacher la reine & les femmes qui étoient derrière elle. Sur cette tapissèrie, qui paroissoit fort vieille ou fort sombre, & d'un pourpre foncé, on voyoit représenté le déluge universel avec l'arche de Noé; & ailleurs la confusion de la tour de Babylone, lorsque le peuple se sépara & se dispersa; en haut, autour du ceintre de la porte, il y avoit (comme autour d'une médaille) des caractères syriaques. A la droite, au-dessus de la tapissèrie,

serie , le salon étoit plus éclairé par deux ouvertures circulaires, qui fuyoient vers le point de vue. Le plafond étoit ceintré en forme de dôme , & le pavé carrelé de marbre de différentes couleurs. Près de la table & du premier groupe , il y avoit une grande pierre blanche ronde qui se marioit d'une manière agréable avec la lumière , sans néanmoins trop attirer l'œil.

Sur le devant , à la droite , derrière le messager , il y avoit quelques marches pour descendre à une porte qu'on voyoit dans le bas. Par la fenêtre on appercevoit une perspective , ou une partie d'un grand palmier.

J'oublois de dire , que les armes appendues au terme consistoient en arcs , carquois & parazoniums. Du robinet de la fontaine couloit de l'eau sur du linge & une éponge qui étoit dans un vase d'or qui s'y trouvoit dessous.

Vis-à-vis de ce tableau , contre le mur opposé , on voyoit la suite de cette histoire , dans un second tableau dont voici la description.

SECOND TABLEAU.

Ici l'on voyoit Sémiramis qui , d'un air plein de majesté & de courage , sortoit de son palais dont elle descendoit avec aisance les marches. Le feu martial qui enflammoit son cœur , répandoit sur ses joues un coloris animé , & ses yeux brilloient d'un vif éclat. Si sa tête n'avoit pas été chargée d'un casque , on l'auroit prise , par sa mine & son vêtement , pour une Diane qui alloit à la chasse. Tout étoit prêt pour son départ, jusqu'à son manteau royal , qu'elle refusoit néanmoins de prendre , se conten-

tant de son arc & de ses flèches. Ses femmes montoient & descendoient les marches chargées de différentes choses. Une des principales lui mettoit sur la tête son casque orné d'un diadème; tandis qu'une autre attachoit à son côté le cimenterre, & qu'on préparoit un marche pied au bas des marches, où l'on voyoit un fier coursier, nourri pour la guerre, qui l'attendoit. Les trompettes & les clairons se faisoient entendre au peuple, qui, accourant de toutes parts, formoit un grand cercle. On ouvroit un passage. Les gardes à cheval, divisés en deux troupes, se tenoient dans une cour intérieure, vers laquelle on voyoit courir le messager qui descendoit les marches; & la matrone, placée dans une galerie en haut, regardoit d'un air surpris & attentif tous ces préparatifs. Le ciel, clair & serein, sembloit vouloir favoriser les grands projets de la reine.

Après avoir ainsi jeté un coup-d'œil rapide sur toutes ces choses, je m'apperçus que je ne les avois pas assez bien gravées dans la tête pour pouvoir les retenir & en faire la description; je me plaçai donc de nouveau devant ce tableau, & je fis les observations suivantes.

A la gauche s'élevoit un magnifique portique avec quatre colonnes Ioniques qui supportoient l'entablement; & de chaque côté régnoit une balustrade sur un parapet qui descendoit cinq à six marches, & alloit aboutir contre un large piédestal sur lequel étoit une lionne couchée, dont le corps étoit chargé de caractères syriaques. La porte étoit faite en forme d'arche, avec un musle de lion de bronze au milieu du ceintre. Au-dessus de chaque colonne, il y avoit, dans la frise, de pareils musles; & dans l'espace entre ces musles on voyoit,

en foible bas-relief, un carquois & un flambeau allumé liés ensemble en fautoir. De chaque côté, dans les ailes du portique, il y avoit une niche de niveau avec la porte, & fuyant vers le point de vue. Au bout de ces ailes se présentoient deux autres colonnes placées contre un mur ou parapet qui se prolongeoit jusqu'à un terrain bas, au milieu du tableau. Ce mur étoit partagé par plate-bandes, en manière de pilastres, entre lesquels il y avoit des ouvertures circulaires par lesquelles on appercevoit la cour intérieure; & par dessus le mur on voyoit le flanc de l'édifice qui se prolongeoit fort loin dans le tableau vers le point de vue. Au bout de cette muraille il y en avoit une autre, parallèle avec la première, où se terminoit la cour intérieure, & qui, dans le lointain, étoit couronnée de palmiers & d'autres arbres. Sur le premier plan, du côté droit, le terrain étoit inégal & raboteux jusqu'à la dernière marche, & descendoit par des marches vers la cour extérieure, au milieu de laquelle il y avoit une grande fontaine de marbre blanc, assise sur une base de quatre ou de huit arches, supportées par de hauts & solides piliers carrés de l'ordre Dorique ou Rustique, qui étoient unis, mais dont les bandes étoit rustiquées ou en rocaille. Cet ouvrage n'avoit point d'entablement, mais étoit couronné par une grande plinthe haute de trois pieds, de marbre blanc, ainsi que les statues. Sur le milieu de cette plinthe, à trois ou quatre marches d'élévation, il y avoit un grand globe porté par quatre sphinx, sur lequel étoit assise une femme, le visage tourné vers le palais, qui, de la main droite, tenoit un soleil levé en l'air, & une lune de la main

gauche tendue vers la terre. Son casque étoit surmonté d'un aigle avec les ailes déployées, & sur sa poitrine on voyoit un muse de lion. Son vêtement ressembloit à celui d'une héroïne. Sur les marches d'en-bas de la plinthe dont je viens de parler, étoient représentées les quatre parties du monde enchaînées contre des trophées. En bas, entre les piliers, étoient des bassins de cuivre bronzé, destinés à recevoir les filets d'eau qui jaillissoient d'une roche placée dans l'intérieur. Ce monument se trouvoit au milieu du tableau, contre le point de vue, à moitié caché derrière la muraille; le terrain de la cour étoit inégal & l'on y montoit à l'extrémité du fond par des marches, comme sur le devant.

Telle étoit la composition de ce tableau & la disposition de tous les objets immobiles; je vais maintenant donner une description du reste, autant que ma mémoire peut le permettre.

Un peu à la gauche du point de vue, la vaillante Sémiramis descendoit les marches, avec le pied gauche en avant; tandis que son corps, un peu jeté en arrière, portoit sur le pied droit, qui étoit une marche plus haut. Elle tournoit le haut du corps vers la gauche, avec la poitrine vers le spectateur, en levant un peu le bras gauche qui étoit garni d'un bouclier. Pendant ce tems une jeune fille lui attachoit son cimenterre, en se baissant. Sa main droite, dont elle tenoit son arc, pendoit mollement le long de son corps; & un carquois rempli de flèches paroissoit au-dessus de son épaule gauche. Une seconde fille lui mettoit sur la tête un casque surmonté d'un grand panache blanc; & une troisième remontoit les

escaliers avec le manteau royal (que Sémiramis refusoit comme inutile dans cette expédition) en fixant les yeux sur la reine. Cette fille montrait un peu le côté droit, & tenoit le manteau en l'air avec la main gauche, pour qu'il ne traînât pas; tandis que de la main droite elle en portoit le reste contre son corps. Sa chevelure brune se détachoit fortement de la blanche hermine dont ce manteau étoit doublé, & les tresses en voltigeoient derrière sa tête par la vélocité de sa course, qui faisoit aussi flotter sa draperie couleur de rose entre ses jambes. Elle avoit une ceinture autour du corps immédiatement au-dessous du sein, & portoit des sandales blanches. Sa draperie étoit ouverte sur le côté, de manière qu'on voyoit sa jambe nue jusqu'à mi-cuisse. La matrone, placée près du portail, du côté opposé, regardoit avec surprise vers la reine, en se courbant, la main droite appuyée sur le parapet. Devant la reine, au pied des marches, dessous le point de vue, étoit une jeune fille qui plaçoit à terre un petit marche-pied couvert de velours pourpre destiné, à aider la reine à monter à cheval. Elle le tenoit encore de la main droite, pendant que de la gauche elle retrouffoit sa robe, paroissant avoir peur du cheval. A quelque distance de là arrivoit un jeune homme, avec le visage tourné vers la jeune fille, qui, de la main droite, conduisoit un superbe cheval. On voyoit ce jeune homme par le dos, le pied gauche en avant & le pied droit tout-à-fait en arrière, touchant à peine la terre du gros orteil, la poitrine avancée entièrement hors de son aplomb, comme s'il marchoit encore, & frappant de la main gauche le ventre du cheval, pour le faire tourner. Le

cheval présentoit le poitrail, avec le train de derrière du côté droit en raccourci, la tête tournée de côté, la jambe gauche de devant en avant, & la gauche retirée vers le corps, comme s'il reculoit. Ses narines, largement ouvertes, étoient blanches, le poitrail & les quatre jambes avoient la même couleur; le reste du corps étoit bai brun. La bride étoit d'or avec des pierres précieuses, de même que tout le harnois, avec un riche caparaçon, garni de plaques d'or massif. La housse de pourpre, brodée en or & parfemée de perles & d'autres pierres fines, pendoit, pour ainsi dire, jusqu'à terre, avec des glands d'or qui suivoient les mouvemens du cheval, dont la crinière étoit tressée & la queue retroussée. Une peau de tigre couvroit en partie son poitrail. Le jeune écuyer qui conduisoit ce coursier avoit une longue chevelure blonde nouée par-derrière. Son vêtement, retenu au milieu du corps par une ceinture, étoit d'une draperie changeante jaune, avec une nuance verte, qui se détachoit fortement de la housse pourpre. Son épaule droite & la moitié de son dos étoient nus & d'un coloris beau & frais. Il portoit des sandales blanches. Le cheval jetoit une ombre portée sur la jeune fille avec le marche-pied & même un peu au-delà. Quelques pas plus loin, tout-à-fait à la droite, il y avoit deux trompettes tournés vers la cour intérieure, couverts de peaux d'animaux sauvages. Les trompettes dont ils sonnoient, étoient recourbées comme des serpens, à-peu-près dans le goût des trompettes Romaines, avec une tête de dragon au bout. De l'autre côté de Sémiramis on voyoit le messager qui descendoit avec précipitation les marches, le corps tout-à-fait hors de son à-

plomb , montrant de la main droite , vue en raccourci , devant lui , la cour intérieure , avec le visage tourné vers la reine. La rapidité de sa course se manifestoit par sa draperie qui voltigeoit derrière lui ; son attitude étant , comme celle d'un Mercure volant , libre & développée. Il couroit avec le pied gauche en avant & le pied droit tout-à-fait en arrière & levé de la terre. On appercevoit entre ses jambes le peuple sur le second plan , au pied des marches , jusqu'au piédestal du premier parapet. Les uns avoient les mains jointes ensemble , les autres les levoient vers le ciel ; ceux - ci se tenoient embrassés , ceux-là , frapportoient dans leurs mains ; la crainte agitoit les uns , la joie animoit les autres. On voyoit entr'autres une femme fort affligée , avec la tête doucement penchée vers une épaule , & les mains jointes pendues le long du corps. Près d'elle étoit un homme grave , qui lui parloit , pour ainsi dire , bouche à bouche , & qui , de la main droite , monroit le ciel ; tandis que de la main gauche il la tiroit , en la regardant avec un air de bonté , par la manche de sa robe , comme s'il cherchoit à la consoler. Plusieurs enfans étoient couchés sur les marches , qu'ils montoient en se traînant sur les pieds & sur les mains. Dans la cour extérieure on voyoit quelques troupes de cavalerie , qui se mettoient en ordre & qui montoient à cheval. A l'extrémité de la cour , un grand nombre de personnes arrivoient en courant. Le lointain , qu'on découvroit derrière elles , du côté droit , étoit montueux. Au-dessus des marches dont j'ai parlé , & dans un grand éloignement , s'élevoit une haute pyramide ou aiguille & quelques palmiers , qui paroissent

sombres contre un ciel fort clair. La cour extérieure étoit éclairée, & le palais même, du côté gauche, étoit de marbre blanc. Le parapet ou mur, de l'autre côté des marches, se trouvoit dans l'ombre d'un nuage jusqu'au-delà des lionnes, ce qui servoit à détacher fortement le groupe de devant, sur lequel tomboit la plus grande lumière. Les trompettes, du même côté, étoient dans l'ombre, ainsi qu'une partie du parapet sur lequel ils s'appuyoient. Sur le devant, dans le coin, on voyoit une partie d'une porte ouverte, dont le mur latéral se prolongeoit fort avant, jusque passé les trompettes, qui recevoient son ombre, avec quelques coups de lumières sur le bas de leur corps & sur leurs jambes par l'ouverture de la porte qui étoit basse, à cause que le terrain y alloit en descendant depuis les marches; de sorte que ce terrain en recevoit l'ombre, ainsi que l'arrière train du cheval, qui, de même que le jeune homme qui le conduisoit, étoient fortement piqués par petites parties de jour & d'ombre. Les trompettes & la porte recevoient de forts reflets du côté gauche. Le peuple, sur le second plan, contre le parapet, se trouvoit, en grande partie, éclairé par en haut, par l'azur du ciel, & ne pouvoit recevoir aucun reflet, vu qu'il se trouvoit placé parallèlement le long des marches. Derrière le parapet ou la muraille, avec des ouvertures circulaires, contre l'angle des aîles du portail, on appercevoit le haut d'un grand palmier, qui rompoit l'uniformité de cette longue droite, & servoit, en même tems, à unir & à fondre agréablement l'extrémité des aîles avec le palais de marbre blanc. Le portail, qui recevoit la lumière directement par - devant, étoit

étoit de marbre de Pise & d'Égypte, ainsi que les balustrades, avec des ornemens de marbre blanc. Les lionnes sur les piédestaux étoient de marbre blanc avec des ornemens de marbre serpentín. Les marches d'en haut paroissent être de marbre blanc avec de grandes taches. Le grand & large perron au bas des marches, étoit de pierre bleue, & le terrain du côté droit un peu pierreux, mêlé avec de la terre noire.

La matrone avoit, comme dans le précédent tableau, une draperie feuille-morte sombre, avec une tunique violette, & la tête enveloppée d'étoffes précieuses. Les jeunes filles portoient les mêmes vêtemens que ceux dont il a été parlé plus haut. Celle qui ceignoit le cimenterre à Sémiramis, avoit une draperie fleur de pommier, qui étoit retrouffée avec des agraffes par - derrière. Sa blonde chevelure se détachoit de la draperie bleue verdâtre de la femme qui, placée, dans l'ombre, derrière elle, une marche plus haut, mettoit le casque sur la tête de la reine. La jeune fille qui se trouvoit par-dessous dans l'ombre portée du cheval, étoit de même vêtue en bleu. Celle chargée du manteau royal se tenoit près de la première balustrade, presque au haut des marches, derrière les lionnes, qui se détachotent fortement de sa draperie claire.

J'avois presque oublié de parler d'un soldat placé dans la porte, près des trompettes, tenant une massue avec des pointes de fer sur l'épaule, & vêtu d'un habit de toile gris clair qui lui descendoit jusqu'aux genoux, avec les jambes garnies de bas, & la tête chargée d'un casque de cuivre, orné de deux cornes d'un animal sauvage, dont

la peau d'un brun roux étoit attachée autour de son col, & dont les griffes flottoient sur son dos. Il avoit une dague à son côté; cet homme étoit entièrement éclairé par la lumière de la porte.

Après avoir examiné bien attentivement ce tableau, je commençai à considérer quelle pouvoit en être la bonté, ce qui faisoit le principal objet de mes recherches. Je pris donc mes tablettes pour y marquer les choses de la manière suivante.

Premièrement, la disposition des objets formant contraste, tels que les hauts avec les bas, les perpendiculaires avec les horizontaux, &c.

Secondement, la disposition des différens plans, les uns derrière les autres.

Troisièmement, la distribution des jours & des ombres.

Quatrièmement, les attitudes & les mouvemens des objets mobiles.

Cinquièmement, les accessoires, ainsi que le local & la nature du pays.

Sixièmement, l'état ou la condition des personnages, de même que le costume des Syriens.

Septièmement, les passions particulières des personnages, & l'altération des traits qui en résultoit.

Huitièmement, l'harmonie des couleurs.

Satisfait de ces observations, & plein du desir de porter les yeux sur ce qui me restoit encore à voir, j'aperçus vis-à-vis des deux tableaux dont je viens de parler, deux bas-reliefs de marbre blanc dont voici la description.

Dans celui du côté droit on voyoit Semiramis debout

sur la ligne de terre, & près d'elle un architecte qui lui montrait l'ichnographie des murailles d'une ville. Du côté gauche des ouvriers étoient occupés à tailler & à scier des pierres; & sur le second plan on appercevoit d'une manière foible une partie de ces murailles qui commençoit à s'élever hors de la terre; & plus loin étoit la ville même.

Le bas-relief de l'autre côté offroit cette reine montée à cheval, le dos chargé d'un carquois, & dirigeant une flèche vers un lion qui s'avançoit vers elle dressé sur ses pattes de derrière, & dont le corps étoit déjà percé d'une flèche. Dans le lointain on voyoit la muraille de la ville achevée, avec quelques palmiers çà & là. Les figures étoient un peu plus petites que nature & d'une belle exécution.

Entre ces bas-reliefs il y avoit, dans une niche, un piédestal carré sur lequel étoit placé la statue de Sémiramis foulant un lion mort dessous ses pieds. Elle étoit vêtue en Amazone, suivant le costume Syrien, avec un arc à la main, un carquois sur le dos, & la tête garnie d'un casque à couronne, & surmonté d'un petit dragon, dont le col venoit, en formant plusieurs anneaux, aboutir sur la pointe de devant du casque. Le piédestal étoit de porphyre, & la statue d'or massif. La niche qui la contenoit étoit, de même que tout l'édifice, de marbre serpentín, & les colonnes, ainsi que les pilastres étoient de marbre d'Égypte.

Au-dessus de la niche on voyoit une grande pierre oblongue bleu d'azur, où étoit représenté en marbre blanc un bûcher allumé, hors des flammes duquel s'élevoit un pigeon.

Au-dessus de chaque colonne il y avoit un modillon de feuilles d'olivier sur lequel portoit l'architrave; & la frise étoit ornée de trophées d'armes d'un foible relief. Tous les ornemens étoit d'or.

Au milieu du plafond s'élevoit une coupole dans laquelle étoit une sphère céleste de cristal bleu avec les constellations & les cercles d'or. La moitié de cette merveilleuse machine remplissoit la coupole, & elle étoit faite de manière qu'on auroit dit que le soleil y dardoit ses rayons, de sorte que la salle entière se trouvoit éclairée par là; ce qui m'avoit empêché de m'appercevoir qu'il n'y avoit pas une seule fenêtre dans cette salle. De chaque côté de la sphère on voyoit un panneau en stuc avec une figure sur chacun. Celle à la droite représentoit la Force sous la figure d'une jeune héroïne avec une branche de chêne à la main, & un griffon sur son bouclier. De l'autre côté il y avoit une pareille héroïne, représentant le Gouvernement politique, qui de la main gauche conduisoit une lionne, & tenoit un sceptre de l'autre main. Par ces figures & par la sphère, il faut entendre, suivant les philosophes, les influences célestes.

Le plancher étoit, comme dans la salle du premier étage, orné d'un planisphère terrestre, placé exactement dessous la coupole, dont il recevoit perpendiculairement la lumière, ce qui lui donnoit tant de relief & de rondeur que je craignis d'abord de marcher dessus.

A-dessus de la porte on voyoit sculpté en marbre blanc, dans une couronne de feuilles de palmier, un dieu marin, que je pris pour l'Océan. Il s'appuyoit sur son urne d'où couloit une grande quantité d'eau en

travers du bas-relief, & du milieu de laquelle sortoit un grand lion ailé. De l'autre côté du dieu il y avoit un monticule avec un petit palmier sur la cime. Ce bas-relief n'avoit, comme les médailles, qu'une seule profondeur, & représentoit, selon moi, une allégorie de la première origine de l'empire d'Assyrie, par le lion ailé qu'on y voyoit, ainsi que nous l'apprend le prophète Ezéchiel.

CHAPITRE XII.

Des Tableaux du quatrième étage, de l'ordre Romain ou Composite.

APRES que le jeune Horace eut vaincu les trois Curiaces, il revint avec leurs armes pour se rendre au capitolé. Sa sœur qui le rencontra, voyant les armes de son amant, l'appella du nom d'assassin ; ce qui l'irrita tellement, qu'il tira son épée & la tua sur-le-champ ; fouillant par cette action la gloire qu'il venoit de remporter. Le peuple révolté de cette cruauté, le jugea indigne de l'honneur du triomphe, & le condamna à la mort.

T A B L E A U.

Ce triomphe se faisoit au capitolé, à Rome, non telle que cette ville est aujourd'hui, mais comme elle étoit anciennement, c'est-à-dire, du temps que s'est passé l'é-

vénement dont il est ici question. On voyoit devant le capitolé une grande plaine enceinte d'une muraille, où étoient couchées deux lionnes de porphyre, que l'artiste avoit sans doute placées là pour rendre ce endroit plus remarquable; & quoiqu'il y ait lieu de douter si ces figures y ont resté si long-tems en place, on peut néanmoins le supposer sans blesser la vraisemblance. A la droite étoit le capitolé bâti en marbre & d'une magnifique architecture Romaine, où l'on montoit par plusieurs marches. Sur le frontispice on lisoit ces mots: *Senatus Populusque Romanus*. C'est ici qu'on voyoit les soldats Romains monter les degrés, armés de leurs lances. Horace les suivoit, occupé à remettre son épée dans le fourreau; & derrière lui sa malheureuse sœur tomboit par terre sur le dos. Le peuple accouroit de toutes parts, en témoignant son mécontentement de cette cruelle action; mais lui, sans s'inquiéter de ces murmures, s'avançoit toujours d'un pas hardi & superbe. Devant les marches il y avoit un espace de neuf à douze pieds de long qui étoit pavé, le reste du terrain paroissoit inégal. Le premier soldat qui portoit les trophées, les baissoit un peu en entrant la porte du capitolé. On le voyoit par le dos, à-peu-près dans l'attitude du Gladiateur Borghèse, le bras gauche en avant & le pied droit sur le seuil de la porte. Le second soldat, deux ou trois marches plus bas, tenoit les trophées droits contre son corps, & regardoit en arrière vers le troisième qui le suivoit, & qui sembloit lui parler. Celui-ci se tenoit sur son pied gauche, avec le pied droit une marche plus haut sur ses orteils, de manière que le genou se trouvoit en

avant & le pied en arrière, tournant le corps un peu à gauche & la tête vers le spectateur ; tandis que de la main gauche il tenoit contre son côté droit la lance avec les trophées, dont il avoit le bout d'en bas dans sa main droite. Le troisième portoit les trophées sur son épaule, pour ainsi dire, dans une position droite, la poitrine élevée & jétant le coude en avant ; le pied droit sur la marche, & le pied gauche en arrière tout à fait levé de terre, dans la position d'une personne qui marche ; au lieu que celui qui étoit devant lui sembloit se reposer ; de sorte qu'ils se trouvoient fort près l'un de l'autre. Ces trois soldats étoient des Velites, armés à la légère, avec des habits de toile, ceints au milieu du corps, avec une dague au côté, & la tête armée d'un casque uni, comme on les voit représentés sur la colonne de Trajan, & sur d'autres anciens monumens. A trois ou quatre pas de-là, au milieu du tableau, suivoit Horace armé de toutes pièces, portant une branche d'olivier dans la main gauche, dont il tenoit aussi dans ce moment le fourreau de son épée ; & au même bras, dont le coude étoit en avant & qu'on voyoit un peu raccourci, pendoit son bouclier sur lequel étoit représenté un lion. Il montrait la poitrine, & sa main droite se trouvoit levée en l'air, étant occupé à remettre son épée dans le fourreau. Sa jambe droite portée en avant étoit pliée, & l'autre fort en arrière, dans l'ombre de son corps, comme s'il marchoit avec précipitation. Il portoit les yeux sur son épée, avec le visage tourné vers le devant du tableau. Sa tête étoit ceinte d'un casque orné d'une couronne de feuilles de laurier & de chêne, avec

un panache par derrière, que le mouvement de sa tête & la rapidité de sa marche faisoit voltiger de côté & d'autre. Un manteau attaché sur son épaule droite, & passé dessous son menton, pendoit un peu sur son épaule gauche; tandis qu'un pan en flotloit par derrière, & qu'un autre se trouvoit entortillé autour de sa jambe gauche. Les lambrequins d'en-de sa côte-d'armes & celles des manches étoient courtes mais larges & arrondis par le bout. Ses brodequins alloient à mi-jambes. A quelque distance d'Horace, plus sur le devant du tableau, on voyoit sa sœur mourante, encore debout, mais au moment de tomber en arrière, avec les pieds vers Horace, & les bras fort étendus, le droit en l'air & le gauche vers la terre. Elle avoit la poitrine tournée vers la lumière; sa hanche droite étoit renflée, & l'on voyoit sa cuisse dans toute sa longueur, avec la jambe un peu en raccourci; la jambe gauche se trouvant cachée derrière celle-ci. Son visage, qu'on voyoit de même en raccourci, penchoit vers l'épaule droite, qui étoit nue, de même qu'une partie de son sein. Sa tunique, attachée dessous son sein, voloit en l'air; & son manteau, qui tomboit par terre, se trouvoit enveloppé autour de sa jambe droite, & un bout en pendoit sur son bras gauche. Sa blonde chevelure voltigeoit en l'air par sa chûte. Au dessous d'elle, un peu plus vers la gauche, on voyoit une femme âgée qui sembloit vouloir la soutenir, tandis qu'elle portoit, en criant, les yeux sur son meurtrier. Son corps étoit courbé, avec la main gauche à terre, & la droite en l'air contre le dos de la jeune Romaine. Sa tête étoit enveloppée d'un morceau d'étoffe. Derrière cette femme on appercevoit la moitié d'un piédestal sur

sur lequel étoit couchée une des lionnes dont j'ai parlé plus haut, qui fuyoit vers le point de vue ainsi que son piédestal. Horace étoit suivi de deux soldats, qui paroissoient vouloir se retirer, mécontents de l'action qu'il venoit de commettre. A peu de distance derrière le vainqueur se trouvoit le peuple, qui sembloit de même murmurer : les uns le montroient au doigt ; les autres le menaçoient ; tandis que d'autres encore lui tournoient le dos par mépris. On croyoit entendre leurs clameurs. Sur le premier plan, à la droite, accouroit un homme âgé, avec une épaule nue, pour voir ce qui venoit de se passer. Il avoit un vêtement fort court, un bonnet de berger sur la tête, avec un havresac & une flûte pendus à son côté. Le bas de son corps étoit dans l'ombre, ainsi qu'une partie du terrain ; & son dos recevoit directement la lumière. Il étoit précédé par un chien, qui le regardoit en courant, ainsi que cela est ordinaire à ces animaux. Au-delà du capitole on voyoit une partie de muraille avec son architrave, & une grande porte ouverte ceintrée par le haut, qui se prolongeoient vers le point de vue. De là cette muraille s'étendoit, en travers du tableau, vers la gauche, devant le point de vue. Elle étoit partagée en différens pans par des pilastres de l'ordre Dorique rustiqués, & entre ces pilastres il y avoit des niches vuides. Par cette porte on voyoit, au-delà de la muraille parallèle, arriver un troupeau de bœufs, de chèvres & de moutons, conduits par un berger qui détournoit la tête au bruit qu'il entendoit. Ce berger & son troupeau me firent croire qu'il arrivoit du marché qui se trouvoit derrière le capitole.

Cette muraille étoit couronnée de plusieurs beaux édifices , ainsi que d'une colonne , sur laquelle étoit placée une louve avec deux enfans , savoir , Romulus & Remus. Au-dessus de l'angle , du côté droit , on appercevoit dans le lointain la roche Tarpienne qui s'élevoit fort haut ; mais on ne voyoit ni le Panthéon ni le Mont-Cavallo , ni le Vatican , ni le Colisée ; car ces bâtimens n'étoient pas encore connus dans ce tems-là. Il n'y avoit non plus aucune ruine , & toutes les fabriques étoient entières & belles , excepté quelques maisons basses ; car il n'y avoit pas cent ans que Rome subsistoit , & cette ville n'avoit pas encore éprouvé les malheurs de la guerre. Sur le devant , dans le coin à la gauche , sur un terrain élevé , se trouvoit , près du bassin d'une fontaine , une femme fort troublée , poussant de grand cris , & qui paroissoit vouloir descendre de l'endroit où elle étoit ; elle levoit une main vers le ciel & tendoit l'autre à une jeune fille qui couroit vers elle saisie de frayeur. Un petit enfant , qu'une autre jeune fille tenoit sur le bord du bassin de la fontaine , portoit les yeux sur un vase renversé , d'où couloit du lait. Cette fontaine étoit placée contre une grande pyramide qui fuyoit vers le point de vue. Plusieurs personnes venoient accourir de derrière la pyramide , par groupes de trois & de quatre , tant hommes que femmes & enfans ; d'autres s'en retournoient. Tous ces gens étoient vêtus fort simplement. La jeune fille qui couroit ainsi saisie de peur , avoit une robe fort courte , avec les pieds nus & les cheveux attachés derrière la tête. Ces groupes de figures & de différens objets remplissoient , avec la pyramide , à-peu-près

un quart du tableau. Une rangée de maisons, représentant un village, se prolongeoit de la pyramide vers l'horizon, & se trouvoit couronnée par des pins, des cyprès & d'autres arbres.

Ce tableau recevoit le jour du côté droit, un peu par-devant. Le capitolé jetoit une grande ombre portée sur les marches, jusque passé les deux soldats chargés des trophées, & derrière Horace, sur deux ou trois autres hommes, dont il se détachoit fortement. Les murailles latérales avec la porte alloient jusqu'à la moitié de la hauteur de l'édifice, qui recevoit de forts reflets du terrain, & qui avoit des ombres portées qui n'étoient pas trop tranchantes. La pyramide avec les femmes & les enfans étoient tenus un peu sombres, par le moyen d'un nuage, excepté la pointe de la pyramide, qui étoit frappée d'une forte lumière. Le ciel étoit rempli de nuages, principalement au milieu du tableau, & sur la gauche du point de vue, derrière les maisons.

Dans les commencemens de Rome il n'y avoit que les personnes du premier ordre de l'état qui portassent des draperies de couleur; le peuple étoit vêtu de laine blanche ou grise. Aussi le peintre de ce tableau avoit-il distingué par-là les principaux personnages & n'avoit-il vêtu les gens du peuple que de gris & de blanc, & quelques-uns d'un rouge brun ou verdâtre. Il n'y avoit que les vieillards dont les vêtemens fussent longs. La cotte-d'armes d'Horace paroissoit d'or. Les lambrequins d'en-bas & celles des bras étoient brodées en or sur un fond feuille-morte. Son manteau étoit d'un blanc jaunâtre avec une nuance violette. Le fourreau de son épée, d'un bleu

foncé , étoit d'un travail précieux , & la garde représentoit une tête d'aigle. Ses brodequins pourpres avoient des bandelettes blanches , mais fort fales. Le vêtement de dessus de sa sœur étoit bleu tendre , avec une tunique jaune pâle nuancé de violet , à-peu-près comme le manteau de son frère. La femme âgée près d'elle avoit la peau brune ; sa draperie étoit d'un bleu verdâtre , sans aucun ornement. Les lionnes étoient de porphyre sombre & la pyramide paroissoit d'une pierre roussâtre.

Après avoir long-tems considéré ce tableau & admiré avec quelle vérité cet événement étoit représenté , sans qu'il y eut la moindre chose d'inutile ou de gratuit , quoique l'histoire ne fasse point mention de toutes les personnes qui s'y trouvèrent présentes ; je réfléchis à la difficulté qu'il y a de bien rendre les principaux personnages d'un tableau d'histoire ; de sorte que cela seul suffit pour distinguer un bon artiste , s'il parvient à donner à chaque figure l'expression qui convient pour faire concevoir une juste idée du sujet dont il est question. Mais quel éloge ne mérite donc pas le peintre qui fait y joindre , avec le même esprit , les accessoires & les ornemens , de manière que tout soit conforme à la nature & à la vérité , & que chaque chose serve à faire remarquer davantage la beauté des autres.

A la droite de ce tableau il y avoit un bas-relief de marbre blanc , représentant une allégorie du précédent sujet. Ce bas-relief paroissoit être dans une niche fuyant obliquement vers le point de vue. Au haut de quelques marches on voyoit une Roma appuyée sur son genou droit , & relevée par la Valeur. Elle se présentoit par-

devant , avec la tête un peu jetée en arrière & penchée vers l'épaule gauche. Son bras droit pendoit le long de son corps, de manière que les bouts de ses doigts touchoient les marches ; tandis qu'en avançant son coude gauche en dehors du même côté, elle penchoit doucement vers son corps la main dont elle tenoit un pan de sa draperie. Le pied gauche, loin des marches, ne portoit que sur les orteils ; de sorte que par le renflement de sa hanche & la position de son genou, qui se trouvoit pressé contre la marche, il paroissoit que cette figure alloit se relever. La Valeur étoit représentée, avec le haut de son corps tourné de côté vers la Roma, dont elle soutenoit le coude de la main droite ; le bras étant indiqué foiblement dans le fond. On voyoit sa tête de profil, avec le bras gauche, couvert d'un bouclier, un peu porté en arrière. Elle étoit à-peu-près dans l'attitude de la fameuse statue d'Apollon, appuyée sur la jambe droite, & la gauche indiquée vaguement dans le fond. A quelque distance de là étoit une figure représentant la ville d'Albe à genoux, le corps extrêmement courbé vers la terre, sous la figure d'une jeune héroïne, la tête ceinte d'un casque qui avoit la forme d'une muraille. De la main gauche elle posoit un sceptre à terre, & tenoit la main droite sur sa poitrine. Son genou gauche étoit élevé avec le pied en arrière. Ses yeux, qui annonçoient la douleur, étoient attachés à la terre. Derrière elle se trouvoit le Destin, qui lui mettoit un joug sur le col, en montrant en même tems, de la main droite, derrière elle, des trophées d'armes qui étoient foiblement indiqués dans le fond. Le Destin étoit vêtu comme une vieille matrone, avec des ciseaux passés dans sa ceinture. On voyoit le bas de son

corps de côté & le haut de son corps par-derrière, ses regards fixés sur la Roma. Au-dessus des trophées d'armes, étoit le dieu du Tibre, le front garni de cornes, se reposant avec le bras gauche sur une grande urne, & tenant de la main droite, qu'il portoit en avant, un aviron derrière son côté droit. Il étoit couché sur le côté gauche, la poitrine tournée vers la lumière, la jambe gauche tout-à-fait étendue, mais foiblement indiquée, avec la hanche droite élevée; la cuisse, qu'on apercevoit jusqu'au genou, se reposoit sur l'autre jambe; le reste se perdoit dans le fond. Derrière son dos on voyoit une louve avec une partie de deux enfans; & au-dessus de lui les colonnes d'un portique qui, en fuyant vers le point de vue, se fondoient à moitié dans le lointain, ainsi que de l'autre côté. Une Victoire, qui voloit entre la Roma & la Valeur, tenoit de la main droite une couronne de laurier au-dessus de la tête de la première, à qui elle remettoit, en même tems, de la main gauche, un sceptre surmonté d'un petit globe. Sa draperie voloit avec force derrière elle; & ses jambes tout-à-fait étendues, sans le moindre raccourci, se perdoient dans le fond. Sur le bouclier de la Valeur étoit représenté le combat d'Horace contre les Curiaces, & sur son casque, ceint d'une couronne de feuilles de chêne, on voyoit, ainsi que sur ses brodequins, un muse de lion. Cet ouvrage étoit renfermé entre deux jeunes palmiers, un de chaque côté, mais dont le feuiller étoit peu fourni.

Cet triomphe fit une si vive impression sur mon esprit, par le malheureux accident dont il étoit accompagné, que je restai quelque tems dans le doute si je me tournerois vers l'autre tableau, craignant d'en voir les tristes suites.

Mais après m'être rappelé que l'action courageuse du jeune Horace avoit fait le salut de Rome, je conçus quelque espoir qu'il ne périroit point; & en effet, je trouvai que je ne m'étois point trompé, & que l'artiste avoit suivi exactement le récit de l'historien.

Horace fut arrêté & condamné à mort pour avoir tué sa sœur; mais on lui pardonna ensuite, en considération du service qu'il avoit rendu à l'état, sous condition que son pere paieroit l'amende qui lui avoit été imposée pour être mise dans le trésor public. Voici la manière dont le peintre avoit rendu ce sujet.

S E C O N D T A B L E A U .

La Justice ou la Loi Romaine étoit assise au capitolé sur un trône fort élevé, tenant une balance de la main gauche & une hache de la main droite. Dans l'un des bassins de la balance il y avoit une dague, & dans l'autre une couronne de laurier avec une branche de palmier; ce dernier bassin emportoit le poids du premier, pour signifier que la Loi avoit été adoucie par la Clémence. Le criminel se tenoit devant la Justice, les mains liées derrière le dos, & dans une attitude qui annonçoit l'abattement. A la gauche du trône étoit le pere d'Horace à genoux qui posoit à terre un vase rempli de pièces de monnoie. A la droite on voyoit la Clémence qui arrêtoit la main dans laquelle la Justice tenoit la hâche, & lui montrait, en même tems, un tableau soutenu par quelque enfans, & sur lequel étoit représenté la Puissance Romaine rétablie par le courage du jeune Horace. Un peu

plus loin, on appercevoit les armes des trois Curiaces, qu'Horace avoit rangées lui-même autour de la statue de Roma, & sur lesquelles la Justice tenoit les yeux fixés. Un autre enfant, la tête ceinte d'une couronne de laurier, détachoit d'une main les fers du criminel, & de l'autre lui mettoit sur la tête un casque ou le chapeau de la liberté. A chaque côté du trône il y avoit un bas-relief, avec une niche au-dessus. Dans la niche du côté droit étoit la statue de Numa Pompilius, & dans celle du côté gauche, la statue de Lycurgue, deux célèbres législateurs de l'antiquité. Le bas-relief au-dessous de Numa représentoit Charondas, qui se perçoit le sein au milieu du sénat pour maintenir la loi qu'il venoit de violer lui-même; & au-dessous de Lycurgue, on voyoit Seleucus, qui se faisoit crever un œil par amour pour son fils, condamné par la loi à perdre ses deux yeux. Telle étoit la rigueur avec laquelle les Romains observèrent la loi dans les premiers tems de la république. Au-dessus du trône, il y avoit deux tables sur lesquelles étoient écrites les loix en caractères grecs d'or.

Ce succès aussi heureux qu'inattendu me causa beaucoup de plaisir, & m'engagea à m'approcher sur le champ d'un troisième tableau, pour savoir de quelle manière s'étoit terminé un si grand événement; je trouvai que la chose s'étoit passée comme il suit.

Tullius Hostilius, que ses grandes qualités firent choisir par les Romains pour leur troisième roi, attaqua le territoire d'Albe, quoique ce peuple fut très-courageux & eut long-tems régné en Italie; mais après avoir été affoiblis par plusieurs batailles, ils convinrent de décider du

du sort de la guerre par un combat singulier, pour lequel les Romains choisirent les trois Horaces, & le peuple d'Albe les trois Curiaces. Le succès de ce glorieux combat demeura long-tems douteux, jusqu'à ce que la fortune se déclara enfin en faveur des Romains; car l'un des Horaces ayant perdu ses deux frères, & se voyant par conséquent obligé de combattre seul trois ennemis redoutables, joignit la ruse à la valeur, & vainquit de cette manière les trois Curiaces l'un après l'autre, ce qui lui mérita la victoire.

TROISIEME TABLEAU.

On voyoit ici un champ clos. A la droite étoit le chef de l'armée Romaine, & de l'autre côté, dans le lointain, celui d'Albe, tous deux assis sur une petite éminence, avec les marques distinctives de leur dignité militaire autour d'eux. Au milieu du tableau, Horace étoit représenté fuyant devant le dernier des Curiaces, mais s'étant retourné avec promptitude, il lui perçoit le sein, ce qui le faisoit tomber en arrière. Le second Curiace étoit, à quelque distance de là, sur ses genoux, & le visage contre terre, se soutenant encore un peu, tout ensanglanté, sur son coude. Celui-ci se trouvoit dans cette attitude au milieu de l'arène, contre un poteau sur lequel étoit une statue de cuivre du Destin ou de la Fortune. Un peu au-delà de ce poteau, le troisième Curiace étoit couché par terre sur le dos; & beaucoup plus loin encore, au bout des barrières du champ, on apercevoit les deux Horaces pareillement étendus morts sur

l'arène. Au-dessus du brave Horace planoit la Victoire qui, de la main gauche, lui mettoit une couronne de laurier sur le front; tandis que de la main droite elle présentoit un bonnet & un bâton de commandement au chef des Romains, qui, plein de joie, se levoit de son siège pour recevoir ce présent, aux applaudissemens du peuple. De l'autre côté étoit le chef de l'armée d'Albe, qui paroissoit consterné, & qui tournoit le dos pour s'en aller. Le peuple prenoit avec précipitation la fuite, en entendant le bruit des trompettes Romaines, laissant leurs signes militaires sur la place. A la droite, derrière les Romains, on voyoit une partie de la muraille d'une ville; & du côté opposé, derrière le peuple d'Albe, il y avoit devant cette muraille des tentes sur un terrain bas. Au-dessus du chef des Romains les figures de Romulus & Rémus, étoient taillées dans une grande pierre. Le signe militaire du peuple d'Albe consistoit en une harpie ou un dragon. Dans le lointain on appercevoit le Tibre & les Alpes couvertes de neige.

Tel étoit le plan de ce beau tableau, qui ne me parut pas moins admirable que les autres, tant par la composition que par l'expression & la vérité; chaque partie étant observée avec intelligence: les passions bien exprimées, les attitudes convenables, le local indiqué d'une manière distincte, les accessoires propres au sujet, enfin, le coloris & le clair-obscur disposés & rendus avec tant d'art & d'avantage, qu'on avoit de la peine à croire que ce n'étoit pas la nature même qu'on voyoit. Mais ce qui m'étonna sur-tout beaucoup, ce fut la division du sujet en trois parties; savoir, dans le premier tableau le com-

mencement , ainsi que la chose s'étoit véritablement passée hors des murs de Rome ; dans le second la fuite qu'elle avoit eue dans la ville même ; & dans le troisième sa fin ou son dénouement , c'est-à-dire , ce qui arriva au capitolé ; sans qu'il se soit passé , entre ces époques , rien de remarquable , ou qui mérite qu'on en forme un tableau. Je parle ici des différens objets qui se présentent heureusement à l'esprit d'un artiste intelligent , & sur lesquels il peut excercer avec avantage son génie.

Passons maintenant au sens moral que nous offrent ces trois tableaux. Dans le premier on voit le fort heureux des armes , & la valeur du jeune Horace , qui lui mérita le nom de libérateur de sa patrie. Le second nous le fait voir comme un meurtrier , livré à l'orgueil que lui inspire sa victoire ; & l'évènement même peut être regardé comme un triomphe sanguinaire. Dans le troisième il paroît comme un criminel , qui vient d'être condamné à la mort pour avoir violé la loi ; trois sujets qui nous offrent des exemples remarquables de la grandeur & de la foiblesse de l'homme , ainsi que de l'instabilité ordinaire de ses prospérités.

Au milieu du plafond il y avoit un grand tableau ovale , dans lequel étoit représentée la Providence divine , assise sur un globe , à la plus grande hauteur , vêtue d'une draperie d'or , le front ceint d'une couronne entourée de douze étoiles brillantes , tenant à la main droite un sceptre surmonté d'un œil , un soleil sur la poitrine , & un miroir à la main gauche qui portoit sur son genou. Elle montroit , d'un air plein de majesté & de grandeur ,

vers une Roma, assise sur une nue basse à sa gauche, accompagnée de la Religion ou Piété, de la Valeur & de la Concorde. La Longévité, la Santé & la Prospérité descendoient vers elle, en vaguant doucement dans les airs. La Longévité étoit représentée sous la figure d'une jeune vierge, avec une flamme de feu sur la tête, & tenant à la main un serpent qui faisoit le cercle en se mordant la queue. Esculape, armé de son bâton entortillé d'un serpent, servoit de figure allégorique de la Santé. La Prospérité avoit la figure d'un jeune homme tout nu, couronné de lauriers, avec une corne d'abondance pleine de fruits sous le bras. La Religion étoit vêtue comme une vestale, ayant à la main droite une coupe d'où sortoit une flamme, avec les yeux fixés sur la Providence. La Valeur étoit représentée sous la figure d'Hercule avec sa massue & sa peau de lion. La Concorde avoit l'air un peu plus férieux que la Religion; elle tenoit sous le bras un faisceau de verges, qu'un Amour lieoit ensemble avec un ruban rouge. Le vêtement de la Roma étoit blanc ou bleu céleste, avec un manteau pourpre brodé en or. De la main droite elle tenoit une lance, & une branche de laurier de la main gauche, avec le casque en tête, & des brodequins pour chaussure.

Voici le sens moral que paroît offrir, selon moi, ce tableau. La Providence doit être considérée comme le souverain dispensateur des récompenses & des punitions, qui élève & abaisse à son gré les états. Les trois dons de Longévité, de Santé & de Prospérité découlent de cette source divine. Les qualités corporelles sont des effets

de sa puissance, dont elles émanent. La première c'est la Religion, la seconde la Valeur, & la troisième la Concorde, qui servent à consolider ou plutôt à accroître la puissance de la Roma. Quant à l'art, nous observerons avec quel esprit le peintre avoit su rendre ce sujet d'une manière peu ordinaire, car je ne pense pas qu'on l'ait jamais exécuté dans ce goût. Il avoit d'abord placé la Providence à la plus grande hauteur, & l'avoit représentée, autant que je pus le conjecturer, trois fois plus grande que nature. Les trois dons qui en découlent étoient un peu plus bas, & d'un stature plus de la moitié plus petite; & au-dessous de ceux-ci, la figure de la Roma & de celles qui l'accompagnent, qui étoient plus petites encore, mais cependant plus grandes que nature.

La Providence n'a point de bornes & conserve éternellement la puissance qui lui est particulière, & qui ne peut jamais diminuer; & quoique les trois dons qui en émanent, ne soient que de petites parties, quand on les compare à elle, ils sont néanmoins fort grands relativement aux trois qualités corporelles placées plus bas, & parmi lesquelles ils conservent les formes qui leur sont propres, comme étant supérieurs à celles-ci, qui doivent par conséquent paroître plus petites & avoir moins de dignité que les figures précédentes. Cependant la figure de la Roma est plus grande & a un air plus majestueux, pour donner à connoître par-là son accroissement & sa prospérité. Elle est d'ailleurs assise sur une nue, à cause que sa grandeur l'élève au-dessus de toutes les autres puissances de la terre.

Cette composition auroit été fort mauvaise, si l'artiste n'y avoit pas observé rigoureusement les loix de la perspective ; mais par une juste dégradation il avoit rendu ce tableau si parfait, que je ne crois pas qu'on puisse en faire un plus beau ; car le groupe inférieur, comme fort bas, étoit d'une grande vigueur ; le second étoit plus foible, à raison de sa distance ; & celui d'en-haut étoit rendu d'une manière fort vague, &, pour ainsi dire, imperceptible.

Ce tableau offroit un sens caché, & pourroit convenir, en général, à tous les gouvernemens du monde, en changeant seulement la figure de la Roma, suivant l'état auquel on voudroit en appliquer l'allégorie. Au lieu d'Esculape on pourroit se servir, pour représenter la Santé, de la figure d'une femme ; qu'on peut également employer pour la Valeur, à la place de celle d'Hercule, en prenant une jeune héroïne qui tient un rameau de chêne à la main droite, & dont le bras gauche est armé d'un bouclier sur lequel est représenté un lion.

En traitant dans le livre II, chapitre onze, de cette espèce de tableaux, je leur ai donné le nom d'allégoriques, c'est-à-dire, ayant un sens caché ; tant ceux dont le sujet est purement historique, que ceux qui offrent un sens moral. Mais pour faire connoître la différence qu'il y a entre les uns & les autres, & faire remarquer que celui-ci représente un sujet d'histoire, nous observerons qu'il n'y a point de figure allégorique d'un sens moral, à l'exception de celles d'Esculape & d'Hercule ; que je rejète même à cause de cela, de cet ouvrage,

comme peu convenables , & que je ne crois propres qu'aux fujets poétiques & fabuleux ; comme , par exemple , si au lieu de Rome on prenoit pour fujet Troie ou Carthage qui font des états qui ne subsistent plus que dans les écrits des poètes. L'allégorie dont il est ici question est donc , comme son fujet , non-seulement tout-à-la-fois historique & poétique , ainsi que le prouve l'histoire d'Horace ; mais elle offre aussi un sens caché , qui est rendu par des figures de la mythologie.

Peut-être me demandera-t-on pourquoi le tableau du plafond n'a aucun rapport avec la personne d'Horace , de la même manière que cela est traité dans le plafond du salon d'Hercule , dont il est parlé dans le chapitre dix de ce livre ? Je pense que cela vient de ce que la conclusion de l'histoire d'Horace se trouve dans le second tableau ; car il ne peut pas y avoir ici d'apothéose , & les dieux ne doivent pas y intervenir , à cause qu'ils ne se mêlent que de ceux qui sont assis parmi eux , tels qu'Enée , Hercule , Memnon , & plusieurs autres héros , issus d'une origine céleste.



 CHAPITRE XIII.

La fable de Calisto, pour les appartemens du cinquième étage, de l'ordre Corinthien.

JE vais maintenant faire la description de quatre tableaux représentant les aventures merveilleuses & l'apothéose de Calisto, que je ne crois pas indignes d'orner un appartement aussi beau que celui dont il est question dans ce chapitre, qui étoit de l'ordre Corinthien & fort magnifique, tant par les idées singulières de l'artiste, que par la manière précieuse dont il les avoit exécutées. Voici le sujet du premier tableau.

PREMIER TABLEAU.

Calisto, un jour, fatiguée de la chasse, se coucha à l'ombre de quelques arbres pour se reposer, lorsque Jupiter, enflammé d'amour, se présenta devant elle sous la figure & l'habit de Diane, & ne se fit connoître que par un crime, quoiqu'elle employa, mais en vain, toute la résistance dont elle étoit capable.

On voyoit ici cette innocente nymphe, du côté droit du tableau, assise sur un terrain élevé à l'ombre d'un épais feuillage. Elle ne goûtoit plus de repos, mais paroissoit inquiète, interdite, honteuse, & répandoit un torrent

rent de larmes, en s'appuyant avec la main sur le bord d'une fontaine. Les tresses de ses cheveux étoient défaites, & pendoient négligemment sur ses épaules nues. Son chaste sein se trouvoit presque tout-à-fait nu. Jupiter étoit un peu plus loin, au-dessus de l'horizon, au milieu du tableau, non sous la figure & l'habit de Diane, mais comme le maître des dieux, tout rayonnant de majesté, la tête ceinte de son diadème, & vêtu de sa robe de pourpre; il n'étoit cependant pas armé de ses foudres, & n'avoit avec lui que son aigle. Cet amant volage & cruel paroïssoit rire de la douleur où il voyoit Calisto, ayant la main gauche sur sa poitrine, comme s'il vouloit donner à entendre qu'il avoit satisfait son amour; c'est pourquoi il pénétoit au travers des nuages, & s'élevant vers le ciel, il abandonnoit la victime de sa passion. Cupidon, cet impitoyable incendiaire, éteignoit son flambeau dans la fontaine, en regardant Jupiter qui le lui commandoit par un signe de son sceptre. Diane paroïssoit avec sa suite dans un vallon, dans le lointain. Le site étoit agréable & plein de bois. Çà & là il y avoit quelque dieu de fleuve; & derrière Calisto on voyoit, entre les arbres, un terme de Priape dans l'ombre. Je considérai avec attention ces trois figures, & je remarquai la manière distincte dont chacune exprimoit la passion dont elle étoit animée; le terme de Priape même, quoique placé là par hazard, servoit à expliquer ce sujet. Passons maintenant au second tableau.

S E C O N D T A B L E A U .

La malheureuse Calisto, interdite & confuse de voir son crime découvert & venant d'être chassée de la compagnie de Diane, alla se cacher dans la solitude ; mais la jalouse Junon, ayant su sa retraite, la maltraita cruellement & la changea en ourse.

Du côté gauche du tableau on voyoit la reine des dieux, pleine de majesté & d'éclat, la tête ornée de plumes de paon en forme de diadème. Elle paroissoit vouloir se tourner en portant le pied sur une nue pour remonter au ciel. Elle étoit vêtue d'une draperie bleue, & tenoit son sceptre de la main droite qui reposoit sur sa hanche ; commandant à une Furie ou Euménide de satisfaire sa haine & de punir l'innocente nymphe ; tandis qu'elle levoit la main gauche & montrait avec un doigt vers le ciel, comme si elle vouloit lui reprocher d'avoir séduit son époux. Ses yeux étoient enflammés de colère. Pendant ce tems l'Euménide frappoit de ses serpens & de sa torche allumée l'infortunée Calisto, dont on ne voyoit plus la figure, mais seulement les habits qui restoient en proie à l'Euménide Ici étoit son carquois, là son arc, plus loin sa ceinture ; & je crus m'appercevoir que c'étoit une ourse qui secouoit ces habits de son corps, & qui cherchoit à s'enfuir, en regardant le ciel pour implorer le secours de Jupiter par ses gémissemens. Le site étoit de même une sombre forêt, dans laquelle on appercevoit çà & là un dieu de fleuve endormi, ainsi que quelques animaux sauvages, & entr'autres

un lion qui s'abreuvoit sur le bord d'une rivière , au pied d'un rocher , à la droite du tableau. En plusieurs endroits s'élevoient des palmiers & d'autres arbres tout-à-fait sauvages. Après avoir vu ce tableau , je passai à un autre , dont voici la description.

T R O I S I E M E T A B L E A U .

Arcas , le fils de la malheureuse Calisto , maintenant changée en ourse , avoit atteint l'âge de quinze ans , lorsqu'un jour occupé de la chasse , comme à son ordinaire , dans la forêt d'Erymanthe , il rencontra sa mère parmi les autres animaux qu'il poursuivoit. Dès qu'elle l'eut apperçu elle s'arrêta & donna quelques signes qui prouvoient qu'elle le reconnoissoit. Arcas épouvanté de voir une ourse qui le regardoit fixement , étoit prêt à la percer d'une flèche , lorsque Jupiter arrêta la main qui alloit commettre un parricide.

Arcas avançoit ici doucement de derrière quelques arbres du côté gauche du tableau , en mettant une flèche sur son arc , pour en percer sa mère qui se présentoit à lui sous la forme d'une ourse ; mais Mercure , qui arrivoit d'un vol rapide , arrêta son bras ; de sorte qu'il regardoit derrière lui pour voir d'où venoit l'obstacle qu'il éprouvoit. Le messager céleste tournoit de même la tête pour regarder l'ourse , qui étoit sur le second plan , & à qui il faisoit signe de son caducée de se retirer ; ce qu'elle sembloit prête à vouloir faire. Elle étoit droite , avec le train de derrière de son côté , & le train de devant vers la gauche , en se tournant vers le grand che-

min , mais le regard fixé sur son cher Arcas. Il étoit facile de voir la route qu'elle alloit prendre, & qui commençoit, à l'endroit où étoient ses pattes , par un tourbillon de poussière ou une vapeur légère, qui se changeoit par degrés, en nuages , qui l'enveloppoient en tous sens, & se mêloient enfin avec l'air où paroissoit Jupiter , mais d'une manière foible & , pour ainsi dire , imperceptible. Dans les nues, à la droite de Jupiter, mais un peu plus bas, étoient assises les trois fatales sœurs , dont Clotho préparoit le fil , que Lachésis rassembloit sur un devidoir, & qu'Atropos étoit prête à couper , ce que Jupiter empêchoit , en tenant sa main gauche sur les ciseaux , & levant son sceptre en l'air de la main droite , avec la bouche entr'ouverte , comme s'il parloit; sur quoi Atropos se tournoit vers lui d'un air qui marquoit de la surprise. Arcas avoit les jambes fort écartées l'une de l'autre , & la poitrine extrêmement en avant. Derrière lui, sur une pierre, on voyoit quelque gibier, tels qu'un renard, une biche, des lièvres, &c; ainsi qu'une draperie que je jugeai être son manteau. Contre la pierre dont je viens de parler étoit couché sur un terrain fort bas, un dieu de fleuve avec son urne. Le site consistoit encore ici en une forêt. L'ourse placée à-peu-près au milieu du tableau, se trouvoit dans l'ombre, contre un lointain clair. A la gauche, sur le second plan, ou à l'extrémité du premier, étoit un tombeau en ruines avec quelques cyprès, derrière lesquels s'élevoit, sur un plan plus éloigné, un grand rocher.

QUATRIÈME TABLEAU.

Jupiter, touché du triste sort de Calisto, l'enleva, ainsi qu'Arcas, dans le ciel, où ils forment, en dépit de Junon, les deux constellations de la grande & de la petite ourse.

Au bas du tableau étoit le jeune Arcas qui, soutenu par un groupe d'amours, s'élevoit vers le ciel en poursuivant sa mère armé d'un arc & d'une flèche. On le voyoit par le dos, sans le moindre raccourci, la main droite, armée d'une flèche, étendue devant lui, & la main gauche, dont il tenoit l'arc, portée en arrière, avec un carquois pendu à son côté. Jupiter, assis sur une nue, un peu plus haut, à la droite, paroïssoit fort grand malgré l'élévation où il se trouvoit, & monroit de son sceptre en haut vers le Zodiaque, où il y avoit une grande étoile fort brillante. On voyoit l'ourse se lever un peu au-delà de cette étoile; elle regardoit en haut en tournant la tête, & se trouvoit au milieu d'une grande lumière en forme d'étoile, qui éclairoit tout le tableau. Ses pattes de derrière portoient sur les nues qui s'élevoient dessous elle, depuis l'endroit où étoit Jupiter, jusqu'au côté gauche du tableau, où étoit assis sur un arc-en-ciel Junon, qui portoit un regard courroucé sur Arcas, elle reposoit sa tête sur sa main gauche avec le coude appuyé sur l'arc-en-ciel, & couchée à moitié tournée vers la droite, le bas de son corps vers Arcas, & le haut vers le côté opposé, le bras droit, avec son sceptre, qu'elle tenoit de la même main, passé devant son corps.

A ses pieds on voyoit couchés sur des nues plusieurs dieux & déesses de fleuve avec leurs urnes, comme présidans, en sous-ordre aux météores aqueux de l'air. Derrière Junon étoit le paon faisant la roue avec sa queue, qui sembloit servir de diadème à la déesse. Iris placée également derrière elle, regardoit en haut en se tenant la main devant les yeux pour les garantir de la lumière brillante de l'étoile; & plus loin étoient assis Apollon & Diane. Junon se trouvoit, ainsi que ceux qui étoient placés sous ses pieds, dans l'ombre portée des nuages qui circuloient au-dessus d'elle. Diane, Apollon & plusieurs autres dieux & déesses avoient un air gai & riant. Jupiter, placé à la même hauteur que l'ourse, resplendissoit de lumière; Junon étoit un plus bas, & les dieux de fleuve se trouvoient encore au-dessous d'elle, ainsi qu'Arcas, qui étoit représenté comme un adolescent d'une moyenne stature, & qui recevoit la lumière de l'étoile au-dessus de lui.

C'est ainsi que ce sujet étoit terminé par l'apothéose de la malheureuse Calisto, métamorphosée pour la seconde fois. Il seroit trop long d'entrer dans tous les détails qu'offroient ces tableaux, dont les gens instruits se formeront d'ailleurs facilement une idée. Je me contenterai donc d'ajouter seulement quelques mots touchant la disposition des masses de jour & d'ombre. Jupiter étoit fortement éclairé, de même qu'Arcas, contre l'azur du ciel; tandis que Junon se trouvoit, au contraire, dans l'ombre du côté gauche où étoit l'étoile. Le premier dieu de fleuve, au-dessous de Junon, recevoit un peu de lumière d'en-haut, & tenoit, pour s'en garantir, la main au-dessus de ses yeux.

Explication.

Cette fable nous apprend clairement combien la beauté se trouve souillée & dégradée par l'incontinence & le vice ; car peu de tems après que Calisto eut mis au monde son fils Arcas , elle fut punie de son crime par Junon , qui la changea en une ourse , animal si difforme qu'on le place parmi les monstres ; & l'enfant se trouva impliqué dans le malheur de sa mère. C'est avec un grand art qu'Ovide met Calisto dans un endroit remarquable du ciel, au cercle polaire , & qu'il fait demander par Junon à Thétis qu'elle ne permette jamais que ces nouveaux astres trouvent une retraite dans son empire , afin qu'on puisse les voir toujours & se rappeler le crime de Calisto. Car on fait que l'ourse , ainsi que les autres étoiles du cercle polaire , qui est fort élevé par rapport à l'Europe , ne se couchent jamais , c'est-à-dire , que le cercle qu'elles décrivent n'est point coupé par l'horizon. Cependant on peut aussi en conclure que le repentir qui suit le crime est agréable à dieu , & nous conduit à un état plus parfait que celui où nous étions avant de tomber dans le vice.

Mais voyons maintenant sur quelle histoire véritable cette fable est fondée , en enlevant le voile poétique dont elle est couverte.

Arcas , fils de Jupiter , second du nom , roi d'Arcadie , suivant Cicéron , & de la nymphe Calisto , apprit au peuple de l'Arcadie (qui se regardoit , dit Plutarque , comme le plus ancien peuple de la terre , & prétendoit même tenir son origine de la lune) à cultiver la terre & à se nourrir de pain , science qu'il tenoit de Tripto-

lème, fils de Cérés; ce qui engagea ce peuple à donner, par reconnoissance, au pays le nom d'Arcadie, au lieu de celui de Pélasgie, qu'il tenoit de Pélasgus un de ses rois, qui lui avoit enseigné à faire usage des glands au lieu d'herbes sauvages, dont il se nourrissoit auparavant, comme Pausanias le remarque dans son voyage d'Arcadie.

C H A P I T R E X I V.

Description de l'intérieur du Temple d'Apollon.

J'AI donné, au chapitre seize du livre VI, la description de l'extérieur d'un temple d'Apollon; je vais maintenant remplir la promesse que j'ai faite alors d'en décrire aussi l'intérieur; en suivant la même méthode que j'ai adoptée alors, c'est-à-dire, de parler de tout, comme si j'avois eu les choses véritablement sous les yeux.

En me rendant au portail, j'aperçus au-dessus de la porte d'entrée une lyre sculptée dans la pierre, ce qui me parut un signe certain que le temple étoit consacré à Apollon. Après y être entré, je fus transporté d'admiration en voyant la richesse de la matière & la beauté de l'exécution de toutes les parties.

Au milieu du temple étoit la statue d'Apollon sur un haut piédestal, aux quatre angles duquel se trouvoient les quatre Saisons, tenant chacune une corne d'abondance remplie de fruits & de fleurs de la partie de l'année qu'ils représentoient. Ces statues étoient de marbre blanc, sans

la

la moindre tache , de même que celle du dieu , qui étoit toute nue , avec une couronne de laurier sur la tête & un sceptre à la main.

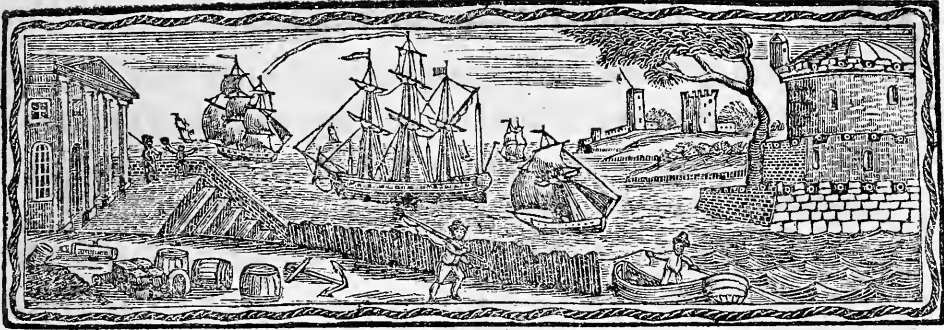
Le pavé étoit un ouvrage en mosaïque de différens marbres précieux , représentant une sphère céleste au centre de laquelle étoit placée la statue d'Apollon.

Le plafond en voûte étoit bleu d'azur , mais je ne pus pas distinguer si c'étoit un ouvrage en mosaïque ou non. On y voyoit représenté en or les sept planetes & les autres constellations. Près des fenêtres , entre les deux pilastres , il y avoit des niches avec des statues de marbre blanc rosacé , représentant les douze Mois de l'année.

L'édifice entier étoit bien de marbre ; mais il n'étoit ni aussi beau , ni aussi pur que celui dont étoient faites les statues ; celui au-dessous des niches , des moulures & des chambranles des fenêtres étoit veiné & tacheté. Dans le soubassement , ou lambris , qui régnoit tout autour du temple , étoit sculpté un bas-relief continu , d'une belle pierre blanche , dont les figures avoient quatre pieds de hauteur. Les autres divisions intérieures étoient les mêmes que celles que j'ai décrites en parlant de l'extérieur , c'est-à-dire , celle d'en-bas de l'ordre Ionique , la seconde de l'ordre Romain , & la troisième de l'ordre Corinthien.

Au-dessus des premières corniches il y avoit , au lieu de pilastres , vingt-quatre cariatides , sous la figure de jeunes filles , représentant les Heures , qui servoient à soutenir de leur tête la coupole ou le plafond. Il seroit trop long de vouloir les décrire toutes avec leurs différens attributs allégoriques , dont on peut d'ailleurs s'instruire dans l'Iconologie de César à Ripa.

Je remarquai ensuite l'élégante distribution & l'exacte proportion de toutes les parties de l'édifice ; car la statue d'Apollon avoit , autant que je pus le conjecturer , huit pieds de hauteur ; les quatre saisons , à côté de lui , sept pieds & demi ; les adolescents représentant les Mois , sept pieds ; & les Cariatides , ou les Heures , six pieds ou six pieds & demi. Cette proportion ne paroissoit pas seulement aussi grande , mais la hauteur imaginaire me sembla être telle , sans la diminution occasionnée par la distance qui avoit lieu ici , en voyant ces statues de bas en haut. En faisant réflexion sur cette disposition , je pensai comment il est possible que des gens sensés , & même de grands artistes , puissent prétendre qu'il soit convenable de placer une grande fenêtre au-dessus d'une petite , ou un géant au-dessus d'un enfant , & que cela fait un bon effet. Que les bas-reliefs d'en-bas aient de plus petites figures que celles des ouvrages d'en-haut , cela n'est pas sans raison , à cause que le mur dans lequel ils sont placés , ainsi que les ouvrages de sculpture , portent par-tout le bâtiment ; cependant ceux qui considèrent bien la chose & l'effet qu'elle doit faire , changeront bientôt d'idée ; car , comme Apollon ou le Soleil est le plus grand de tous les objets créés , & en même tems le principal & le plus admirable , étant le pere des quatre Saisons , qui par conséquent sont au-dessous de lui ; mais qui , à leur tour , se trouvent supérieures aux Mois , comme ceux-ci le sont aux Heures. Il faut observer aussi que les Saisons doivent avoir un air plus tranquille que les Mois représentés par des adolescents qui sont encore dans leur croissance , & que les Heures , qui ont la figure de jeunes filles vives & légères.



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE IX.

CHAPITRE PREMIER.

De la peinture des Plafonds en général.

DE tous les genres de peinture il n'y en a pas de plus difficile que celle des plafonds, quoique beaucoup de monde y mette fort peu d'importance, & moins même que dans l'exécution d'un tableau de chevalet; ce qui

R r ij

ne peut être attribué qu'au peu de connoissance qu'on a de ce travail , & à l'indifférence où l'on est qu'un plafond soit bien ou mal peint , pourvu que cela ne coûte pas beaucoup & fasse un certain effet. Autrefois on se contentoit d'y faire peindre des feuillages ou quelques légers festons de fleurs , & cela seulement dans les endroits remarquables ; mais aujourd'hui, que la peinture est devenue si commune & si vénale , on veut quelque chose de plus pour son argent , & l'on demande des sujets d'histoire ou des figures allégoriques ; car il faut en ceci , comme dans toutes les autres choses du monde , se conformer aux tems & aux circonstances.

On fait que toutes les choses sont corrigées & améliorées peu-à-peu par l'industrie des artistes , & se trouvent enfin portées à la plus grande perfection possible par quelqu'homme de génie ; & il en a été de même de la peinture. Je me souviens d'avoir vu plusieurs plafonds avec des figures , des payfages , des batailles , des marines , &c , où l'on n'avoit pas plus observé le raccourci , que s'ils avoient été peints contre un mur perpendiculaire. J'en ai vu aussi quelques autres qui étoient représentés plus ou moins , comme vus de bas en haut , & où il y avoit des parties en raccourci , mais sans point de vue déterminé. Ce qui sert à prouver qu'il n'est pas possible de parvenir à bien faire plafonner une figure , lorsqu'on ne possède pas la perspective. Afin de suivre un certain ordre dans ce que nous avons à dire sur ce sujet , commençons par examiner ce qu'on entend par la chose même.

Le mot *Plafond* signifie une superficie horizontale ,

platte ou ceintrée, propre à être revêtue de toile ou d'ais, pour y représenter les figures ou les ornemens qu'on juge convenables, soit en peinture ou en stuc, tant sujets d'histoire avec des figures volantes, ciels avec des oiseaux, fleurs & autres objets quelconques. Mais le vrai sens que le mot Plafond présente à l'esprit, est celui de la partie supérieure d'un appartement, d'un temple, d'une galerie, &c, & qui est horizontale, c'est-à-dire, parallèle avec le plancher ou le pavé sur lequel on marche. On peut aussi donner à cette espèce d'ouvrage le nom de *peinture en optique*, à cause qu'on doit le voir à une certaine distance, sans quoi il fait un très-mauvais effet, ainsi que je le prouverai dans la suite.

Dans la chose même il faut considérer la nature du plafond, & en quoi cette peinture diffère de celle faite sur une muraille perpendiculaire; comme, par exemple, en premier lieu dans le raccourci des objets, & secondement dans le coloris. Je parle des objets qui se trouvent dans l'une & dans l'autre, tels que fabriques, parapets, balustrades, figures, & en un mot tout ce qui peut entrer dans une composition; objets qui, dans une peinture placée perpendiculairement, conservent leurs justes proportions, tant de longueur que de largeur, & dont il n'y a que la grosseur qui soit susceptible d'être vue en raccourci; tandis que dans les plafonds, au contraire, on n'observe ni hauteur, ni mesure, ni proportion; tout enfin y est en raccourci, excepté la base & le haut de la calotte. Ce qui est rond reste circulaire, & ce qui est carré conserve ses angles, soit qu'il se trouve placé au milieu ou sur le côté, en haut ou en bas. Quant au coloris, il est facile de se

figurer qu'il doit offrir de même une grande différence dans les deux espèces de peintures ; c'est-à-dire, que les couleurs des plafonds doivent être beaucoup plus belles , non-seulement dans les clairs , mais encore dans les ombres ; favoir , dans un beau jour , ainsi que cela se conçoit aisément.

On doit se rappeler aussi que par les moyens de l'optique ou de la perspective-pratique , on parvient à faire paroître droit ce qui est de travers ou rond , & plat & uni , ce qui est convexe ou concave ; comme le célèbre père Niceron & d'autres l'ont clairement démontré. Il ne faut donc pas s'étonner qu'il y ait si peu de peintres qui se distinguent dans cette partie de l'art , puisqu'il est rare qu'ils possèdent assez bien la perspective pour favoir la mettre en pratique ; quoiqu'il soit néanmoins impossible de pouvoir faire un bon plafond sans cette connoissance. Il est vrai que plusieurs peintres sont assez hardis pour entreprendre cette espèce d'ouvrage , & qu'il arrive quelquefois qu'ils ont le bonheur de bien réussir (car le travail & la pratique journalière nous conduisent souvent fort loin) ; mais ils ne s'inquiètent pas si leur procédé est plus facile ou non , & ne suivent en cela que leur caprice ; se peinant l'esprit , faute de principes certains , & se laissant conduire uniquement par le hazard.



CHAPITRE II.

Difficultés qu'offre la peinture des plafonds.

LA première difficulté qu'on rencontre dans la peinture des plafonds, & qui est fort grande, c'est qu'on ne peut pas s'y servir de la nature, ni pour le nu, ni pour les draperies volantes, qui néanmoins font des parties fort essentielles.

Secondement, ce n'est qu'avec beaucoup de peine qu'on peut déterminer la véritable distance des figures qu'on veut y mettre; de sorte qu'on ne travaille la plupart du tems que par conjecture.

Troisièmement, qu'on ne peut pas voir, comme il le faudroit, ces peintures aussi long-tems qu'ils sont sur le chevalet.

Quatrièmement, il s'ensuit de-là que l'artiste doit toujours être incertain de l'effet que fera son ouvrage lorsqu'il se trouvera placé à l'endroit pour lequel il est destiné.

Ces difficultés sont fort grandes, selon moi, même pour un peintre qui possède bien son art; mais il en est tout autrement de ceux qui travaillent plus des mains que de l'esprit, c'est-à-dire, sans principes, quoiqu'ils devroient, sans doute, être plus circonspects & plus craintifs que les autres; car la pratique ne vient ici guère au secours de la théorie, si celle-ci manque à l'artiste. Qu'on s'ap-

plique donc à la perspective ; puisque ce n'est que par ce moyen seul qu'on peut parvenir à la perfection de l'art.

C H A P I T R E I I I .

De la manière de représenter les objets en raccourci.

C'EST une vérité reconnue que le lointain , dans un tableau ordinaire, est cette partie qui, en s'éloignant de nous, paroît plus petite & plus vague ; de même que l'horizon est le plus grand point de distance qui borne notre vue.

Dans les plafonds , au contraire , c'est le ciel étoilé ou le firmament qui sert de limite à notre vue , ce qui fait que plus les objets sont hauts , plus ils deviennent petits , jusqu'à ce qu'ils disparoissent enfin totalement à notre vue , & perdent ainsi non-seulement leurs proportions & leurs formes , mais encore leurs couleurs locales.

Il faut de même observer ici que tous les objets , de quelque forme ou figure qu'ils puissent être , conservent leur largeur convenable , pourvu qu'ils soient parallèles à l'horizon. Qu'on place , par exemple , une pierre carrée de manière que la vue y tombe directement dessus , ou bien une figure disposée de la sorte , ainsi que l'est le corps carré de la première figure de la planche II , qui se trouve à la fin de ce volume. On voit ici que les côtés d'en-haut & d'en-bas de cette pierre conservent leur forme carrée , & que l'angle supérieur & l'angle inférieur sont droits

droits avec le point de vue , c'est-à-dire, qu'ils en tombent perpendiculairement ; comme aussi de quelle manière qu'on tourne ce bloc carré, le dessus & le corps de la pierre forment toujours un angle droit ; que par conséquent l'extrémité de derrière est parallèle avec celui de devant. Il en est de même des figures & de tous les autres objets.

Mettez , par exemple , un homme dans une attitude droite , de l'un ou de l'autre côté du tableau , & le point de vue au milieu. Qu'il se montre exactement de profil avec les deux épaules d'une hauteur égale , & vous verrez que les deux épaules conservent toute leur largeur ; c'est-à-dire , que l'espace de l'une à l'autre ne fera pas diminuée , & que la figure aura toute sa grosseur , de la tête jusqu'aux pieds. Cela prouve donc évidemment qu'il n'y a de raccourci que dans la longueur , ou , pour mieux dire , dans la hauteur ; & que plus les figures & les autres objets sont placés haut , ou près du point de vue , plus ils deviennent courts & difformes , parce qu'ils conservent toujours leur mesure & leur proportion de largeur , ainsi que je l'ai prouvé. Voilà une des principales règles , & qu'on ne doit jamais perdre de vue.

Pour ce qui est des fabriques , Bossé en a donné de bons principes , à la suite de sa perspective-pratique. J'ajouterai néanmoins ici que lorsqu'on veut placer des colonnes les unes au-dessus les autres , pour former des galeries , il faut tirer par leur centre une ligne droite de leur base vers le point de vue , & cela même par chaque balustrade ; pour trouver ainsi , par le moyen d'une échelle de degrés , les dimensions exactes , tant de leur hauteur que de leur circonférence.

On doit observer cela de même pour les proportions des figures & des autres objets, comme je l'expliquerai plus clairement dans la suite par quelques exemples.

Cette espece de peinture demande non-seulement plus d'art, mais elle est aussi la plus difficile dans l'exécution, ainsi que je l'ai déjà remarqué; car, malgré qu'on en possède bien la théorie & la pratique, elle offre toujours les objets sous un point de vue désagréable qui les fait paroître plus ou moins difformes, de sorte qu'il n'y a, pour ainsi dire, que les maîtres de l'art qui puissent en juger, à moins que ces ouvrages ne se trouvent à la place qui leur convient, & qu'on ne les voie à la distance nécessaire.

C H A P I T R E I V.

Des figures des plafonds.

LES figures des plafonds ne doivent pas excéder les proportions ordinaires de l'homme; c'est-à-dire, qu'elles en peuvent pas avoir plus de six pieds & demi de hauteur, quand elles sont placées d'égalité avec le plafond; mais lorsqu'elles se trouvent plus haut, assises sur des nues ou volantes en l'air, il faut qu'elles diminuent & fuient en raison de leur distance, ainsi que la perspective nous l'apprend. Il est cependant permis de représenter les dieux aussi grands qu'on le veut, pourvu qu'on n'en fasse pas le coloris plus vigoureux que celui des figures ordinaires. Il arrive même quelquefois que ces figures des dieux dif-

paroissent à la vue , quoiqu'on puisse supposer qu'elles soient encore grandes comme nature.

Pour un sujet spirituel ou aérien , c'est la lumière du soleil qui est la plus convenable , & , en même tems , la plus agréable.

Quant à la gloire ou à l'éclat radieux de chaque dieu en particulier , ils la conservent quand ils se font voir aux hommes ; mais quand ils sont représentés dans le ciel , cette lumière se mêle à celle de toutes les autres divinités & ne forme plus alors qu'une seule masse de splendeur ; ce qui , sans doute , n'est pas une chose facile à exécuter ; & il faut regarder comme un habile maître celui qui fait placer ses figures sur des vapeurs légères & diaphanes , au lieu de les faire asséoir sur d'épaisses & lourdes nues.

Il ne sera pas inutile de dire ici quelque chose des figures volantes en l'air.

Quoiqu'il n'arrive que rarement qu'il n'y ait point de vent dans l'air , il faut cependant bien se garder d'en indiquer les effets dans les peintures des plafonds ; car , dans le cas que l'air fut agité , les figures qui voleroient avec le vent paroîtroient , pour ainsi dire , immobiles ; tandis que les figures assises ou debout sembleroient avoir autant de mouvement que celles qui parcourent l'air. On ne doit donc point faire appercevoir de l'agitation dans le ciel , excepté celle que peut y causer chaque figure qui le traverse plus ou moins rapidement ; afin qu'on puisse appercevoir facilement par quel mouvement les draperies se trouvent agitées , ainsi que l'endroit vers lequel ces figures se rendent , & celui d'où elles viennent , les unes

d'un vol rapide & les autres en vaguant doucement au travers de l'air.

Les différentes draperies ont, dans ce cas, des qualités particulières qui peuvent servir à bien faire comprendre la chose dont il est ici question; comme, par exemple, les réflexions des étoffes changeantes de soie qui se froissent, pour les figures vaguantes & qui descendent doucement; les étoffes légères & souples pour celles qui montent ou qui descendent d'un vol agile; les étoffes de soie ou de laine les plus moëlleuses, ou les plus épaisses pour celles qui sont assises, couchées ou debout. C'est de l'observation de ces différentes choses que dépend principalement le bon effet d'un tableau de plafond.

Quant aux couleurs des étoffes, il est impossible de donner des règles sûres pour l'exécution de cette partie, à cause qu'on ne peut pas se servir pour cela du mannequin, ni par conséquent les peindre d'après nature. Il faut donc que ce soit l'esprit & le jugement conduits par la pratique & l'observation qui servent ici de guides à l'artiste; qui ne doit pas non plus ignorer la nature des différentes étoffes & leurs effets, ainsi que je viens de le dire plus haut.

Il est nécessaire aussi d'observer que les étoffes minces sont chaudes & transparentes quand elles sont présentées à la lumière; ce qui fait qu'elles produisent un agréable effet contre un ciel foible. Il faut de plus que les figures volantes ne paroissent pas dans une attitude droite, comme si elles étoient debout; elles doivent encore moins se tenir debout sur leurs pieds, mais être assises, ou à genoux, ou couchées, ou bien voler; à moins qu'on

ne les représente dans une galerie ou derrière une balustrade, car alors elles peuvent être droites debout, ou se baissant, ou dans telle autre attitude que le sujet le demande.

J'ajouterai ici qu'on doit par fois hasarder quelque chose pour parvenir à donner plus d'effet à la disposition générale & particulière des objets ; mais il faut que cela se fasse avec discernement & discrétion, afin qu'on n'apperçoive pas cette ressource de l'artiste, & le défaut qu'offriroit sans cela l'ouvrage.

C H A P I T R E V.

Manière d'examiner l'ouvrage sur le chevalet, comme s'il étoit déjà exécuté au plafond.

J'AI déjà remarqué les difficultés qu'il y a d'employer la nature dans la peinture des plafonds, & j'ai indiqué les règles qu'on peut suivre pour les éviter. Je pense que si je jouissois encore de la vue, je pourrois en trouver quelques-unes ; mais comme cela ne peut pas se faire sans figures, & qu'il m'est impossible de rendre mes idées intelligibles par des mots seuls, je me bornerai à faire quelques réflexions sur ce sujet ; en indiquant les moyens que j'ai employés autrefois, qui paroîtront peut être de peu d'importance à bien des gens, mais qui m'ont toujours été fort utiles, avec peu de peine.

Après avoir fait l'esquisse de ma composition, je l'at-

tachois contre le plafond d'une chambre de moyenne hauteur. Après quoi je plaçois au-dessous un miroir, & j'examinois attentivement tous les défauts qui pouvoient se trouver dans ma composition. Je dessinois ensuite d'après nature chaque figure, soit nue ou drapée, de la manière dont je le dirai dans le chapitre suivant. Je faisois alors le couler avec le jour que je croyois le plus convenable, & je prenois de nouveau le miroir que je tenois au-dessus de ma tête, pour examiner ainsi mon ouvrage posé sur le chevalet, un peu penché en arrière, à-peu-près comme si je le voyois contre le plafond, en parcourant des yeux d'abord la composition en général, & ensuite chaque partie en particulier. Je répétois cet examen plusieurs fois, jusqu'à ce que je ne trouvois plus rien à changer. Mais il faut avoir soin de ne pas prendre la distance trop petite, afin qu'on puisse voir aisément l'ouvrage entier dans le miroir; de sorte que je montois quelquefois sur une chaise ou sur une table, en tenant toujours ma palette & mes pinçaux prêts. Lorsque j'avois porté mon ouvrage à ce degré, je le finissois, sans m'inquiéter davantage de rien.



C H A P I T R E V I :

De la manière de dessiner , d'après nature , les figures des plafonds.

Q U'ON ne se flatte pas de bien exécuter les figures des plafonds , sans une parfaite connoissance des proportions , puisqu'on ne peut pas y faire convenablement usage de la nature , ainsi que je l'ai déjà observé , & qu'il est très-difficile même d'y réussir avec tout le talent qu'on peut posséder , & en ayant la nature devant les yeux. Cependant pour prouver que cela est possible , je vais indiquer la manière dont j'ai souvent employé avec succès la nature pour cette espèce de peinture , afin de ne rien cacher aux jeunes artistes de ce qui peut contribuer à leur instruction.

Après avoir placé mon modèle , soit homme ou femme , à la hauteur que l'exigeoit mon esquisse , je m'asseyois par terre , avec le dos contre l'échaffaudage , & le miroir entre mes jambes , que je tournois en tous sens jusqu'à ce que j'y visse mon modèle sous le point de vue que je voulois , pour le dessiner sur du papier de couleur le plus exactement que je le pouvois ; après quoi il m'étoit facile de peindre mes figures.

J'employois la même méthode pour les draperies , en les disposant sur le mannequin , d'après mon esquisse ; c'est-à-dire , pour les figures qui permettoient cette opéra-

tion, & non pour celles qui volent, ce qui est une chose impossible à l'homme, & qu'on ne peut rendre que d'idée. Je plaçois donc mon mannequin sur une selle, contre laquelle j'allois m'asseoir de la manière que je l'ai dit plus haut, pour le dessiner. Si c'étoit une figure couchée ou volante, je me servois de ficelles ou de quelque autre moyen convenable, sans épargner aucune peine, lorsque la chose le méritoit.

Je suivois aussi cette méthode pour dessiner d'après le plâtre, pour représenter les objets vus de bas en haut, tels que visages, urnes, vases, chapiteaux, festons de fleurs, &c; & c'est ainsi que j'ai vaincu la plûpart des difficultés que j'ai rencontrées dans cette partie de l'art. Je ne faisois néanmoins rien de tout cela avant que ma toile fut préparée pour recevoir les objets, afin de ne pas me tromper; car il est facile, malgré tous les soins qu'on peut prendre, de tomber dans des bévues, particulièrement en représentant des figures dans une attitude droite.

Je vais donc communiquer au Lecteur la manière dont je préparois mes toiles avant que de commencer à y dessiner; ainsi que celle dont j'ai fait le couler ou la première couche, pour ensuite finir & retoucher mon ouvrage.

Je commençois d'abord par fixer le point de vue, soit en dedans ou en dehors du tableau, selon que l'endroit d'où je devois le voir me l'indiquoit. Après quoi je traçois sur mon tableau, avec une ficelle frottée de craie, autant de lignes, partant de ce point de vue, que j'en croyois nécessaires pour la direction de tous les objets dans une position droite, tels que balustrades, colonnes, pilastres,

pilastres , figures , &c , que je regardois comme parfaitement perpendiculaires. Ensuite je traçois de même quelques lignes diagonales du côté du tableau d'où venoit la lumière , soit à la droite ou à la gauche , qui toutes étoient parallèles & d'égal distance entr'elles, & qui servoient à me rappeler la hauteur à laquelle le jour tomboit sur mes objets. Si ces lignes sont parallèles ou de niveau avec la base, les objets sont éclairés directement de côté; lorsqu'elles vont obliquement de haut en bas, ainsi que je viens de le dire, c'est un signe que les objets reçoivent la lumière un peu par-devant; & quand les lignes descendent perpendiculairement d'en-haut du point de vue, alors le jour tombe directement par-devant dans le tableau, comme on peut s'en convaincre par les trois exemples que nous offre la seconde figure de la planche II, qui se trouve à la fin de ce volume.

Je me crois obligé de mettre ici sous les yeux des jeunes artistes une méthode qui, selon moi, est aussi facile qu'elle est avantageuse pour ceux qui s'occupent à peindre des plafonds; car on fait, que quoiqu'il y ait certaines règles pour cela, elles ne suffisent pas, & demandent d'ailleurs beaucoup de peine & de tems. Voici donc le moyen que je propose, & que j'ai mis moi-même en exécution.

Je commençois par faire quelques modèles de cire de la grandeur que je croyois convenable, ainsi que je l'ai déjà indiqué dans le sixième chapitre du livre II. Ensuite je prenois autant de fils de fer de toutes longueurs, au bout desquels j'attachois mes modèles, pour les représenter debout, assis, couchés ou volants. Après quoi

j'avois un baquet oblong de bois , de la grandeur que je jugeois nécessaire , doublé de fer-blanc , avec un rebord de trois à quatre doigts de hauteur , pour y placer la quantité de modèles que je voulois. Dans les coins de ce baquet j'adaptois des chevilles ou des vis destinés à y fixer un couvercle de bois ou de fer-blanc rempli de trous fort près l'un de l'autre , par lesquels je pouvois passer les fils de fer garnis de mes modèles , de manière à pouvoir les tourner facilement à volonté. Cela fait , je remplissois mon baquet de terre glaise paîtrie avec un peu de faumure , & alors ma machine étoit prête. Quand je voulois m'en servir , je passois par les petits trous les fils de fer de mes modèles , courbés & dirigés de la manière que le demandoit ma composition , dans la glaise , où ils restoient fixés , sans que j'eusse à craindre qu'ils se dérangeassent.

Tout étant ainsi préparé , je plaçois ma machine renversée sur une table , pour recevoir le jour du côté droit ou du côté gauche ; & je faisois alors une légère esquisse de mes modèles , en me servant du secours des lignes horizontales , obliques ou perpendiculaires , d'après les principes que je viens d'indiquer plus haut ; car je pouvois faire tomber sur ma machine le jour que je voulois , soit d'une lumière naturelle ou d'une lumière artificielle.

Pour ensuite arrêter mon dessin & l'exécuter en peinture , je plaçois mon mannequin avec les draperies propres à chaque figure , de la manière que je l'ai dit plus haut. Après quoi , ma toile étant préparée , je commençois à peindre.

Ce fut en 1668 que j'inventai cette machine , dont je

me suis fervi , pendant cinq ans , avec beaucoup d'avantage , & avec une si grande attention , que je n'eus plus besoin dans la fuite de ce secours , & que je pouvois tout exécuter d'idée ; quoique je n'eusse jamais employé plus de trois ou quatre modèles à la fois.

Il faut que je communique maintenant aux jeunes artistes les observations que j'ai faites en me servant de cette machine.

Je commençois par placer un modèle qui descendoit dans une attitude droite , le corps tout-à-fait étendu , c'est-à-dire , la tête & les pieds sur une même ligne perpendiculaire ; & je trouvois qu'il n'offroit pas le moindre raccourci , & que toutes les parties avoient leur entière longueur , ainsi qu'on le voit dans la figure A de l'exemple IV de la planche II , à la fin de ce volume.

Le second modèle , que je plaçois droit debout & vu de profil , à la gauche du point de vue , me faisoit voir toutes ces parties en raccourci , savoir , la tête , le col , le corps , les cuisses & les jambes ; ainsi que le montre la figure B.

Un troisième modèle , qui étoit supposé s'élever obliquement en l'air , me montrait que les membres en étoient un peu plus en raccourci que ceux du modèle A , & un peu moins que ceux du modèle B.

Enfin , un quatrième modèle assis , avec le haut du corps droit , les cuisses parallèlement avec le point de vue , & les jambes dans la même position que le haut du corps , me prouvoit , que , quand on le voyoit de profil , le haut du corps & les jambes se présentoient en raccourci , tandis que les cuisses conservoient toute leur longueur. Voyez

la figure D. Après avoir bien imprimé dans ma mémoire ces quatre attitudes, je n'eus plus besoin d'avoir recours à mes modèles.

CHAPITRE VII.

Du coloris des figures volantes.

Nous commencerons par observer ici qu'il en est des plafonds comme des paysages; c'est-à-dire, qu'il faut d'abord faire la partie la plus éclairée du ciel, après quoi on s'occupe de toutes les parties qui s'y trouvent à l'entour, pour passer alors aux objets les plus hauts & les plus foibles, & ensuite successivement aux autres, à raison de leur plus grand éloignement de nous; & dans le cas qu'on y représente un parapet ou une balustrade, ce sera cette partie qu'on réservera pour la dernière. J'ai fait voir la nécessité de cette manière de procéder dans le chapitre troisième du livre I, où je parle de la méthode de faire le couler avec facilité & sûreté.

D'ailleurs, comme dans un beau paysage c'est d'après le ciel qu'il faut disposer tout le reste, & sans lequel on ne peut pas donner aux objets la distance convenable; il en est de même des figures volantes d'un plafond, auxquelles il n'est pas possible de donner de l'élévation, si elles n'ont pas quelque communication avec l'air. Il ne suffit pas non plus que les objets soient rendus d'une manière plus foible & plus vague, à raison de leur hauteur & de leur plus grand éloignement de nous, comme cela

se fait dans un dessin & dans une gravure ; mais il faut que le ton du coloris en soit observé ; & ces objets doivent participer dans leurs ombres de la couleur du ciel , c'est-à-dire , que si le ciel est bleu , jaune ou rouge , les ombres doivent avoir une teinte bleuâtre , jaunâtre ou rougeâtre.

Quant à la lumière qui tombe sur les objets , on doit observer que de quelque couleur qu'elle soit , elle devient plus rompue & plus foible , à raison de ce que les objets sont plus éloignés de nous ; & quand même le ciel seroit , par manière de parler , aussi blanc que la neige , il se trouveroit rompu par la distance ou l'air intermédiaire ; de sorte que le rouge paroîtroit violet , le jaune verdâtre , & le violet bleu. Les objets deviennent de même plus obscurs , à mesure qu'ils s'éloignent davantage de nous , & qu'ils approchent plus du ciel. Le blanc , par exemple , devient plus sombre ou plus grisâtre , comme aussi le jaune pâle ; & ainsi de même de toutes les autres couleurs.

Il nous reste encore à remarquer , touchant les objets placés dans le ciel , que comme l'air leur communique de la lumière de tous côtés , les larges ombres ne peuvent absolument pas en être aussi fortes que dans un paysage ou dans un tableau d'histoire ; mais que les touches profondes des creux sont , au contraire , plus senties. Tout ce qui se trouve dans l'ombre doit être clair & distinct ; cependant un peu moins que dans le jour. Il faut savoir aussi , que les objets d'une forme ronde n'ont point de surface , particulièrement du côté ombré ; c'est-à-dire , que leur contour ou trait extérieur doit se fondre dans le ciel ; non qu'il faille le faire disparoître totalement , mais seulement le

rendre un peu plus clair sur le bord, ainsi que je crois l'avoir prouvé évidemment dans le sixième chapitre du livre I, où j'ai démontré que l'air sert à donner du relief aux objets, & à en faire fuir le contour.

C H A P I T R E V I I I .

Réflexions générales sur la peinture des Plafonds.

LA première & la principale observation dans la peinture des plafonds consiste à ne pas contrevenir à l'ordre & à la régularité de l'architecture, dans toutes ses parties.

Ensuite il faut prendre garde à la beauté & à la magnificence de l'architecture, qui est ici la principale chose. La peinture n'est, dans cette partie considérée que comme un moyen pour achever à moins de frais, ce qui reste à faire de l'architecture. Il est par conséquent nécessaire de prendre soin que les idées du peintre ne nuisent point à celles de l'architecte; mais qu'il résulte, au contraire, de leur union un si parfait accord, que l'œil du spectateur y soit trompé, & qu'on prenne le tout pour la vérité même.

Par la première observation qui a pour objet l'ordre & la régularité de l'architecture, je veux faire entendre que c'est l'architecture du local qui doit principalement diriger le peintre dans l'exécution de son tableau du plafond; de manière que la régularité n'en soit point détruite, en faisant maladroitement des ouvertures là où il

ne doit point y en avoir ; car il n'est pas permis de percer par-tout des ouvertures de la grandeur qu'on le veut. Le plafond doit rester le plafond. Tout ce qui n'entre pas dans la partie de la peinture doit conserver l'épaisseur qui lui est convenable , comme, par exemple , les solives & les poutres, afin qu'elles paroissent en état de soutenir le poids dont elles sont supposées être chargées; quoiqu'on fasse néanmoins souvent le contraire par inattention & négligence. Supposons, par exemple, que le plafond soit partagé en trois compartimens : l'un proche des fenêtres, l'autre au milieu au-dessus de la cheminée, & le troisième contre la muraille. Celui du milieu est à un pied de profondeur entre les deux poutres, contre lesquelles le panneau ou la toile du milieu est placé; les deux autres se trouvent à-peu-près de niveau avec le dessous de ces poutres. Or, si sur ces deux panneaux des côtes on peint, comme sur celui du milieu, un ciel, sans qu'on indique l'épaisseur des poutres (qui est ici d'un pied) sur la toile, le plafond s'y trouvera plus foible, ou du moins paroitra tel; tandis que le milieu semblera plus épais; ce qui péche contre les règles de l'architecture; tandis, au contraire, que pour faire paroître la chose naturelle & suivant l'ordre de l'architecture, il faut que la pesanteur se trouve dans ce cas aux côtés & que la partie du milieu soit la plus légère, afin que le plafond ne semble pas menacer de tomber. Je remarquerai encore qu'il ne doit y avoir qu'une seule ouverture; c'est-à-dire, qu'il n'est pas permis de représenter les trois compartimens ouverts, & que ce n'est que celui du milieu seul qui doit être percé ou à jour; puisqu'il ne peut y avoir qu'un seul point

de vue & un seul point de distance pour que l'ouvrage fasse un bon effet. Quant à la manière de rendre en peinture l'épaisseur de la poutre, je n'en ai parlé que pour avertir le jeune artiste du défaut dans lequel on tombe souvent quand on représente un plafond également ouvert par-tout, & qu'au lieu d'un plancher ou d'un plafond on ne fait voir qu'une espèce de gril; ce qu'on ne peut justifier par aucune raison. Il y en a qui s'imaginent qu'on peut faire passer cela pour une lanterne; mais ils sont dans l'erreur; car une lanterne s'éleve perpendiculairement & un plafond est plat. D'ailleurs, le plafond entier ne peut pas servir de lanterne, à cause des fenêtres de la façade. Le principal compartiment, favoir, celui du milieu, est celui qui doit dominer sur les autres, & par conséquent être ouvert, & le reste fermé, c'est-à-dire, sans ciel & sans figures vivantes, mais avec des bas-reliefs, des feuillages, des festons de fleurs, &c; le tout du ton de couleur qui s'accorde le mieux avec le reste de l'appartement. Voilà ce qui est, selon moi, le premier & le principal soin que doit prendre le peintre chargé de pareils travaux, avant que de se mettre à l'ouvrage; car il en est de la division d'un plafond, comme d'une bague, dont il faut mettre la principale & la plus belle pierre au milieu, & celles d'un moindre prix tout autour.

Pour ce qui est de la seconde observation, que la peinture doit venir au secours de l'architecture, & servir à l'embellir à moins de frais, elle ne demande aucune explication. Je vais donc montrer maintenant comment l'une peut détruire les effets de l'autre.

Il arrive souvent qu'en peignant les divisions, les
poutres

poutres ne portent pas sur des bases convenables; principalement quand le plafond ne forme qu'un seul panneau, qui couvre les poutres, & qu'on en confie l'exécution à un peintre ignorant, qui partage cet espace en trois, quatre, six, ou huit compartimens, avec des solives ou des poutres qui ne sont assises sur rien. Pour éviter ce défaut on fera porter chaque poutre ou solive sur un pilastre ou sur quelque autre partie solide, ainsi que l'enseigne l'architecture. Par exemple, ce seroit agir d'une manière peu convenable, & contre les règles de l'architecture que de vouloir diviser les deux parties, pour avoir quatre panneaux; car on seroit porter une des solives sur une fenêtre, qui, dans ce cas, devroit du moins être ceintrée par le haut, & il faudroit même se servir alors d'une console.

Peut-être me demandera-t-on si cette division est une partie qui tient à la peinture? Oui, sans doute, si le peintre entend un peu l'architecture; sans quoi il faut que ce soit l'architecte qui y préside, ou du moins est-il nécessaire de le consulter.

Quant à la partie dans laquelle la peinture pourroit nuire à l'architecture, elle consiste dans la différence des dessins; lorsque ceux du peintre ne s'accordent pas avec ceux de l'architecte, & que les premiers ne portent pas sur les vrais fondemens & n'ont pas le poids convenable. Par fondemens des dessins du peintre j'entends ici l'architecture de la chambre; & par le poids convenable, je veux dire que ce que le peintre exécute au plafond ne doit pas être trop lourd, & paroître écraser les parties qui s'y trouvent dessous. Pour faire mieux comprendre

mon idée , je suppose qu'il y ait une salle de vingt pieds en carré. Si maintenant on veut représenter un second étage au-dessus , il faut nécessairement que les piédroits , les colonnes , les portes & les fenêtres se trouvent sur la même ligne perpendiculaire que ceux de l'étage au-dessous , & sur lesquels ils doivent porter. Secondement , on doit observer exactement la symétrie & la régularité , ainsi que l'architecture l'enseigne , en plaçant toujours le plus massif en bas ; c'est-à-dire , que c'est l'ordre Toscan qui se trouvera par-dessous , ensuite l'ordre Dorique au-dessus , puis successivement l'ordre Ionique , l'ordre Composite ou Romain & l'ordre Corinthien , qui se met tout en-haut à cause de sa légèreté ; ce qu'on observe néanmoins rarement , à ce qu'il me paroît ; défaut qui provient souvent de ce qu'on emploie des statues plus grandes que nature , de sorte que l'artiste est obligé de faire les membres de l'édifice de la même proportion ; mais cette raison , ni aucune autre ne peut autoriser cette espèce d'incohérence. Je m'étendrai dans la suite davantage sur ce sujet , pour ne m'arrêter ici qu'à la peinture des plafonds. Le principal point est que l'ouvrage s'éleve en l'air & que la force en soit d'accord avec la nature ; c'est-à-dire , que les objets des endroits les plus bas du plafond ne soient pas d'un ton plus vigoureux que les parties fixes & immobiles , tels que les bas-reliefs & les autres ornemens , qui , n'ayant point de raccourci , reçoivent le jour par les fenêtres. On demandera peut-être si dans le cas qu'on voulût y représenter une chambre au-dessus , éclairée par le même jour que celui d'en-bas , il ne faudroit pas employer la même force de clair-obscur ?

Je reponds que non, parce que l'un diffère trop de l'autre, ainsi que cela est prouvé par deux colonnes posées l'une au-dessus de l'autre, & qui recoivent la lumière du même côté, l'une des fenêtres d'en-bas, & l'autre des fenêtres d'en-haut; puisqu'ici la base de la colonne d'en-haut ne doit pas avoir plus de force que le chapiteau de la colonne d'en-bas; car autrement la partie d'en-haut paroîtroit trop près & ne s'éleveroit point; de sorte que la nature se trouveroit écrasée par l'art. Il en est de cela comme d'un beau paysage dont le premier plan a le plus de force, ensuite le second, & ainsi de même des autres, à raison de leur plus grande distance. La même chose a lieu avec les figures volantes, dont la lumière est plus foible, à raison de leur élévation, & dont les larges ombres deviennent, comme dans une chambre, plus indécises & plus vagues par la masse d'air ambiant qui les environne; tandis que les touches profondes des creux & les rehauts y conservent toute leur force.

J'ai remarqué ce qu'il est nécessaire d'observer dans la peinture, relativement à la solidité & à la régularité de l'architecture, pour que l'une paroisse ne faire qu'un seul corps avec l'autre; ce que je vais maintenant prouver par un exemple, en me servant, comme d'une allégorie pittoresque, de la fable suivante d'Ovide.

Je prends donc la fable de Salmacis & d'Hermaphrodite, deux jeunes personnes d'une figure aimable & d'une beauté parfaite, pour représenter l'architecture & la peinture. Salmacis rencontrant Hermaphrodite, en fut éprise d'amour, & mit tout son bonheur à posséder un objet aussi parfait; mais le trouvant insensible à son ardeur, elle

implora les dieux qui exaucerent sa prière & comblèrent ses vœux. Le jeune Salmacis n'osant résister à la volonté du ciel, céda aux desirs de la nymphe, & se trouva jointe intimement à elle par Mercure (qu'on doit considérer ici comme l'optique) & leurs deux corps se fondirent en un, sous le même visage. Je pense qu'il est inutile de nous occuper davantage de l'application de cette fable, dont l'allégorie est assez claire pour n'avoir pas besoin d'explication.

Je vais donc retourner à l'objet qui nous occupe, pour récapituler les observations qui restent à faire avant que de commencer l'ouvrage.

1°. L'emplacement & la nature du local.

2°. La qualité, l'état & le goût du propriétaire; & quels sont les sujets de la fable ou de l'histoire qui y ont quelque rapport.

3°. La disposition des objets.

4°. La manière dont les sujets doivent être distribués.

Par l'emplacement & la nature du local, j'entends la manière dont une chambre reçoit le jour & celle dont le plafond est éclairé; ainsi que le nombre de compartimens dans lequel l'architecte a partagé le plafond, & quel en est le principal, afin qu'on puisse diriger ses idées en conséquence, pour la disposition des objets & pour leur exécution.

Par la qualité & le goût du propriétaire, je veux dire qu'il faut considérer si c'est un ecclésiastique, un militaire, un magistrat, un philosophe ou un simple particulier, & s'il aime les sujets sacrés ou profanes, généraux ou particuliers; c'est-à-dire, ceux qui n'ont rapport qu'à

lui & à sa famille, ou indifféremment à toutes les personnes qui peuvent habiter la maison après lui, pour choisir des sujets qui y sont propres.

La disposition des objets consiste à favoir ce qu'il faut placer en-haut dans l'air, qui constitue, pour ainsi dire, comme je l'ai prouvé, l'ame de la décoration d'une salle; & ce qui doit être dans le bas, qu'on peut regarder comme le corps. C'est ce que je partage en spirituel & moral. Par spirituel, j'entends tout ce qui est gouverné par l'influence du ciel, & par moral tout ce qui est dirigé par notre jugement.

Enfin, par la manière dont les sujets doivent être distribués, je veux dire que le principal tableau placé au milieu des autres, doit servir à faire connoître la cause ou l'origine du sujet qu'on y traite, ou bien l'effet qui en a été la suite. Le tableau suivant contiendra la chose même dont il est question; & celui d'après la suite ou la conclusion. Mais pour rendre mes idées plus claires, je vais avoir recours à un exemple.

Dans le panneau du milieu je représente Salomon prosterné devant l'arche d'alliance, & priant dieu de lui donner la sagesse; & de chaque côté je fais voir dans une gloire les dons qui lui ont été accordés par le ciel, tels que la sagesse, la richesse, &c. Je me sers des plus petits panneaux pour montrer, en bas-reliefs, les qualités physiques. De cette manière on peut traiter tous les sujets possibles, avec un succès aussi certain que mérité.

Ce que je viens de dire suffit donc pour faire comprendre quelle attention il faut porter dans l'exécution d'une peinture de plafond, & pourquoi il y a si peu d'artistes

qui se distinguent dans cette partie de l'art, quoiqu'elle ait des règles aussi certaines que toutes les autres.

Dans le cas qu'on veuille m'objecter que le Corrège, Pierre de Cortone, Vouët & plusieurs autres grands maîtres, qui ont produit des chefs d'œuvres dans cette espèce de peinture, n'ont pas observé à la rigueur les règles que je propose; je répondrai qu'il auroit mieux valu qu'ils s'y fussent conformés exactement. Je suis d'ailleurs persuadé que si ces célèbres artistes eussent connu les principes dont il est ici question, on ne trouveroit pas dans leurs ouvrages les défauts que quelques connoisseurs croient y appercevoir. Je suis persuadé aussi que beaucoup de gens jugeront inutiles tous les détails dans lesquels j'entre, & les regarderont comme trop minutieux; mais peu m'importe leur sentiment, si je puis me flatter d'être de quelque utilité aux jeunes artistes que l'amour de bien faire anime véritablement.

Je conviens que dans ma jeunesse j'ai gâté quelques plafonds; mais aussi ne me flattois-je point de posséder l'art; car j'en ignorois alors les règles & les principes, que j'appris à connoître dans la suite par les entretiens des gens instruits, ainsi qu'en étudiant la perspective & en m'appliquant avec un zèle incroyable; de sorte que je parvins à composer & à exécuter avec beaucoup plus de facilité & de sûreté un grand ouvrage que j'en avois eu auparavant à en faire un petit. Je vais dire la manière dont je m'y suis pris en commençant à peindre le plafond.

J'avois un petit cabinet fort bas contre le plafond duquel j'attachois mon papier, quand je voulois composer quelque chose; & tenant mon crayon d'une main & ma

lumière de l'autre je me couchois sur le dos pour faire ainsi mon esquisse sur ce papier ; méthode que j'ai toujours trouvée fort bonne pour ne pas me tromper ; c'est - à - dire , dans la première pensée seulement. Ensuite pour exécuter cela en peinture , je m'y prenois de la même manière contre le plafond ; mais non d'après une pareille légère esquisse. Je me servois pour cela des gravures de Vouët & autres bons maîtres, où je choisissois les attitudes & les mouvemens que je croyois convenables, en changeant seulement, plus ou moins, les têtes, les mains, les pieds & les plis des draperies, le mieux qu'il m'étoit possible ; par où l'on peut juger de la peine que cela devoit me coûter. Mais dans la suite, quand je fus plus instruit, je restai tranquillement assis devant mon chevalet, & je vis de quel avantage jouit l'artiste qui travaille d'après des principes certains.

C H A P I T R E I X.

Méthode pour dessiner, d'après nature, les fabriques, les figures, les arbres, &c, vus en raccourci.

COMME on voit que l'homme emploie, en général, les ressources de son esprit quand la nature lui refuse son secours, la même chose m'est arrivée dans la peinture des plafonds. Après m'être donné en vain beaucoup de peine pour dessiner tous les objets d'après nature, j'ai trouvé enfin la méthode suivante, qui m'a amplement dédommagé des soins inutiles.

que je m'étois donnés jusqu'alors, & qui est fort bonne pour tous les tableaux dont l'horizon est bas; ainsi qu'on pourra s'en convaincre en la mettant en usage.

Je suppose donc, pour me servir d'un exemple, que je veuille dessiner, sans lever les yeux, l'hôtel de ville d'Amsterdam, ou tel autre édifice, quand même il auroit trois fois plus d'élévation. Je choisis pour cela une distance de huit à dix pieds, plus ou moins, selon que le sujet le demande.

Je prends ensuite un miroir convexe d'environ un pied de diamètre, que je place contre le côté intérieur de mon porte-feuille, de manière que je puisse le poser perpendiculairement, ou plus ou moins obliquement, selon que je veux voir les objets plus par en bas & plus hauts. Je m'approche ensuite avec ce porte-feuille ouvert, le dos tourné vers l'objet, jusqu'à ce que l'édifice, l'arbre, &c, vienne se peindre de la manière que je le desire dans mon miroir; je dessine alors l'objet comme je le vois sur du papier blanc ou bleu.

Cette méthode est fort commode pour dessiner de grands édifices dans des emplacements étroits, & l'on peut s'en servir pour vingt à trente maisons à la fois, ainsi que pour tout un paysage, sans être obligé de lever les yeux ou de remuer la tête. Elle est très-excellente aussi pour ceux qui ne savent pas bien la perspective.

Je dois encore parler ici de la méthode de représenter en raccourci toutes sortes d'ordonnances à surface plane, tels que bas-reliefs, peintures, tapisseries de haute-lice, contre les murailles, les plafonds, dans quelque endroit & dans quelque position qu'ils puissent être; & cela d'une
manière

manière exacte & selon les loix de la perspective; choses qui s'offrent fort souvent aux peintres en représentant des salles, des galeries, des jardins & autres lieux peints, & qu'ils sont quelquefois embarrassés de bien rendre, faute de connoître ou de se rappeler la méthode dont il est ici question.

Pour mieux faire saisir mon idée, je me sers de l'exemple qu'offre la figure 4, planche II qui est à la fin de ce volume, où l'on voit le fondement de toutes les espèces de raccourcis, tant dans la perspective des peintures sur le mur que contre le plafond. Voici la manière dont on opère. Après qu'on a fait l'esquisse d'une salle en perspective, on partage la hauteur & la largeur de la muraille latérale, sur laquelle on veut représenter des tapisseries ou des tableaux, en un certain nombre de pieds allant en diminuant suivant l'éloignement, & l'on tire du point de vue les lignes transversales, & du plan ou de l'échelle les lignes perpendiculaires.

On voit dans cet exemple quatre principaux raccourcis; car A est le plafond ou le lambris; B la muraille latérale; C le plancher; D représente un tableau isolé, détaché du mur, & qui penche en avant; tous les quatre provenant de la même manière du point de vue, ainsi que le montre la partie du milieu E, qui est partagée en carrés parfaits. Ce seroit prendre une peine inutile que de vouloir en dire davantage sur ce sujet aux personnes qui ont quelques principes de l'art; je vais donc passer maintenant à des objets plus utiles.

C H A P I T R E X.

De l'harmonie & de l'union des couleurs dans les peintures de plafonds.

QUOIQUE je compte parler fort au long, dans le chapitre suivant, des couleurs qui sont propres aux différentes divinités, je crois qu'il est nécessaire de faire ici quelques réflexions préliminaires sur ce sujet, & sur la manière dont il faut disposer & traiter ces couleurs pour obtenir une parfaite harmonie.

On ne doit pas chercher ici à se faire connoître par un coloris brillant & vigoureux; & je crois que rien ne fait un meilleur effet dans cette sorte de peintures qu'un bon accord de couleurs bien fondues ensemble, à cause que cela donne une agréable tranquillité à la vue, & un beau relief aux objets, en produisant, en même tems, un certain effet aérien & surnaturel. Quand je veux donc que dans les peintures des plafonds il faut employer des couleurs tendres & foibles (quand même la plus grande partie seroient rompues de blanc) je ne contredis pas ce que j'ai avancé dans le chapitre deux du livre IV, que chaque divinité a une couleur particulière qui lui est assignée par sa nature & sa destination, tels que le rouge, le pourpre, le jaune, le bleu, le vert, &c; de manière qu'on puisse reconnoître par ces couleurs chaque dieu & chaque déesse, sans avoir besoin pour cela de leurs attributs ordinaires. Ceux qui ont le talent de

rendre ainsi chaque chose, méritent sans doute de grands éloges; car leurs productions doivent faire un bon effet. Mais je ne prétends pas néanmoins fixer par là le degré de clarté & d'obscurité des couleurs, soit qu'elles diffèrent peu ou beaucoup l'une de l'autre, ou soit qu'elles doivent être presque toutes blanches ou claires; car les couleurs peuvent conserver leur beauté quelques claires qu'elles soient. Oui, quand même un plafond ne seroit peint qu'en camayeu; c'est-à-dire, seulement de noir & de blanc, ou de jour & d'ombre, il n'y auroit pas moins d'ensemble, & il ne seroit pas moins estimable. Je pense que ces espèces de tableaux peuvent être comparés aux gravures, qui, malgré qu'elles ne soient composées que de noir & de blanc, peuvent néanmoins avoir un bon ensemble & beaucoup d'harmonie, lorsque le clair & l'obscur sont ménagés avec intelligence; effet qui est bien plus grand encore, quand on y fait joindre les couleurs convenables, appliquées légèrement & avec art; de manière que ces gravures acquièrent par-là les qualités & les effets d'un tableau.

Et comme la principale bonté d'une peinture de plafond consiste dans une bonne disposition des figures les unes au-dessus des autres, il s'ensuit que les couleurs doivent être bien distribuées en conséquence.

Je vais donner ici un exemple dans deux tableaux qui diffèrent entr'eux par le clair-obscur. Le premier de ces tableaux a deux profondeurs, & le second en a trois. Dans le premier le coloris de la profondeur de dessous se détache fortement de la seconde profondeur, qui est un peu obscure; & la troisième profondeur est claire contre le

bleu azur du ciel ; dans le second tableau , que je regarde comme le meilleur pour l'ensemble , le groupe d'en-haut est obscur contre un ciel d'un bleu clair ; tandis que le groupe d'en-bas se détache par la force de sa lumière de celui d'en-haut. Mais quand même on auroit trois ou quatre plans ou groupes les uns au-dessus des autres , il n'y aura pas moins d'ensemble & d'harmonie ; quoique chaque divinité ait la couleur qui lui est propre , mais plus ou moins foible & dégradée , à raison de la distance où elle est de l'œil du spectateur ; car lorsque le groupe d'en-haut se détache d'un ciel clair , cela produit une grande fuite. La raison en doit être attribuée à ce que l'air paroît infiniment plus haut ; ce qu'on ne peut pas obtenir en suivant une méthode différente.

Si l'on m'objectoit ici que dans le cas qu'une des principales figures du groupe d'en-haut devoit (suivant sa dignité & d'après les raisons que j'ai données de l'attribution des couleurs) avoir une draperie blanche , le principe que je veux établir se trouveroit détruit ; je répondrois qu'on se trompe , à cause qu'on peut y remédier en plaçant derrière cette figure un nuage obscur , qui servira à conserver la force de cette draperie , en même tems qu'il lui donnera une agréable harmonie avec le reste de l'ouvrage. J'ai déjà prouvé la vérité de ce principe en traitant dans plusieurs chapitres du livre IV de la disposition des objets les uns au-dessus , à côté & derrière les autres ; car l'obscur ne se détache pas aussi bien du clair , que le clair de l'obscur , à cause que la lumière est douée d'une plus grande force que l'ombre. Mais pour ne pas trop m'étendre ici sur une matière dont il est

difficile de démontrer l'importance par des discours seulement, je vais terminer ce chapitre par un passage du troisième livre *De la Peinture des Anciens*, de Junius, où il dit : « C'est ainsi que l'on voit que les artistes introduisent des ombres ou des profondeurs dans leurs ouvrages, afin que ce qui a du relief, faillisse avec plus de force, & semble sortir hors du tableau pour venir au-devant de l'œil du spectateur. Si l'on trace, dit Longin, (*De sublim. Orat. 15.*) sur un panneau deux lignes parallèles avec des couleurs claires & sombres, on verra que ce sera la ligne claire & brillante qui frappera d'abord notre vue & qui paroîtra la plus proche ». Un peu plus bas il cite J. Grammaticus qui dit : (*Lib. 1. Meteorolog. Aristotelis.*) « Si l'on couvre une planche de blanc & de noir, ce sera toujours le blanc qui paroîtra le plus proche, & le noir le plus éloigné. Voilà pourquoi », ajoute Junius, en continuant ses réflexions sur ce sujet, « les peintres emploient des couleurs noires & d'un brun foncé, quand ils veulent représenter la profondeur d'un puits, d'un abîme sans fond, &c. Mais lorsqu'ils cherchent, au contraire, à donner du relief à quelque chose & la faire faillir en avant, comme, par exemple, le sein d'une femme, une main étendue en raccourci, le pied d'un cheval qui galoppe ou qui se cabre, ils mettent de chaque côté une assez grande, partie d'ombre, formée de couleurs noires & brunes afin que ces parties puissent, par le moyen de cette obscurité voisine, se détacher mieux & sortir du tableau avec la même force qu'on le voit dans la nature ».

C H A P I T R E X I.

Des Divinités dans l'histoire sacrée & profane , ainsi que dans les sujets de la fable , avec quelques réflexions préliminaires sur la différence qu'il faut mettre entre les sujets sacrés & profanes.

APRES avoir fini de traiter de la peinture des plafonds , j'ai cru qu'il étoit inutile de faire un livre particulier des chapitres suivans ; à cause que la matière qui y sera traitée a tant de rapport avec ce que je viens d'avancer , qu'il est impossible , pour ainsi dire , de séparer l'un de l'autre.

Il est certain que dans les tableaux ordinaires on peut introduire les dieux , les demi-dieux , les anges , les esprits , les vertus & les autres puissances éthérées & spirituelles ; & qu'ils y sont même en quelque sorte utiles ; mais dans les peintures des plafonds , dont la partie supérieure est le ciel étoilé , ils sont absolument nécessaires , puisque la plupart des sujets qu'on y représente sont composés de ces divinités & des qualités qui les constituent & qui en émanent.

Pour exécuter la représentation de ces dieux de la manière qu'il est convenable , l'artiste doit bien posséder l'histoire sacrée & profane , ainsi que la mythologie & toutes les fictions des poètes , afin qu'il soit instruit des aventures , des qualités & du rang de chaque divinité , pour les faire facilement reconnoître ; car quoiqu'il faille se

livrer ici beaucoup à son imagination, on ne doit pas cependant s'y abandonner entièrement, sans quoi l'on court souvent risque de se tromper. Il est donc nécessaire qu'un bon maître possède bien la nature & le fond du sujet qu'il doit traiter, s'il ne veut pas passer pour ignorant; car la vérité ne peut pas lui demeurer cachée relativement au poète.

C'est donc pour cela qu'il faut se garder de mêler cette vérité avec les fictions des poètes, particulièrement dans les sujets sacrés & les allégories de cette espèce; car ce seroit tomber dans une contradiction manifeste; à moins qu'on ne place les figures profanes par en-bas sur la terre, & les autres en-haut dans le ciel.

Il s'agit ici des allégories; car on fait qu'il y a une grande différence entre Pallas & la Sagesse divine, puisque la seconde ne peut être attribuée à aucun homme; & moins encore être représentée sur la terre. Il en est de même de Janus & de la Providence. La Justice divine & celle de l'homme ne se ressemblent pas davantage. Qu'on considère donc que toute l'iconologie ou la connoissance de la mythologie ne peut servir que pour indiquer les qualités du cœur & de l'esprit, & nullement les vertus de l'ame.

Examinons maintenant en quoi consistent les allégories chrétiennes ou sacrées, & ce qui constituoit les allégories profanes ou des payens; en n'employant pour les premières que des choses célestes & spirituelles, & pour les secondes des objets purement terrestres, afin de mériter par cette sage distinction les éloges des connoisseurs & des gens sensés.

Il y a un passage dans l'Écriture sainte où il est parlé de l'expulsion du ciel de Lucifer & de ses malheureux compagnons ; d'où il est facile de conclure que ces anges déchus sont tombés en partage aux payens , & n'appartiennent plus parmi les personnages sacrés. Mais on ne trouve point que dans la suite il y ait eu d'autres esprits rebelles ainsi extirpés du ciel ; de sorte qu'il n'est plus permis de représenter de pareils évènements. Mais lorsqu'il est question de l'homme combattant la vérité , on peut se servir de figures & d'allégories payennes , à cause que les payens étoient adonnés à l'esprit malin , comme il est dit ; de sorte qu'on peut mieux exprimer , par ce moyen , leur erreur , & représenter plus clairement la vérité , en les faisant chasser de même du ciel.

Cela n'offre pas non plus aucune incohérence quand il s'agit des Pharisiens ou des hypocrites ; mais a plus de force encore lorsqu'il est question de paraboles ou de fictions. On ne peut non plus employer que des allégories purement chrétiennes toutes les fois qu'il s'agit du salut & du bonheur de l'ame ; & je permets qu'on prenne alors des anges ou des êtres spirituels , pour fermer le chemin du ciel à ces hypocrites.

Dans les sujets profanes véritables , tels que ceux de l'histoire Grecque & Romaine , cette conduite ne seroit pas convenable ; & il faut se servir de figures & d'attributs allégoriques , dont il y en a un nombre infini , comme on le fait ; ainsi , par exemple , qu'un vêtement blanc ou une patère pour une personne pieuse , & une peau de tigre ou un dragon représenté sur le casque ou sur le bouclier pour un homme cruel & sanguinaire.

Il ne conviendrait pas de placer une Vestale près de Numa Pompilius , pour indiquer la piété de ce législateur , ou Achille à côté d'Alexandre pour faire connoître la valeur du conquérant , non plus que Milon près d'Hercule ; mais il seroit plus ridicule encore de faire accompagner Hercule par Hercule , pour représenter la force , ou Momus suivi d'un fou pour donner une image de la folie. Il seroit , dis-je , fort singulier de vouloir expliquer les métamorphoses d'Ovide par des allégories , puisque cet ouvrage même n'est qu'une série d'allégories. Ce seroit vouloir chercher le jour avec une lumière , ou éclairer les ténèbres par d'épais brouillards.

Plus les choses qu'on veut représenter sont grandes & élevées , plus les allégories doivent être belles & nobles. Par exemple , pour exprimer la nature & la qualité des dieux , on se fert de jeunes vierges , qui , dans tous les tems , ont été regardées comme des personnes rares & estimables. Tandis que pour représenter les passions de l'homme on emploie les animaux & les objets inanimés ; à cause qu'étant d'une nature inférieure aux dieux , il faut aussi que leurs signes représentatifs soient moins nobles.

Peut-être m'accusera-t-on ici de contradiction , parce que je veux qu'on représente l'éternité par un serpent , & la pureté des dieux par un agneau. Mais je pense qu'on fera de mon sentiment sur le premier sujet , si l'on examine la représentation qui en a été faite par les anciens ; & pour ce qui est du second , on fait que dans l'Écriture sainte J. C. est souvent désigné sous le nom d'agneau & de l'agneau de Dieu. J'adopte de même aveuglement.

les autres comparaisons & paraboles qui se trouvent dans les livres saints; mais je cherche à éviter dans la représentation des sujets sacrés les allégories profanes; quoiqu'au reste l'Écriture sainte emploie souvent des emblèmes communs; en comparant, par exemple, la colère à un ours à qui l'on a ravi ses petits, la douceur à un agneau, la malice à un serpent, l'innocence à une colombe, &c.

C H A P I T R E X I I .

Réflexions sur la manière dont on représente la Trinité.

ON regardera sans doute ce sujet comme absolument étranger à la matière dont il est traité dans ce livre, & comme peu fait pour l'art; je suis néanmoins d'un sentiment contraire; car on fait que, suivant l'Écriture sainte, Dieu s'est quelquefois présenté à l'homme sous des formes visibles, ou comme une gloire.

La plupart des chrétiens (excepté en Hollande, en Angleterre & une partie de l'Allemagne) s'accordent sur la représentation de la Trinité, en donnant à Dieu le Père la figure d'un vieillard avec une longue barbe & des cheveux gris; à Jésus-Christ la forme de l'homme qu'il a prise sur la terre; & au Saint-Esprit celle d'une colombe, sous laquelle il descendit sur le Sauveur au moment de son baptême par S. Jean.

Or, puisque l'Écriture sainte nous donne une idée si sensible de Dieu, quel mal y a-t-il de le représenter

plutôt sous cette forme que sous celle d'un triangle radié , dans lequel il y a quelques caractères Hébreux. Ce triangle n'est-il pas aussi bien une figure que le corps humain ; & lorsqu'on veut montrer le Créateur qui anime Adam de son souffle divin , ne doit-il pas avoir une bouche & des mains pour que cette image puisse être faite par l'esprit foible de l'homme , qui ne peut se former des idées des choses intellectuelles que par la vue des objets matériels.

N'en est-il d'ailleurs pas de même d'un tableau destiné à servir d'instruction morale , comme d'une bonne pièce de théâtre , dans laquelle le poète est obligé , pour rendre ses idées sensibles , d'avoir recours à des figures oratoires & à des comparaisons ? Je pense qu'oui , car le but du peintre & de l'écrivain est également de faire impression sur l'esprit du spectateur & de l'auditeur.

Il me semble que c'est avec raison qu'on représente plutôt la première personne de la Trinité sous la figure d'un homme , que sous quelque autre forme que ce soit ; car l'Écriture sainte dit expressément que Dieu fit l'homme à sa propre image ; & les saints pères nous apprennent que l'homme est un abrégé de tout ce que Dieu a créé , & que c'est à cause de cela qu'on lui a donné le nom de microcosme , qui veut dire petit monde ; d'autres l'appellent même le chef-d'œuvre de la création. Par conséquent si l'on veut prendre quelque objet de comparaison de Dieu parmi les êtres créés , ce ne peut être que l'homme , qui en est l'image la plus parfaite ; d'autant plus qu'il est souvent parlé dans l'Écriture sainte de la tête , des yeux , des oreilles , de la bouche , des lèvres ,

des bras , des pieds , des mains , & des autres parties de Dieu, quoiqu'on sache bien que ces expressions ne doivent pas être prises à la lettre, mais seulement au figuré. On représente l'Être-suprême comme un vénérable vieillard, pour faire connoître sa sagesse & sa majesté , avec un sceptre & un globe à la main, & une gloire d'étoiles autour de la tête, pour montrer sa toute-puissance dans les cieus & sur la terre. Le Concile de Nicée a même permis aux artistes , & particulièrement aux peintres , de représenter Dieu le Père , ainsi que les anges , sous la forme humaine.

Il paroît aussi que le peintre a le droit de représenter des êtres inanimés , comme s'ils étoient animés , & cela d'après les idées qu'en fournit l'Écriture sainte ; de sorte que le spectateur ne doit pas être offensé , lorsque , dans quelques tableaux, il trouve des fictions poétiques destinées à faire mieux comprendre le sens des sujets sacrés ; puisque les psaumes de David, le cantique de Salomon, le livre de Job, & l'apocalypse de saint Jean ne nous présentent que des figures poétiques , pour ne pas parler des paraboles qu'on trouve par-tout dans les saints livres. Il est donc quelquefois bon d'introduire dans les sujets sacrés quelque fiction poétique des anciens, pour en rendre le sens plus clair , particulièrement lorsque l'évènement s'est passé dans un pays idolâtre.

C'est ainsi que le grand Raphaël , dans son tableau du Passage du Jourdain par les enfans d'Israël , a représenté ce fleuve sous une figure humaine , qui force les eaux à remonter vers leur source.

Le Poussin n'a , de même , pas craint d'introduire le Nil sous la figure du dieu de ce fleuve , dans son célèbre

Tableau de Moïse sauvé des eaux; mais cet excellent artiste n'a pas trouvé de son tems moins d'envieux médifans, que le mérite & le talent en rencontrent de nos jours, pour l'accuser d'impiété, d'avoir osé mêler ainsi le profane avec le sacré. Cependant il est certain qu'il n'a péché, ni contre la vérité, ni contre l'art; car, n'est-ce pas dans l'Egypte superstitieuse que cette transaction a eu lieu, & cela en présence de la fille de Pharaon & de sa suite, parmi laquelle il n'y avoit que deux femmes Juives, tout le reste étant idolâtre. Cette accusation des ennemis du Pouffin étoit donc d'autant moins fondée, que l'Ecriture sainte représente les fleuves sous la figure humaine, comme il paroît, entr'autres, par le pseaume quatre-vingt-dix-huit, où il est dit: « que les fleuves » frapportoient dans leurs mains, & témoignoit leur joie. » D'ailleurs les Egyptiens n'ont jamais adoré les fleuves, mais bien le crocodile qui habite le Nil, de même qu'Isis sous la figure d'une vache; ainsi qu'Ovide & d'autres écrivains nous l'apprennent.

Rubens, qui est le peintre qui a employé l'allégorie avec le plus d'esprit, & de la manière la plus agréable, (comme le prouve, entr'autres, son Entrée du cardinal Infant à Anvers, & la galerie du Luxembourg) a de même été critiqué, pour avoir mêlé la vérité avec la fable. Mais qu'il est facile de réfuter ces accusations; car la fable loin de se trouver ici confondue avec la vérité; ne sert, au contraire, qu'à la rendre plus sensible à nos yeux par le secours des fictions poétiques & de l'allégorie.

Qu'on remarque avec quelle adresse ce grand peintre a placé dans les nues du lointain de son tableau de la

Naissance de Louis XIII , Castor monté sur son cheval ailé , & de l'autre côté Apollon qui s'élève assis sur le char du Soleil ; pour faire entendre que la reine étoit accouchée heureusement du prince dans la matinée.

Il paroît donc clairement que ce savant artiste n'a pas eu simplement l'idée de représenter ici les dieux comme des dieux ; mais que son intention a été de donner à entendre par Castor , qu'on regarde comme une constellation d'heureux présage , l'instant fortuné de la naissance du prince ; & que par Apollon qui sort du sein de l'onde , il indique la partie du jour que cet évènement a eu lieu , c'est-à-dire , le matin.

Afin de faire mieux comprendre mon idée touchant la représentation de Dieu le Père , il est nécessaire que je fasse encore , avant de finir ce chapitre , les réflexions suivantes.

Le prophète Ezéchiel dit , dans son premier chapitre , qu'il a vu Dieu de la tête jusqu'aux reins comme un feu resplendissant , & des reins jusqu'aux pieds , sous l'apparence d'une torche ardente d'un très-grand éclat. D'où nous concluons , ainsi que de quelques autres exemples que fournit l'Écriture sainte , qu'il ne faut jamais représenter l'image de Dieu qu'environnée d'une gloire brillante , laquelle , suivant que les circonstances & les lieux le permettent , doit diminuer insensiblement & devenir semblable à une vapeur légère qui s'étend en tous sens , & qui se perd enfin en se fondant dans le vague de l'air.

Voyons maintenant de quelle manière on pourra rendre cela sur la toile. On commencera par dessiner la

figure de Dieu , soit assis ou debout , sous des formes beaucoup plus grandes & beaucoup plus belles que tous les autres êtres tant célestes que mortels. Après quoi on y mettra une simple couche ou une teinte un peu plus sombre que la gloire. Cela étant fait, on prendra un grand blaireau ou putois, & l'on adoucira toute la figure, de manière qu'on n'apperçoive aucune dureté ni angularité, non-seulement dans le contour ou trait extérieur, mais pas même dans les parties du visage, des mains & des pieds, qui ne doivent être que foiblement indiquées, comme si on les voyoit au travers d'une gaze de soie, d'un verre enfumé, d'un léger brouillard, ou, pour m'expliquer plus clairement encore, de la même manière qu'on voit les objets dans une chambre obscure. On aura bien soin sur-tout que la figure ne reçoive aucune lumière ni d'en-haut, ni des côtés, ni de derrière, mais seulement par-devant autour des parties qui ont le plus de relief & sur lesquelles tombe le plus grand jour, quoique le tableau soit, en général, éclairé d'une autre lumière. Il faut d'ailleurs qu'il n'y ait pas non plus d'autres ombres que celles des plus grandes cavités, qui même encore doivent être fort foibles & fort indécisés.

J'ai déjà dit pourquoi l'on représente Dieu le Père sous la figure d'un vénérable vieillard, avec la barbe & les cheveux blancs; ce que je vais maintenant examiner de nouveau, sans néanmoins citer tous les passages de l'Écriture sainte qui peuvent venir à mon appui. « Les » cheveux de sa tête étoient comme de la laine pure, » & ses vêtemens blancs comme de la neige », dit le prophète Daniel, chapitre VII, vers. 9. Ce qui nous

donne à entendre, remarque S. Grégoire de Nazianze, la pureté par excellence de l'Être-suprême. Et c'est pour la même raison, suivant Eufcherus, que le cœur des anges est représenté en blanc. D'autres le comparent à la figure humaine, & veulent donner à connoître par là la durée des siècles; car Dieu seul est de toute éternité. J'ai cru devoir faire ces remarques à cause que beaucoup de monde pense que c'est mal faire que de représenter ainsi le Père éternel sous la figure d'un vieillard, avec des cheveux gris & une draperie blanche.

C'est par la même raison que tous les peuples de la terre, d'un consentement qui paroît général, exercent leur culte religieux vêtus de blanc, & avec des ornemens de cette couleur; ce qui a fait dire au poète Perse: « On l'adore en blanc ». On trouve aussi dans le second livre des loix de Cicéron, « Que les étoffes blanches » sont celles qui conviennent le mieux, particulièrement » les étoffes faites au métier, pour représenter ce qui » est sacré & divin ». On fait également que c'est vêtu de blanc que J. C. se manifesta dans sa gloire à ses disciples.

Il paroît donc convenable de donner au Tout-Puissant une draperie blanche; mais il est bon néanmoins d'y donner une teinte jaunâtre, pour la rendre plus naturellement, & comme fortement éclairée par la soleil, ou comme la gloire qui environne de tous côtés la figure. Le peintre ne doit cependant pas abuser dans ces sortes de représentations de l'autorité des saints livres & des pères de l'église; afin que son art ne nuise pas à la vérité, & ne fasse pas naître des idées fausses de l'Être-suprême.

C H A P I T R E X I I I .

Des Gloires propres aux Anges & aux Divinités de la mythologie.

APRES avoir montré de quelle manière, & jusqu'à quel point il est permis de représenter le seul vrai Dieu, examinons maintenant comment il faut montrer les anges dans leur gloire.

S. Grégoire de Nazianze dit que la propriété des anges, qui se présentent sous une forme corporelle à l'homme, est d'être entourés d'une grande gloire, & d'avoir des vêtemens fort brillans. C'est de la même manière que les anges sont dépeints par S. Matthieu, chapitre XXVIII, verset. 3; par S. Marc, chapitre XVI, verset 5; ainsi que dans les Actes des Apôtres, chapitre I, verset 10, & dans plusieurs autres endroits de l'Écriture sainte.

Il est donc nécessaire de donner cette gloire éclatante aux anges dans la plûpart des représentations qu'on en fait; comme, par exemple, lorsqu'ils apparoissent à Abraham; quand ils viennent tirer Loth de Sodôme, où ils frappent de cécité le peuple impie de cette ville; car on ne peut douter qu'ils n'aient eu alors quelque chose de surnaturel, puisqu'Abraham les salua avec respect; ce qu'il ne faut sans doute pas attribuer à la richesse de leurs vêtemens, ni aux ornemens d'or & de pierres précieuses qu'ils peuvent avoir eus autour d'eux; mais à

quelque chose de céleste qui brilloit en eux. Il faut prendre garde néanmoins que cet éclat des anges ne soit pas trop grand, afin qu'il n'approche pas trop de celui de l'Etre-suprême, & qu'on ne confonde pas l'un avec l'autre.

Mais avant d'aller plus loin, je veux dire mon sentiment sur la manière de représenter J. C. ; car je pense qu'on ne doit pas lui donner la moindre gloire ou majesté divine pendant son état d'homme sur la terre; c'est-à-dire, avant sa résurrection; puisque ce n'est que sous la figure humaine qu'il s'est présenté par-tout, & qu'il n'a voulu être qu'homme, à l'exception du péché, ainsi que nous l'apprend l'Écriture sainte. Mais après sa résurrection il faut le montrer dans une gloire, ainsi qu'il se fit voir sur le Tabor & dans d'autres lieux; car il avoit alors quitté la partie humaine dont il s'étoit revêtu pendant son séjour sur la terre. Retournons maintenant à notre objet.

On fait qu'il y a eu plusieurs autres anges qui ont apparu aux hommes; tels que ceux qui se firent voir à Manoach, à Gédéon, à Tobie, celui qui frappa Jérusalem pour le péché de David, &c. dont le premier, qui prédit à Manoach la naissance de Samson, se dissipa en une vapeur ou fumée; c'est-à-dire, sans doute, dans une extension de sa gloire, qui s'alla unir avec la flamme ou la fumée qui s'élevoit du sacrifice; & c'est par cette augmentation d'éclat que les parens de Samson furent fortifiés dans leur foi & dans leur espérance de l'accomplissement des promesses de Dieu.

Il ne faut pas que cet éclat soit trop brillant & res-

semble au feu du tonnerre , car alors les yeux de l'homme ne pourroient pas le soutenir sans en être frappés de cécité ; & le patriarche Abraham auroit été aussi peu en état que Moïse , de supporter la gloire de Dieu lorsqu'il lui apparut & passa devant ses yeux.

L'aveugle paganisme a eu quelque notion de cette vérité ; car on fait que Sémélé ayant eu l'imprudence de demander à Jupiter qu'il vint la visiter avec tout l'appareil de la majesté & de la gloire avec lequel il s'approchoit de Junon dans le ciel , fut consummée entre ses bras , ne pouvant supporter des feux si violens ; de sorte que Jupiter eut de la peine à sauver Bacchus , son fils , dont Sémélé étoit enceinte de lui.

Cette fable nous prouve , en même tems , qu'il faut quelquefois donner cette gloire aux dieux de la mythologie ; car lorsqu'ils se présentoient à l'homme pour le récompenser ou pour le punir , soit de jour ou de nuit , ils venoient dans toute leur majesté ; de sorte qu'on ne peut les représenter alors que tout rayonnans , avec les traits & formes de la beauté , un beau coloris , des draperies brillantes , autant que la nature du sujet le permet ; ainsi que je l'ai dit dans le chapitre X de ce livre , où j'ai parlé de l'harmonie & de l'union des couleurs dans les tableaux de plafond.

Mais lorsque les dieux paroissent sur la terre sous la forme humaine , il faut qu'ils aient la figure de l'homme , & on ne doit alors les reconnoître que par la noblesse & la majesté de leur air ; comme , par exemple , dans l'histoire de Jupiter & de la nymphe Calisto , d'A-

pollon & de Daphné, de Jupiter & de Lycaon, de Mercure & d'Argus, & autres semblables, quand, pour mieux exécuter leurs projets ils ont pris purement la figure humaine, sans le moindre éclat divin, & sans aucun des attributs qui auroit pu les faire reconnoître.

Remarquons maintenant qu'on ne doit jamais représenter les dieux de la mythologie dans une attitude active, ainsi que le font quelques artistes. Il faut, au contraire, suivant le sentiment d'Héliodore, évêque d'Hippo, qu'ils ne marchent, ni ne courent, lorsqu'on les représente dans leur état de divinité, mais qu'ils semblent vaguer au travers de l'air, sans faire aucun mouvement corporel; de manière qu'ils paroissent avancer lentement, comme un vaisseau qu'un vent doux fait sillonner au travers d'une mer calme, sans qu'on apperçoive aucun effort. Il faut d'ailleurs qu'ils soient toujours entourrés de nuages légers & diaphanes, dont ceux qui sont les plus proches d'eux doivent recevoir la plus grande & la plus forte lumière.



C H A P I T R E X I V .

De la manière de représenter les Anges & les Génies du Paganisme.

LE Tout-Puissant créa , dans le commencement , un nombre infini d'Anges ou d'Esprits célestes , qui , dans l'Écriture sainte , sont désignés sous les noms de Séraphins , de Chérubins , de Trônes , de Dominations , d'Archanges , d'Anges , &c.

Les premiers , étant les plus proches de la gloire de Dieu , sont représentés , en général , comme fort jeunes & innocens , & avec six aîles , ainsi que le témoigne le prophete Isaïe , chapitre VI.

Les seconds ne sont représentés que par rapport au mouvement , & pour désigner la force active de la béatitude éternelle , qu'il faut entendre par leur pureté sans tache & par leur formes enfantines.

Les troisièmes qui accompagnent toujours la Justice divine (ainsi que le dit S. Denis l'Aréopagite , disciple de S. Paul) sont un peu plus âgés & un peu plus grands ; & leur attitude ainsi que leurs mouvemens sont agréables. Leur présence n'inspire ni crainte , ni frayeur dans le cœur de l'homme , mais , au contraire , la joie & l'allégresse.

Les quatrièmes sont destinés à servir la Vengeance céleste , pour la punition de tous les crimes. Un seul

de ces Esprits étoit si fort , qu'avec la permission de Dieu , il défit , dans le camp des Assyriens , cent-quatre-vingt-cinq milles hommes du roi Sanherib , comme il est dit au second livre des Rois , chapitre XIX , ainsi que chez Isaïe , chapitre XXVII , & ailleurs. Ceux-ci sont représentés encore plus grands que les précédens , avec un regard sévère , & ayant des mouvemens violens. Ils sont rarement ou plutôt jamais nus , mais vêtus d'une cotte-d'armes , & tiennent un glaive flamboyant avec des foudres à la main ; quelquefois même ils ont le bras garni d'un bouclier sur lequel on voit briller le nom du Seigneur. Leur apparition soudaine inspire non-seulement la crainte & l'épouvante aux méchans , mais un remord continuel de la conscience , sans repentir & sans conversion.

Les cinquièmes , chargés des grandes choses , sont les gardiens de l'homme , qu'ils conduisent à la connoissance du vrai Dieu ; leur beauté est parfaite , & leur contenance modeste.

Les sixièmes enfin , protègent l'homme contre le mal , & lui inspirent l'amour de la vertu & l'aversion du vice. Suivant Denis l'Aréopagite , ces Anges sont , comme les plus âgés de la hiérarchie céleste , d'une stature fort grande , d'une contenance majestueuse , & d'un mouvement agile & prompt.

Il y a encore une espèce d'Anges , qui sont les Esprits malfaisans ou les démons , auxquels Platon a donné le nom de *Cacodæmones* , c'est-à-dire , malins & rusés. Ceux-ci tourmentent l'homme méchant , & lui inspirent toutes sortes de vices & de crimes. Ils ont autant de formes différentes qu'il y a de vices ; & quoiqu'ils prennent

quelquefois une belle figure pour tromper l'homme & l'induire au mal, on les reconnoît néanmoins toujours par quelque signe, soit à la tête, aux pieds ou aux mains, tels que des aîles de chauve-souris au dos, des pieds d'aigle ou de vautour, des pattes d'ours ou de bouc, une queue de dragon, &c. Ils tiennent à la main une torche allumée, un trident, une bourse pleine d'argent, des instrumens meurtriers, des verges d'épines, une couronne, des fers, un joug, des serpens, & des vipères, & jètent des tourbillons de feu par la bouche; en un mot, il sont toujours désignés par quelque chose qui indique leur nature perverse & mal-faisante, mais dont la dénomination nous prendroit trop de tems ici.

Quant aux Esprits célestes ou bons Anges, dont j'ai parlé plus haut, on les a, de tous les tems, représentés avec des aîles au dos, ainsi que l'Écriture sainte paroît aussi l'autoriser; car c'est ainsi que Dieu a fait voir à Moïse les Séraphins & les Chérubins, en lui montrant l'Arche d'alliance; & peut-on avoir de meilleurs modèles que ceux que le Créateur de toutes choses indique lui-même? Ceux qui veulent en trouver d'autres exemples dans les livres saints, peuvent consulter les prophéties de Daniel, chapitre IX, verset 21, Isaïe, chapitre VI, l'Apocalypse de S. Jean, chapitre IV, Ezéchiël, chapitre X, &c.

Après avoir traité de la représentation des anges, nous allons maintenant examiner les opinions que les Payens ont eues sur les esprits célestes, qui ont assez de rapport avec ce que je viens d'en dire.

Plutarque rapporte que les anciens Romains avoient leurs esprits gardiens , auxquels ils donnoient le nom de génies ou de dieux tutélaires ; mais ils ne les représentoient pas comme des anges , avec des aîles , ni assis sur des nues , ni entourés de gloire ou de lumière ; ils avoient seulement la figure d'un beau jeune homme , de seize à vingt ans , avec de longs cheveux blonds , imbarbe , d'un air doux & modeste , & d'un maintien aisé & agréable , ayant le haut du corps couvert d'une peau de chien.

Chryssippe dit qu'on leur donnoit cette peau de chien , pour signifier que c'étoient de bons génies qui accompagnoient l'homme dès sa naissance , pour veiller à sa conservation , & qui étoient chargés de le conduire à la vertu & de lui inspirer de la haine pour le vice , en le punissant ou le récompensant suivant ses actions ; ce qui est aussi le sentiment de Censorin & de plusieurs autres qu'il cite. Mais est-il besoin ici de quelque autre témoignage , après que J. C. lui-même a dit que les anges sont chargés de veiller à notre conduite & à notre conservation , ainsi que je l'ai déjà remarqué plus haut ; de sorte que c'est avec raison que les Payens ont donné à leurs génies le nom de dieux tutélaires.

Censorin ajoute que les anciens regardoient certains génies , appelés Gennaïdes , comme des dieux qui président à la génération , soit parce qu'ils prennent soin de nous , comme je l'ai déjà dit , ou parce qu'ils sont nés avec nous ; ce qui les portoit à croire qu'il y avoit autant de génies que d'hommes , ou même que chaque individu en avoit deux , c'est-à-dire un bon & un mauvais , dont le premier lui inspiroit le bien & le second le mal ;

ce qui se rapporte avec ce que les Chrétiens disent de l'ange gardien qui protège l'homme, & du démon qui ne cesse de le tourmenter, quoiqu'il ne soient pas nés avec lui, comme les Payens le croyoient de leurs génies ou dieux tutélaires. Voilà d'où vient que quelques-uns ont représenté les génies sous la figure d'un serpent, d'autres sous celle d'un enfant, d'un adolescent ou d'un vieillard, ainsi que l'a fait entr'autres, Cebès dans ses *Tableaux hiéroglyphiques*.

Zoroastre & les anciens philosophes ont fait une distinction entre les animaux consacrés aux bons & aux mauvais génies; &, suivant eux, les chiens, les oiseaux & les tortues appartiennent aux premiers, & tous les animaux aquatiques en général aux seconds.

Les anciens représentoient souvent les génies la tête ceinte d'une couronne de marrube, dont la feuille ressemble beaucoup à celle de la vigne, ou bien de différentes fleurs, ainsi que le prouve un passage de Tibulle où il dit: « Le génie est orné d'une belle couronne de fleurs » lorsqu'on célèbre, en son honneur, son nom & sa fête. »

Chaque homme rend hommage à son génie, sans qu'il y pense, en célébrant le jour de sa naissance. Celui des princes étoit fêté avec beaucoup de pompe par-tout le monde; & l'on punissoit sur le champ ceux qui juroient fausement par le génie du prince, car les anciens regardoient ce serment comme fort sacré & fort solennel.

Comme j'ai déjà dit que les Payens avoient deux espèces de génies; savoir, les bons & les mauvais, ainsi que le prétendoit entr'autres Socrate, de même qu'Euclide, suivant le témoi-

gnage de Cenforin , il est nécessaire de remarquer de quelle manière ils représentoient les esprits mal-faisans ; car , jusqu'ici , nous n'avons parlé que des bons génies.

Je n'ai pas trouvé que les anciens aient eu des statues ou des représentations des mauvais génies ; quoique les écrivains disent qu'ils ont apparu à beaucoup de monde.

Plutarque , Ammien , Florus , & plusieurs autres , rapportent que Brutus s'étant rendu une nuit , avec de la lumière , dans sa chambre , pour y méditer seul , suivant sa coutume , il vit paroître soudain devant lui un homme fort noir , & d'une figure effroyable , le corps couvert d'une peau de loup , qui , sur la demande que Brutus lui fit qui il étoit , lui répondit : Brutus , je suis ton mauvais génie. Valere-Maxime dit que le mauvais génie se présenta à Cassius , un des conjurés de Marc-Antoine , peu de tems avant que César lui fit trancher la tête. Ce génie lui apparut sous la figure d'un grand homme noir âgé de cinquante à soixante ans , avec de longs cheveux , une barbe fort sale , & le corps couvert d'une peau de loup , depuis les épaules jusqu'à mi-cuisses.

Les Témésiens , qui autrefois habitoient l'Abrusse , contrée d'Italie , avoient de même un fort mauvais génie , tout noir , d'une mine terrible , & le corps couvert d'une peau de loup , qui faisoit beaucoup de mal à ce peuple , ainsi que le rapportent Pausanias & Suidas.



C H A P I T R E X V.

Des Allégories sacrées.

LE principal objet d'une allégorie sacrée, bien composée, consiste à édifier & à inspirer la vertu, en nous la présentant sous une forme aimable, afin qu'elle nous conduise au vrai bonheur.

Les allégories de cette espèce sont ou générales ou particulières. Elles sont générales lorsqu'elles conviennent à tout le monde; & particulières quand elles n'ont de rapport qu'à un seul individu. Par exemple, lorsqu'elles ont pour objet la piété, la vertu, le savoir, la liberté, la tranquillité de l'ame, & autres semblables qualités, on les appelle générales, & peuvent être appliquées à tous ceux qui ont ces qualités ou qui cherchent à les posséder; mais quand elles sont attribuées seulement à une personne estimable par quelque grande vertu ou par quelque talent, elles sont particulières. Il faut par conséquent observer que le principal objet des premières est spirituel, & celui des secondes, au contraire, corporel. Les premières représentent la science même, & les secondes l'homme savant ou le sage; les unes la tranquillité ou la paix de l'ame, & les autres l'homme qui en jouit; celles-ci la piété, & celles-là l'homme pieux, &c; c'est-à-dire, que les premières donnent une idée de la chose même, & les secondes de celui qui la possède. Mais on doit regarder comme un habile

artiste celui qui fait marquer une distinction entre les qualités spirituelles & corporelles , ainsi qu'entre les inclinations naturelles & les dons du ciel. Les qualités corporelles , telles que la force , la prudence , l'équité & autres semblables , viennent de nous , ou , pour mieux dire , nous sont particulières & nous accompagnent par-tout ; tandis que les qualités spirituelles , ou les dons du ciel , qui , par conséquent , n'ont rien de particulier avec le corps , sont hors de nous ; de sorte qu'il faut les représenter assises ou couchées sur des nues ; & plus elles approchent de la béatitude , plus elles doivent être resplendissantes , légères , fondues , aériennes & vaguantes.

Je crois qu'il est nécessaire de donner à ces vertus & à ces qualités les draperies particulières qui conviennent à leur nature & à leur dignité ; comme , par exemple , aux terrestres , des étoffes de laine & du drap ; aux célestes , de la soie épaisse ; & à celles qui sont placées plus haut , dans le firmament , de simples voiles de gaze , ou bien on peut même les laisser entièrement nues.

Je dois observer encore , touchant ces dernières , que les attributs de Dieu , tels que le sceptre surmonté d'un œil , qui signifie la domination ; le serpent qui forme le cercle en se mordant la queue , pour représenter l'éternité ; le soleil , la gloire , & autres semblables , doivent toujours se trouver dans la plus haute région du ciel , comme appartenant à Dieu seul , & être représentés par de jolis petits enfans vaguant dans l'espace. Mais il faut remarquer que ces choses n'ont de rapport qu'aux bienfaits du ciel ; car , lorsque le Tout-Puissant est provoqué , on doit se servir d'autres attributs , comme , par exemple , de la

justice , de la vengeance , &c , représentées par des anges armés du tonnerre , d'épées flamboyantes , de balances , &c ; mais ces anges doivent être plus grands que les premiers , & avoir la figure de vigoureux adolescens , tels que ceux qui , suivant l'Écriture sainte , dans l'histoire de Loth , frapperent de cécité les habitans de Sodome ; celui de l'armée de Sanherib, où il est dit que l'ange du Seigneur extermina en une nuit plusieurs milliers d'Assyriens, & ceux qui parurent dans plusieurs autres évènements pareils.

Je vais tacher de rendre sensible ce que je viens de dire plus haut par quelques autres exemples , pour lesquels j'ai choisi un sujet qui me paroît aussi propre pour cette matière , qu'il est digne de l'attention du Lecteur.

MONUMENT allégorique élevé à la mémoire de Marie Stuart, Reine de la Grande-Bretagne & d'Irlande, &c.

On voit ici un tombeau , du côté gauche du tableau , placé sur une plinthe fort élevée , sur laquelle est sculpté le dieu de la Tamise. Au milieu du tableau , sur le second plan , est assise sur le trône une reine dans toute sa majesté , représentant l'Angleterre avec les attributs qui lui sont particuliers. Elle repose sa tête sur sa main gauche , & de la main droite elle ouvre le manteau royal , doublé d'hermine , de la reine décédée , qui repose sur son giron , où sont aussi son sceptre & sa couronne , sur lesquels elle jete un regard fort triste. Elle est couverte d'un voile de crêpe noir , qui diminue l'éclat de son trône & de sa cotte-d'armes. La figure du Gouvernement ou de l'Etat , accompagnée de la Douleur , se tient à sa gauche, d'un air conf-

terné , avec les yeux fixés sur le tombeau , en se baissant ; de l'autre côté on voit l'Eglise Protestante languissante & abattue , mais soutenue par l'Espérance qui montre vers le tombeau , sur lequel est un beau vase antique dont sort une branche de rosier qui ne porte pas de roses , & où il y a un seul bouton , sur lequel la Providence , assise sur des nues , verse , d'une fiole de cristal , une liqueur qui descend en rosée ; tandis que de l'autre main elle montre avec son sceptre la lumière céleste , vers laquelle s'élèvent la Sagesse , la Piété & la Constance , soutenant , ou plutôt portant une jeune Vierge , vêtue de blanc , la tête ceinte d'une couronne de roses , & surmontée d'une grande étoile. Ses mains sont collées en croix sur sa poitrine , & ses yeux fixés vers le ciel , annoncent la joie & l'allégresse. En haut on voit l'Amour ou la Miséricorde de Dieu qui attend cette Vierge avec les bras ouverts , ayant dans son giron un pélican qui nourrit ses petits de son sang. Près de cette figure sont les autres attributs de la béatitude , & sur-tout la joie divine & parfaite ou l'harmonie céleste , représentée par des enfans qui chantent & qui jouent de divers instrumens. Sur le vase du tombeau il y a une médaille , où l'on voit sculpté un phénix qui renaît de sa cendre. Au-dessous , sont écrits , en lettres d'or , sur une table noire , ces mots : « Je » meurs pour vivre ». Le tombeau est orné de festons de cyprès avec des roses. A la droite du tombeau est le Destin , tenant à la main gauche une rose près du vase , & des ciseaux à la main droite. A la gauche du tombeau est la Nature qui , d'un air triste , porte un linge à ses yeux , avec la main gauche fermée contre

son cœur. L'Envie prend la fuite du côté droit, sur le devant du tableau, en mordant dans un cœur, & fixant les yeux sur la Providence divine, ou plutôt sur la jeune Vierge qui s'éleve au ciel. Autour du trône on voit l'Ecosse, la France & l'Irlande en deuil.

S E C O N D E X E M P L E :

Ici l'on pourroit représenter la Majesté de l'état assise dans toute sa gloire sur un trône élevé; & derrière elle la Clémence & l'Autorité, qui tiennent une couronne au-dessus de sa tête, sur laquelle est une étoile brillante. A côté d'elle fera assise la Religion, & une marche plus bas le Gouvernement qui se couvre d'un pan du manteau de la Religion. La Sûreté, l'Abondance la Prospérité par terre & par mer paroîtront arriver d'un côté; & de l'autre la Paix accompagnée des Arts & des Sciences. En-haut, dans un ciel ouvert, on verra la Providence assise, & répandant ses bienfaits. Au-dessus on pourroit placer sur des nues la Sageffe, la Piété & la Constance.

La Majesté de l'état est ici le sujet de l'allégorie; & dans le cas qu'elle n'eut point d'attributs particuliers, elle pourroit être propre pour toutes les puissances chrétiennes de la terre, soit monarchies, principautés ou républiques; mais s'il y a quelques armes, devifes ou inscriptions, telles, par exemple, que celles-ci: *Sufficit unus*; un lys pour la France; *Plus ultra* pour l'Espagne; *Honny soit qui mal y pense* pour l'Angleterre, alors la figure qui représentera la Majesté de l'état doit être reconnoissable par ses attributs particuliers.

Il ne feroit pas mal de faire voir la gloire remplie par l'Amour divin , de la manière que je l'ai dit plus haut , & d'où découleroit la Prospérité. La Crainte & l'Epouvante prendroient la fuite ; tandis la Majesté sur son trône fouleroit aux pieds l'Envie , la Fraude & l'Hérésie.

Je représente les vertus actives par les figures qui tiennent la couronne au - dessus de la Majesté ; & les vertus spirituelles par les figures qui sont assises en-haut sur des nues , &c.

T R O I S I E M E E X E M P L E .

Le sujet de cet exemple fera l'Innocence opprimée par l'Impiété.

On voit ici l'Innocence étendue par terre , massacrée par l'Impiété en fureur. Elle est couchée près d'un autel éteint , vêtue de blanc , emblème de la pureté de son cœur. Un bourreau inhumain arrache , avec violence , ses enfans de son sein ; pendant que le tyran sanguinaire descend de l'éminence où il étoit , pour s'en aller , tout couvert du sang innocent qu'il vient de répandre , & remet son épée encore sanglante dans le fourreau , en foulant aux pieds un pelican avec ses petits. Une Furie qui l'accompagne , frappe ces oiseaux de sa torche flamboyante , & regarde effrayée , en tournant la tête , vers le ciel , d'où partent plusieurs carreaux de foudre qui vont tomber sur elle. La Justice divine descend sur des nues , tenant d'une main une balance , & de l'autre la foudre. La Piété , prosternée devant elle au pied de l'autel , l'implore , & lui montre l'Innocence immolée ; sur quoi elle

elle semble hâter sa marche pour exécuter sa vengeance. On voit ici la colère de Dieu exprimée, non par les rayons brillans du soleil qui partent du ciel, mais par des tourbillons de feu & de sang.

La Justice divine, ou la Colère céleste, a une écharpe ou un voile rouge ardent. L'Impiété est vêtue d'une draperie couleur de cuivre rouillé. Le bourreau, qui arrache les enfans à leur mère, est d'un aspect cruel & d'un coloris fort rouge. Au-dessus de l'Innocence il y a un petit ange qui monte au ciel avec une étoile brillante, dont un rayon semble sortir de la bouche de l'Innocence, & il tient une branche de palmier à la main, pour donner à connoître la béatitude céleste dont elle jouit.

Pour ne laisser rien à desirer au jeune artiste, je vais tracer une légère esquisse de ce sujet.

La tête séparée du corps est au milieu du tableau, sur le premier plan; & le corps même est tourné avec les pieds du côté droit, un peu plus près de l'autel, & une jambe tant soit peu retirée vers le corps, comme s'il y avoit encore de la vie. Derrière l'autel, la Piété est sur un genou, qui se trouve dans l'ombre. Elle reçoit sa lumière de la Justice, qui, sur le second plan, est, avec le haut de son corps, exactement au-dessus de l'horizon, avec ses pieds un peu en raccourci vers le côté droit, d'où elle vient. A la gauche, sur le même plan, un peu plus sur le devant, l'Impiété & la Furie prennent la fuite. La Furie se trouve à moitié dans l'ombre des nues sombres, au-dessus desquelles le ciel s'ouvre. Le premier plan reçoit le jour de la droite; mais la Justice est éclairée

par-derrière. Du côté gauche du tableau on voit une perspective obscure.

Le précédent tableau nous a offert une allégorie de la récompense de la vertu, & celui-ci représente la punition du crime. Dans le premier, c'est la bonté de Dieu qu'on voit, & dans le second sa colère.

Voilà la manière dont, selon moi, il faut traiter de pareils sujets; non que je présume en avoir rempli exactement l'esprit, ou que je veuille faire passer ces exemples pour des allégories parfaites; car je fais combien il est difficile de bien réussir dans cette partie; mais je pense néanmoins en avoir assez dit pour faire comprendre quelles sont mes idées sur cette matière. Cependant, comme il est difficile de se tenir absolument renfermé dans les bornes circonscrites de l'art, sans se livrer à quelque liberté, je me suis laissé séduire dans la composition des trois tableaux dont je viens de tracer l'esquisse, particulièrement en représentant la figure qui enlève l'enfant comme un bourreau tout nu, avec les cheveux retrouffés sous un linge, & un poignard à terre près de lui; & l'Impiété sous celle d'un tyran, qui a la tête ceinte d'un diadème rouge foncé, & un sceptre à la main; figures qui, pour bien faire, devroient être des femmes; d'ailleurs le bourreau est ici absolument inutile.



C H A P I T R E X V I.

Des Pénates, des Lares, & des Cupidons.

L'HISTOIRE ancienne nous apprend que presque toutes les nations qui s'étoient soumises à des loix, & particulièrement les Hébreux, les Grecs & les Romains, mais sur-tout les derniers, avoient de certaines figures d'or, d'argent, de cuivre & de bois, auxquels ils donnoient le nom de Pénates, ou dieux domestiques; ils conservoient ces figures avec un soin particulier; de sorte que quand ils venoient à se perdre, soit par négligence ou par accident, ils étoient persuadés que cela présageoit quelque désastre ou malheur. Ils croyoient même que lorsqu'il devoit leur arriver quelque chose de funeste, ces dieux quittoient leurs maisons ou disparoissoient.

Suivant Timée l'historien, les Pénates étoient représentés comme deux jeunes hommes vêtus en guerriers, ayant chacun un javelot à la main, & près ou à côté d'eux un brasier sur lequel étoient posées deux verges de fer recourbées par le bout, comme le bâton que les augures tenoient à la main pendant qu'ils remplissoient les fonctions de leur charge.

Cicéron, en traitant des Pénates, dit que c'étoient certains dieux nés dans les maisons des particuliers, qu'on y adoroit dans les endroits les plus retirés & les plus secrets; & c'est dans ce sens que Térence fait dire à Dé-

mophon, qu'il va entrer un moment chez lui, pour y faluer les dieux Pénates, pour ensuite aller à ses affaires.

Il est question aussi dans l'Écriture sainte des Térapins ou dieux domestiques; que Rachel enleva à son père Laban, pendant qu'il étoit allé tondre ses brebis; ainsi que le Rabbin Eliezer le dit au chapitre XXXVI de son Traité, où il parle fort au long de Laban, & de la manière de préparer les Térapins.

J'ai dit plus haut que les Romains avoient un grand respect pour leurs dieux Pénates; ce qui se trouve confirmé par Denis d'Halicarnasse, qui rapporte qu'ils étoient adorés sous la figure de deux jeunes hommes assis, vêtus à la manière des anciens guerriers, tenant un javelot à la main avec cette inscription: *Dii Penates*; & c'est ainsi qu'on les voit en effet représentés sur d'anciennes médailles. Negidius pense que c'étoient les figures d'Apollon & de Neptune; d'autant plus que par Apollon on entend la chaleur & la sécheresse, & par Neptune, le froid & l'humidité, ce qu'il regarde comme l'origine de l'invocation de ces dieux. Voilà pourquoi aussi Virgile, dans le livre VIII de son Énéide, les appelle les grands dieux, c'est-à-dire, dieux Pénates. D'autres prétendent qu'il faut entendre par-là Jupiter & Junon, à cause qu'ils étoient principalement chargés d'assister & de secourir les hommes, & que c'est à cause de cela qu'ils tirent tous deux leur nom du mot latin *Juvare*, qui veut dire secourir, assister. Il y en a enfin qui croient que ces figures représentoient Castor & Pollux, à cause qu'ils étoient, ainsi que les Pénates ou dieux domestiques, en grande estime chez les Romains, qui leur avoient assigné la première place dans leurs temples.

Je pense que ce sujet est assez intéressant pour mériter qu'on fasse quelques recherches dans l'antiquité qui puissent servir à répandre un plus grand jour sur cette matière. On lit dans la fable, que la fille de Pallantes, en Arcadie, épousant Dardanus, apporta en mariage les dons que Pallas lui avoit faits, & qui consistoient en un bouclier de forme oblongue tombé du ciel, qu'on appelloit le Palladium, & les figures des Pénates ou grands dieux. Ensuite, dans une grande révolte qui se fit dans le Péloponèse, où Dardanus demouroit avec sa femme ce Roi prit la fuite avec plusieurs Arcadiens, & se rendit par mer dans la Samothrace, où, en considération des dons que sa femme lui avoit apportés en mariage, il fit bâtir un temple qu'il destina à des cérémonies secrètes dont il déroba la connoissance au peuple, & cacha dans un lieu souterrain ces dons, qu'il emporta avec lui en partant, peu de tems après, pour l'Asie, & les plaça dans la Dardanie contrée qui reçut son nom de lui. Ilus, son fils, transporta ce bouclier & ces dieux à Ilium ou Troie qu'il bâtit; après quoi Enée les ayant sauvés de l'incendie de Troie, les prit avec lui en Italie, & les plaça à Lavinium. Ascanius, son fils, les fit conduire dans la ville d'Albe, où il leur éleva & consacra un superbe temple; mais on assure que les dieux Pénates retournèrent la nuit suivante, de leur propre chef & sans aucun secours à Lavinium. Ascanius, surpris de ce prodige, envoya six cens hommes, appellés *Curatores*, dont Egeste étoit le chef, pour garder ces dieux; qui ayant enfin été transportés à Rome y restèrent constamment; & le peuple Romain, leur confiant la défense & la pro-

tection de cette ville , ainsi que l'empire futur , les plaça , à l'exemple de Dardanus , dans un temple souterrain , qui leur fut consacré , & dans lequel il n'étoit pas permis de cracher , à cause qu'on les adoroit , comme Vesta , avec du feu.

Ils étoient représentés comme deux jeunes hommes assis avec un javelot à la main , pour faire entendre qu'on les regardoit comme les défenseurs & les protecteurs de l'état ; car cette attitude étoit une allégorie de la constance dans les entreprises , & les javelots signifioient que ces dieux étoient destinés à prévenir & à écarter le mal ; tandis que par leur jeunesse on donnoit à entendre l'accroissement & la prospérité de l'empire.

Les Lares ressembloient aux Pénates , du moins pour la garde & la protection des villes qu'on leur confioit. On prétendoit aussi qu'ils se tenoient , comme les Pénates , cachés dans les maisons ; ce que Tibulle confirme en disant , qu'ils étoient non-seulement les gardiens des maisons en particulier , mais aussi de toute la ville en général.

Les anciens avoient des chiens pour veiller à leurs dieux Lares , à cause que ces animaux sont aussi doux & aussi caressans pour leurs maîtres , qu'ils sont méchans & intraitable avec les étrangers. Ils avoient la même idée de leurs Lares , à qui ils confioient la garde de leur famille. Voilà pourquoi , remarque Plutarque , on les représentoit comme des adolescens agiles , vêtus de peaux de chien. Ovide dit qu'on leur donnoit quelquefois des habits fort courts , rassemblés sur l'épaule gauche , & qui pendoient sur le bras droit , afin qu'ils eussent les

mouvemens plus libres ; étant destinés , ajoute-t-il , (comme les génies dont j'ai parlé plus haut) à examiner toutes les actions de l'homme , pour punir les méchans. Le philosophe Jamblique rapporte qu'on les adoroit souvent sur les grands chemins , & qu'on leur offroit de tems en tems du vin & de l'encens.

Difons maintenant quelque chose des enfans ou Cupidons , que je distinguerai en célestes & terrestres.

Le Pouffin les a représentés trop gras & trop replets pour s'élever dans les airs ; & ceux de Raphaël sont aussi , en général , trop lourds & trop fortement musclés ; ceux du bord des histoires de Piché ont sur-tout ce défaut. Il faut donc tenir en cela un juste milieu ; c'est-à-dire , qu'ils doivent être potelés & avoir une certaine morbidesse , sans cependant ni être trop charnus , ni trop enflés. Les Amours ou Cupidons ne doivent pas être aussi forts que les enfans terrestres , mais on peut les faire aussi jeunes qu'on le juge à propos ; & il faut que ces derniers soient doués d'intelligence pour exécuter différentes choses , & assez grands pour qu'ils puissent manier facilement les objets qu'ils doivent tenir & porter. Mais il me semble que lorsqu'on représente un Cupidon chargé de remplir un message , il doit avoir la grandeur & l'âge nécessaires pour pouvoir remplir dignement sa mission , & pour se rapprocher davantage de la vérité & de la nature. Quant aux aîles qu'on leur donne , il ne faut pas qu'elles soient d'une grandeur proportionnée à la pesanteur du corps , comme le sont celles des oiseaux ; car ces Amours sont par leur nature même des êtres vaguans dans l'espace ;

& la grandeur de leurs aîles leur donne d'ailleurs souvent un air difforme; si ce n'est qu'on veuille les faire servir à représenter une Renommée, car alors leurs aîles doivent avoir plus d'envergure.

Pour ce qui est de l'Amour proprement dit, il diffère, selon moi, beaucoup des autres par sa grandeur & son emploi. Les poètes en distinguent deux, dont l'un porte le nom de Cupidon & l'autre celui d'Antheros. Le premier inspire l'amour & le desir de la volupté; le second conduit aux vertus, aux arts & aux sciences. Ils sont tous les deux également beaux pour leur âge. L'Amour est représenté âgé de six à huit ans, tout-à-fait nu, armé d'un arc & de flèches, & quelquefois il tient un flambeau allumé. Antheros, au contraire, âgé d'environ douze à quatorze ans, a une draperie pourpre autour du corps, & ne montre que les bras & les jambes nus; sa tête est ceinte d'une couronne de laurier; il tient un flambeau allumé à la main, & a des sandales aux pieds. L'Amour est léger & volage, Anthéros tranquille & réfléchi.

Il y a encore une espèce de Cupidons plus petits, plus jeunes & plus innocens que les premiers. Il sont destinés à accroître l'amour, à exciter au plaisir & à la volupté, & à séduire les sens avec plus de force. On leur fait faire, pour indiquer leur innocence, des actions puériles, comme de danser, de sauter, de courir, de se rouler par terre, de se jeter des pommes, &c. L'arc, les flèches & le flambeau ne leur conviennent point; mais on leur donne à la place des corbeilles remplis de fruits,

fruits, des guirlandes & des couronnes de fleurs, des miroirs, &, en un mot, tout ce qui peut servir à la toilette ou à l'amusement de Vénus.

Alexandre, Properce, Philostrate, Claudien, Silius Italicus, Apulée & plusieurs autres écrivains disent que les différentes espèces de Cupidons ou d'Amours servent non-seulement à la suite de Vénus & à l'embellissement de cette déesse; mais qu'ils désignent aussi les passions & les desirs de notre cœur; parce que les hommes n'aiment pas tous la même chose, & que chaque individu a son goût particulier.

On représente Cupidon ou l'Amour sous la figure d'un enfant, à cause de la folie qu'il y a de se livrer à la passion de l'amour; car les actions, ainsi que les discours des amans, sont aussi peu raisonnables que ceux des enfans, ainsi que Virgile le fait entendre de Didon: » Elle commence un discours qu'aussi-tôt elle interrompt ». On lui donne des ailes pour faire comprendre son inconstance, & ses flèches, qui signifient la même chose, nous apprennent, en même tems, qu'il ne réussit pas toujours dans ses projets; mais que ses effets sont aussi prompts que ceux du tonnerre, ce qui fait qu'on lui met quelquefois des foudres à la main.



C H A P I T R E X V I I .

Des attitudes de différens peuples dans leur culte religieux.

DE toutes les perfections de la nature humaine, c'est la religion qu'on doit regarder comme la plus grande & la plus universelle ; voilà pourquoi tous les peuples de la terre y participent plus ou moins par leur manière de vivre & d'adorer un être suprême. Et comme c'est la raison qui distingue principalement l'homme des animaux, elle le conduit aussi naturellement à l'exercice d'un culte divin. C'est elle, dit Jamblique, philosophe Platonicien, qui nous excite, par un penchant naturel, à faire le bien & à fuir le mal ; & c'est-là, suivant quelques écrivains, le feu céleste dont il est question dans la fable de Prométhée, & par lequel il anima le premier homme ; voulant donner à entendre que comme c'est la religion qui gouverne l'ame, toutes nos actions doivent tendre à mériter la bonté de Dieu, vers lequel il faut que nos yeux & nos mains soient sans cesse élevés, comme le divin dispensateur de tous les biens, que nous devons recevoir avec reconnoissance & soumission. Je pense donc qu'il est nécessaire, pour être en même tems utile & agréable, de faire connoître ici de quelle manière différentes nations anciennes, dont la foi n'a pas éclairé la raison, ont rendu hommage à l'Être - suprême, sous le voile des

fiâions poétiques & de la fable. Je commencerai par les Egyptiens.

Ce peuple croyoit que la manière la plus convenable pour demander quelque bienfait des dieux , étoit de se tenir debout avec les mains élevées vers le ciel ; attitude que les Romains ont toujours soigneusement observée dans toutes leurs cérémonies religieuses , ainsi que Martial & Horace le disent. Virgile témoigne de même que cette attitude est un signe d'adoration , lorsqu'il parle d'Anchise qui , en voyant briller sur la tête du jeune Ascagne une flamme légère , sans que ses cheveux en eussent souffert , leva ses yeux pleins de joie au ciel , & tendit ses mains vers Jupiter en lui adressant ses vœux. Peu de tems après il apprit , par un coup de tonnerre à gauche , que sa prière avoit été agréable ; & une étoile parut dans le ciel pendant l'obscurité , qui , parcourant l'air avec une longue queue lumineuse , alla toucher le faîte de la maison , & se perdit ensuite dans la forêt du Mont Ida , en laissant après elle une trace de souffre & de fumée ; sur quoi Anchise se leva pour invoquer les dieux & les astres sacrés du ciel. Philon remarque qu'une attitude droite est le signe d'un cœur humble entièrement dévoué au ciel. Tous les écrivains s'accordent à dire que c'étoit debout que les anciens faisoient leurs sacrifices à Jupiter , & qu'ils prenoient la même attitude pour lui adresser leurs vœux & leurs prières ; mais qu'ils rendoient ces mêmes devoirs assis à la déesse Ops , pour donner à entendre par-là qu'elle étoit la mere de la terre. Pythagore veut qu'on soit assis pour prier ; & Plutarque prétend que c'est Numa Pompilius qui a introduit cette coutume pour faire

comprendre que nos promesses & nos vœux doivent être fondés & constants.

Quant à la coutume de prier debout, elle nous est enseignée par saint Paul en divers endroits de ses épîtres. Nous trouvons de même plusieurs passages de l'Écriture sainte où il est dit, que les prêtres de l'Ancien Testament faisoient leurs prières en élevant les mains vers le ciel; & c'est sur ces exemples sacrés que le concile de Nicée a ordonné que c'est debout qu'on doit adresser ses prières à Dieu.

L'adoration, dit Plinè, ne consiste pas seulement à lever les mains vers le ciel; mais il faut encore qu'elles soient ouvertes avec le dedans en-haut, comme si on les donnoit à baiser. Ceux qui invoquent & prient, dit saint Jérôme, ont coutume de baiser leurs mains; aussi les Hébreux regardoient-ils ce baïsement des mains comme un hommage respectueux, & l'observoient exactement. Cicéron & Catulle confirment aussi cette signification de lever & d'étendre les mains vers le ciel; & Tertulien, parlant de la prière pour la conservation & la prospérité de l'empereur dit: « Les Chrétiens, la tête découverte, » levoient leurs visages & leurs mains vers le ciel, en signe » de leur innocence »; voulant signifier par-là qu'ils n'avoient aucune honte à craindre, mais qu'ils imploroient avec ferveur le ciel pour leur empereur. Les Toscans étoient de même dans l'usage de se tenir dans cette attitude pour invoquer leurs dieux & particulièrement Jupiter; comme Virgile le dit dans le quatrième livre de son *Enéïde*, où il dépeint Iarbas au milieu des statues des dieux & devant leurs autels, levant les mains au ciel, &

adressant ses vœux ardens à Jupiter. On fait aussi qu'aux jeux Olympiques, qui se donnoient anciennement à Smyrne, un ignorant & sot acteur fut censuré par le sophiste Polémon, de ce qu'il faisoit d'une manière gauche & ridicule les mouvemens de ses mains, qu'il tournoit vers la terre en disant : ô Jupiter ! tandis qu'en s'écriant : ô terre ! il tenoit les yeux fixés vers le ciel. Sur une médaille de Gordien-le-Pieux, on voit un petit enfant qui tend ses mains ouvertes vers le ciel, en écartant les bras du corps, avec cette légende : *Pietas August.* Mais il est tems de retourner aux coutumes des Egyptiens.

Ce peuple représentoit la Divinité sous la figure hiéroglyphique d'un cercle ; & c'est dans ce sens que le philosophe Pythagore voulut qu'on adorât Dieu en tournant sans cesse en rond. Alcinoüs dit qu'il avoit remarqué, par les écrits des Grecs, que ce peuple avoit eu long-tems la coutume de courir autour de l'autel, pendant qu'ils faisoient leurs sacrifices, en commençant leur marche de la gauche à la droite, à la manière du Zodiaque, & courant ensuite de la droite à la gauche. Plutarque pense qu'il faut en attribuer la cause à une imitation de la rotation des corps célestes, que les mortels sont obligés de suivre. D'autres cependant prétendent qu'on doit entendre par-là la mutation continuelle & l'inconstance des choses humaines. Pour ce qui est de la coutume de tourner sans cesse en rond, en adorant l'Être-suprême, il paroît certain qu'elle a été pratiquée par plusieurs nations ; & c'est par cet usage qu'on peut expliquer un passage du premier livre de Properce, où ce poëte dit : « J'ai souvent » tourné devant le seuil de votre porte, en vous offrant

» mon ame & mes vœux ». On trouve aussi quelque chose qui ressemble beaucoup à cela dans Suétone, où il parle des ancêtres de Vitellius : « Il étoit fort adroit, » dit-il, à flatter. Il fut le premier qui commanda qu'on » rendroit des honneurs divins à Cajus-César ; & après » son retour de la Syrie, personne n'osa paroître en sa » présence sans être couvert, & sans tourner plusieurs » fois en rond, avec le visage incliné vers la terre ». Ce fut Numa Pompilius qui ordonna que, pour invoquer le ciel, il falloit tourner plusieurs fois en rond, & s'asseoir ensuite, voulant donner à connoître par-là que l'homme est soumis à l'instabilité & au changement continuel de tout ce qui l'environne, qu'il doit supporter avec patience & avec fermeté. A quoi il faut ajouter ce que dit Pline, que c'étoit de la gauche à la droite qu'on tournoit pendant la prière, pour imiter par-là la rotation de la terre sur son axe. L'histoire rapporte que Camille tomba tout-à-coup pendant qu'il étoit occupé à prier en tournant, suivant la coutume des Romains ; de sorte que, d'après les idées superstitieuses de ce peuple, on regarda cette chute comme un présage de sa ruine, qui, en effet, eut lieu peu de tems après. On lit aussi que Marcellus faisant la guerre dans la Gaule Transalpine, & se trouvant près d'un endroit appelé Capide qu'il vouloit attaquer, son cheval, effrayé des cris de l'ennemi, recula ; sur quoi Marcellus le fit tourner en rond, comme s'il eût adoré le soleil, ainsi que les Romains étoient dans l'usage de le faire avant de livrer bataille, & cacha, par cette adresse, aux yeux de ses soldats, l'accident qui venoit de lui arriver.

Je vais maintenant parler de la Piété, & de tout ce qui y est relatif, afin de ne laisser rien à desirer sur cette matière qui puisse concourir à l'instruction du jeune artiste.

Les anciens regardoient l'autel comme une figure emblématique de la Piété, & adressoient leurs prières à Dieu par le moyen du feu, lequel étant, suivant leur opinion, un agent intermédiaire entre les choses célestes & les choses terrestres, servoit de médiateur ou de messager entre la terre & le ciel; c'est pourquoi Virgile fait dire Turnus, dans le douzième livre de son *Enéide*: « J'atteste ces saints autels que je » touche, & je prends le feu qui y brûle & les dieux à témoins, « &c. » Ils prétendoient aussi que le feu est uni aux parties matérielles, & qu'il s'élève toujours de bas en haut, comme connoissant nos actions & nos besoins terrestres, qu'il communique & fait connoître aux esprits célestes. Cela nous prouve donc que ces manières d'offrir des sacrifices n'étoient pas totalement destituées de fondement & de raison, puisqu'on n'a fait que suivre les loix connues de la nature. Et même depuis que le monde est éclairé par la vraie foi, on a constamment employé le feu pour le culte divin, & l'on croit qu'il n'y a pas sans cela de sacrifice agréable à Dieu. En effet, si les choses terrestres & périssables pouvoient, en quelque sorte servir à nous réconcilier avec le ciel, il n'y a rien qui ait plus d'analogie avec l'esprit que le feu, qui éclaire & purifie toutes les substances matérielles. Voilà ce qui a fait croire aux anciens qu'ils pouvoient s'en servir pour représenter les génies, les anges & la divinité même.

Quant aux autels & à la Piété, dont ils font l'emblème, nous remarquerons que sur une médaille de l'em-

pereur T. Ælius on voit une figure avec les mains ouvertes, laquelle est, comme je l'ai déjà dit, une allégorie de l'adoration; & près de la figure il y a un autel avec ce mot: *Pietas*. On trouve sur une médaille d'Hadrien une figure dans la même attitude entre une cigogne & un autel orné de lierre terrestre, avec cette légende *Pietas Aug.* Sur une médaille de Fauistine il y a une figure de femme, qui, de la main gauche, relève sa draperie; tandis que de la main droite elle pose son offrande sur l'autel où brûle le feu sacré, & sur le dé du quel il y a: *Pietas*. Une médaille de Lucille représente un autel derrière lequel est une figure placée debout qui tient une paterne à la main, & qui paroît prête à faire l'offrande; elle porte la même légende que la précédente. Sur une médaille d'Antonin la Piété est représentée avec la main droite ouverte en signe d'adoration, & la gauche prête à mettre l'offrande sur l'autel, pareillement avec le mot *Pietas*. La figure d'une médaille d'or d'Ælius a la main droite dans la même position, & tient un don de la main gauche. On y lit le même mot que sur les autres.

L'homme adresse ses prières & ses vœux au ciel lorsqu'il en implore la bonté, ou qu'il en reçoit les bienfaits. Voilà ce qui a donné lieu aux différentes inscriptions des médailles votives, qui toutes cependant ont rapport à la Piété, soit qu'on demande le secours du ciel ou qu'on lui rende grâces de celui qu'on en a reçu. De cette espèce est la médaille de Julie sur laquelle on voit la figure d'une femme qui, de la main gauche, relève sa draperie, & de la droite offre le sacrifice, avec cette légende: *Vota Publica*. Mais sur une médaille d'Hadrien il

il y a deux figures, dont l'une ressemble à l'empereur, & dont l'autre tient une branche de palmier à la main gauche; tandis que de la main droite elle présente une coupe ou paterre à l'empereur, avec ces mots: *Adventui Augusti*. Sur une médaille de Domitien est de même représenté un autel sur lequel brûle le feu, & qui porte cette légende: *Princeps Juventutis*.

Les autels étoient anciennement, ainsi qu'ils le sont encore de nos jours, des lieux de refuge & de protection; voilà pourquoi Priam, dans Virgile, ayant perdu tout espoir de salut, se refugia au pied de l'autel, par le conseil d'Hécube qui lui dit: « Cet autel nous servira » d'asyle, ou nous périrons ensemble ». Cicéron, en parlant du comédien Roscius, dit: « Nous courons à sa maison » comme à l'autel ». Et Ovide s'écrie, dans ses Tristes: « L'autel seul me reste dans mon infortune ».

Les Athéniens avoient un autel dédié à la Clémence & à la Compassion, dont le poète Papinius & Lactence font mention, ainsi qu'Apfinis dans sa Rhétorique. Plutarque, en traitant de la superstition, donne à l'autel l'épithète d'abominable. Xénophon, dans son second livre de l'Etat de la Grece, prend Vesta pour un emblème du refuge à l'autel. « Lorsque Théramène, dit-il, » eut entendu ces choses, il prit son refuge chez Vesta. Pollux appelle Vesta l'autel de sacrifice; particulièrement celui du Prytanée, où l'on conservoit le feu sacré. Denis d'Halicarnasse rapporte que Romulus bâtit un temple en l'honneur de Vesta, qui étoit destiné à rappeler la mémoire de la division qu'il avoit faite du peuple Romain en trente.

quartiers. Suétone dit à-peu-près la même chose dans la vie de Tibère.

Au reste les autels étoient destinés, comme on fait, à faire des sacrifices & des offrandes, pour obtenir les bienfaits du ciel; mais jusqu'ici on n'a pas encore décidé quel étoit le sacrifice qu'on regardoit comme le plus solennel & le plus efficace parmi les anciens, qui faisoient toutes les cérémonies de leur culte simplement en esprit ou mentalement, c'est-à-dire, sans prononcer un seul mot. Voilà pourquoi les Egyptiens honoroient le crocodile qu'ils regardoient comme un emblème du silence éternel de l'Être-suprême, à cause que cet animal n'a point de langue. Ils rendoient hommage aux esprits & aux âmes des bienheureux, & offroient aux choses célestes des choses matérielles qui avoient quelque analogie avec elles, comme, par exemple, le feu au soleil, &c. Ils faisoient de même des offrandes aux démons ou esprits mal-faisans, pour qu'ils ne leur causassent point de mal ou de désastre, & pour que, par leur impureté, ils ne souillassent point leurs sacrifices ou l'odeur des viandes. Suivant Macrobe (*Saturn. Lib. I. Cap. 7.*) les Egyptiens tenoient pour une chose abominable de faire des expiations avec le sang des victimes; voilà pourquoi ils se sont toujours contentés de faire des prières & d'offrir de l'encens. Les princes de la race de Ptolémées les forcèrent de recevoir les cultes de Sérapis & de Saturne, à qui ils élevèrent des autels hors des murs des villes, pour y offrir des animaux en sacrifice, suivant les rites ordinaires; mais dans la suite, lorsque Busiris eut envahi les contrées & les villes qui

bordent le Nil, ils prirent, à l'exemple de ce prince cruel, des hommes pour victimes. Mais je parlerai plus au long des sacrifices dans le chapitre suivant.

CHAPITRE XVIII.

Des sacrifices de différens peuples de l'antiquité, & des cérémonies qu'ils y observoient.

COMME il est essentiel que l'artiste soit parfaitement instruit du respect & de la vénération qu'on a montré, depuis la plus haute antiquité jusqu'à nos jours, pour plusieurs personnes & pour plusieurs lieux, il faut qu'il fasse les recherches nécessaires pour savoir de quels rites & de quelles cérémonies chaque peuple s'est servi pour ces différens cultes.

L'Écriture sainte nous apprend que le peuple d'Athènes étoit fort religieux; de sorte que dans la crainte d'oublier quelque divinité, ils dressèrent, de même que les Romains, un autel au dieu inconnu.

De cette quantité d'autels il faut conclure qu'il y avoit un grand nombre de prêtres, dont les habits sacerdotaux étoient différens, suivant le dieu dont ils célébroient le culte: ceux de Jupiter ne ressembloient aucunement à ceux de Priape, ni ceux de Diane à ceux de Bacchus, ainsi que je vais le remarquer.

La grande cuve des Juifs prouve que les prêtres de ce peuple observoient une extrême propreté dans leur culte

religieux. Oui , Dieu même ordonna à Moïse d'oter ses souliers , lorsqu'il lui apparut dans le buisson ardent , & de tuer à coups de pierres ou de flèches tout homme & tout animal qui approcheroit du mont Sinai aussi long-tems que le Seigneur y feroit.

Il est probable que les Payens n'ont pas été absolument aussi exacts sur ce point ; cependant on peut juger par leurs coutumes actuelles qu'ils avoient anciennement quelques règles à observer à cet égard ; car l'on fait qu'il n'est pas encore permis aux Chrétiens d'entrer dans les mosquées des Mahométans ; quoiqu'ils soient de tous les infideles ceux qui ont le moins de cérémonies religieuses.

Il me semble que c'est à tort qu'on reproche aux Egyptiens seuls d'avoir rendu des honneurs divins à quelques animaux ; puisque la plûpart des anciens peuples, & entr'autres, les Grecs mêmes, si admirés pour leur sagesse & leur savoir , étoient infectés de cette superstition , ainsi que les Romains qui d'ailleurs paroissent avoir été si rigoureux à observer les rites de leur culte.

Macrobe dit que c'est le roi Janus qui, le premier, a introduit & établi en Italie la manière de faire des offrandes aux divinités ; & que dans la suite il fut lui-même adoré comme un dieu ; de sorte même que les anciens Romains ne faisoient jamais aucun sacrifice qu'ils n'eussent auparavant invoqué Janus comme l'inventeur & le protecteur du culte religieux ; d'autant plus qu'ils croyoient qu'il étoit toujours assis aux portes du ciel , & que les prières des mortels ne pouvoient parvenir aux dieux quand il leur refusoit l'entrée , & qu'il devoit même les aider à avancer ,

à cause que les prières qu'Homère, a personnifiées sous des figures de femmes, étoient boiteuses.

Les plus anciens peuples qui ont présenté des offrandes aux dieux, & parmi lesquels les Egyptiens tiennent, sans contredit, le premier rang, ne se servoient point d'animaux, mais d'herbes, de fleurs, d'arbres, de plantes & d'autres parfums. Voilà pourquoy on dit que ceux qui, anciennement, ont vécu de la chair des animaux, le firent faute de fruits; & cela d'après les préceptes de Pythagore qui n'avoit défendu de se nourrir de chair ou de sang, que parce qu'il étoit persuadé que c'est dans le sang que réside l'ame; quoique d'ailleurs Eusebe prétende que les anciens théologiens ne vouloient pas qu'on offrît des animaux, & pas même de la farine, ni du miel, ni des fruits; « Car, dit-il, » Dieu connoît ceux qui le craignent, & reçoit favorablement la moindre feuille qu'on met sur l'autel; scrutant les cœurs & les pensées de l'homme, sans prendre garde à ce qu'il offre avec ses mains ».

Il n'est malheureusement que trop vrai que la detestable coutume d'immoler des victimes humaines a subsisté, pour ainsi dire, parmi tous les peuples de la terre, comme des auteurs dignes de foi l'attestent, entr'autres, du culte de Diane dans la Tauride; & ce ne furent pas seulement les anciens Scythes, mais les Egyptiens & les Romains mêmes qui pratiquerent cette coutume barbare: les premiers en l'honneur de Junon & les seconds en l'honneur de Jupiter Latien, qu'ils regardoient comme le dieu protecteur des Latins. Sicinius Dentatus, nommé ainsi à cause qu'il vint au monde avec des dents, & qui se distingua beaucoup par sa valeur & par ses victoires,

fut le premier Romain qui sacrifia des hommes au dieu Mars. S. Athanase rapporte que plusieurs autres peuples étoient dans l'usage de décimer, après leur retour de la guerre, les prisonniers qu'ils avoient faits, & d'immoler en l'honneur de Mars ceux que le sort avoit condamnés à servir de victimes; & Varron assure que lorsque les Troyens errans furent enfin arrivés en Italie, ils offrirent en sacrifice à Pluton & à Saturne un homme sur dix, ainsi que l'oracle le leur avoit ordonné. Suivant Virgile, Enée choisit huit jeunes prisonniers qu'ils avoient pris sur l'ennemi, qu'il immola aux dieux infernaux, pour satisfaire aux mânes de Pallas, fils du vieil Evandre. Diodore de Sicile rapporte que les Carthaginois sacrifioient les plus formés & les plus chers de leurs enfans à une statue de bronze de Saturne, qui tendoit les deux bras penchés en bas, comme pour laisser tomber dans le feu l'enfant qu'on lui apportoit; coutume barbare qu'ils cherchèrent à adoucir en quelque sorte en se servant pour cet affreux sacrifice d'enfans achetés & nourris secrètement, qu'ils livroient aux prêtres au lieu des leurs; mais qu'ils rétablirent dans toute sa rigueur, lorsqu'ayant été battus par Agathocle, tyran de Syracuse, ils le virent posté devant les murs de Carthage; de sorte que pour réparer la faute où ils croyoient être tombés, ils firent immoler, par un décret public & en présence de tout le peuple, deux cens enfans choisis dans les familles les plus distinguées de la ville. Suivant le même historien, les Phéniciens pratiquèrent aussi ce culte barbare, & eurent le cruel fanatisme de sacrifier à Saturne leurs propres enfans, qu'ils remplacèrent ensuite par des enfans qu'ils achettoient pour cet horrible usage. Mais Plutarque

nous apprend que Gelon, roi de Sicile, ayant défait les Carthaginois à la bataille d'Hyméra, les obligea, par le traité qu'il fit avec eux, à renoncer pour jamais à immoler des victimes humaines. On lit dans Quinte-Curce que les Tyriens furent aussi adonnés à cette espèce de culte, jusqu'à la destruction de leur ville; & S. Augustin assure que les anciens habitans de la Gaule, aujourd'hui la France, & plusieurs autres peuples, étoient coupables de ce même crime. Héliogabale, on le sait, faisoit immoler les jeunes gens des meilleures familles d'Italie, afin de plonger leurs parens dans la douleur. Ce n'est pas non plus sans raison, sans doute, qu'Appien, l'empereur Julien & plusieurs autres écrivains ont accusé les Juifs d'avoir sacrifié des victimes humaines à leurs idoles; & l'on sait que Jephté, chef des Galatides, ayant vaincu les Ammonites, immola sa propre fille, pour remplir la promesse qu'il avoit faite de sacrifier la première personne qui viendroit au-devant de lui. Plusieurs rois de Juda, qui régnoient sur le peuple de Dieu, ont égalé les Payens dans leur aveuglement, en offrant, suivant l'usage des Cananéens, leurs enfans en sacrifice à l'idole Moloch, ainsi que nous l'apprend, entr'autres, Joseph, dans ses *Antiquités Judaïques*, Livre II, & comme on le lit dans le quatrième Livre des Rois. Cambyse, roi de Perse, & après lui Alexandre-le-Grand, firent défendre ce culte abominable à leurs sujets par des loix expresses, qui cependant ne furent pas long-tems observées; mais l'empereur Hadrien parvint enfin à l'abolir, en infligeant des châtimens terribles à ceux qui le pratiquoient. Hercule fut le premier qui abolit l'usage d'immoler des hommes.

à Saturne , en offrant à ce dieu autant de lumières à la place des victimes. C'est après son retour d'Espagne qu'il établit cet usage , sous prétexte que le mot Grec *Φῶς*, dont l'oracle de Dodone s'étoit servi pour désigner l'infatuation de cette cérémonie , signifie également lumière & homme ; & que par conséquent on pouvoit offrir à Pluton de petites figures de terre cuite & des flambeaux allumés au lieu de victimes humaines, ainsi que le rapporte Macrobe ; *Lib. I. Cap. 7* ; & comme on le pratiquoit en effet aux saturnales. Mais Lycurgue , législateur des Lacédémoniens , ordonna qu'on se serviroit de cochons au lieu d'hommes pour ces sacrifices.

La statue de Diane , dont j'ai parlé plus haut , qu'Iphigénie & Oreste enlevèrent , enveloppée dans des branches de saule , de la Tauride , aujourd'hui la Crimée , fut adorée avec beaucoup de respect à Lacédémone. On lui sacrifia d'abord des hommes qu'on faisoit tirer au sort. Lycurgue adoucit ce culte affreux en faisant conduire des jeunes gens devant l'autel de Diane , pour y être fouettés jusqu'à ce que , suivant la volonté de l'oracle , il l'eussent arrosé de leur sang. Le but du législateur fut d'accoutumer par-là la jeunesse à ne pas craindre les blessures & les coups qu'ils pouvoient recevoir de l'ennemi à la guerre.

Plutarque raconte aussi que la peste ayant affligé Lacédémone , le peuple consulta l'oracle , qui lui ordonna , pour faire cesser ce fléau , de sacrifier tous les ans quelques jeunes vierges de famille noble. Les Lacédémoniens obéirent ; & le sort étant tombé sur Hélène pour être immolée , un aigle vint arracher le couteau des mains du sacrificeur ;

teur ; & l'ayant enlevé fort haut dans l'air , le laissa tomber sur une génisse. Aristide dit , dans le dix-neuvième livre de l'Etat de l'Italie , que la même chose arriva à Rome à Valeria Luperca.

La tête étant, dit Hésychus, évêque de Jérusalem, ce qui, chez tous les êtres créés , contient la raison, on la regarde comme la principale partie du corps ; voilà pourquoi Dieu avoit anciennement ordonné de la lui offrir en holocauste , avec le foie & tout ce qui y est attaché ; car c'est le cœur & le foie qu'on doit regarder comme la source de tous les appétits & mouvemens charnels.

Hérodote rapporte que les Scythes adoroient plusieurs dieux ; mais qu'ils ne leur élevoient ni temples, ni autels, ni statues, si ce n'est à Mars ; & je pense que leur manière de sacrifier, qui étoit la même pour tous les dieux, mérite la peine que j'en parle ici. La victime, les deux pieds de devant liés ensemble, étoit conduite à l'autel, où le prêtre la frappoit devant la tête ; & lorsque l'animal étoit tombé, ils invoquoient le dieu auquel ils en faisoient l'offrande. Pendant ce tems, le prêtre lui jetoit autour du col une corde avec laquelle il l'étrangloit ; après quoi ôtant la peau & la chair de dessus les os, il arrangeoit ces dépouilles, lorsque le bois lui manquoit, sur les os mêmes mêlés de quelques autres combustibles, pour les faire bouillir ; & lorsqu'il n'avoit point les vases nécessaires, il mettoit la chair de nouveau dans la peau, & la faisoit cuire ainsi. Cela fini, le prêtre offroit la victime au dieu à qui elle étoit destinée. De toutes les victimes, le cheval étoit celle qui leur paroïssoit la plus précieuse ; voilà pourquoi ils avoient consacré cet animal à Mars.

dont ils réparoiënt de la manière fuivant le temple quand il étoit dégradé par la pluie, par l'humidité & la mauvaife température de l'atmosphère : ils rassembloient une grande quantité de branches d'arbres & de copeaux dont ils formoient uné pile carrée fort haute & à pic de trois côtés, mais basse & en talus du quatrième côté, afin qu'on pût y monter facilement & descendre de même. Au milieu de cette pile, ils plaçoient un grand ciméterre ou coutelas, dans le goût de ceux des Perfans & des Turcs de nos jours, qu'ils regardoient comme la véritable image de Mars, qui faisoit le principal objet de leurs adorations & de leurs sacrifices.

L'histoire Grecque & Romaine nous apprennent clairement que, dans les premiers tems, le cheval fut offert en sacrifice à Mars. Les annales des Romains portent entr'autres qu'on étoit dans l'usage d'offrir, le douze Décembre de chaque année, au champ de Mars, un cheval qui avoit remporté le prix à la course, afin de se rendre ce dieu propicé à la guerre. Pausanias dit que Tyndare, père d'Hélène, qui fut enlevée & conduite à Troye par Paris, ayant résolu de venger cette injure, fit assembler tous ceux qui recherchoient sa fille en mariage, immola un cheval en leur présence, & leur fit prêter serment sur la victime même, déjà mise en pièces, qu'ils vengeroient Hélène, & quiconque auroit l'avantage de l'épouser, s'il arrivoit jamais que l'un ou l'autre fut outragé. Après leur avoir imposé cette obligation, il enterra les membres de la victime dans un lieu près de Sparte, appelé, à cause de cela la *Sépulture du cheval*. D'autres prétendent que la fête que les Romains célébroient le douze Décembre

au champ de Mars , comme je l'ai dit plus haut , se faisoit le douze Octobre & qu'on donnoit au cheval destiné à cette cérémonie , le nom d'Octobre ; ce qui occasionna un jour une grande querelle à Rome au sujet de la tête de ce cheval, que les uns vouloient avoir au capitolé ; & les autres à une tour appelée *Manilia*. Suivant Festus , les Lacédémoniens sacrifioient de même sur le mont Taygete ; un cheval , qu'ils réduisoient ensuite en cendres , afin qu'elles fussent dispersées de là par le vent dans toute l'étendue de leur pays ; & Pausanias dit que les Macédoniens immoloient , sur la même montagne , un cheval au soleil , imitant en cela les Perses. Xénophon assure la même chose , en disant qu'ils firent présent à Curion d'un cheval pour le sacrifier au soleil , suivant l'usage des Perses. Il ajoute que les Sarmates élevoient des chevaux pour servir de victimes dans leurs sacrifices , & pour se nourrir. Le peuple de Salente tuoit des chevaux & les brûloit en l'honneur de Jupiter. Les habitans de l'isle de Rhodes offroient au soleil un char avec quatre beaux chevaux , qu'ils chassoient dans la mer pour être engloutis par les flots , à cause qu'ils s'imaginoient que le soleil fait le tour du monde avec un pareil équipage. On lit dans les Héroïques de Philostrate , que pour obtenir la victoire sur ses ennemis , il falloit sacrifier au soleil un poulain blanc qui n'avoit jamais connu le mors , ni l'éperon , & cela par le conseil de Palamedes , afin de rendre le courage aux Grecs , qui , au siège de Troie , furent frappés de peur & d'épouvante à la vue d'une éclipse soudaine du soleil.

Origenes rapporte que le sacrifice d'un taureau que les

anciens Hébreux faisoient , suivant la loi de Moïse , devant le Tabernacle du Seigneur , servoit à donner à entendre qu'il faut dompter la vanité & l'orgueil ; ainsi qu'ils enseignoient , par le sacrifice d'un veau , qu'on doit vaincre la foiblesse de la chair.

Les Béotiens avoient la coutume d'immoler à Neptune un taureau auquel ils donnoient le nom de *Mucytes* , c'est-à-dire, le *Mugissant*, à cause que son cri a quelque rapport avec le bruit que fait la mer agitée. Ce taureau devoit être noir , pour indiquer par-là la noire profondeur des eaux ; de sorte qu'il y a des écrivains qui pensent que les Latins ont donné à l'aigle le nom d'*aquila* venant du mot *aqua* , à cause de sa couleur brune & noirâtre. C'est aussi pour cette raison que les dieux de la mer sont généralement représentés d'un coloris brun , avec des cheveux & des draperies bleuâtres , une poitrine & des épaules larges & fort charnues , à peu près comme les taureaux. Pour ce qui est des combats des taureaux qui étoient anciennement en usage chez les Romains ; ils n'étoient pas institués en l'honneur de Neptune , mais en celui des dieux infernaux , afin d'appaiser leur colère , lorsque , sous Tarquin-le-Superbe , Rome fut affligée d'une contagion horrible , par laquelle il périt un grand nombre de femmes enceintes ; ce que le peuple attribua à l'imprudence qu'on avoit eu de manger de la chair de taureaux noirs.

Aux fêtes que les censeurs Romains avoient coutume de célébrer tous les cinq ans pour leur purification ; & qui portoient le nom de *Solitaurilia* , on immoloit un porc , une brebis & un taureau.

Le sacrifice d'un taureau étoit ordinairement le signe de quelque victoire remportée sur l'ennemi , sur-tout parmi les Romains ; voilà ce qui a fait dire à Juvénal : « On conduisit au capitolé un grand bœuf noir , marqué » avec de la craie ». Il faut remarquer ici que l'usage des Lacédémoniens , dans ces sortes de sacrifices , différoient de celui des Romains , en ce que les derniers sacrifioient un bœuf , lorsqu'ils avoient vaincu & défait l'ennemi avec effusion de sang , & une brebis lorsqu'il n'y avoit pas eu de sang de répandu ; tandis que les Lacédémoniens , au contraire , immoloient un bœuf quand ils remportoient l'avantage , sans qu'il en eût coûté la vie à quelqu'un , & un coq , lorsque c'étoit en plein champ & les armes à la main qu'ils avoient obtenu la victoire ; donnant à connoître par - là qu'ils préféroient les entreprises conduites par la raison & la prudence à celles qu'on n'exécutoit que par la compulsion & par la force.

L'histoire nous apprend aussi que dans les premiers tems , particulièrement parmi les Romains , le bœuf étoit en telle estime , qu'on punissoit de mort celui qui tuoit un de ces animaux , de même que s'il avoit ôté la vie à un citoyen. Voilà pourquoi Erichtée , régnañt à Athènes , ordonna que le prêtre qui , à la fête annuelle , immoloit le bœuf qu'on y offroit en sacrifice , quitteroit le territoire d'Athènes aussi - tôt que la cérémonie seroit finie , & après qu'il auroit posé la hache contre le pied de l'autel.

Les Theffaliens reçurent ordre de l'oracle d'Apollon à Dodone , de faire tous les ans des sacrifices sur le tombeau d'Achille , & de prendre tout ce qui étoit né-

cessaire pour cela dans leur pays; savoir, deux taureaux apprivoisés, l'un noir & l'autre blanc; le bois sur le mont Pélion, le feu de la Thessalie, & de la farine avec de l'eau puisée dans le fleuve Sperchius. Ils y ajoutèrent en outre, des couronnes & des festons de verdure entremêlée d'amaranthes, afin que, dans le cas que les vaisseaux qui devoient apporter les choses destinées pour cette cérémonie fussent retenus par des vents contraires, ils ne manquaissent du moins pas de ces herbes & de ces fleurs, qui ne se fanent jamais, pour en orner le tombeau.

Apollodore & Athenée rapportent qu'Hercule mangeoit quelquefois un bœuf entier à un seul repas; voilà pourquoi les anciens lui ont dédié un oiseau de mer appelé en Grec *Λάπος*, & auquel nous donnons le nom de mouette & de goéland; à cause, dit Suidas, que cet oiseau est extrêmement gourmand. Cette voracité d'Hercule fit même instituer des fêtes, pendant lesquelles il n'étoit permis de se servir que de juremens & d'imprécations. Voici comment Lactance & Apollodore racontent le fait: Hercule traversant un jour, avec quelques-uns de ses compagnons, l'île de Rhodes, & se trouvant tourmenté de la faim, il rencontra un paysan qui labouroit son champ avec une charrue attelée de deux bœufs, dont Hercule demanda à en acheter un pour satisfaire son appétit; ce que le paysan ayant refusé, Hercule enleva les deux bœufs par force, & les mangea avec ses compagnons. Le paysan fâché & transporté, pour ainsi dire, hors de lui-même de colère, ne cessa point, pendant ce repas, de charger d'injures & d'imprécations Hercule, qui ne fit qu'en rire, & se moqua du paysan, en lui disant qu'il

n'avoit jamais mangé de meilleure viande , ni de plus grand appétit. Voilà la raison pourquoi les habitans de l'isle de Rhodes avoit érigé à Hercule , après qu'il eut été déifié , un autel sur lequel étoient représentés deux bœufs sous le joug , & qu'ils lui sacrifioient , à un certain tems de l'année , une paire de bœufs , en faisant un grand bruit , & en prononçant mille malédictions & sermens , pour plaire à ce dieu , en lui rappelant la mémoire de son aventure avec le payfan.

Je dois encore parler ici d'un autre sacrifice en l'honneur & à la mémoire d'Hercule , qui n'est pas moins singulier que ridicule. Les Béotiens , au rapport de Suidas , conduisant un jour un bœuf pour l'immoler , cet animal se détacha & s'enfuit. Le peuple pour ne pas laisser passer le tems du sacrifice , mirent une pomme sur quatre petits bâtons avec deux autres plus petits en haut , pour représenter ainsi les quatre jambes & les deux cornes du bœuf , & offrirent avec une grande pompe ce simulacre à Hercule. D'autres attribuent cette offrande d'une pomme , au lieu d'un bœuf , aux Athéniens ; & Pollux assure qu'elle a été long-tems en usage chez les Thébains. Mais Pausanias dit , que le pommier étant quelquefois reçu par les dieux comme une offrande agréable , le peuple de la Béotie offrit à Hercule , au lieu d'un bœuf qui s'étoit échappé , un arbre de cette espèce , auquel il n'y avoit que quatre branches , ce qui a donné lieu à la coutume de consacrer le pommier à ce dieu. Et Apollodore prétend , d'après Zénodote , que les Béotiens offroient cet arbre au lieu de beliers & de brebis.

Ce sacrifice d'un bœuf pour implorer le secours &

les bienfaits des dieux, me rappelle ici que, suivant Lucien, dans son *Toxaris*, les anciens Scythes, dont le pays est aujourd'hui occupé par les Tartares, avoient une coutume singulière que voici. Lorsque quelqu'un étoit offensé, & qu'il n'avoit pas le moyen de se venger, il faisoit rôtir un bœuf, puis le mettoit en pièces & s'asseyoit sur la peau au milieu de toutes ces viandes les mains liées derrière le dos comme un prisonnier. Alors tous ceux qui passaient par-là & qui vouloient le secourir, en prenoient un morceau & juroient de lui amener plus ou moins d'assistance, selon leurs moyens; & en disant cela, ils mettoient le pied droit sur la peau du bœuf, pour confirmer leur promesse. Cette coutume subsiste encore de nos jours chez les Circassiens, qui habitent entre le Tanais & le Phase, & qui regardent cette promesse comme inviolable & sacrée.

Les Athéniens placèrent l'image du bœuf sur leur monnoie appelée *Didrachma*, en signe de leur reconnoissance pour les services que rend cet animal. Aussi lit-on dans plusieurs écrivains que c'étoit l'usage, dans ces anciens tems, de se servir de la valeur du bœuf pour fixer le prix des denrées; ainsi qu'Homère le dit, entr'autres, dans le second livre de son *Iliade*, en parlant de l'égide de Minerve, « de » laquelle pendoient cent rangs de franges d'or merveilleu- » sement travaillées, & chacune du prix de cent bœufs; » c'est-à-dire, de cent pièces d'or, qui d'un côté portoient l'empreinte du bœuf, & de l'autre la tête du prince, ou de celui qui gouvernoit.

Suivant Pindare les Hyperboréens se servoient d'ânes pour leurs hétacombes ou grands sacrifices à Apollon; voilà pourquoi le poëte Callimaque dit qu'Apollon prenoit plaisir à se voir immoler un âne gras. Mais

Mais les Egyptiens avoient pris l'âne en averfion, non-feulement à caufe de fa ftupidité & de fa pareffe, mais encore à caufe de fa vilaine peau tachetée de brun & de gris; de forte qu'ils regardoient cet animal comme indigne d'être offert aux dieux, & le traitoient avec le plus grand mépris, en l'accablant d'invectives & de coups; & lorsqu'en le pourfuivant ainfi, ils le voyoient fur quelque éminence affez grande à leur gré, ils le faifoient rouler du haut en bas, ce qui a donné lieu au proverbe : *l'âne d'Egypte*, pour désigner un homme vil & méprifable.

Les Egyptiens n'étoient pas le feul peuple de l'antiquité qui montrait du refpect pour le porc; & il y en a même eu qui ont placé cet animal au rang de leurs divinités. Les habitans de Candie, entr'autres, tenoient le porc pour facré, dans l'idée que Jupiter en venant au monde fut allaité par une truie, qui, par fes grognemens étouffa les cris de l'enfant; quoique d'autres attribuent ce fervice à la chèvre Amalthée.

Les anciens rois d'Italie avoient coutume d'immoler un porc à la cérémonie de leur mariage; & les principaux du pays apportoient à l'autel un porc, lorsqu'ils fe marioient, fuivant l'ufage des anciens Tofcans; ce qui fe pratiquoit auffi affez généralement chez les Grecs & chez les Latins.

Ceux d'Argos célébroient les fêtes appelées Hyfteries, en offrant un porc à Vénus, ainfi que Callimaque le rapporte fort au long; & ceux de Sicyonne avoient la même coutume, comme nous l'apprend Aristophane.

On facrifioit auffi une truie à la déeffe Maja, (par laquelle

il faut entendre la terre, ainsi appelée, suivant C. Labeo, pour signifier sa grandeur) à cause que le porc fait de grands dégâts aux bleds, & qu'il aime beaucoup à fouiller la terre avec son groin; car on offroit également les animaux aux dieux pour l'averfion qu'ils pouvoient en avoir, & pour l'affection qui leur portoient. C'est pour cette même raison, disent les poètes, qu'on immoloit le porc en l'honneur de Cerès. Veranius rapporte qu'on immoloit aux funérailles une truie à Cerès, pour servir de sacrifice expiatoire à la famille.

Lorsqu'après la guerre on faisoit un traité de paix, ou qu'il y avoit une amnistie, on offroit de même en sacrifice un porc, ainsi que Virgile semble le donner à entendre, lorsqu'il dit : « Il fit la paix, en immolant une truie »; quoique Quintilien & Servius prétendent que par une truie, Virgile entend ici un porc; puisque c'étoit le mâle & non la femelle dont on se servoit pour ces offrandes. Suétone, dans la vie de Claude, dit : « Il fit une alliance avec les princes, pendant qu'on immoloit une truie »; mais suivant Tite-Live, c'est un porc qu'on offrit en sacrifice dans cette occasion.

Suivant la loi de Moïse, les rois & les princes devoient offrir un bouc en expiation de leurs péchés; & ceux qui occupoient quelque charge publique se servoient pour cela d'une chèvre ou d'un agneau. L'Écriture sainte dit aussi qu'Aaron reçut l'ordre de sacrifier pour lui-même & pour sa famille entière un veau, dans l'état de justice & d'innocence; & un bouc quand il devoit expier ses péchés. Et Hésychius, évêque de Jérusalem, prouve qu'il étoit permis au grand-prêtre, après avoir fait

Le sacrifice d'un bouc, d'entrer dans le sanctuaire, vêtu entièrement en blanc; pour donner à comprendre que venant de se réconcilier avec Dieu, il étoit pur de corps & d'ame, & par conséquent digne d'entrer dans un lieu aussi saint.

Suivant la fable, ce fut Hercule qui le premier dompta le bouc, voulant faire entendre par-là qu'il fut amortir les desirs de la chair. Il fut aussi le premier qui sacrifia, faute d'autre victime, une chèvre à Junon, en reconnoissance de ce que, dans son combat contre Hippocoon & contre ses enfans, elle ne l'avoit point traversé, comme il s'attendoit qu'elle feroit, & comme elle avoit fait dans toutes ses autres entreprises; coutume qui, suivant Pausanias, Livre III, s'est perpétuée à Lacédemone, où l'on sacrifioit une chèvre à Junon *Egophage*, c'est-à-dire, *qui mange de la chair de chèvre*. Les Lacédémoniens offroient de même à Diane *Carythalienne* (*des champs*) de la chair de chèvre seulement & point d'autre. Aussi Xénophon raconte-t-il, dans sa *Retraite de dix mille*, que lorsque les Perses vinrent pour raser Athènes, les Athéniens promirent à Diane de lui immoler autant de chèvres qu'ils tueroient d'ennemis, dans le cas qu'ils remportassent la victoire; & ces animaux venant à leur manquer pour la multitude des sacrifices, ils lui en immolèrent dans la suite cinq cens tous les ans, comme pour intérêt de leur promesse.

Les poètes nous apprennent aussi qu'on sacrifioit le bouc à Bacchus comme protecteur de la vigne, à qui cet animal est fort nuisible; & voilà pourquoi l'on établit, en l'honneur de ce dieu, les fêtes appelées *Ascolii*, où l'on

fautoit en cadence sur des outres remplies de vent & enduites d'huile.

Les dames Romaines qui accouchoient de jumeaux, sacrifioient anciennement à Junon certaines brebis attachées, suivant *Bebius Macer*, entre deux paires d'agneaux de chaque côté; & ceux de *Sicyonne* avoient la coutume d'offrir à leurs dieux des brebis grasses, auxquelles ils donnoient le nom d'*Euménides*, pour la prospérité & la conservation de leurs familles. Ils immoloient aussi à *Hercule*, comme dieu des richesses & de l'abondance, une brebis attachée à quatre pieux, au lieu d'un bœuf qui s'étoit échappé lorsqu'on le conduisoit à l'autel; c'est pourquoy on lui donnoit le nom de *Melius*, c'est-à-dire, berger. Mais j'en ai dit assez plus haut sur ce ridicule sacrifice.

En parcourant l'ancienne histoire des Grecs & des Romains, on trouve que les premiers ont sacrifié des chiens à la déesse *Genetia*, & les seconds à *Proserpine*. Dans les fêtes *Lupercales*, en l'honneur du dieu *Pan*, on offroit de même des chiens en sacrifice, à cause de l'inimitié naturelle qui regne entre ces animaux & les loups. D'autres croient que cela se faisoit en l'honneur de *Romulus* qui fut allaité par une louve. Il y en a aussi qui pensent que ces fêtes ont été instituées par *Evandre*. Le peuple d'*Argos* immoloit des chiens à la déesse *Cyonia*, à qui l'on attribuoit le pouvoir de faire accoucher heureusement & promptement les femmes qui l'invoquoient. Les *Lacédémoiens* avoient consacré le chien à *Mars*, à cause de son courage & de son ardeur à attaquer les animaux sauvages; & les jeunes gens de *Sparte* étoient

dans l'usage de sacrifier un petit chien à Mars, avant que de commencer leurs exercices guerriers. Chez les Romains, les Augures immoloient aussi souvent une chienne rousse devant une porte de la ville de Rome, qui de-là a reçu le nom de *Catularia*, pour que les chaleurs de la canicule aux mois de Juillet & d'Août, ne nuisissent pas aux biens de la terre.

Les habitans de Méthane ou Méthone, dans le pays de Trézene, en Grece, avoient coutume de sacrifier tous les ans un coq, pour empêcher que leurs vignes ne fussent endommagées par le vent d'Afrique, qui vient du golfe Saronique, & auquel les Italiens donnent le nom de *Scirocco*, qui brûle tous les bourgeons & détruit l'espérance de l'année. Deux hommes, dit Pausanias, Livre II, prennent un coq de plumage blanc &, le tirant chacun par une aîle, le déchirent en deux; ensuite il courent tout autour des vignes avec cette moitié de coq à la main; puis se rendant ensemble au même lieu d'où ils sont partis, ils enterrent le coq, & croient par-là garantir leurs vignes.

Les Romains étoient dans l'usage d'offrir tous les ans des poules à Esculape, comme au dieu qui préside à la santé des hommes.

Les peuples de la Béotie avoient consacré le renard, à cause de sa voracité, à Hercule, qu'ils regardoient comme un grand mangeur. Et suivant Zénodote les Phéniciens offroient une caille à ce dieu, parce que cet animal lui conserva une fois la vie.

Le peuple de Cyrène attribuoit de grandes connoissances dans l'agriculture à Saturne; & se présentoit

devant sa statue, pendant le sacrifice, la tête ceinte d'une couronne de figes fraîches.

Les Egyptiens offroient, le dix-neuvième jour du premier mois de chaque année, du miel & des figes en l'honneur de Mercure, en faisant un grand bruit, & en criant : « O que la vérité est agréable & douce ! »

Les anciens Gaulois adoroient Hercule comme le dieu de la prudence, ainsi que de l'éloquence, suivant Lucien ; c'est pourquoi ils lui offroient du miel & des figes, que les Egyptiens présentoient à Mercure. De plus, tous ceux qui assistoient à l'offrande tenoient une branche de figuier à la main, & avoient, aussi bien que les prêtres, la tête ceinte d'une couronne de feuilles de peuplier, dont Evandre se couvrit de même le front, suivant Virgile, qui appelle cet arbre, l'arbre d'Hercule. Et Macrobe dit que les sacrifices à Saturne & à Hercule se faisoient avec la tête nue ; tandis que les prêtres avoient la tête couverte pendant le culte qu'on rendoit aux autres dieux.

Les Romains offroient à la déesse Carna, à qui ils attribuoient l'entretien des esprits vitaux dans le corps humain, du lard & la verdure des fèves, qui servent à rendre l'homme fort & robuste. Et l'on fait que le premier jour du mois de Juin étoit appelé par les Romains, *Fabariæ calendæ*, (*calendes des fèves*,) fête qui fut instituée par Junius Brutus, de qui ce mois a retenu son nom.

Festus Pompeius rapporte que les Romains offroient tous les ans à Vulcain une espèce de poisson pour les âmes des hommes, à cause que les anciens philosophes regardoient le poisson comme la figure emblématique de

Pame , & parce que le poisson , dit Philon , est composé d'un élément pur , & que c'est la première espèce de créatures vivantes que Dieu a créés.

Suivant Vincent Cartari , les Romains rendoient encore un autre hommage à Vulcain , qui consistoit à rassembler , après quelque victoire , tous les boucliers & les autres armes pris sur les ennemis , & d'en former une pile , pour les réduire ensuite en cendres en l'honneur de ce dieu. Cette coutume , dit Servius , dût son origine à ce que Tarquinius Priscus ayant vaincu les Sabins , brûla toutes leurs armes , qu'il offrit à Vulcain ; sacrifice qu'Evandre fit aussi , suivant Virgile , lorsqu'étant jeune encore , il remporta une victoire à Préneste.

Les Egyptiens offroient des pains & des pommes à Isis. Les Siciliens des glands & de la farine à Cérés. L'offrande aux nymphes des eaux & des champs consistoit en lys blancs , pour donner à entendre leur pureté & chasteté.

Sérapis , que les Egyptiens regardoient comme le dieu des richesses ou des productions de la terre , à cause qu'il leur avoit enseigné l'agriculture , étoit représenté avec une corbeille remplie de fruits sur la tête ; & tout ce qu'ils offroient à ce dieu , soit viandes , pain , fruits ou fleurs , lui étoit présenté dans des paniers.

On fait qu'il y avoit une espèce de vase ou de cruche consacré à Osiris , non-seulement à cause qu'il étoit regardé comme l'inventeur du vin , mais comme présidant aussi à toute espèce d'humidité ; voilà pourquoi on lui avoit donné les noms d'Océan , d'Isis & de Thétis. C'étoit la coutume de porter en cérémonie , à sa fête , une certaine grande cruche , pour laquelle les Egyptiens

avoient beaucoup de vénération , & devant laquelle ils se mettoient à genoux dans le temple , en élevant les mains vers le ciel , pour remercier Isis des bienfaits qu'il avoit répandus sur les hommes ; car ils regardoient l'humidité comme le principe de toutes les choses créées.

Dans un certain endroit de la Grece on adoroit Myngrus , le dieu des mouches. On croyoit qu'en faisant des offrandes à cette divinité, toutes les mouches étoient obligées d'abandonner le pays. Les peuples de Cyrène , dans la Lybie , avoient de même leur dieu des mouches , appelé Achor , auquel ils faisoient des offrandes pour faire cesser la peste , laquelle y étoit souvent occasionnée par une quantité prodigieuse de ces insectes.

Il paroît que dans les premiers tems on offroit du vin rouge au lieu de sang , car on lit dans le second livre du Deutéronome : « Et tu boiras le pur sang de la vigne » ; & David dit dans ses pseaumes : « ils ont bu le sang de » la vigne ». Les prêtres Egyptiens , parmi lesquels on comptoit des rois , s'abstenoient de boire du vin , & ne s'en servoient que pour leurs sacrifices ; non pour faire une offrande agréable au ciel , mais seulement pour représenter par-là le châtement que méritent ceux qui offensent les dieux , & leur sang qu'il faudroit répandre pour servir d'expiation de leurs crimes , croyant se rendre , par ce moyen , les dieux propices ; car les Egyptiens étoient dans la ferme persuasion que la vigne avoit été produite par le sang des géans , lorsqu'ils furent punis par les dieux pour avoir voulu escalader le ciel ; & que c'est de ce sang répandu sur la terre , que sont nées toutes les folies & toutes les extravagances auxquelles l'homme se livre. Ils regardoient

regardoient aussi le pressoir comme un emblème de l'adversité, de la persécution, de l'oppression, &c.

Chez les Romains on célébroit les fêtes de Mercure avec du lait seulement, pour signifier la douceur de l'éloquence. Ces offrandes se faisoient à Rome, dans une rue appelée *Sobra*, à cause que le vin trouble les sens, fait balbutier la langue, révéler les secrets, & rend l'homme incapable de traiter d'affaires graves, & qui demandent de la discrétion.

Au reste, on ne se contentoit pas d'immoler des victimes en l'honneur des dieux, mais on leur offroit aussi des couronnes & des festons de fleurs, & l'on célébroit leurs fêtes au son de plusieurs instrumens.

Je remarquerai, pour terminer ce chapitre, que plusieurs peuples de l'antiquité étoient dans l'usage de faire sur l'âtre de l'autel un cercle avec le sang de la victime, qu'on recevoit pour cela avec une grande attention & beaucoup de respect, dans un vase destiné à cet usage. Cette cérémonie portoit un nom qui signifie *rendre parfait*; parce qu'on regardoit le cercle comme la plus parfaite de toutes les figures.



C H A P I T R E . X I X .

Des habits sacerdotaux , des vases sacrés & autres ustensiles dont on se servoit pour les sacrifices.

A FIN de rendre le chapitre précédent plus utile , je pense qu'il est nécessaire de dire quelque chose ici des habits sacerdotaux , des vases sacrés & autres ustensiles dont on se servoit anciennement pour les sacrifices & les offrandes ; détails qui pourront être utiles aux artistes à qui leurs travaux ne permettent pas toujours de faire les recherches nécessaires pour s'en instruire.

Lorsque les prêtres Egyptiens adressoient leurs prières au ciel , pour expier les fautes du peuple & détourner la colère des dieux , ils étoient vêtus en noir , pour signifier que les mortels , nés de la terre bienfaisante , invoquoient & supplioient l'Être invisible ; à cause du rapport que le noir a avec la terre.

On fait que cette coutume de s'habiller en noir dans le tems de douleur & d'humiliation subsiste encore parmi les principaux peuples de l'Europe ; à quoi l'on peut rapporter ces paroles du Lévitique : « Si tes vêtemens ne sont pas noirs » ; c'est-à-dire s'il n'a pas un véritable repentir de ses fautes.

On se servoit aussi du noir pour porter le deuil ; voilà pourquoi Varron donne à ceux qui sont en deuil le nom d'*Antracini* , c'est-à-dire , noirs comme un charbon.

Le peuple d'Arcadie se servoit de même de vêtemens noirs pour adorer Cérès, déesse qui préside aux productions de la terre. Les prêtres du dieu Falacer, qu'on prétendoit veiller aux arbres fruitiers, portoient communément un bonnet noir ; & quand ils remplissoient les cérémonies de leur culte, ils étoient entièrement vêtus de cette couleur, qui étoit aussi consacrée à Pluton, & dont ses prêtres étoient habillés ; à cause qu'ils prétendoient que le noir étoit la couleur qui convenoit le mieux aux dieux infernaux & souterrains.

Hérodote dit qu'il n'étoit pas permis aux Egyptiens d'entrer avec des habits de laine dans les temples ; ainsi qu'il étoit défendu, comme une chose profane, à ceux qui étoient initiés dans leurs mystères, de se faire ensevelir avec de semblables vêtemens. Ils se servoient pour cela de la toile de lin ; ce qui a fait dire à Tertulien, en parlant de Jesus-Christ : « Quand il est habillé de lin » blanc, c'est le même vêtement que celui d'Osiris ». Et Plutarque pense, dans son *Traité d'Isis & d'Osiris*, que les prêtres sont vêtus de lin blanc, pour donner à connoître que ce sont les choses pures & sans taches qui conviennent le mieux à la nature des dieux ; dont il n'est pas permis, suivant Platon, d'adorer la majesté sacrée & immaculée, avec des choses impures & souillées. Et comme la toile de lin est l'étoffe la plus propre & qui est la plus facile à nétoyer, on a pensé que c'étoit celle qui convenoit le mieux à la dignité & à la pureté du Sacerdoce. En effet, les mages des anciens Perses prétendoient que Dieu même aimoit les vêtemens blancs, idée qui paroît être prise de Salomon, qui dit : « Que vos vêtemens soient

» toujours blancs » ; par où il veut faire entendre que notre ame doit être pure & notre conduite sans tache.

L'habit facerdotal, appelé *poderis*, du mot grec *podés*, qui veut dire pieds, étoit de lin blanc, fort serré autour du corps, & descendoit jusqu'aux talons, comme il est dit dans l'Exode 39 : « Ils faisoient leurs vêtements de » lin blanc, & leur tunique, appelée *hypoditis*, étoit » tout-à-fait couleur d'hyacinthe. »

Les sacrificateurs portoient aussi sous leurs habits une espèce de caleçon de lin retors blanc fort fin, qui leur ferroit les reins ; & il leur étoit de plus ordonné par la loi de se serrer le corps d'une ceinture de lin fin, brodée en pourpre, en écarlate & en hyacinte, Apollonius de Tyane, avoit de même adopté cette espèce de vêtement, parce qu'elle s'accorde mieux avec la pureté, que les autres étoffes de laine grasse & mal-propre.

Quant à la chaussure des prêtres Egyptiens, il ne leur étoit pas permis de porter d'autres souliers que ceux faits d'écorce d'arbre, tant ils étoient attentifs à éviter tout ce qui avoit la moindre apparence d'impureté & de malpropreté. Il étoit de même défendu, comme un crime abominable, aux prêtresses Romaines, appelées Flaminices, de porter des souliers faits de cuir d'animaux morts naturellement, quoiqu'il leur fut permis d'en avoir de la peau de ceux qui avoient été offerts en sacrifice. Jesus-Christ lui-même a défendu à ses disciples de porter des souliers, pour leur donner à entendre qu'en allant annoncer la vie éternelle, ils devoient renoncer à tout ce qui est périssable. Dans le tems que Moïse quitta la servitude d'Egypte, il portoit des souliers de cuir ; mais lorsque dans la suite il

eut acquis de la force & de la vertu , & qu'il fut en état de se rendre au mont Sinaï , pour y servir le Seigneur ; Dieu lui commanda de quitter ses souliers , à cause de la sainteté du lieu.

Les prêtres Egyptiens ornoient leurs têtes de plumes d'épervier , croyant rendre par-là hommage à cet oiseau , pour avoir porté anciennement , à ce qu'ils prétendoient , aux prêtres de Thebes , en Egypte , un livre écrit en lettres rouges , qui enseignoit la manière dont il faut honorer les dieux , & plusieurs des principales cérémonies à observer dans leur culte ; voilà pourquoi les poètes Latins donnoient , suivant Martial , à ces prêtres le nom de hupés ou porte-crêtes.

Il seroit superflu de nous arrêter à décrire ici tous les autres vêtemens & ornemens des prêtres , tels que la mitre , la thiare , l'éphod , &c. , dont plusieurs écrivains ont parlé fort au long , & entr'autres Goerée dans ses *Antiquités Judaïques* ; je me contenterai donc de faire quelques remarques sur ceux des anciens Romains , après avoir dit auparavant quelque chose de la chevelure des prêtres.

C'étoit anciennement une grande ignominie d'avoir les cheveux coupés , & c'est-là sans doute la raison pourquoi Moïse avoit défendu aux prêtres de se faire toucher les cheveux & la barbe avec un rasoir , mais de les couper seulement avec des ciseaux ; afin de mettre une distinction entr'eux & les prêtres d'Egypte , qui , après la mort d'Apis , le déifièrent & l'adorèrent , en se faisant raser pour cela , non-seulement la tête , mais tout le corps , afin d'être dans un plus grand état de pureté. Beda prétend , dans son *Histoire de l'Eglise* , qu'en se faisant ainsi

rafer la tête , on donnoit à entendre qu'il falloit renoncer aux vanités & biens superflus de ce monde , qui est un des vœux que font encore les prêtres en entrant dans les ordres. C'est aussi dans ce sens que parle saint Jérôme , quand il dit , que de même que le prêtre se fait raser la tête , il doit se défaire des biens inutiles & des desirs terrestres ; & que par le peu de cheveux qu'on lui laisse , il faut entendre qu'il doit se contenter d'une légère nourriture pour l'entretien de son corps. Il y en a cependant qui prétendent que cette loi de couper les cheveux pour entrer dans le sacerdoce , doit son origine à la coutume idolâtre des Payens , d'offrir leurs cheveux & ceux de leurs enfans à leurs dieux. D'ailleurs plusieurs conciles ont ordonné aux prêtres de laisser croître leurs cheveux & leur barbe , à l'exemple des Nazaréens , en leur permettant seulement de les couper avec des ciseaux lorsqu'ils étoient trop longs , sans se servir jamais du rasoir pour cet usage.

Voyons maintenant ce qui nous reste à dire de la dignité , ainsi que des vêtemens & des ornemens des prêtres de l'ancienne Rome.

Numa Pompilius , second roi de Rome , & qui , en même tems , exerçoit le souverain pontificat , ne pouvant plus suffire seul au gouvernement de l'état & aux devoirs du sacerdoce , nomma pour l'aider trois prêtres appelés Flamines : le premier , en l'honneur de Jupiter Capitolin ; le second de Mars , & le troisième de Romulus Quirinus. Leurs vêtemens ressembloient assez à ceux avec lesquels les moines catholiques font aujourd'hui l'office dans l'église. Leur tête étoit couverte d'un grand bonnet blanc tout rond , surmonté d'une branche d'olivier , au bout

de laquelle il y avoit une houe de laine , qui devoit être d'une brebis offerte en sacrifice ; ce chapeau étoit appelé *Albogalerus*.

Dans la suite , il nomma encore douze autres prêtres sous le nom de Saliens , en l'honneur de Mars le Victorieux , le Protecteur , le Vengeur , & le Pacificateur , qui étoient vêtus de longs habits , avec un pectoral de cuivre , enrichi d'or , d'argent & de pierres précieuses. Le culte religieux s'étant augmenté & étendu considérablement parmi les Romains , & le nombre des dieux allant au-delà de trente mille , Numa augmenta aussi le nombre des prêtres. Il créa un *Pater Patratus* , (Pere Patrat) un *Fecialis* ou héraut d'armes , qui servoient l'un & l'autre à déclarer la guerre ; des *Epulones* , qui avoient soin des repas qui se faisoient & qu'on offroit aux dieux dans les sacrifices publics ; & des *Augures* ou devins qui prédisoient l'avenir par le vol & par le chant des oiseaux : le pouvoir de ces derniers étoit si grand , que le peuple ne pouvoit rien faire sans leur approbation. Tous ces ministres des autels avoient leur costume particulier , excepté le tems des sacrifices , qu'ils étoient tous vêtus de la même manière ; favoir , d'une robe de lin blanc fort ample , qui leur descendoit jusqu'aux talons , & rassemblée autour du corps par une ceinture avec une boucle. Cette robe étoit appelée *Gabina*.

Et comme l'essence de la fidélité est de garder le secret , c'est-à-dire que les choses qu'on nous confie doivent rester intactes , cachées , pures & inviolables , Numa Pompilius ordonna que le grand-prêtre auroit la main droite couverte d'un voile blanc , pendant qu'il faisoit l'offrande à la fidélité , ainsi que le rapporte Tertulien ; pour donner

à entendre qu'il faut que la bonne-foi soit simple & franche, & qu'elle est consacrée à la main droite, qui doit la maintenir avec célérité & vigueur. Virgile fait de même comprendre que le maintien de la bonne-foi est indiqué par la main droite, comme un gage d'assurance; voilà pourquoi ce poète fait dire à Didon, dans le quatrième livre de l'Enéide: « Hélas! voilà donc le prix de ma » main & de ma foi; voilà cet homme pieux, qui, à » ce qu'on dit, transporte avec lui les dieux de son pays ». Et dans le troisième livre on lit: « Anchise sans attendre » sa réponse tend la main droite au jeune Achéménide » comme un gage de l'amitié qu'il lui promet ». Et dans un autre endroit il fait dire par Amate à Latinus: « Qu'est devenue votre bonne-foi, votre tendresse pour » votre famille & la parole que vous avez donnée tant » de fois à Turnus, votre neveu ». Virgile dit aussi que la fidélité est blanche & grise, ce qui, suivant Servius, indique que la sincérité est plus commune chez les vieillards, déjà gris & blancs par l'âge, que chez la jeunesse. Et lorsqu'Horace se plaint de la corruption de son tems, il dit que la bonne foi, vêtue de blanc, est peu adorée; & il ajoute que pendant le sacrifice qu'on lui faisoit, le grand-prêtre avoit non-seulement la main droite couverte d'un voile blanc, mais aussi la tête, & , pour ainsi dire, le corps entier; pour faire entendre que l'esprit & la volonté doivent être purs & sans tache, pour accompagner toujours la bonne foi: voilà pourquoi l'Arioste remarque qu'on représentoit jadis la bonne-foi vêtue de blanc.

Pétrone dit que Numa Pompilius portoit sur la tête, comme une marque de sa dignité sacerdotale, une petite
coiffe

coiffe blanche , pareille à celle dont se servoient les prêtres & les augures , lorsqu'ils présidoient aux cérémonies de leur culte , & comme en portoient les Flaminiques & leurs domestiques.

Le bonnet servoit aussi , chez les anciens Romains , à indiquer la dignité sacerdotale ; car le nom de Flamine dérive de *Pileus* , bonnet ou chapeau ; comme si l'on vouloit dire *Pileamines* , quoique d'autres prétendent que cette dénomination vient de *Flammeum* , qui étoit un voile couleur de flamme. Fabius Pictor nous apprend aussi qu'il n'étoit pas permis aux Flamines de se montrer au peuple sans ce bonnet ; mais que dans leurs maisons ils pouvoient le garder ou le quitter à volonté.

L'*Infula* étoit une espèce de mitre dont se couvroient les prêtres en faisant le sacrifice.

Les Vestales Romaines étoient vêtues , pour faire leurs offrandes aux dieux , d'une longue & ample robe de lin blanc très-fin , appelée *Suffibulum* , & leur tête étoit couverte d'une draperie blanche , par-dessus laquelle elles mettoient encore un voile de lin blanc , qui descendoit , en forme carrée , jusqu'au bas de leurs joues , & qui se trouvoit attaché , par une agraffe , dessous le menton.

Outre les vêtemens particuliers des prêtres , ils avoient aussi des vases & d'autres ustensiles destinés pour les sacrifices , dont je vais nommer les principaux.

Le *Præfericulum* , sorte de bassin de cuivre ouvert par en haut & sans anses , qui servoit pour les sacrifices.

La *Patina* (Patene) ou *Patera* (Patère) espèce de petite coupe ou tasse destinée à recevoir le sang des victimes.

L'*Achana* , autre petit vase , de la forme d'une tasse ,

dans laquelle on recevoit le vin de l'offrande , coulant goutte à goutte.

L'*Acarra* , cassolette dans laquelle on gardoit l'encens.

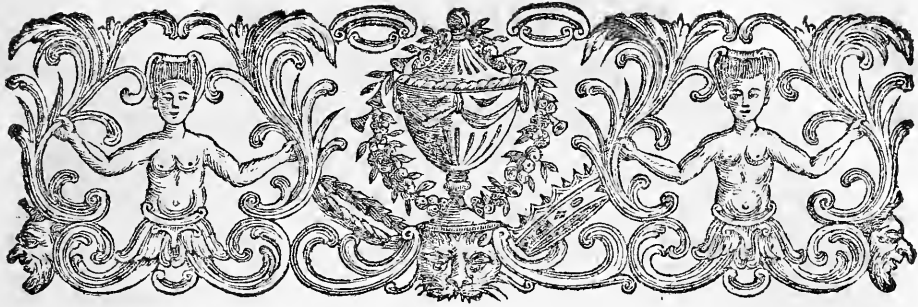
L'*Enclabris* étoit une table sur laquelle on posoit les choses sacrées , d'où les ustensiles du sacrifice ont pris le nom d'*Enclabria*. C'étoit aussi sur cette table qu'on couchoit la victime qu'on venoit d'immoler , pour examiner ses entrailles avec un couteau de fer ; ce qui , suivant Pausanias , se faisoit de même aux sacrifices chez les Grecs.

Le *Secespita* étoit une sorte de couteau à long manche d'ivoire , dont le bout étoit garni d'or & d'argent , avec de petits clous de cuivre ; il servoit à égorger la victime.

Les *Stroppii* étoient de petits bouquets de verveine , avec de petites branches d'olivier , de myrte & de laurier , qu'on regardoit comme un heureux présage dans les sacrifices. On s'en servoit aussi pour les purifications , & on en faisoit des coussins pour les dieux.

L'*Aspergillum* ou l'aspergeoir fait de branches d'hysope qu'on mettoit dans un vase de marbre appelé *Labrum* , contenant l'eau lustrale , dont on aspergeoit le peuple.

Les Romains avoient encore plusieurs autres cérémonies religieuses dont je ne parlerai pas ici , pour ne pas devenir trop prolix ; & je crois d'ailleurs que ce que je viens de dire suffit pour faire comprendre aux jeunes artistes combien il est important qu'ils étudient l'histoire , afin de pouvoir suivre l'antiquité dans tous les détails que demande le sujet qu'ils traitent , & mériter par-là les éloges des vrais connoisseurs.



LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE X.

CHAPITRE PREMIER.

De la Sculpture en général.

AVANT de parler des qualités & des procédés de la sculpture, je ferai quelques remarques sur l'ancienneté de cet art.

Dédale, architecte aussi célèbre qu'habile statuaire, étoit d'extraction royale; & Cadmus, qui jeta les pre-

H h h ij

miers fondemens de la ville de Troye , étoit fils de roi. Or comme ces arts doivent aussi leur origine aux Grecs , ainsi que cela paroît incontestablement prouvé , je n'irai pas en chercher les inventeurs chez les Israélites , ni chez ceux qui ont travaillé au magnifique temple de Salomon ; quoiqu'il paroisse d'ailleurs , par ce que l'Écriture sainte nous dit des têtes des chérubins & des ornemens de l'arche d'alliance , ainsi que des vases sacrés , que la sculpture est un art qui a été pratiqué de bonne heure dans la Mésopotamie.

On fait les peines incroyables que les enfans de Seth prirent pour élever deux colonnes : l'une de terre cuite & l'autre de pierre , sur lesquelles ils gravèrent leurs connoissances dans l'astronomie , afin de les transmettre à la postérité. L'on n'ignore pas non plus que ce fut Prométhée , fils de Japhet , qui fut le premier inventeur des statues d'argille ; ce qui a donné lieu aux fictions des poètes touchant la formation du premier homme que Minerve anima. Les Assyriens & les Chaldéens ont aussi connu de bonne heure l'art de la sculpture , ainsi qu'on peut le croire par les dieux Lares de Laban , que sa fille Rachel lui enleva. Et dans la suite le peuple d'Israël fit un veau d'or , qu'il adora près du mont Sinai.

Les Payens se sont appliqués avec beaucoup de succès aux arts. Ninus , fils de Bélus , qui , dans l'Écriture sainte , porte le nom de Nimrod , le premier roi d'Assyrie , immortalisa la mémoire de son pere , en élevant en son honneur un temple orné de statues , & entr'autres , de l'idole de Baal , qui y fut adorée. Les obélisques qu'Auguste

fit apporter d'Egypte à Rome suffisent pour nous donner une idée de la grandeur des Egyptiens & de leurs connoissances dans les arts.

Les ouvrages des anciens statuaires servent à nous instruire de mille choses propres à éclaircir l'histoire, & à nous rendre familiers avec les usages & les costumes de leur tems, qui, à tous égards, méritent notre attention, & dont un bon artiste doit être parfaitement instruit.

Ce n'est pas non plus sans raison, qu'on propose les statues antiques, comme des modèles de beauté, d'élégance & de bon goût; car on ne peut douter que le siècle d'Alexandre n'ait été l'époque où tous les beaux arts furent portés à la plus grande perfection, d'après des modèles qui servirent de règles fixes pour ne plus s'écarter des formes heureuses de la beauté & de la parfaite symétrie des parties dont résulte la perfection de l'ensemble. Mais comme la nature n'offre pas d'objet parfait dans tous les détails, ils choisirent dans différens individus les plus belles parties, pour en former un tout digne de servir de modèle à la postérité.



C H A P I T R E I I .

Ce que c'est que la Sculpture.

LA sculpture est une imitation de tous les objets palpables de la nature , par le moyen du dessin & de la matière solide. Elle consiste dans une symétrie ou une exacte division des objets , suivant leur nature & leurs qualités particulières ; mais principalement du corps humain , qui est son plus beau modèle ; & ensuite des quadrupèdes ; le tout en ronde bosse , ou en relief , selon les loix de la nature & de la vérité.

La seconde partie de la sculpture a pour objet le bas-relief , qu'on appelle aussi basse - taille , & quelquefois demi-bosse , suivant ses différentes qualités ; ainsi que je l'expliquerai dans la suite.

Les matières dont le sculpteur se sert sont de cinq espèces , toutes de nature & de qualité différentes ; savoir l'argille ou la terre-glaïse , la cire , le bois , l'ivoire & la pierre ou le marbre.

On travaille les deux premières avec les doigts ou avec des ébauchoirs , espèces d'outils de bois qui vont en s'arrondissant par l'un des bouts , & qui par l'autre sont plats ; & pour les trois autres on a plusieurs outils de fer. On ôte de la première , on ajoute à la seconde , on taille dans la troisième , on gratte de la quatrième & l'on abat à coups de maillet de la cinquième ; suivant

que la matière est molle , dure , compacte , tendre , filardeuse , &c.

Pour faire en marbre ou en pierre une statue , ou quelque animal , l'artiste commence par jeter sa pensée sur le papier , en faisant choix de l'aspect le plus avantageux ; après quoi il l'exécute en terre-glaise le plus exactement qu'il est possible d'après son dessin. Lorsque sa statue est ébauchée , il se sert de la nature pour la finir & la retoucher. Cette opération finie , il laisse quelque tems sécher son ouvrage , pour le faire ensuite cuire au four , & lui servir de modèle pour travailler le marbre.

C'est dans la beauté des formes & une exacte & distincte représentation des objets que consiste l'essence de la sculpture. Il est donc nécessaire que le sculpteur possède parfaitement le dessin & qu'il connoisse bien les loix de la perspective. Il ne doit pas ignorer non plus la science des allégories , ni l'effet des passions , ni le costume des différens peuples de l'antiquité.

C H A P I T R E I I I .

Des Bas-reliefs.

AFIN de tenir une marche régulière , je vais commencer par les bas-reliefs qui sont de trois espèces , savoir , ceux qui sont presqu'entièrement détachés du fond ; ceux qui ne sortent qu'à moitié du fond & que j'appelle demi-bosse ; & ceux qui n'ont qu'une foible saillie , &

qui font, pour ainsi dire, plats; différence qu'il ne faut point perdre de vue, à cause qu'elle offre trois idées particulières dans les proportions ou divisions à donner au bas-relief.

Les bas-reliefs de la première espèce font employés dans les niches profondes, avec des figures grandes comme nature; ils ont trois plans l'un derrière l'autre, dont les figures du premier se trouvent, pour ainsi dire, détachées du fond; celles du second font de demi-bosse, & celles du dernier ont très-peu de relief.

On se sert de ceux de la seconde espèce ou de demi-bosse, dans les niches carrées, de peu de profondeur, sur les frontispices, au-dessus des portes & des niches ceintrées. Ils ont deux plans, avec les figures du premier en demi-bosse & celles du second d'une plus foible faillie.

C'est dans les frises, sur les piédestaux, sur les lambris ou parapets & dans les médaillons qu'on fait usage des bas-reliefs de la troisième espèce, qui ne font que d'un seul plan, & quelquefois même d'une seule figure de peu de faillie.

Il y a quatre choses à observer dans la composition des bas-reliefs, savoir :

1°. Que c'est la principale figure qui doit avoir le plus de relief, & que celles qui ne servent que d'accessoires, ont d'autant moins besoin de faillie qu'elles sont moins importantes & se trouvent plus dans le lointain, où il faut qu'elles paroissent se fondre.

2°. Que les figures qui font le plus en action doivent se présenter toujours de profil, sans offrir aucun raccourci dans leurs membres.

3°. Que

3°. Que l'agencement des parties saillantes paroisse naturel & n'ait rien de forcé.

4°. Que la distribution des figures soit faite avec intelligence & d'une manière égale par tout, afin qu'il n'y ait point de parties trop chargées & d'autres trop vuides; ce qui est un point de la plus grande importance.

Quoique le bas-relief paroisse appartenir naturellement à la sculpture, il tient cependant aussi à la peinture par la relation qu'il y a entre ces deux arts; de sorte que l'un ne peut pas parvenir à la perfection sans l'autre; car le sculpteur prend du peintre la composition de son ouvrage, qu'il exécute ensuite; tandis que le peintre doit au sculpteur l'art de modèler les figures qui lui sont nécessaires pour la peinture des tableaux en camayeu ou clair obscur.

Il faut qu'on soit attentif à placer avantageusement les bas-reliefs pour qu'ils reçoivent un jour favorable, qui serve à faire paroître les objets d'une manière distincte & sans la moindre confusion. La lumière du soleil, ou des ombres tranchantes nuisent à la forme des objets, par les ombres portées difformes qui résultent des grandes faillies & des profondes cavités.

Une lumière ouverte & universelle est la plus favorable pour les bas-reliefs de la première espèce, qui ont une grande faillie & qui sont, pour ainsi dire, en ronde bosse.

Une lumière qui vient un peu plus de côté convient le mieux pour ceux de la seconde espèce, c'est-à-dire, de demi-bosse; à cause que les figures en ont peu de

faillie, & que par conséquent les ombres portées en sont moins décidées.

A ceux de la troisième espèce, qui n'ont qu'une très-foible faillie & qui sont, pour ainsi dire, d'égalité avec le fond, il faut une lumière qui tombe directement de côté, par où l'on obtiendra de l'harmonie & de l'élégance, quoiqu'il n'y aura que fort peu d'ombre.

Peut-être trouvera-t-on étrange ce que je viens d'avancer touchant la lumière; savoir, qu'il faut qu'elle soit gouvernée par les bas-reliefs & les peintures qu'on veut y placer, suivant qu'ils ont plus ou moins de faillie. Mais cela nous apprend qu'on doit choisir une lumière convenable pour chaque espèce de bas-relief. Cependant qu'on ne pense pas que lorsque la disposition du local & du jour a été faite, & que l'emplacement des niches a été arrêté, il soit permis de mettre dans l'une de ces niches un bas-relief à trois plans, & dans l'autre un bas-relief à deux plans, ou d'un plan seulement; à cause que celui qui se trouve le plus proche des fenêtres, reçoit le jour plus directement par-devant que l'autre. Ce seroit mal entendre mon idée, car il faut que ces deux bas-reliefs aient autant de faillie & de cavité l'un que l'autre. Par une lumière convenable, j'entends donc que l'ouvrage doit être disposé de manière que chaque partie fasse un bon effet, suivant la lumière qu'elle reçoit. Par exemple, dans un bas-relief de la première niche dont les figures ont beaucoup de faillie, elles ne peuvent pas donner des ombres portées aussi grandes; à cause que le jour y tombe un peu par-devant; ce qui ne doit, au contraire, pas avoir

lieu dans celui de la seconde niche, qui reçoit la lumière plus de côté; à moins que les figures, qui, dans une niche, se trouvent à la droite, ne soient placées à la gauche dans l'autre, pour éviter par ce moyen les ombres superflues, & mettre un accord élégant entre ces différentes lumières.

Les bas-reliefs à deux plans, pour les niches peu profondes, demandent au moins autant de soin; qu'il faut donner également aux bas-reliefs des frises, des piédestaux & des médaillons.

On commet souvent une erreur dans les bas-reliefs des frises, des cheminées, des piédestaux, des dessus-de-porte, & des devants de cheminée, en y mettant des figures de demi-bosse & quelquefois même de ronde bosse, pour ainsi dire. Il me semble que c'est manquer de goût que de placer des figurines de neuf pouces de hauteur, fort loin les unes des autres, & avec des draperies larges & presque sans plis; de sorte qu'il y a telle figure dont les draperies n'ont que trois ou quatre plis; de manière que ces peintures ressemblent plutôt (pour me servir d'un terme de l'art) à une première ébauche fort lisse, ou à un vieux tableau usé, qu'à un ouvrage nouvellement forti du pinceau. J'ai observé que les bons peintres, qui représentent de ces bas-reliefs dans de pareils emplacements évitent les ombres larges, autant qu'il est possible, sur-tout dans les frises, sur les piédestaux & dans toutes les plattes-bandes; ce qui me semble bien raisonné, puisqu'il faut que ces parties de l'architecture conservent le caractère qui leur est propre; & comme tous les ornemens, tels que chapiteaux, feuillages, modillons, tri-

plyphes, &c, font ordinairement exécutés précieusement & avec amour, il est nécessaire que les figures des bas-reliefs soient d'un travail fini.

Il y a des artistes qui tiennent trop à la grande manière; cependant plus les choses sont petites, sur-tout dans l'intérieur des édifices, & plus elles sont à la portée de la vue, plus aussi l'exécution en doit être précieuse; car à l'extérieur des fabriques il en est tout autrement, à cause que les objets y sont éclairés de toutes parts, & se détachent par conséquent moins, quelque faillie qu'ils puissent avoir. Il faut donc posséder un talent bien décidé pour mettre un bon accord entre l'architecture & la sculpture; talent qui ne peut s'acquérir que par une bonne théorie & une grande pratique raisonnée.

Comme cette partie de l'art tient autant à la peinture qu'à la sculpture, je crois devoir enseigner au jeune artiste de combien de différentes manières on peut peindre le bas-relief, dont la plus facile & la plus expéditive doit être regardée comme la meilleure. Je vais donc parler de la méthode que l'expérience m'a enseignée & qui me semble la plus sûre.

Je commençois par faire l'imprimure de ma toile d'une manière unie & lisse, & de la couleur dont je voulois peindre mon bas-relief, soit en grisaille ou en cirage, &c, entre le clair & l'obscur, ou de la seconde teinte. Ma toile étant ainsi préparée, j'y dessinois ma composition dont je traçois les contours d'un trait décidé & correct avec du crayon; après quoi je le frottois avec un linge sec, afin que le dessin s'imprimât fortement sur la toile & put résister au vernis, sans en souffrir. Cela fini,

j'appliquois un léger vernis sur ma toile, & je me mettois à peindre d'abord les ombres, ensuite la seconde teinte contre l'ombre, en laissant les fonds pour les clairs, & en mêlant doucement l'ombre avec la seconde teinte, sans les fondre avec un putois; mais en amortissant seulement un peu la seconde teinte dans le fond, soit avec le doigt ou avec un pinceau roide. Après quoi je prenois une autre teinte, de l'obscurité que l'indiquoit mon modèle, dont je me servois pour faire le fond derrière mes figures, en laissant l'ouvrage sans aucun relief du côté de la lumière. Pour ensuite retoucher mon tableau, je glaçois fort légèrement & d'une manière égale le tout, ou seulement une partie aussi grande que je croyois pouvoir finir à la fois, d'une teinte plus claire que le premier fond; de sorte qu'on pouvoit y appercevoir au travers tout ce qui étoit peint dessous; mais j'avois soin que le blanc dont je me servois pour cela fut fort épais, & broyé à sec, pour ainsi dire, pour ne le rendre liquide qu'avec de l'huile de térébenthine. C'est sur ce fond mouillé que j'appliquois mes rehauts, qui s'y fondoient peu-à-peu, ainsi que les ombres, sans qu'ils se touchassent l'un l'autre.

La seconde & la troisième espèce de bas-reliefs peuvent être aisément finis du premier coup, aux retouches près; parce qu'ils n'ont ni ombres portées, ni cavités. On peut employer pour cela la méthode suivante.

Après avoir préparé la toile de la manière que je viens de le dire, on commence par appliquer les rehauts, que l'on fait fondre dans le fond encore mouillé qui, par le moyen de l'huile de térébenthine, est devenu un peu

tenace; on en agit ensuite de même avec les ombres, en laissant ainsi le fond pour la seconde teinte. Dans le cas que l'ouvrage doive être d'une exécution fort finie, on passe par-dessus un bon vernis, mêlé avec un peu d'huile blanche tenace, afin qu'il ne sèche pas si vite, & qu'on puisse le retoucher autant qu'on le juge à propos, en plaçant les rehauts des parties qui ont le plus de relief, & les touches profondes des plus grandes cavités, & en mêlant çà & là, avec un putois fort doux, un peu de bleu d'émail ou de safre, & un peu de jaune dans les reflets des ombres. Si le fond de derrière doit être un peu plus sombre, c'est là le moment favorable de le faire, car les couleurs n'emboiront plus.

Les bas-reliefs de la troisième & dernière espèce n'ont pas besoin d'autre fond que les premiers, qui doit être fort propre & fort lisse, à cause que la lumière d'un côté & l'ombre de l'autre donnent assez de relief aux objets. Mais il faut remarquer ici, qu'autant de fois qu'on veut retoucher l'ouvrage, autant de fois aussi faut-il le faire revenir par le moyen du vernis; du moins aux endroits où cela est nécessaire, si l'on ne veut pas que les couleurs emboivent; car la nature du vernis ne permet pas d'y peindre plus d'une fois; sans quoi les couleurs se perdent sur le champ.

Voyons maintenant ce qu'il faut observer en peignant des figures dans des niches profondes; ce qu'il est impossible de bien exécuter, tant par rapport aux figures qu'à leurs ombres portées, si l'on ne possède pas la perspective.

On ne peut être assez étonné de l'ignorance d'un certain peintre, qui, en représentant dans une niche une

belle figure qui tenoit un bâton à la main , en avoit fait tomber l'ombre portée d'une manière distincte sur l'enfoncement de la niche ; tandis que la jambe sur laquelle portoit le corps étoit sans ombre portée du haut jusqu'en-bas , excepté un peu sur la plinthe près du pied.

Il est certain cependant que les objets peints sur un endroit immobile , doivent avoir les ombres portées qui leur conviennent suivant leur saillie ; en observant bien de quel côté vient la lumière , si c'est par-devant ou de côté ; secondement à quelle distance ils sont placés du jour , afin de pouvoir déterminer les ombres portées ; les unes un peu courtes , tranchantes & décidées , comme étant près de la lumière , & les autres plus longues , plus vagues & plus fondues , à raison qu'elles s'éloignent davantage du jour.

Afin d'être plus utile aux jeunes artistes , je dirai quelque chose de la manière de peindre sur les vases , les urnes , les bassins , &c , de bois , ainsi que sur les autres objets unis.

Comme les choses peintes sur des surfaces unies placées dans de grands endroits ouverts ne peuvent pas avoir du relief ou de la saillie sur les côtés , lorsqu'on les voit par-devant , c'est mal faire que d'y représenter des objets qui projettent en avant , tels que figures , musles de lion , festons , &c ; à moins que se trouvant fixes & immobiles , on ne les voie que d'un seul côté ; car dans ce cas on peut y représenter des objets d'un aussi grand relief & d'une aussi grande force qu'on le jugera à propos , excepté sur le tournant , à cause que la rondeur lisse de la figure ne le permet pas. Les objets mobiles & d'usage ,

qu'on voit de tous côtés , doivent être éclairés directement par-devant , & n'avoir que très-peu de relief , sans parties fort saillantes ; & le fond , de quelque couleur qu'il puisse être , doit être disposé de manière que les objets qu'on y peint en sortent par le moyen d'une teinte obscure contre leur contour ou trait extérieur ; & il faut que cette teinte soit plus obscure ou plus claire , selon que le relief doit être plus ou moins grand. Il est cependant nécessaire que les rehauts ou plus grands coups de lumière aient un peu plus de force que le fond.

Quant aux couleurs, il y en a beaucoup qui se marient bien ensemble , comme le lapis incrusté en or , le marbre serpenté ou vert avec le marbre blanc ou le stuc ; la pierre de touche, le porphyre, l'agate & autres. Sur toutes sortes de bois , les ouvrages en ivoire font un bon effet , à moins que le bois ne soit d'une couleur trop claire , comme le palmier & l'olivier. En employant l'or , il faut avoir soin de le faire de la teinte qu'on juge convenable , pour qu'on puisse en faire les rehauts des parties les plus saillantes avec de l'or de coquille , pour y passer ensuite un vernis par-dessus.



C H A P I T R E I V.

De la Composition & des Effets du Bas-relief.

IL me semble que l'artiste ne doit jamais être embarrassé de trouver des sujets pour faire des reliefs, tant avec le pinceau qu'avec le ciseau ; car il a non-seulement pour cela les ornemens, les allégories, les bacchanales, mais aussi l'histoire tant sacrée que profane.

J'ai déjà parlé dans le livre II, chapitre huit, de la composition, en me servant pour cela de l'histoire de Juda & Thamar, laquelle, en y faisant quelques changemens, peut servir pour le bas-relief, ainsi que plusieurs autres sujets de l'écriture sainte, lorsqu'on veut mettre deux ou trois plans l'un derrière l'autre ; mais dans celui dont il est ici question on n'a pas besoin de tant de profondeur. Et quel bel effet ne fera point un pareil bas-relief dans une salle de justice soit de Chrétiens ou de Juifs ? Si donc on place ici les serviteurs de Juda & sa maison de campagne sur un plan particulier, la chose deviendra fort distincte, si d'ailleurs on rend les objets avec toute la vérité possible. Beaucoup de monde pense qu'il en est des bas-reliefs comme des médailles, qui ne servent qu'à rappeler la mémoire de quelque événement remarquable ; ce que j'admets avec eux ; mais je crois néanmoins que la principale destination des bas-reliefs est de servir d'ornemens instructifs aux fabriques ; & plus ils sont beaux & distincts, plus ils sont précieux, sur-tout lorsque le sujet

dépend de l'artiste. Mais les bas-reliefs en peinture doivent avoir leurs qualités particulières, aussi bien qu'un beau tableau ; comme les anciens, qui portèrent cet art à la perfection, nous en ont montré l'exemple dans les admirables monumens qui nous en restent, & qui seront toujours meilleurs modèles qu'on pourra se procurer.

Je suis de l'avis de plusieurs écrivains qui prétendent que, sans les recherches & les observations de quelques savans sur les monumens de l'antiquité, il seroit très-difficile de comprendre le sens de la plûpart des bas-reliefs anciens, dont les sujets sont, en général, si obscurs & si peu intelligibles qu'il seroit impossible d'en connoître l'intention.

Je vais donc m'arrêter quelques momens à expliquer le long & étroit, mais d'ailleurs très-beau bas-relief qui représente la mort de Meléagre, lorsque Althée, qui, en même tems, étoit sa sœur & sa mère, brûla le fatal tison de la conservation duquel dépendoit la vie de ce prince. Il est vrai que cet événement ou plutôt cette fable est représentée d'une manière fort foible ; mais, selon moi, l'artiste n'a pas donné à la figure de Meléagre toute la force d'expression dont elle étoit susceptible, afin de mieux conserver les formes de la beauté & l'élégance de l'attitude. Il ne me semble pas étrange non plus que beaucoup de monde ne pourroit pas facilement comprendre ce sujet sans l'explication qui se trouve au bas. On y voit les trois Parques, mais la mère de Meléagre n'y paroît point ; & quoique Diane y semble être dans l'attitude de la douleur, cela ne suffit point pour expliquer assez clairement la chose dont il est question ;

Il auroit mieux valu donner à Meléagre ses chiens & ses attributs de chasse, afin de faire reconnoître par-là ce prince & sa passion pour cet amusement ; & quoique le bois qu'on voit brûler serve en quelque façon à indiquer l'évènement, il me paroît néanmoins qu'il est trop façonné & trop poli pour ressembler à un tison. Mais ce qui me surprend sur-tout, c'est qu'Althée, qui est un des principaux personnages, ne s'y trouve pas présente ; tandis que c'est par un acte de vengeance de sa part que meurt Meléagre, & que son plus grand plaisir devoit être de voir périr la victime de sa rage. D'ailleurs on n'apperçoit aucune passion active dans les figures de cette composition ; & l'on seroit embarrassé de dire quelle est la femme qui est assise près du corps de Meléagre, si c'est sa mère, Diane, Atalante, ou quelque autre personnage ; cependant je ne pense pas que ce soit la mère de Meléagre, à cause qu'il paroît trop âgé pour être son fils. D'ailleurs je ne remarque aucun signe de douleur en lui. J'ignore également qu'elle est la tête qu'on voit sur le médaillon qui est par terre, quoique l'artiste ne l'ait certainement pas placé dans cet endroit sans quelque raison. Il y en a qui pensent que cette tête représente la rage, le trouble de l'âme, ou bien le feu, à cause que ses cheveux semblent être en flammes. Cependant ils me paroît que l'artiste auroit pu rendre cela par un serrement douloureux des yeux, une agitation des membres, un retirement du nez, de la bouche, des doigts des mains & des pieds, ainsi que par l'anxiété & la douleur de Meléagre mourant, dont on n'apperçoit rien ici. Il semble, au contraire, expirer tranquillement avec les bras étendus

fort près de son corps. D'ailleurs c'est pécher contre les loix de l'allégorie que de se fervir de quelque secours étranger, quand on peut exprimer la chose par la personne même; il faut par conséquent bien moins encore employer pour cet effet deux ou trois figures étrangères au sujet, si ce n'est que ce ne soient des statues; comme, par exemple, celle de la Tyrannie près de Néron, celle de l'Ambition près d'Alexandre, celle de la Valeur près de Scipion, &c.

Il est vrai qu'autrefois les peintres qui ne possédoient pas encore l'art d'exprimer les passions par les traits du visage & les attitudes du corps, avoient coutume de faire sortir de la bouche de leurs figures des banderoles sur lesquelles étoit écrit ce qu'elles devoient signifier; mais aujourd'hui que les artistes sont plus éclairés, ce seroit une chose absurde que de mettre un coq ou un éperon près d'une figure assise ou tranquille, pour faire entendre que c'est une personne agissante & laborieuse; ou une tête de mort près d'une autre pour donner à connoître qu'elle a cessé de vivre.

Ces observations me semblent prouver qu'il auroit mieux valu donner une attitude & des mouvemens expressifs & agréables au Meléagre de ce bas-relief, puisque le principal but de l'art est de faire connoître, d'une manière énergique & vraie, la nature du sujet qu'on représente; ce qu'on peut exécuter aussi-bien en bas-relief qu'en peinture, quand l'histoire le demande. Nous devons savoir néanmoins qu'il y a des situations de l'ame qui n'agissent pas extérieurement, & qu'on ne peut faire connoître que par quelque accessoire allégorique, & de ce genre sont la cha-

rité, l'amour, la pitié, la libéralité & autres semblables ; tandis que la colère, la folie, la rage, la douleur, &c, qui troublent la raison & impriment des mouvemens violens au corps, n'ont besoin d'aucune figure allégorique, ni d'aucune explication.

CHAPITRE V.

Des Draperies des statues des bas-reliefs.

ON ne trouve parmi les anciennes statues Grecques, qu'une seule espèce de draperie, & que tout bon peintre & statuaire doit prendre pour modèle s'il veut parvenir à la perfection. Mais un portrait, qui n'est qu'une image représentative d'une personne, ne doit jamais ressembler à une statue ou figure de pierre, quoique peint en grisaille ; quand même on y ajouteroit pour allégorie toutes les métamorphoses d'Ovide. Une belle disposition des plis ne suffit pas ici : si la nature des étoffes ne ressemble pas à celles des Grecs, elles ne sont pas propres pour la pierre, & peuvent encore moins avoir quelque rapport avec les ouvrages de l'antiquité.

Ne nous flattons point par conséquent de faire le moindre progrès en cherchant de nouvelles draperies pour nos figures. Nous devons moins encore nous fier sur l'habileté que nous possédons à travailler le marbre, quelque fier ou filardeux qu'il puisse être, & qu'il n'y a rien

qu'on ne puisse exécuter , jusqu'aux plis les plus minces & les cheveux les plus déliés. Mais tâchons plutôt d'imiter les Grecs dans la légèreté , la souplesse , le moëlleux & le jeu libre des draperies , qui ne nuisent point aux mouvemens aisés des membres qu'elles couvrent , & dont elles laissent appercevoir toute la beauté des formes ; si ce n'est aux vieillards , qu'on peut vêtir d'étoffes épaisses qui cachent la roideur de leurs membres ; de manière cependant que cela ne ressemble pas à des draperies sans figures , mais collées contre le corps , dont elles doivent indiquer les principales parties , avec les bouts pendans d'une manière libre & aisée , sans former aucune forte faillie.

Les draperies volantes ne doivent pas être employées aux statues , ni dans le bas-relief , quand même le bas-relief représenteroit un sujet d'histoire , à moins que ce ne soit sur le second ou sur le troisième plan , parce qu'on peut alors les attacher contre le fond , sans qu'elles y nuisent.

Sur une médaille de peu de relief , ainsi que sur les urnes ou sur les vases , où l'on représente des sujets d'histoire avec des figures qui volent & qui courent , il est permis de faire autant de ces draperies qu'on le juge à propos , à condition néanmoins que les figures en action soient placées en profil , principalement sur le second plan , ou sur un seul plan , ainsi que je l'ai déjà remarqué dans le troisième chapitre de ce livre.

Je conviens que ce sont les Grecs qui ont inventé les draperies légères & moëlleuses , comme les plus commodes ; mais il me semble étrange qu'on veuille prétendre qu'il n'est pas permis de se servir aujourd'hui , que l'art de la

sculpture est arrivé à un si grand degré de perfection, de toutes les espèces d'étoffes connues; car il est certain que la pratique nous conduit tous les jours à de nouvelles connoissances, & nous fait découvrir des choses qui étoient ignorées des anciens. Le Bernin, par exemple, qui s'est formé sur les modèles des Grecs, & dont la main a été conduite par le génie, est parvenu à les surpasser en quelque sorte; il a même porté son art au point qu'il exécutoit avec la même facilité tout ce qui se présentoit à lui, soit figures couchées, assises, debout, courantes ou volantes, tant drapées que nues. Il rendoit tout avec la même facilité, non comme les Grecs, d'une manière qui annonce la pierre ou le marbre, mais avec des draperies volantes & agitées par l'air ou par le mouvement de la figure, comme si c'étoient véritablement des personnages vivans; non entortillés comme des boyaux, mais avec de beaux & larges plis; quelquefois molles, & d'autre fois roides, tantôt épaisses & tantôt légères & moëlleuses, selon que le sujet l'exigeoit. Mais pourquoi citer ici le Bernin, puisque nous avons le célèbre statuaire Keyzer, dont les draperies sont fort belles, sans qu'il se soit néanmoins borné à l'imitation de l'antique pour porter son art à un si haut degré de perfection. C'est avec le même honneur qu'on peut citer François Quesnoi, dit le Flamand; non que je veuille par-là mépriser les autres bons maîtres. Car en disant que le Bernin a exécuté ce que les anciens n'avoient pas fait, je veux seulement donner à entendre qu'il a vêtu ses figures d'étoffes épaisses & roides, pour leur imprimer, à ce qu'il semble, plus de mouvement, en faisant voltiger

les draperies , suivant la liberté dont jouit , à cet égard , l'artiste , quand il possède assez de talent pour le bien exécuter.

Peut-être m'accusera-t-on ici que je cherche à déprimer l'antiquité ; mais loin d'avoir de pareilles idées , je suis , au contraire , convaincu que si on laissoit à quelques artistes le choix d'être un Phidias ou un Praxitele , ou bien d'avoir le talent de Keyzer & du Bernin , ils donneroient la palme à ces derniers. On allégué pour raison de cette préférence les progrès que l'art a fait pendant ces derniers tems dans certaines parties qui étoient inconnues aux anciens. Quant à moi , je pense qu'aussi long - tems qu'on n'aura pas trouvé de manière de draper plus belle & plus vraie que celle dont les Grecs nous ont donné l'exemple , il faut s'en tenir à leurs idées , quoiqu'on jouisse d'ailleurs de la liberté de choisir pour cela l'étoffe qu'on jugera la plus convenable. Pour ce qui regarde les draperies volantes & agitées par le vent ou par le mouvement des figures (qui ne conviennent pas aux statues , ainsi que j'ai dit plus haut) j'abandonne cette partie au Bernin , & je ne veux suivre en cela ni Keyzer , ni Artus Quellinus ; mais si j'étois obligé de faire un choix , ce seroit au Flamand que je donnerois la préférence.

Mon intention n'est cependant pas de conseiller aux jeunes artistes d'adopter exclusivement la manière de tel ou tel maître ; mais comme chaque homme jouit de la liberté de faire un choix , je pense qu'il m'est permis de faire connoître le mien ; & je ne cherche ici qu'à stimuler l'esprit de ceux qui ont quelque talent à faire les recherches nécessaires pour l'avancement de l'art.

On commet tous les jours de grandes fautes , en ne s'attachant qu'à une seule partie d'une figure , pour y donner toute la beauté possible , dont on se contente sans s'inquiéter du reste ; de sorte qu'il est souvent facile d'appercevoir quelle est la partie que l'artiste a exécuté avec le plus d'amour , & à laquelle il a sacrifié toutes les autres. Il est vrai que ce sont les principales parties qui méritent le plus d'attention ; mais on fait cependant que les moindres peuvent contribuer à la beauté des autres , ou les défigurer entièrement. Quelle incohérence n'y a-t-il pas , par exemple , à faire un beau corps avec des mains & des pieds d'une nature commune ? Et pourquoi admire-t-on comme des chefs-d'œuvre les portraits de Van-Dyk , si ce n'est à cause qu'il a fini avec autant de soin ses mains que les têtes mêmes. Il est indifférent à un habile artiste de manier le ciseau ou l'ébauchoir , si ce n'est que le premier demande plus de tems que le second.

Mais le choix & l'exécution deviennent inutiles lorsque la figure n'est pas bien dessinée , & c'est de la réunion de toutes ces parties que dépend la perfection. Il paroît donc certain que si Phidias & Praxitèle eussent été doués du talent du Bernin dans la partie de l'exécution & de l'élégance ; ou que celui-ci eût possédé le savoir & le génie des deux artistes Grecs , il auroient été tous les trois beaucoup plus admirables encore dans leur art.

Je conviens non-seulement volontiers , mais je suis même convaincu que les défauts des arts doivent en grande partie être attribués aux artistes mêmes ; à cause du

secret que les bons maîtres ont fait & font encore de leurs procédés; il y en a même qui sont assez vils pour chercher à retarder les progrès de leurs élèves qui montrent une heureuse disposition à parcourir rapidement la carrière de l'art. Cela a particulièrement eu lieu dans la sculpture, dont la vraie route semble entièrement perdue; de sorte qu'il paroît, pour ainsi dire, impossible de la retrouver; & chacun court aujourd'hui au hazard, sans savoir le but qu'on se propose.

On voit que les statuaires Grecs ont fait, en général, plus de figures nues que les Romains; ce que je ne puis attribuer qu'au goût des Grecs, qui ont choisi des objets par lesquels ils pussent mieux faire briller leurs connoissances du corps-humain & de la symétrie de ses différentes parties. Ils ont d'ailleurs toujours préféré de représenter des divinités, plutôt que de simples mortels; & dans leurs bas-reliefs ils ont mieux aimé se servir de bacchantes & de sacrifices que de sujets d'histoire. Les Romains, au contraire, voulant transmettre la mémoire de leurs empereurs à la postérité, furent obligés de vêtir leurs figures suivant le costume du tems, pour ne pas pécher contre l'histoire.

Voyons maintenant ce qu'il faut observer en peignant des statues & des bas-reliefs. Il est d'abord nécessaire de chercher à imiter parfaitement le ton de couleur du marbre ou de la pierre dont on veut supposer que ces statues sont faites; & dont le marbre blanc de Paros est la principale matière qu'on ait employée dans l'antiquité pour ces sortes de monumens. D'ailleurs le blanc a l'avantage de moins s'altérer que les autres couleurs en peinture; & lors même qu'il change de ton, c'est du

moins d'une manière égale, ainsi que le fait le marbre, qui n'est pas exempt de cette dégradation. Quant à l'exécution des ouvrages en camayeu, elle demande moins de peine que les peintures coloriées, sans manquer pour cela de vérité; & il y a trois fois plus de peintres en état d'exécuter de pareils tableaux, que de ceux qui savent bien employer toutes les couleurs de la palette; à cause que les premiers ne sont obligés que de posséder une seule partie de la peinture, qui est & qui sera toujours la même, sans être soumise à aucun changement, tandis qu'il en est tout autrement du coloris.

Les griffailles ne représentent qu'un ouvrage en pierre ou en stuc, & les peintures coloriées la nature même qu'on verroit par une porte ou par une fenêtre; ainsi les griffailles & les cirages ne peuvent pas être regardés comme des tableaux destinés à plaire à l'œil, & ne servent qu'à décorer l'endroit où ils se trouvent placés & dont ils ne forment, en général, qu'une très-petite partie. On peut comparer cette espèce d'ouvrages à l'hiver, qui n'offre à la vue qu'une image lugubre de la nature languissante & inactive qui attriste l'ame; tandis qu'un tableau bien colorié ressemble au spectacle brillant & varié qui flatte & charme les sens, lorsqu'au printemps la terre est couverte de mille couleurs différentes.

Le marbre blanc a un certain ton & un certain moëlleux qui lui sont particuliers, & dont on s'apperçoit en mêlant les couleurs; voilà pourquoi il est essentiel de le bien assortir au fond contre lequel on veut le placer.

Entre des pierres grises, on ne doit rompre le blanc qu'avec du noir, en l'adoucissant un peu avec de l'ocre

jaune ; mais entre le porphyre ou le marbre rouge , il faut y mêler un peu de carmin ou de rouge vif pour y donner une couleur de chair , tant dans les ombres que dans la seconde teinte. Lorsqu'on aura bien étudié ce ton de couleur d'après nature , on peut être assuré de produire des ouvrages fort agréables.

C H A P I T R E V I .

De l'Attitude & des Mouvemens des Statues.

OUTRE ce que j'ai dit plus haut des draperies des statues , il me reste encore quelques réflexions à faire sur leur attitude & leurs mouvemens , ce qui , selon moi , est une partie des plus essentielles. Je vais donc commencer par observer ce que c'est qu'une statue ; ensuite je remarquerai si l'on peut y mettre plus de variété que les Grecs ont su y donner ; après quoi je ferai quelques recherches pour savoir si celle qu'on a cherché à y introduire depuis ces grands maîtres de l'art , peut-être regardée comme bonne & utile ; & je finirai ce chapitre par examiner s'il ne vaut pas mieux étudier & suivre le bon goût des anciens , que de chercher à en introduire un nouveau qui n'est fondé ni sur la nature , ni sur la vérité.

Comme chaque homme a des mouvemens qui lui sont particuliers ; les uns spontanés & vifs , les autres tranquilles & lents , suivant le caractère naturel de chaque individu , il n'est personne , quelque peu de réflexion

qu'elle emploie , qui ne soit convaincue de cette différence dans les attitudes que les affections de l'ame font prendre au corps ; d'autant plus que c'est-là ce qui nous détermine , en général , à aimer ou à haïr les personnes avec qui nous vivons. Cela étant convenu , il est facile de comprendre que les anciens artistes , & particulièrement les Grecs , qui ont toujours brillé au-dessus des autres par leurs connoissances & par leur goût , se sont appliqués à connoître tous ces mouvemens tant intérieurs qu'extérieurs , & ont cherché à les exprimer dans leurs productions. Peut-être voudroit-on inférer de-là qu'il ne nous reste aujourd'hui plus rien à faire dans cette partie ; mais dans ce cas je demanderai pourquoi nous n'emploierons pas aussi bien que les anciens notre talent & notre esprit à faire de nouveaux progrès dans l'art ? Je pense que cela est nécessaire , sur-tout dans d'autres parties , en ne nous occupant plus de ce qui est déjà fait. Je vais donc examiner ce que c'est qu'une statue , & ce qu'on entend par ce mot.

Une statue est la représentation d'une idole sous une figure humaine , exécutée , d'après les meilleures proportions , en or , en argent ou en quelque autre substance. Je dis une idole à cause de l'origine & du premier usage qu'on a fait des statues pour autant que cela concerne l'art de la sculpture. On s'en sert dans les temples , dans les palais , dans les places publiques & dans tous les lieux qu'on veut décorer ; mais on les emploie sur-tout pour orner les fabriques. Il est en aussi bien parlé dans les livres saints , que dans l'histoire profane & dans la fable.

Nous distinguerons ici deux sortes de statues ; savoir ,

les tranquilles & celles qui sont actuellement en mouvement. Les tranquilles sont celles qui sont seules dans des niches, ou isolées sur les acrotères des frontispices ; & les secondes celles qui sont placées en groupes de deux ou de trois sur des piédestaux, sur des arches triomphales & sur des jets d'eau.

Or, il paroît incontestable que ces deux espèces de statues sont destinées à des objets différens, & que pour cela on leur assigne des endroits particuliers ; car les unes ne doivent être vues que du point de vue pour lequel on les a choisies, & les autres sous tous les aspects ; mais je parlerai plus au long de cela dans le chapitre suivant.

Pour ce qui est de la seconde espèce de statues, elles ne reçoivent pas ce nom des personnes qu'elles représentent, mais des actions qu'elles ont faites, ou des malheurs qu'elles ont éprouvés ; & c'est de quoi il s'agit principalement, puisque sans cela les personnages ne seroient par reconnoissables par eux-mêmes ; ainsi, par exemple, que Sénèque, Petrus, Laocoon, Pyrame & plusieurs autres ; & ces événemens ou ces accidens ne doivent leur être attribués qu'une seule fois & dans un seul moment donné. Supposons qu'un de ces personnages soit représenté par une seule statue, comme, par exemple, Laocoon avec les serpens, Pyrame avec un poignard, &c ; quelle différence y auroit-il alors entre celui qui auroit éprouvé un pareil malheur une seule fois dans sa vie, & celui qui se seroit fait connoître par cent semblables actions ou malheurs, comme Hercule, Thésée, Achille, Hector & un grand nombre d'autres héros de l'antiquité ? Il est donc à croire

que les anciens ont si bien déterminé les attitudes de leurs statues à cet égard, qu'on ne peut rien y ajouter, ni changer. Aussi voit-on que toutes les altérations & toutes les additions que les modernes ont voulu y faire n'ont servi qu'à en dénaturer la qualité & l'intention; ainsi qu'on peut facilement s'en convaincre par les ouvrages de Quellinus, de Keyzer, du Bernin, &c; qui n'ont pas su faire une distinction entre statues & statues.

Il semblera, sans doute, que je tombe ici en contradiction avec moi-même, puisque, dans le précédent chapitre, j'ai paru élever au-dessus des anciens les grands maîtres que je critique ici; mais il faut prendre garde qu'il est question maintenant de statues & non de bas-reliefs; car si dans cette dernière espèce d'ouvrages les modernes n'ont pas surpassé les anciens, on peut du moins assurer qu'ils ne leur sont pas inférieurs par la belle disposition ou la légèreté, l'élégance & la variété des plis.

Les anciens se proposoient dans leurs statues les trois principales situations de l'ame; savoir, la joie, la tristesse & la modération ou la tranquillité. Leurs statues dans ce premier état sont actives, pleines de feu & sveltes, comme l'Apollon; celles de la seconde espèce sont mélancoliques, indolentes & lourdes, comme l'Antinoüs; & celles de la troisième classe tiennent le milieu entre celles des deux autres, comme le Mercure radié qui est éclairé par en-bas: trois statues dont on trouve les dessins dans l'ouvrage de Perrier. On fait que les personnes d'un naturel actif & gai ne peuvent pas rester longtems tranquilles dans une même attitude, & se tiennent tantôt sur

une jambe & tantôt sur l'autre ; voilà pourquoi les anciens les ont représentés sur une jambe , & , pour ainsi dire , à peine appuyées sur l'autre pied ; tandis qu'ils ont , au contraire , donné aux personnes indolentes , voluptueuses & mélancoliques , comme Antinoüs , une position ferme sur une jambe , en s'appuyant encore sur l'autre pied , avec le ventre saillant en avant , la tête penchée sur la poitrine , & les hanches extraordinairement renflées. Le contraste qu'ils ont su mettre dans l'attitude de ces deux figures est digne d'admiration : l'une semble voler , & l'autre paroît s'enfoncer dans la terre.

Quant à l'expression de la troisième figure , qui tient le milieu entre les deux premières , ils l'ont représentée comme un homme d'un caractère tranquille & modéré , posé fermement sur ses deux jambes , regardant devant lui d'une manière pensif , sans la moindre tournure dans le corps , point trop animé ou développé , ni trop concentré ou affaîsé ; avec une hanche un peu plus renflée que celle de l'Apollon , & un peu moins que celle de l'Antinoüs ; & quoique cette figure ne porte que sur une jambe , elle paroît néanmoins dans une attitude plus ferme que la première & plus légère que la seconde.

Or , puisque les anciens ont su donner un caractère si vrai & si déterminé aux trois statues dont je viens de parler , il est à supposer qu'ils ont observé les mêmes règles pour toutes les autres , relativement à leur nature , telles que celles de Bacchus , de Mars , d'Hercule , de Saturne , & ainsi de même des déesses & des nymphes , toutes les fois qu'ils les ont représentés dans une attitude
tranquille ,

tranquille, comme il paroît par les modèles que j'ai cités & par ceux qui se présentent encore tous les jours, & qui servent à appuyer la vérité du principe que j'ai posé. Ne nous laissons donc pas tromper par l'espoir de pouvoir trouver de meilleures attitudes pour nos statues que celles que les anciens ont donné aux leurs; & bornons-nous uniquement dans cette partie à les bien étudier & à les employer à propos, suivant la nature du sujet que nous traitons.

La principale beauté consiste donc dans l'attitude agréable & la ligne élégante de la statue, suivant la nature & la qualité du personnage qu'elle représente. Je ne veux cependant pas dire par-là qu'on est obligé de copier servilement les anciens dans cette partie de l'art; & je ne propose leurs productions que comme d'excellens modèles, dont je me suis toujours servi avec avantage, en engageant les jeunes artistes à en faire de même, sans qu'ils aient à craindre de passer pour plagiaires ou copistes.

Il nous reste encore une observation importante à faire sur les accessoires des statues, dont je donnerai ici trois exemples pour lesquels je prendrai les statues de Lucrece, de Didon & de Thisbé, à qui je mettrai un poignard à la main, comme l'instrument par lequel elles ont péri toutes trois; exemples qu'il sera facile d'appliquer aux statues d'hommes.

Lucrece a l'air grave & majestueux; Didon semble fière & haute; Thisbé paroît simple & modeste. Je représente ainsi Lucrece à cause qu'elle étoit une illustre Romaine,

qui, ayant été violée par Tarquin, s'immola elle-même livrée à la honte & à la douleur. Pour mieux faire comprendre ce sujet je mets à ses pieds un bouclier ou bas-relief ovale, avec l'effigie de son ravisseur; & à sa droite je place un chien couché, pour donner à connoître sa fidélité conjugale. Le sujet même est sculpté en entier sur piédestal.

La statue de Didon, qui étoit une reine courageuse, tient aussi un poignard à la main, & se frappe elle-même pleine de dépit & de rage, pour avoir été trompée dans son amour. Je fais voir la figure d'Enée près d'elle, & de l'autre côté un moineau pour servir d'allégorie de sa passion érotique pour le fils d'Anchise.

Mais Thibé, abandonnée à une louable douleur par la mort supposée de son cher Pyrame, se perce le sein, en proie à l'amour & au désespoir, pour ne pas survivre à son amant. D'un côté est la figure de Pyrame, & de l'autre sont deux tourterelles. L'évènement entier est représenté sur les piédestaux de ces deux dernières statues, ainsi que je l'ai dit du premier.



C H A P I T R E V I I .

De la manière de placer les Statues sur les piédestaux, les frontispices, ainsi que dans les niches & d'autres lieux.

IL est suffisamment connu que la sculpture a un rapport intime avec l'architecture; & que de même que les figures servent à orner le paysage & à y donner de la vie, la sculpture contribue aussi à embellir l'architecture & à y imprimer un caractère de grandiosité. Un bon peintre connoît les objets qui conviennent le mieux à ses compositions, ainsi que les formes qu'ils doit leur donner pour produire un bon ensemble, comme je l'ai dit dans le septième chapitre du livre IV; & il en est de même de l'architecte, qui a besoin de décorer ses fabriques par des statues, des bas-reliefs & d'autres ornemens, suivant les principes de l'art, afin que ses édifices soient non-seulement magnifiques & élégans, mais pour qu'on puisse voir aussi que toutes les parties en sont disposées de la manière qu'il convient & qu'elles ne peuvent pas l'être autrement. Il est de plus essentiel qu'il sache pourquoi quelques statues sont affrontées & que d'autres se tournent le dos; d'où vient que celles-ci doivent renfler en dehors, & celles-là se tenir debout ou être assises, &c.

Il paroît donc absolument nécessaire que le statuaire connoisse bien les intentions de l'architecte, qu'il sache

de plus quelles statues il doit faire nues ou drapées, dans quelle attitude il faut les représenter, à quelle hauteur elles seront placées, &c. Voilà pour ce qui concerne l'architecture & la sculpture, qu'on peut regarder comme deux sœurs.

Pour ce qui est de la troisième, ou la peinture, qui les tient toutes deux embrassées parce qu'elle a besoin de leur secours; comme la sculpture & l'architecture lui sont absolument nécessaires pour l'embellissement des sujets d'histoire & du paysage, il est essentiel que le peintre possède bien l'une & l'autre, afin de pouvoir en représenter les productions par son art, & en corriger même les défauts, s'il y en avoit quelques-uns.

Il est surprenant que parmi le grand nombre de bons architectes, sculpteurs & peintres il y en ait eu si peu qui aient bien connu la manière de placer convenablement les statues. Si quelquefois ils ont réussi dans cette partie, ce n'a été que par hasard, & non d'après les règles de l'art. Je vais donc tâcher de donner quelques notions claires sur cette partie intéressante, particulièrement pour les peintres, à qui ce livre est principalement destiné.

Comme rien n'est parfait dans la nature, il faut que l'artiste se serve de son jugement & de son goût pour faire un heureux choix de ce qu'il y a de plus beau & de meilleur afin de mériter, par ce moyen, les éloges des vrais connoisseurs. Il en est de même de l'emplacement des statues aux fabriques, non-seulement dans les tableaux, mais dans les édifices en nature même.

Je me fers pour premier exemple de la façade d'un

édifice à terrasse ou comble plat sur lequel il y a quelques statues. Je suppose au milieu une grande porte ceintrée, couronnée d'un fronton sur les acrotères duquel il y a trois autres statues. De chaque côté de la porte il y a une grande niche garnie chacune d'une statue. Devant toute la façade règne une balustrade qui vient aboutir de chaque côté de la porte à un piédestal surmonté d'une statue. Un large escalier de quelques marches sert à monter à l'édifice, & devant cet escalier il y a un grand piédestal sur lequel il y a de même une statue.

Ici l'on doit prendre garde seulement aux lignes extérieures de chaque paire ou couple de statues, & de l'attitude qu'elles forment l'une à l'égard de l'autre ; car une figure isolée ou seule n'agit que pour elle-même, tandis que les statues accouplées doivent opérer réciproquement & contribuer à leur effet mutuel.

J'ai déjà remarqué dans le septième chapitre du livre I, que la beauté de l'attitude d'une figure consiste dans une tournure aisée, naturelle & noble du corps, & dans un heureux contraste des membres.

Examinons maintenant quelle doit être la ligne extérieure de deux statues destinées à faire pendans sur les acrotères extérieurs du fronton. Il faut que cette ligne se renfle en dehors, c'est-à-dire, du côté extérieur & libre des figures, qui doivent se regarder ou se tourner le dos, avec le bras dans la même position ; tandis que la statue du milieu ou sur la pointe du fronton sera vue exactement par-devant, sans le moindre renflement ; &

il en est de même des autres sur la terrasse ou l'attique de l'édifice. Les statues des piédestaux qui terminent le parapet de chaque côté de l'escalier doivent, comme celles des acrotères du fronton, renfler en dehors ; & il faut qu'il y ait plus de mouvement & de contraste dans leurs membres, à cause qu'on les voit aussi des deux côtés, & que par conséquent elles doivent être bien exécutées sous trois points de vue. La statue isolée qui occupe le piédestal au bas de l'escalier, peut avoir autant de mouvement & de contraste qu'on le juge à propos, & doit être bien exécutée sous tous les aspects. Les statues des niches à côté de la porte, qu'on doit voir exactement de face, ne peuvent faire aucun mouvement, mais il faut qu'elles soient dans une attitude tranquille, avec les masses les plus saillantes sur le devant. Il convient aussi que les statues d'hommes se trouvent placées en bas & celles de femmes en haut ; à cause que celles de femmes ont, en général, une forme plus pyramidale, & que l'extrémité supérieure s'en fonde par conséquent dans l'air, ce qui produit un bon effet dans l'architecture. C'est-là sans doute la raison pourquoi l'on plaçoit autrefois sur le haut des fabriques de petites pyramides au lieu de statues.

Il convient que les statues placées sur le faite & les frontons des édifices soient nues, afin qu'elles aient plus de légèreté ; tandis que celles des niches doivent être massives & entièrement drapées, & celles des piédestaux de la balustrade & au pied de l'escalier à moitié drapées. Je crois en avoir dit assez pour gui-

der le jeune peintre dans la composition d'un tableau à fabriques.

Qu'on ne me soupçonne point ici de présomption & de vouloir régler arbitrairement à mon gré la disposition des statues d'une fabrique, en plaçant celles de femmes en haut & celles d'hommes en bas; car je n'ai ici en vue que l'élégance & le bon ensemble de l'architecture même, qui demandent que les cinq différens ordres soient conformes à cinq divers caractères de l'homme; savoir, Polyphème ou les Géants pour le premier ordre; Mars ou la nature robuste & fortement musclée pour le second; Apollon ou la nature svelte pour le troisième; Diane ou Vénus, c'est-à-dire, la nature délicate pour le quatrième; Iris ou Cupidon, savoir, la nature légère & élégante pour le cinquième.

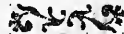
Je vais terminer ce chapitre par dire quelque chose des têtes, des mains & des pieds; parce que j'ai appris par l'expérience combien les peintres & les sculpteurs négligent, en général, ces parties, comme si elles ne méritoient pas autant d'attention que le corps même.

La plupart des sculpteurs ne varient pas assez les têtes de leurs statues; de manière qu'il n'y a, pour ainsi dire, aucune différence entre celle d'un vieillard & celle d'un jeune homme; d'ailleurs ils imitent trop la nature actuelle, & tombent dans l'affectation & l'exagération, faute de vouloir étudier l'antique.

Par les mots affectation & exagération, j'entends une espèce de manière que les artistes adoptent; comme, par exemple, de faire les orbites des yeux & les pau-

pières trop grands, ce qui donne aux statues un air vieux & inanimé. Ils creusent trop les fauffettes des coins de la bouche, ainsi que celles du nez & du col, dans l'intention de faire mieux remarquer le potelé & la morbidesse des chairs; tandis qu'ils devroient, au contraire, indiquer un peu davantage les muscles; car en tournant la tête les muscles du col se gonflent plus ou moins, sur-tout dans les personnes âgées ou délicates. Je ne parle ici que de la différence à mettre dans les têtes & dans les seins; car il doit y avoir autant de visages gais & pleins de feu, que de modestes & tranquilles, &c, suivant le caractère du corps & la situation actuelle de la figure.

La forme des mains est de même fort importante, & la position des pieds ne l'est pas moins, sur-tout lorsqu'ils sont nus & sans sandales; mais le principal point consiste à bien placer les doigts des pieds. Le gros orteil & les deux doigts suivans doivent être plus longs & plus ferrés que les deux autres, & plus ou moins tournés en dehors, suivant la position du pied; tandis qu'il y en a qui tournent, au contraire, ces doigts en dedans, avec le gros orteil posé parallèlement avec le pied, & les autres doigts contre ce premier; ce qui produit un fort mauvais effet.



C H A P I T R E V I I I .

De l'utilité de modèler les figures qu'on veut exécuter.

J'AI déjà dit quelque chose en passant, dans le second chapitre de ce livre, de l'utilité de faire des modèles des figures qu'on veut employer ; mais je pense que cette partie est assez importante pour nous en occuper un plus au long ici ; puisque c'est par-là seul qu'on connoît bien le relief que doivent avoir les objets qu'on veut représenter ; ce qui donne à l'artiste le moyen de les exécuter d'une manière sûre, hardie & facile, comme s'il avoit la nature même devant les yeux. Qu'on ne néglige donc point de se procurer cette ressource précieuse, en modèlant soi-même tout ce qui peut être utile à l'art, & dont on pourra ensuite se servir à toutes sortes de lumières, soit naturelles ou artificielles, suivant qu'il conviendra au sujet qu'on traite.

Il n'y a pas eu, pour ainsi dire, de bon maître qui n'ait possédé l'art de modèler, ainsi qu'on peut s'en convaincre par leurs ouvrages. Et en effet, quel avantage n'en résulte-t-il point ? puisqu'on peut se procurer par-là tous les secours nécessaires, & se donner même des choses que personne ne possède.

Quant au mécanisme même de modèler, je n'en dirai pas grande chose ici, à cause qu'il est généralement connu, & que chaque artiste, pour ainsi dire, adopte

pour cela une méthode particulière. Je vais hasarder seulement quelques réflexions sur la manière de faire des bas-reliefs d'une foible faillie.

On commence par jeter sa première pensée sur le papier de la grandeur qu'on veut faire le bas-relief. Après avoir arrêté ensuite proprement ce dessin, avec les jours & les ombres convenables, on prend un ais peint, en huile d'une même couleur & d'une même teinte sur lequel on trace avec une pointe le dessin, dont on remplit les traits extérieurs sur cet ais avec de la cire ou de la terre-glaife, d'une faillie plus ou moins grande selon que le sujet le demande. Ensuite on travaille cette matière, d'abord avec les doigts, puis avec l'ébauchoir, & enfin avec un pinceau mouillé, pour y donner le lisse nécessaire. Ce travail étant fini, on peut s'en servir pour modèle, en le mettant dans le jour convenable au tableau qu'on veut faire. Lorsqu'on emploie de pareils modèles, soit dans des paysages, des frises, des niches peu profondes ou ailleurs, on les pose droits parfaitement de face, ou de biais, fuyant vers l'horizon, dans le jour & à la hauteur que l'exige le point de vue. Mais dans le cas que le bas-relief ait plus de rondeur ou de faillie, se trouver le point de vue doit au milieu du tableau; & comme les parties saillantes des extrémités viennent alors nécessairement à passer par-dessus le trait extérieur, & même quelquefois par-dessus d'autres figures, suivant la longueur du bas-relief, comme dans une frise & autres endroits semblables, on se servira, pour éviter cet inconvénient, de plus d'un point de vue.

C H A P I T R E I X.

De l'ensemble des Statues avec leurs piédestaux, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des fabriques ; avec quelques réflexions sur les bustes & sur les vases.

ON fait que la beauté de l'attitude d'une statue ne résulte que du contraste de la ligne extérieure, depuis une extrémité jusqu'à l'autre, non-seulement de la figure même, mais aussi du piédestal; avec cette différence néanmoins entre les figures nues & les drapées, qu'un piédestal orné donne une plus grande élégance aux premières qu'un piédestal simple & uni. Cependant ceux de la seconde espèce produisent aussi un bel effet, en observant que les renflemens ou les volutes doivent être en bas aux piédestaux des statues d'hommes, & à ceux de femmes, au contraire, par en haut; proportion qui forme contraste dans les deux sexes.

Peut-être me demandera-t-on, si dans le cas qu'on ait à placer deux statues nues ensemble, c'est-à-dire, un homme & une femme connus, comme, par exemple, Diane & Apollon, Vénus & Adonis, il faut alors que les deux piédestaux soient de forme différente? Non, sans doute, car cela seroit contraire aux règles & à la symétrie. Mais si ce sont deux statues d'hommes, les piédestaux doivent être plus larges par le bas que par le haut; & il faut qu'ils aient plus de largeur par le haut que par le bas

lorsque ce sont des statues de femmes qu'on y place. Si c'est une statue d'homme & une de femme qu'on doit mettre, sur deux piédestaux, il faut que le dé en soit un simple cube sans faillie ou rentrée; & lorsqu'on met une femme entre deux hommes, on donnera des piédestaux à dé simple & uni aux hommes, & un piédestal avec volutes par en haut à la femme; & ainsi de même en sens contraire.

Les piédestaux à dé simple & uni ne conviennent pas entre des colonnes ou des pilastres, quand même on y placeroit des statues drapées, des bustes ou des vases; mais au lieu de bomber ou faillir en dehors, il faut qu'ils soient échancrés ou qu'ils rentrent en dedans.

La hauteur d'un vase placé entre deux statues, ne doit pas être de plus des trois quarts de la hauteur de ces statues, y compris même le piédestal; c'est-à-dire, qu'il faut que le vase n'aille que jusqu'à la poitrine des statues, & pas plus haut.

Un buste monté sur son piédestal ne doit pas avoir plus de la hauteur ordinaire d'un homme; & le piédestal ne doit pas faillir en dehors, mais, au contraire, être évasé, comme ceux dont je viens de parler plus haut.

Lorsqu'on veut placer dans un jardin deux vases & un buste entre deux statues, il faut que les deux piédestaux extérieurs qui portent les statues, soient de hauteur égale avec celui du milieu sur lequel est le buste, & d'ailleurs simples & unis; les deux autres piédestaux, placés entre les statues & le buste peuvent être bombés ou évasés, suivant la forme des vases, mais d'un tiers ou de la moitié plus bas que les autres, quoique de la même largeur.

Un vase dont la hauteur est de deux de ses diamètres & dont la panse forme une ligne droite, demande un piédestal carré avec renflement, & le contraire produira également un bon effet.

Lorsqu'un buste est placé entre deux vases, il faut que le haut des vases se trouve de niveau avec les épaules du buste. On obtient de même un bon effet en opérant en sens contraire, pourvu que le piédestal soit alors un peu plus grand & d'une forme analogue à celle du vase.



C H A P I T R E X.

De la manière de décorer les frontispices des temples & des autres fabriques.

IL est impossible de rien produire de bon & de convenable, tant dans la sculpture que dans la peinture, sans un raisonnement fondé sur une bonne théorie, & je parle ici non-seulement du mécanisme de l'art, mais aussi des convenances qu'il faut observer, relativement aux circonstances & au lieux. Je pense donc qu'il est nécessaire de faire comprendre au jeune artiste ce que j'entends par là, en produisant quelques exemples de la manière de décorer le fronton de différentes fabriques.

Pour un Temple

De Jupiter, il faut prendre un aigle tenant des carreaux de foudre entre ses griffes.

De Mars, des trophées d'armes.

De Phébus ou Apollon, un soleil au milieu du zodiaque, avec les douze signes célestes.

De Pallas, une égide avec la tête de Méduse, & un casque surmonté d'un hibou, ou bien d'un sphinx couché.

De Diane, des chiens, des arcs & des flèches, surmontés d'un croissant.

De Cérès , une charrue avec des faisceaux d'épis de bled & une serpe.

De Bacchus , deux tigres , un tyrsé avec des guirlandes de pampres & de grappes de raisin.

De Mercure , le pétase & le caducée de ce dieu.

De Vulcain , une enclume , sur laquelle sont posés un marteau & des tenailles.

De Vesta , une patère ou coupe dont sort une flamme , placée au milieu d'un serpent qui forme le cercle en se mordant la queue.

De Cybèle , une tour ou une clef placée au milieu de deux lions.

Pour la Maison

D'un consul , d'un sénateur ou de tel autre magistrat des faisceaux avec des haches & des carreaux de foudre au milieu.

D'un philosophe ou d'un savant , un sphinx avec un flambeau allumé & quelques livres.

D'un général d'armée , un bouclier portant un griffon , avec une massue & une peau de lion.

D'un négociant , un ballot , des balances & un caducée.

D'un médecin , la statue d'Esculape avec le bâton entortillé d'un serpent.

D'un peintre , un singe , avec un chevalet , une palette & des pinceaux. Et ainsi de même pour les autres arts & métiers.

Pour un hôpital on se servira d'une figure de la Bienfaisance ou de la Charité , avec les armes ou le chiffre du fondateur.

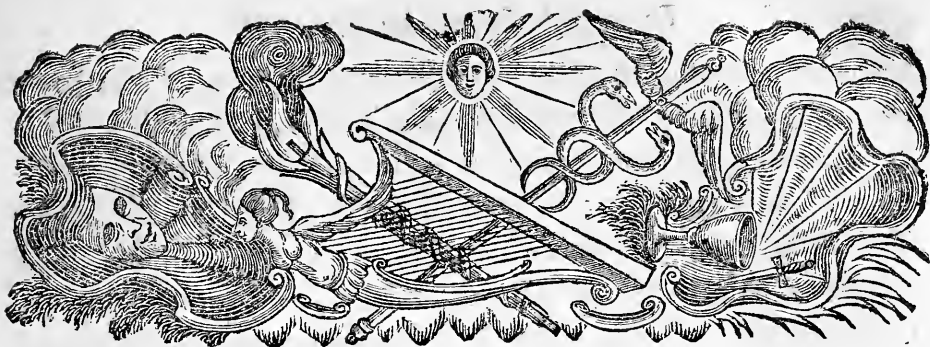
Pour une prison, il faut prendre des chaînes, des fers, des fouets & les autres instrumens dont on se fert pour la punition des criminels.

Pour une maison de correction on emploiera la figure de l'Education qui tient le mors ou la bride d'un animal apprivoisé qui marche devant elle.

Tous les arts & toutes les sciences peuvent être représentés par une figure ou par une statue.

Il est certain qu'on n'a élevé des temples que pour y placer l'image de quelque divinité & pour l'adorer en lui faisant des sacrifices ou des offrandes. Quelques artistes ignorans ont donc mal fait de placer en dehors, sur le frontispice du temple ou dans des niches, les statues qui doivent se trouver dans l'intérieur; ainsi qu'on peut le voir aux temples de Diane à Ephèse, d'Apollon à Délos, de Jupiter à Dodone, & à plusieurs autres, où les statues de ces dieux sont placées en dehors.





LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE XI.

CHAPITRE PREMIER.

De la Nature morte en-général.

APRES avoir traité assez amplement, je pense, du pouvoir, de la dignité, de la beauté de la peinture, ainsi que de l'avantage & de la gloire que peuvent se procurer ceux qui pratiquent ce noble art, en employant tous

Tome II,

O o o

les moyens qu'il fournit pour mériter les éloges des vrais connoisseurs, je crois qu'il est nécessaire de dire aussi quelque chose de la nature morte pour ceux qui choisissent cette espèce de travail, dont le but est de rendre tous les objets inanimés, tels que fleurs, fruits, vases, ustenciles & instrumens de musique de tous les métaux, ainsi que de marbre, de pierre, de bois, &c, qu'on peut représenter avec avantage dans l'intérieur des fabriques, suivant la convenance du local. Car il ne suffit pas que ces objets soient rendus d'une manière vraie & belle, il faut aussi savoir faire un choix de ce qui peut flatter l'œil pour le disposer de la manière la plus avantageuse. Ainsi, par exemple, on se gardera bien de prendre des fleurs fanées & flétries, ou des fruits encore verts ou déjà passés, sous prétexte de faire contraste avec le reste, ou de donner de la vie au tableau; & il en est de même de tous les autres objets. Pour ce qui est des légumes & des poissons, je suis dans l'idée qu'ils ne méritent pas qu'on s'en occupe, ainsi je ne dirai rien à ce sujet; non plus que des instrumens de chasse, des quadrupèdes & des oiseaux morts; quoique ces derniers puissent mériter quelque attention quand on les emploie avec sagacité dans les endroits qui leur conviennent.

Je laisse maintenant à juger aux connoisseurs & aux personnes sensées quels sont les objets de la nature qui méritent la préférence sur les autres. Quant à moi, je suis convaincu qu'une belle fleur & un beau fruit sont faits pour flatter l'odorat & le goût, ainsi que l'éloquence & la musique sont destinées à charmer l'oreille. La vertu seule est ce qui rend la beauté digne d'être estimée. Qu'est-ce qu'une belle fleur, un beau fruit, un vase d'or ou un bon

instrument de musique, lorsqu'on n'y trouve point une bonne odeur, une faveur agréable, un usage commode, ou un son harmonieux ? Je le répète, rien ne peut être bon sans l'utilité qui résulte de la qualité intrinsèque de l'objet ; & le pinceau ne peut satisfaire ni l'odorat, ni le goût, ni l'ouïe, ni le toucher ; quoiqu'il soit possible, à la vérité, de faire connoître les effets de ces trois sens par quelques figures allégoriques ou hiéroglyphiques.

Quant au local où l'on peut placer les objets de nature morte, ils se réduisent à deux espèces, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices ; c'est-à-dire, qu'on peut les représenter comme pendus contre la muraille, ou comme couchés sur une table, sur un banc ou par terre.

Je regarde aussi comme un principe certain qu'il n'est pas permis de représenter les objets de nature morte moins grands que nature.

C'est de même pécher contre les règles que de se servir, dans la représentation des différens objets de nature morte dont j'ai parlé plus haut, de perspectives ou de fonds coloriés, soit ouverts ou fermés ; c'est-à-dire, paysage ou architecture, ainsi que des êtres vivans, tels qu'hommes, quadrupèdes, oiseaux, &c ; car cela détruit absolument l'idée de nature morte. D'ailleurs il seroit difficile au peintre de nature morte de bien rendre ces différens objets ; & je doute que s'il possède assez de talent pour cela, il veuille s'en tenir à la partie de l'art dont il est ici question. Mais continuons nos réflexions. Je dis donc, qu'il faut prendre pour fond de pareils

Sujets une tenture, un rideau ou un bas-relief de bois, de marbre ou de pierre, de la couleur & du ton qu'on jugera convenables pour obtenir un bon ensemble. Les fleurs ne veulent pas de fond blanc, jaune ou rouge, mais d'un gris sombre. Pour les fruits on peut prendre un fond de marbre blanc ou gris, mais ils font un mauvais effet sur le rouge & le jaune. Cependant comme un beau bas-relief demande plus de talent & de connoissance que les fleurs, les fruits & tels autres objets, on peut le remplacer par une niche profonde avec le buste d'un dieu ou d'une déesse, tels qu'Apollon, Bacchus, Diane, Flore, Pomone, &c; suivant le local & le sens général ou particulier qu'on veut y attacher; & chacune de ses figures y fournira abondamment matière. On fait quelle variété de fleurs fournit la nature, & qu'on peut les partager, ainsi que les fruits, en trois espèces; savoir, en fleurs de printemps, d'été & d'hiver. Ces fleurs ont différentes qualités, propres à rendre, avec le secours des bas-reliefs & des bustes, plusieurs idées aussi belles que singulières.

Il faut se ressouvenir que parmi les fleurs on ne doit pas mêler de fruits, si ce n'est quelques épis de bled, à cause de leur légèreté & de leur souplesse; mais on peut mêler quelques fleurs parmi les fruits, particulièrement de celles qui signifient le repos & la joie, comme les pavots & les roses, qui néanmoins conviennent le mieux aux raisins, soit en guirlandes ou en festons.

Voyons maintenant, pour rendre notre instruction agréable, ce qu'on a dit de l'attribution de différentes fleurs. Le lys blanc est consacré à Junon; le tournesol à Apollon; la rose

à Vénus ; les pavots à Diane & à Morphée ; les bluets à Cérès. Il en est de même des fruits : la pomme de grenade est donnée à Junon ; les pampres & les raisins ainsi que le figuier appartiennent à Bacchus ; la pêche & les épis de bled à Cérès ou Isis ; les pommes à Vénus & à Apollon ; & à Ops, comme mère de la terre, tout ce que son sein produit pendant les quatre saisons de l'année. Parmi les instrumens de musique la lyre est consacrée à Apollon, aux Muses & à Mercure ; la flûte à Pan & à Vénus ; la trompette à Mars ; &c.

C H A P I T R E I I .

Esquisses de quelques Bas-reliefs pour orner des tableaux de Nature morte.

AVEC des fleurs on peut prendre Zéphire & Flore, ou Vénus & Adonis qui se caressent.

Avec des fruits, Cérès & Pomone, ou Pomone & Vertumne. Avec des grappes de raisin, Bacchus & Ariane, ou une bacchanale ; mais s'il y a des mûres mêlées parmi les raisins, il convient le mieux de prendre un Silène endormi avec la nymphe Eglé.

Avec des instrumens de musique, il faut prendre Apollon & les neuf Muses ; Orphée jouant de la lyre, ou Arion monté sur un dauphin. Quant il y a des cymbales, des crotales, &c, on emploiera une bacchanale, ou un sacrifice à Bacchus.

Pour les saisons, favoir le printems, l'été & l'automne réunis, on peut se servir de Vénus, Cérès & Bacchus assis ensemble suivant leur rang. J'en exclus l'hiver, parce que je regarde la représentation de cette saison comme peu propre à de pareils sujets, & même comme défagréable par les idées qu'elle fait naître.

Pour que ces bas-reliefs produisent un bon effet, il faut observer qu'entre les guirlandes ou couronnes ils doivent avoir une forme octogone; qu'entre les festons il convient de les faire circulaires; & que pour les bouquets il est nécessaire qu'ils soient carrés & parallèles avec le cadre; particulièrement quand ils pendent en haut, en bas, & de chaque côté. Mais lorsqu'ils se trouvent placés dans les coins, il faut les diviser en compartimens, favoir, carré en haut, & semi-circulaire de chaque côté & par en bas. Voilà pour ce qui concerne les bas-reliefs intérieurs en général.

Quant au relief, plus il est foible, & moins il forme d'ombre, plus l'effet en est agréable & beau, parce qu'on évite, par ce moyen, le papillotage & la confusion.

Passons maintenant aux objets de la seconde espèce de nature morte, placés ou couchés dans des niches profondes, ou sur des tables & des bancs. Ils doivent être grands comme nature, ainsi que je l'ai déjà remarqué plus haut; il faut par conséquent les placer tout-à-fait sur le devant du tableau, afin qu'ils paroissent dans toute leur force & avec toutes leurs qualités; ce qui s'obtient beaucoup mieux par un jour venant hors du tableau que par une lumière intérieure; & par celle qui y tombe par-devant que par celle qui vient de côté.

Il y a trois sortes de fonds qui font bien fortir les fruits : les raisins , sur-tout les noirs , ainsi que les cerises , les prunes bleues , & tous les fruits qui ont une teinte brune demandent un fond bleuâtre ; mais les pommes , les pêches & les abricots font un meilleur effet sur un fond gris obscur ; tandis qu'il faut un fond blanc pour les courges , les melons , les oranges , les fraises , soit qu'on les représente sur une table , sur un banc , ou dans une niche profonde.

Je vais maintenant tracer les esquisses de quelques compositions qui , j'espère , ne seront pas désagréables au jeune artiste. Le premier tableau contient la réunion des trois belles saisons de l'année.

P R E M I E R T A B L E A U .

Ce tableau représente une niche profonde , carrée en dedans , & d'une profondeur égale à son diamètre. Dans cette niche je place un beau vase soit de crystal , d'or ou de cuivre , rempli de fleurs , dont celles à courte tige sont placées au milieu , & celles à longue tige aux côtés , & s'étendant en tous sens. En haut , au milieu de la niche , je pends à un anneau deux ou trois grandes & belles grappes de raisin ; & à ce même anneau j'attache un ruban étroit auquel pendent librement , des deux côtés de la niche , des épis de bled entremêlés de quelques bluets. En bas , autour du vase , je mets de beaux fruits , tels que melons , citrons , pommes de grenade , noix , ainsi que des pêches , des abricots , des oranges , &c.

Voici maintenant la disposition de ces objets. Les ses-

tons sont partagés en bouquets de verdure de la longueur de la main , qui couvrent les tiges des épis , & entremêlés , ainsi que je l'ai dit , de quelques bluets ; d'où résulte une agréable nuance & variété sans trop attirer la vue. Les jambages de la corniche , dont ils se détachent , sont d'une pierre grise , & le ruban est violet foncé. Les raisins attachés à l'anneau de cuivre , sont de la plus grande espèce : ceux du milieu blancs , & ceux des côtés noirs avec une ou deux feuilles de vigne vertes ; groupe qui se détache de l'ombre du fond de la niche , sans cependant détourner l'œil des principaux objets. Mon intention est de former une grande masse de belles fleurs de couleurs claires , en plaçant au milieu les plus fournies & les plus vigoureuses , telles que les blanches , les jaunes & d'un rouge vif. La plus haute , qui s'élève jusqu'aux raisins , fera un tournesol ; & aux côtés j'en placerai d'autres de couleurs moins belles & moins fortes , en y mêlant çà & là une d'un beau bleu. Et comme les fruits que je veux mettre tout autour du vase , ne permettent pas qu'il soit tout-à-fait sur le bord de la niche , les fleurs qui en sortent des deux côtés doivent se trouver dans l'ombre. Je range les fruits d'une manière contraire ; c'est-à-dire , les plus grands du côté gauche , & les plus petits & les plus délicats , tels que les pêches , les abricots & les prunes , du côté droit. Il faut se servir pour cela de beaux fruits d'Italie ; les oranges & les citrons doivent sur-tout être fort gros , parce qu'ils sont les principaux du groupe , & d'après lesquels le reste sera disposé. Dans le cas qu'outre les faisons de l'année , on veuille représenter un des cinq sens ,

on

On se servira de quelque instrumens de musique ou autres, qu'on pourra placer sur le côté éclairé de l'intérieur de la niche; & par ce moyen le tableau sera fini.

SECOND TABLEAU.

Le principal objet de cette composition sera une corbeille plate ou avec un petit bord, pleine des meilleurs fruits, & dont la largeur remplira en grande partie l'ouverture de la niche. Au lieu de grappes de raisin en haut, on pendra à l'anneau un bouquet de fleurs & de belle verdure; & contre les jambages de la niche on placera des instrumens de musique. A la droite de la corbeille il y aura une jatte de porcelaine avec des fraises; & par derrière, un peu plus au fond de la niche, un compotier de crystal rempli de mûres, &c.

Les festons qui pendent aux deux côtés du bouquet seront en grande partie composés d'épis de bled & de verdure.

La plus grande & plus forte masse de lumière tombera sur la corbeille & sur ce qu'elle contient, savoir, des fruits d'un blanc clair, d'autres jaunes & quelques-uns rouges; & du côté ombré, des bruns, des noirâtres ou violets; tandis que le bouquet de fleurs, qui pend au-dessus, sera, au contraire, composé de bleu, de pourpre, de pers, & d'un peu de blanc & de jaune. Il en est de même des instrumens de musique. Les autres objets, tels que les épis de bled & la verdure, qui entourent cette composition, n'ont pas besoin d'explication.

Ce tableau, exécuté d'une manière convenable, est propre

à servir de pendant au précédent. Je vais en ajouter un troisième composé d'instrumens de musique & qui a pour sujet l'harmonie.

TROISIEME TABLEAU.

Au milieu du fond de la niche il y a un grand livre de musique ouvert, plus large que haut, & placé sur un pupitre. Au-dessus de ce livre pend, à un anneau, une lyre d'ivoire travaillée en or, & entre ses deux cornes est une couronne de laurier, avec une petite branche d'olivier & de myrte. Les instrumens à vent sont, ainsi que le violon, placés aux côtés & derrière le livre de musique, & sur le devant il y a quelques objets relatifs à cet art; le tout est entourré d'un beau feston de fleurs mêlées d'épis de bled. Ce tableau peut être placé entre les deux premiers.

Quant à la forme de ces trois tableaux, il est facile de s'appercevoir qu'ils doivent être plus hauts que larges, pour faire un bon effet.

Il y a encore une autre espèce de nature morte, qui n'est pas la moins essentielle, & qui jointe aux autres servira à y donner une agréable diversité. Elle consiste dans tous les objets de luxe en or, en argent, en crystal, en pierres précieuses, &c. Le célèbre Kalf nous a laissé de grands & beaux modèles en ce genre.

Pour convaincre le jeune artiste qu'on ne manque point d'objets pour mettre une grande variété dans les tableaux de nature morte, & pour faire du métier un art, ou pour mieux dire, pour enrichir les productions de

la main par les conceptions de l'esprit, & mériter par-là le titre d'un bon maître, je vais tracer l'esquisse d'un quatrième tableau, pour le sujet duquel je prendrai la sagesse, par laquelle on obtient les richesses & les honneurs.

QUATRIÈME TABLEAU.

Je place au milieu du tableau tous les objets précieux d'or, d'argent, de crystal, de nacre de perle, &c, ainsi que quelques bourses remplies de pièces d'or & d'argent. Au-dessus de ces objets je pends, à un anneau, une petite tablette, avec cette devise en lettres d'or : *Sapientia nutrix*, ou bien, au lieu de ces mots, un soleil d'or sur un champ d'azur. De chaque côté pendent des livres, en manière de festons & entremêlés de branches de laurier, de couronnes murales & navales, & des guirlandes de palmier, de laurier, de myrte & de chêne, &c; partant de l'anneau du milieu, & attachées dans les coins d'en-haut du tableau, d'où elles forment des chûtes à plomb. Autour de ces festons on pourroit entortiller une banderole avec ces mots : *Laboris Merces, Sapientia nutrix*; ou bien, *Præmia Majora Laboribus*.

Pour indiquer maintenant au milieu le principal objet, c'est-à-dire, la sagesse, on peut au lieu du soleil & des livres, pendre en haut la toison d'or, & placer en bas un sphinx avec des livres & des pêches.

Il y a encore d'autres espèces de tableaux de nature morte que ceux dont je viens de parler, mais que je passerai sous silence à cause qu'on ne peut y donner aucune signification, & que par conséquent ils ne méritent

pas de fixer l'attention des connoisseurs, ni de tenir une place dans leur cabinet, malgré toute la beauté & toute la vérité avec lesquelles ils pourroient être exécutés : de cette espèce font les poissons, les légumes & les plantes ; mais le gibier mort & les attributs de chasse, peuvent par leur exécution être dignes de quelque éloge.

C H A P I T R E I I I .

Esquisses de quelques tableaux de nature morte, dont on peut attribuer le sens allégorique à certaines personnes.

QUOIQUE j'aie dit plus haut que Kalf s'est rendu célèbre par ses tableaux de nature morte, il n'est pas moins vrai que ni lui, ni ses prédécesseurs & ses successeurs n'ont jamais su rendre raison des objets qu'ils ont représentés ; & qu'il n'a pris que ce qui lui venoit à l'esprit, ou ce qui lui tomboit sous les yeux, sans songer à donner le moindre sens à ces objets. Je pense donc qu'il ne pourra qu'être agréable au jeune artiste de trouver ici quelques exemples qui lui prouveront qu'il n'est pas impossible de donner aux tableaux de nature morte un sens allégorique applicable à certaines personnes en particulier.

T A B L E A U destiné pour un Guerrier victorieux.

Je fais voir ici des armes, tels qu'une cuirasse d'acier, un casque d'un beau & riche travail, un bouclier, une

épée ou un cimenterre, dont la garde représente une tête d'aigle ou un muse de lion; une lance ou un javelot, un arc, un carquois chargé de flèches, ainsi que des couronnes de laurier, de palmier & d'olivier. En haut, près du cadre, on pourra attacher, à deux anneaux, d'une chaîne d'or, à laquelle pend un cœur orné de pierres précieuses; & au-dessus on placera la devise ordinaire du héros qu'on représente. Je me fers aussi ici d'une couronne d'or, de bracelets & de bagues, d'un chapeau à plumet retrouffé par un bouton de diamant, & d'une trompette. Au-dessous de ces objets il y a une draperie brodée, dont un pan pend le long de la table sur laquelle elle se trouve. Sur la muraille on pourra faire voir en bas-relief Apollon vainqueur du serpent Python, ou Persée & Andromède, ou un homme vêtu d'une peau de lion, qui ouvre la gueule d'un tigre, & près de lui par terre une massue.

Explication des objets de ce tableau.

La cuirasse étoit anciennement un emblème de sagesse & de protection, car comme elle garantit la poitrine des blessures, elle conserve la vie.

Le casque signifie l'ardeur pour la guerre & un esprit militaire.

Le bouclier, qui est de même un signe de défense, étoit en telle estime chez les anciens, qu'il servoit de récompense aux guerriers pour leur valeur & leur bonne conduite. Virgile, dans le neuvième livre de l'Enéide, dit qu'Enée se fit apporter un bouclier dont il fit pré-

sent à Nifus pour prix de son courage & de sa fidélité. Les Argiens pour montrer leur estime pour les jeunes gens qui s'étoient distingués à la guerre, avoient coutume de les conduire en triomphe par la ville avec le bouclier d'Enhippus. On fait aussi que le Palladium étoit un bouclier qu'on croyoit tombé du ciel, duquel dépendoit le salut & conservation de Rome; & suivant l'explication de Numa Pompilius, ce bouclier signifioit bonheur & prospérité, afin de soutenir par cette idée le courage du peuple Romain pendant une terrible contagion dont toute l'Italie fut affligée la huitième année de son règne. Les boucliers & les rondaches étoient consacrés à ceux qui avoient sauvé la république ou la ville de quelque danger éminent; & pour transmettre ces actes de bienfaisance & de courage à la postérité, on les faisoit graver sur le bouclier de celui qui avoit rendu un pareil service à l'état. La lance & le bouclier sont encore aujourd'hui des emblèmes de la guerre, ou plutôt de la défense qu'on doit opposer aux ennemis; mais ces armes sont peu utiles lorsqu'on ne s'en sert pas avec sagesse & prudence; voilà pourquoi on les met entre les mains de Pallas, d'autant plus que la lance signifie force & vivacité d'esprit.

La lance ou le javelot est aussi une figure allégorique de la renommée d'un nom célèbre. Et c'étoit à cause de cela, suivant Plutarque, que Lyssippe en orna la statue d'Alexandre; quoique d'autres l'eussent représenté armé de la foudre. Le javelot lancé & la flèche tirée vers un but avoient la même signification allégorique de la réputation d'un nom illustre. Suivant l'idée des anciens,

Le javelot & la lance indiquoient non-seulement la majesté du trône & l'autorité suprême, mais ces armes servoient aussi de récompense à ceux qui avoient montré de la magnanimité en triomphant des ennemis; ainsi que le remarque Pline, lorsqu'il dit que Sicinius Dentatus reçut douze lances pour prix de sa rare valeur. Festus pense qu'on donnoit la lance ou le javelot aux chefs de l'armée pour signifier qu'on leur confioit la conduite des troupes & la défense de l'état; & que c'étoit là la raison pourquoi on faisoit passer en public les prisonniers de guerre sous le joug, c'est-à-dire, sous l'haute ou la pique, d'où est venu le mot *subjuguer*, pour dire vaincre, dompter.

En matière de guerre, le cimenterre ou l'épée signifie fureur, cruauté, frayeur, persécution, & menace de la mort.

L'arc bandé est de même un signe de guerre, & les flèches servent à indiquer le peuple ou la grande étendue du pouvoir, ainsi que la vélocité & les mouvemens prompts du corps.

La couronne de laurier étoit attribuée aux vainqueurs, & à ceux qui avoient fait quelque action glorieuse digne de l'immortalité; & nous savons par l'histoire que chez les Romains le chef de l'armée présentoit après la victoire un couronne de laurier à Jupiter Capitolin.

On donnoit aussi à Rome aux vainqueurs une branche de palmier qui est un emblème de la victoire; car on fait que de quelque poids qu'on charge le palmier par le haut, cet arbre croît toujours malgré cet obstacle qu'il surmonte par sa force végétative; ce qui l'a fait prendre pour

l'emblème de la constance dans l'adversité.

L'olivier est de même une marque de triomphe. Les Romains en ornoient leurs trophées & leurs monumens militaires; & ils ceignoient d'une couronne des feuilles de cet arbre le front des triomphateurs.

La chaîne d'or étoit à Rome le prix du courage & de la vertu; & l'on s'en servoit non-seulement pour récompenser le mérite, mais aussi comme d'une marque d'honneur & d'estime. L'histoire Romaine nous apprend que le fils de Tarquinus Priscus, attaqua & vainquit l'ennemi en pleine campagne à l'âge de quatorze ans, & qu'il fut le premier qui reçut une chaîne d'or, pour récompense de sa rare valeur; quoique d'autres prétendent que c'est Herfilius, le premier enfant mâle né des Sabines, ravies à Rome, qui fut décoré le premier de cet ornement. On fait aussi que Sicinius Dentatus, reçut soixante trois chaînes d'or, & vingt-cinq autres présens d'or pur ou dorés pour les services qu'il avoit rendus, en différens tems, à la république.

Le cœur orné de pierres précieuses pendu à la chaîne d'or, sert à indiquer que c'est du fond du cœur que doit partir un sage avis & une mûre délibération; voilà pourquoi l'on ornoit chez les Romains d'une pareille chaîne le chef de l'armée quand il faisoit son entrée triomphale; & dans le cœur pendu à cette chaîne étoient renfermés des herbes & un baume qui, à ce qu'ils s'imaginoient, le garantissoient de la haine & de l'envie. Afconius remarque, entr'autres, que les enfans des nobles & des citoyens libres portoient de pareilles chaînes d'or;

tandis

tandis que les affranchis n'en avoient que d'argent ou de cuivre , pour marquer la distinction des rangs. C'est de cet usage que Juvénal veut parler dans ses Satires , quand il dit : « Le pauvre doit se contenter de cuivre ».

La couronne d'or & les bracelets dont on ornoit les épaules & les bras , étoient de même le prix des grandes actions. On conservoit ces dons dans les familles pour engager la jeunesse à marcher sur les pas de ses braves ayeux. On trouve dans le dixième livre de Tite-Live , qu'après la victoire remportée sur les Samnites , proche d'Aquilone , Papirius donna à Sp. Nautius , ainsi qu'à Spurius Papirius , son neveu , à quatre grands capitaines & à une cohorte entière des couronnes d'or & des bracelets ; & aux capitaines , fantassins & cavaliers , des bracelets & des ornemens d'argent appelés *coronula*, petite corne. On fait aussi que le tribun Decius reçut une couronne d'or de Cornelius Cossus , pour avoir défendu une place forte des Romains contre les Samnites , qu'il obligea à lever le siège.

Les Romains regardoient pareillement les bagues comme un signe d'honneur & de noblesse ; car lorsque , suivant Tite-Live , dans le troisième livre de ses Annales , de la seconde guerre Punique , Mago fut envoyé par Annibal pour annoncer aux Carthaginois la sanglante défaite des Romains à la bataille de Cannes , il leur raconta cette glorieuse victoire , en faisant présenter devant eux un grand tas de bagues prises sur les chevaliers Romains qui y avoient été tués , afin de faire mieux comprendre l'importance de cette fameuse journée. Et à la fin de son neuvième livre ce même historien rapporte que Flavius

ayant été élu dans une assemblée du peuple édile ou intendant des édifices publics, les nobles & les chevaliers furent si mécontents de ce choix que plusieurs ôtèrent leurs bagues & les autres marques d'honneur & de dignité. Et l'éloquent Cicéron dans sa quatrième oraison contre Verrès, lui reproche d'avoir distribué, dans une assemblée générale du peuple, des bagues, qui étoient des signes d'honneur, à des gens qui en étoient indignes; à quoi se rapporte ce que dit Asconius, savoir, que les haches, les faisceaux, la couronne civique & les bagues d'or étoient considérés par le peuple Romain comme des marques de liberté & de noblesse qui étoient aussi honorables que lucratives.

Les Grecs regardoient le chapeau ou le bonnet comme le signe d'une noble origine; voilà pourquoi ils représentoient Ulyssé la tête couverte d'un bonnet ou chapeau, pour faire entendre qu'il descendoit d'un père & d'une mère également illustres par leur naissance. C'est pour la même raison qu'on voit sur les médailles anciennes un bonnet avec le mot *Libertas*.

Le diamant est, sans contredit, la plus dure &, en même tems, la plus parfaite & la plus belle de toutes les pierres précieuses, puisqu'il résiste au feu sans rien perdre de sa qualité; ce qui fait qu'on l'a pris pour l'emblème d'une constance inébranlable dans la prospérité & dans le malheur. Les anciens lui ont attribué la vertu occulte & surnaturelle de garantir le cœur de toute peur panique & du désespoir, ainsi que de ne jamais laisser l'homme irrésolu dans le danger, quand sa conservation demande qu'il se possède lui-même.

Le plumet & les panaches de plumes font de même des marques d'honneur & de noblesse ; & la trompette signifie l'estime publique & un nom immortel.

La robe brochée ou brodée de palmes , appelée par les Romains *Toga palmata* , servoit ordinairement au victorieux dans son entrée triomphale , ainsi que le rapporte Tite-Livre dans le dixième livre de ses Annales. Isidore de Séville dit , dans le dix-neuvième livre de son *Originum* , que ceux qui avoient remporté une victoire sur les ennemis obtenoient une robe appelée *Toga palmata* ou *Toga picta* , à cause qu'elle étoit brochée ou brodée de palmes ; & Macrobe , dans ses *Saturnal. Lib. XI. c. 6* , prétend que Tullus-Hostilius a été le premier qui ait introduit ce vêtement parmi les Romains.

Les deux premiers bas-reliefs ne demandent pas d'explication , & le dernier , est destiné à donner une image de la force ; car la peau de lion signifie ici un esprit élevé & la fermeté de l'ame ; & la massue une conduite raisonnée & courageuse.

TABLEAU destiné pour un Juge.

Je représente ici une balance , un glaive , un miroir , un sceptre surmonté d'un œil , un ais sur lequel est tracé un triangle avec le nombre I , & au milieu du triangle la figure allégorique de la vérité , une baguette de codurier , des faisceaux avec une hache , une faux , des verges , une chaîne d'or , un bâton entortillé de lierre , un livre *in-folio* , auquel pend le sceau des armes de l'état ou de

la république; & en bas-relief contre la muraille un palmier portant des fruits.

Explication des objets de ce Tableau.

La balance, qui est l'attribut ordinaire de Thémis ou de la Justice, signifie qu'un juge doit peser les actions des hommes, pour rendre à chacun ce qui lui appartient; voilà pourquoi les anciens disoient qu'Astrée étoit montée au ciel pour se placer entre la balance & le lion; pour signifier qu'un juge doit posséder la fermeté nécessaire pour punir ceux qui osent transgresser la loi, & récompenser le mérite, sans distinction des rangs ni des personnes.

Le glaive est de même l'emblème de la justice & de la sévérité de la loi, ainsi que l'a dit l'Apôtre: « Un juge » est le ministre de Dieu, & ce n'est pas en vain qu'il est » armé du glaive, mais pour punir ceux qui font mal ».

Le miroir dans la main de la Prudence signifie la réforme des mœurs & l'amendement de conduite.

Les Egyptiens se servoient de la figure hiéroglyphique d'un sceptre surmonté d'un œil pour désigner l'autorité suprême, qui, veillant sans cesse sur les actions des hommes, récompense ou punit suivant qu'on le mérite.

Plutarque, dans sa *Doctrine des Pythagoriciens*, fait entendre que le triangle est l'image la plus parfaite de la justice. On y place le nombre 1, pour signifier l'unité de l'Être-suprême.

La figure de la Vérité n'a sans doute pas besoin d'explication.

La baguette de coudrier est la marque de la dignité sacerdotale, & les faisceaux signifient le pouvoir seculier; c'est-à-dire, de religion & le gouvernement.

La faux est l'emblème du châtement, ainsi que le remarque le prophète Zacharie quand il dit, que la faux qu'il apperçut dans une vision étoit destinée à punir ceux qui voloient ou blasphemoient.

Par les verges, il faut aussi entendre la punition ou le châtement nécessaire pour le maintien des loix & des bonnes mœurs.

La hache étoit regardée, non-seulement par les Romains, mais encore par quelques peuples de la Grèce, comme une marque de châtement rigoureux, ainsi qu'on peut s'en convaincre par des médailles de Tenedos, dont parle Pollux, & dont voici l'origine. Le roi de Tenedos ayant fait défendre l'adultère sous peine de mourir par la hache, & son fils s'étant trouvé coupable de ce crime, il lui fit subir le supplice porté par la loi; événement dont il ordonna de perpétuer la mémoire par des médailles.

Les Egyptiens ont aussi donné la *Bulla* ou le cœur pendu à une chaîne, aux juges du peuple, pour faire comprendre qu'un magistrat doit prononcer ses decrets sans égard au rang & à la condition des personnes dont le sort est remis entre ses mains.

Le bâton entortillé de lierre signifie que la justice doit être maintenue & protégée; car on fait que le bâton est la marque de l'autorité, & le lierre celle de la protection, qui doit toujours être en vigueur.

Le grand livre *in-folio* nous donne l'idée des loix & des decrets de l'état.

Comme les fruits du palmier, représenté en bas-relief, sont de la même grandeur que les feuilles, les anciens s'en sont servi pour indiquer la justice & l'équité. D'ailleurs, cet arbre qui résiste plus long-tems aux siècles qu'aucun autre, sert d'emblème du maintien de la justice, qui ne doit jamais être violée, ni altérée; & comme il ne perd point ses feuilles à moins qu'on ne les arrache, & que sa force végétative lui fait vaincre les obstacles qu'on peut opposer à sa croissance, il sert d'exemple aux juges, en leur apprenant qu'ils doivent résister avec fermeté aux dons & aux flatteries de ceux qui cherchent à les écarter de leurs devoirs.

TABLEAU destiné pour un Jurisconsulte.

On voit ici une statue en plâtre de Mercure, placée sur une base ou sur un piédestal carré, tenant d'une main son caducée, & de l'autre une branche d'olivier. Sa tête & ses talons sont garnis d'aïlerons. A côté de cette statue est placé un sphinx de même en plâtre, ainsi qu'un glaive, un bouclier, une lyre ou une harpe, une lampe allumée, une écritoire avec des plumes & des rouleaux de papier, un crible, quelques livres portans les noms des principaux législateurs & jurisconsultes, & une hache. Dans un petit vase il y a deux ou trois fleurs d'iris ou flambe. Au-dessus de ces objets pendent à un anneau, trois guirlandes: l'une de laurier ou de lierre, la seconde de cèdre ou de myrte, & la troisième de feuilles de

chêne. Sur la muraille ou dans un petit tableau est représenté, en bas-relief, la fable de Minerve fortant de la tête de Jupiter.

Explication des objets de ce Tableau.

Mercure sert à faire connoître le pouvoir de la parole sur l'esprit, ou la force de l'éloquence; car les anciens le regardoient comme le messager & l'interprète des dieux.

La base ou le piédestal carré sur lequel il est posé représente la majesté & la stabilité des loix & des règles qui doivent servir de fondemens à nos discours; voilà pourquoi Mercure est appelé *Tetragonus*, ou carré, c'est-à-dire, ferme & stable.

Son caducée nous apprend que les princes les plus despotiques sont obligés de se soumettre aux loix, & sont subjugués par le pouvoir de l'éloquence; & par les serpens entortillés autour du caducée d'or, l'antiquité a entendu que l'éloquence accompagnée du génie & de la prudence, mettent facilement l'homme à la raison. Il y en a aussi qui prétendent que le caducée d'or que Mercure tient à la main signifie l'excellence & l'éminence des grandes charges, qui doivent être la récompense de ceux qui employent leur éloquence, qui est un présent du ciel, à faire le bonheur de leurs concitoyens, & à défendre l'honneur de l'état.

Par la branche d'olivier que tient Mercure, on entend la paix; car les anciens étoient dans la persuasion que

par l'intermission de l'olivier les différens étoient ap-
paifés & les quéréelles ceffoient.

On donne des talonnières à Mercure pour fignifier le
prompt effet & la force de l'éloquence.

Le sphinx nous fait connoître qu'il n'y a point d'af-
faire quelque fecrette & abftrufe qu'elle puiffe être que l'es-
prit & le jugement ne pénètrent & ne débrouillent.

Jé place ici un glaive & un bouclier à caufe que c'eft
de ces armes qu'un guerrier fe fert pour fe défendre lui-
même & pour attaquer fon ennemi; & que c'eft de la
même manière que le jurifconfulte maintient la bonne
caufe & terraffe fa partie adverfe par la force de fes
argumens & la jufteffe de fes conclusions.

La lyre ou la harpe étoit chez les Romains l'emblème
d'un homme d'un grand favoir & d'un grand efprit; car
cet instrument eft composé de plufieurs cordes d'ou ré-
fultent différens fons qui produifent une belle harmonie;
& c'eft ainfi que le jurifconfulte, en péfant les raifons des
parties & en les comparant enfemble, parvient à les mettre
d'accord. On a auffi voulu donner à connoître par la
lyre que l'harmonie réfulte de différens tons diffonans,
& que les hommes d'un fentiment contraire entr'eux,
peuvent, en fe raflemlant & en fe réuniffant par une
bonne union, produire & transmettre à la poftérité une
excellente forme de gouvernement. Platon, dans fon
Timée, appelle l'ame un concert ou douce harmonie;
& c'eft ainfi que la concorde peut être regardée comme
l'ame d'un état. Les Grecs & les Romains croyoient que
la lyre avoit été inventée en partie par Mercure & en
partie par d'autres. Voici

Voici la forme qu'avoit la lyre des anciens. Elle ressembloit à deux cornes liées ensemble par le gros bout d'en bas, avec une panse renflée & un manche par en haut. On dit qu'elle n'étoit composée que de trois cordes, qui produisoient sept tons, d'où résultoit une harmonie parfaite. On avoit donné ces trois cordes à la lyre pour signifier les trois saisons de l'année connues des Egyptiens, savoir, l'été, l'hiver & le printemps, chacun composé de quatre mois; & ce peuple attribuoit la taille à l'été, la basse à l'hiver, & le dessus au printemps. D'autres prétendent que cette application concerne l'homme, dont le corps est composé de quatre élémens, & l'ame de trois relativement à ses opérations; ce qui fait ensemble le nombre de sept, qui forment par leur union une parfaite harmonie.

Les ténèbres de l'erreur disparoissent devant la lumière de la raison & de l'esprit; voilà pourquoi la lampe est quelquefois prise pour les choses qu'on exécute à la faveur de sa lumière; car comme la tranquillité qui règne pendant la nuit est propre à l'étude, les poètes Grecs ont donné à la nuit un nom qui signifie productrice de l'esprit, de la sagesse & de la quiétude; & c'est de-là sans doute qu'est venu le proverbe : *Plus olei quam vini*, c'est-à-dire, qu'il faut plus dépenser en huile qu'en vin, pour donner à entendre qu'on ne peut parvenir aux sciences qu'en consacrant tout son tems à l'étude. Epicharmes avoit coutume de dire, que celui qui veut atteindre à la connoissance des grandes choses, ne doit pas consacrer ses nuits au repos.

L'écritoire, les plumes & les rouleaux de papier étoient

des objets par lesquels les Egyptiens représentoient allégoriquement toutes les choses nécessaires à l'étude des arts & des sciences , ainsi que les sciences & les arts mêmes.

Le crible servoit chez ce même peuple d'emblème de l'utilité de l'étude des arts & des sciences , ainsi que des écrivains qui traitent des choses sacrées & mystérieuses ; car comme le crible sert à séparer le bon du mauvais , de même les magistrats Egyptiens , qui jouissoient aussi de la dignité sacerdotale , étoient réputés pouvoir distinguer , par leur esprit & leurs connoissances , les choses qui conduisent à la vie & à la mort ; aussi se servoient - ils du mot crible pour signifier une chose véritable & dont on ne peut pas douter. D'autres prétendent que par le crible on vouloit indiquer un homme d'un grand savoir & d'un mérite supérieur , qui possède également la connoissance des choses sacrées & humaines. C'est donc avec raison que Virgile a donné , dans le premier livre de ses Géorgiques , à cet instrument le nom de *Mystica Vannus Jacchi* , le Van (ou crible) mystérieux de Jacchus. Il y en a qui appliquent à ceci l'apothegme du philosophe Antisthenes : « Que c'est une grande folie que de ne savoir » pas distinguer l'avoine de la paille » ; c'est-à-dire , les hommes instruits & sages des ignorans & ineptes.

La plante ou la fleur d'iris est un symbole de l'éloquence , suivant Homère , qui , pour donner une idée de celle des ambassadeurs Troyens , les représente comme s'étant nourri de fleurs d'iris , pour faire comprendre qu'ils possédoient parfaitement l'art de la persuasion ; car on fait que la fleur d'iris ressemble par la variété de ses

couleurs à l'arc-en-ciel ou l'Iris céleste , que les anciens regardoient comme la déesse de l'éloquence.

La guirlande de laurier avec les feuilles de lierre signifient que les gens de loi méritent par leurs talens & leurs travaux un nom immortel ; car chez les anciens le laurier étoit l'emblème de la force naturelle & de la fécondité de l'esprit ; & le lierre qui , quoiqu'une plante foible & rampante d'abord par terre , s'élève cependant , à force de tems & de peine , le long des plus hauts édifices & des plus grands arbres qu'elle surpasse à la fin en hauteur , étoit le symbole de l'expérience & du savoir que les hommes obtiennent par le travail & la pratique.

Il ne fera pas désagréable sans doute aux juriconsultes que , pour immortaliser leur nom & leur mémoire , nous ajoutions ici le cédre & le myrte au laurier & au lierre , puisqu'on s'écrie ordinairement des hommes éloquens & d'un grand mérite , avec Perse & Horace : *Cedro digna locuti* , qu'ils ont dit des choses dignes d'être gravées dans le cédre ; c'est-à-dire , dignes de l'immortalité ; car le cédre est l'emblème de l'éternité , à cause qu'il brave la main des siècles ; c'est pourquoi l'arche d'alliance étoit de ce bois. Le myrte signifie un esprit orné de plusieurs talens.

Parmi les couronnes dont les Romains avoient coutume d'orner le front des législateurs & des orateurs , celle de chêne étoit en fort grande estime , à cause que c'étoit la couronne civique destinée à ceux qui avoient sauvé la ville , ou la vie d'un citoyen. Il y a plusieurs sentimens sur la raison qui a fait préférer le chêne pour cette espèce de couronnes. Les uns prétendent que ce

sont les Arcadiens qui en ont été honorés les premiers, à cause de l'ancienneté de leurs oracles. D'autres pensent que c'est parce que cet arbre a été consacré à Jupiter, le protecteur de l'oracle de Dodone & des villes; & que par conséquent il étoit juste d'en couronner ceux qui avoient défendu & sauvé quelque citoyen, soit par les armes ou par l'éloquence. Il y en a enfin qui veulent que le chêne a été créé le premier de tous les arbres, & que c'est de son fruit que l'homme s'est d'abord nourri. On connoît une médaille avec cette légende Dorique: ΕΠΕΙΡΩΤΑΝ, sur laquelle on voit un aigle qui tient des foudres entre ses serres; & deux rameaux de chêne liés ensemble en forme de guirlandes; c'étoit sans doute une monnoie d'Epire, représentant le chêne de Chaonie & l'oracle de Dodone.

Par Minerve qui sort de la tête de Jupiter, je veux représenter la force & l'activité de l'esprit, ainsi que la sagesse, qualités sans lesquelles il est impossible de devenir en bon jurisconsulte. On peut aussi indiquer par là la prévoyance & la maturité des délibérations nécessaires pour pouvoir entreprendre quelque chose. Voilà pourquoi l'on dit que Jupiter connut Metis (qui veut dire conseil & prudence) avant que d'accoucher de Minerve; puisque ce n'est que par la réflexion & le conseil qu'on parvient à la sagesse.

TABLEAU destiné pour un Ecclésiastique.

On voit ici une bible, un petit autel, une lampe allumée, une cuirasse, un glaive, deux flèches, un tambour,

une sonnette d'argent , une harpe , une cuvette , une castolette , un crible , un boisseau plein de bled , une corbeille avec du pain & un morceau de pâte de levain , une salière pleine de sel , une ceinture de lin blanc , un paquet de lin , une roue , une bague avec un saphir , une branche d'olivier , une feuille de papier sur lequel sont tracés trois cercles enlacés l'un dans l'autre & renfermés dans un plus grand cercle , & sur la même feuille , un peu plus bas , un triangle équilatéral , & au-dessous un carré. Dans un petit tableau est représenté un paysage où l'on apperçoit , entr'autres , un rocher , un palmier , un cèdre & une colinne de laquelle coule une abondante source d'eau. Sur la muraille on voit , en bas-relief , un éléphant avec sa trompe élevée vers le ciel , une cigogne & un coq. Mais il ne faut pas oublier sur-tout la fertile semence de moutarde; on placera donc une branche de cette plante dans un vase sur la table où sont les autres objets;

Explication des objets de ce tableau.

Adamantius & d'autres écrivains nous apprennent que le pouvoir de l'univers doit se soumettre aux principes de la religion. Il est inutile de donner une plus ample explication de l'idée qu'offre ici la bible.

L'autel est regardé comme le symbole de la piété, ainsi que je l'ai déjà remarqué dans le dix-septième chapitre du livre IX.

Plutarque compare la lampe au corps humain dans lequel habite l'ame , & sa lumiere à la faculté de l'esprit. Mais dans l'Écriture sainte les docteurs de la loi & les

maîtres qui enseignent les arts & les sciences sont souvent désignés par la figure allégorique de la lampe, que le Seigneur ordonne de placer sur le candelabre, afin de dissiper les ténèbres. Il y en a qui veulent que par sa lumière il faut entendre l'évangile; d'autres prétendent qu'elle est le symbole de S. Jean - Baptiste, qu'on appelle aussi une lampe allumée.

Le philosophe Antisthenes, parlant de la cuirasse, avoit coutume de dire, « que la vertu est un défenseur constant, parce qu'on ne peut jamais la perdre. » C'est dans ce sens que S. Paul exhorte ses auditeurs à s'armer du bouclier de la foi contre les flèches enflammées des méchants; ce qui s'accorde avec le précepte d'Horace : *Qui peccus preceptis format amicis.*

Suivant S. Paul « la parole de Dieu est vive & puissante, » & plus pénétrante qu'un glaive à deux tranchans. » Et le prophète David dit que : « les enfans de ceux qui » craignent Dieu, sont comme les flèches dans la main » de l'homme puissant » ; paroles que, suivant Eucherius, il faut appliquer aux apôtres envoyés par toute la terre; à cause que dans leur mission ils ont percé le cœur de l'homme par la doctrine du Christ, comme avec une flèche acérée, & les ont fait passer des ténèbres à la lumière; car dans plusieurs endroits de l'Écriture sainte on entend par les flèches la parole divine, qui pénètre dans l'ame comme un glaive à deux tranchans.

On trouve dans l'Écriture sainte que Dieu ordonne de célébrer son nom avec des tambours & des tambourins; & S. Grégoire dans le sixième livre de ses épîtres à Athanase se sert du tambour comme d'un symbole pour

signifier un tendre réssouvenir ; « car , dit-il , comme les
» matières dont est fait le tambour , sont préparées
» long-tems auparavant , afin de pouvoir produire du son ;
» de même l'homme doit , par l'exercice constant de la vertu
» & de la piété , tâcher de se rendre digne des bienfaits
» de son créateur & de célébrer à haute voix sa puif-
» sance. »

Les clochettes d'or entremêlées de grenades qui pendoient aux franges du bas de la robe du grand sacrificateur , appelée Methir , ainsi que l'avoit ordonné Moïse dans le vingt - huitième chapitre de l'Exode , signifioient allégoriquement la publication de la loi de Dieu ; & le bruit que faisoient ces clochettes lorsque le grand prêtre entroit dans le sanctuaire ou en sortoit , indique que les ministres des autels doivent toujours avoir la parole de Dieu sur les levres pour exhorter , reprimander ou consoler les hommes , suivant leur foiblesse ou leurs péchés.

La harpe représentoit anciennement toutes les espèces d'arts & de bonnes qualités ; & Eusebe pense que cet instrument à reçu son nom d'un mot Grec qui veut dire enseigner à quelqu'un les sciences louables. L'on fait , en effet , que les chants d'Orphée & de Linus parmi les Payens , & ceux de David parmi les Juifs ont invité le peuple à la piété & aux bonnes mœurs.

Par l'eau contenue dans la cuvette & le feu de la castolette ou de l'encensoir les prêtres Egyptiens donnoient à entendre la purification des péchés , & qu'on avoit été éclairé & corrigé par la lumiere d'une doctrine saine & pure ; car on fait que l'eau nétoye & purifie , & que

le feu achève ce que l'eau seule n'a pas pu opérer. Voilà sans doute à quoi il faut attribuer l'usage des anciens de se purifier avec de l'eau & de se parfumer en revenant des funérailles ; car suivant Hesy chius, évêque de Jérusalem, les parfums étoient une image allégorique de la prière & de la doctrine divine.

Les Egyptiens se servoient du crible comme d'un symbole pour représenter l'utilité de l'étude des arts & des sciences. D'autres ont voulu indiquer par-là le but & la fin qu'on doit se proposer dans toutes choses ; parce que c'est par un examen constant de soi-même qu'on parvient à la plus haute sagesse, & à la quiétude qui est la récompense de la vertu, & qui nous rend également humble dans la prospérité & ferme dans le malheur.

Ce peuple donnoit à la doctrine & à l'instruction le nom de *Sbo*, qui signifie abondance, ou tout ce qui est nécessaire à la vie ; voulant faire entendre par-là que, pour s'adonner à l'étude & à la pratique des arts & des sciences, il faut jouir d'une subsistance honnête. C'étoit là aussi, à ce qui semble, l'opinion d'Aristote qui vouloit que ceux qui possèdent de la fortune cultivent la philosophie. Et Zacharie, homme notable parmi les Juifs, dit : « Si vous avez de la farine, étudiez la loi ; & lorsque » vous connoîtrez la loi, vous ne manquerez pas de » farine. » Il faut se ressouvenir ici que par la loi, les Juifs entendoient les sciences & les arts ; & par la farine le bled & toutes les autres choses qui servent à la subsistance de l'homme. Mais je pense, suivant l'idée des Egyptiens, que cette doctrine regarde plutôt l'ame que le corps ; car on croît que le panier avec le pain sans levain,

levain , qu'Aaron & ses fils devoient seuls offrir , ainsi qu'il est dit dans le Lévitique , étoit une allégorie de la langue ou de la parole , ou , pour m'expliquer plus clairement , de l'éternelle & céleste éloquence ; car ainsi que le pain sert à soutenir le corps , la parole de Dieu nourrit l'ame.

Le levain , qui est une des choses dont on a le plus besoin pour faire du pain , offre plusieurs idées dans l'écriture sainte , & signifie , entr'autres , les sciences & les arts. Or , on fait que les sciences sont divisées en humaines & divines , dont les premières sont sujettes à différentes interprétations , tandis que les divines sont toujours les mêmes ; car ce qui est une fois parfait le demeure toujours , de même que le feu qui chauffe une fois , chauffe toujours aussi long-tems qu'il est feu. L'éternelle Providence qui préside à toutes les choses créées , est sans fin. C'est de cette manière que la philosophie , la morale & la théologie ont quelque analogie avec la nature divine ; tandis que la grammaire , la rhétorique , la dialectique , &c , sont des sciences purement humaines ; & voilà pourquoi , dit Origines , on ne se sert pas du levain aux offrandes. Car , par le levain il faut entendre , suivant les théologiens , les sciences humaines , dont la nature ne consiste qu'en raisonnemens captieux ; mais qui cependant servent de moyens utiles , puisque la pureté de la langue , qu'on acquiert par la grammaire , nous fait connoître la beauté & l'excellence de l'éloquence , à laquelle on parvient par la rhétorique ; ainsi que la méthode de convaincre & de réfuter s'obtient par la dialectique.

Les naturalistes prétendent que toutes les substances de la terre sont produites par le sel. Les théologiens comparent le sel à l'évangile, en citant le treizième chapitre du Lévitique où il est dit, qu'il faut se servir de sel dans toutes les offrandes qu'on fait à Dieu; c'est-à-dire, que dans la doctrine il faut suivre les préceptes des apôtres, que J. C. appelle le sel de la terre. Par l'encens le plus pur, qu'il étoit ordonné par le vingt-quatrième chapitre du Lévitique de mettre sur les douze pains de proposition, les Septantes croient qu'il faut entendre du sel, pour signifier la doctrine des apôtres. Car comme le sel sert à apprêter la viande & à lui donner un meilleur goût, il en est de même, dit Hesy chius, de l'instruction & de l'exhortation, qui nous rendent la sagesse divine agréable.

On lit dans l'Écriture sainte que Dieu avoit ordonné, par la bouche de Moïse, aux prêtres de l'ancien testament, de paroître toujours purs & sans tache devant les yeux du Seigneur & du peuple, afin de servir d'exemple; c'est pourquoi ils portoient autour du corps une ceinture blanche, afin de se rappeler sans cesse ce précepte: la ceinture du prophète Jérémie avoit la même signification, ainsi que S. Cyrille l'a démontré. Comme cette ceinture étoit de lin blanc, il est nécessaire que nous fassions quelques réflexions sur cette matière.

Il est connu que la semence de lin germe & pousse peu de tems après qu'elle a été semée; & qu'on cueille cette plante après qu'elle a fleuri & formée sa semence, pour la faire rouir pendant quelque tems dans l'eau, & la faire sécher ensuite au soleil. Après quoi on la teille

& lui fait subir toutes les autres opérations nécessaires pour en faire du fil & enfin de la toile, qu'on fait blanchir pour s'en vêtir & paroître ainsi devant la face du Seigneur. Mais les ministres des autels doivent sur-tout avoir sans cesse présent à la mémoire les peines que coûte la préparation du lin, qui est l'emblème d'une conduite intacte, afin qu'en renonçant aux choses mondaines & inutiles, ils puissent se rendre dignes de porter la robe blanche de la gloire éternelle. La végétation prompte & facile du lin, nous apprend combien il est aisé d'atteindre à la vertu & aux sciences, lorsqu'on s'en occupe constamment avec zèle. Héfychius pense que par le lin il faut entendre les vains & les foibles projets de l'homme, & le fil de la volonté du Tout-puissant, qui demeure toujours avec nous; & qu'il est par conséquent du devoir de ses ministres, d'employer leurs soins & leurs labeurs à distribuer le lin céleste, pour occuper les hommes à s'en préparer un vêtement pour l'éternité.

Plusieurs savans ont regardé la roue comme le symbole de la théologie; à cause que la roue ne touche jamais la terre qu'en un seul point, tandis que le reste est toujours en haut; & que c'est ainsi que l'ame doit sans cesse s'élever vers Dieu. C'est donc avec raison qu'on a comparé les théologiens à une roue; puisqu'en renonçant aux choses terrestres, ils ne doivent s'occuper que du ciel.

Le saphir est une pierre qui de tout tems a été en grand honneur, & qui sert de symbole de la souveraineté & du sacerdoce. Il y en a qui prétendent que cette pierre attire les influences célestes de Jupiter & de Saturne, &

que ceux qui la portent voyent accomplir tous leurs desirs par ces dieux. Mais suivant les saints Pères le saphir représente le trône dont parle Ezéchiël, favoir le siège de Dieu éternel, miséricordieux & tout-puissant ; & Eucherius pense que par la fabrique & la forme du ciel il faut entendre la société des justes & des élus ; voilà pourquoi, dit Hétychius, le trône de saphir signifie le dixième ciel ou l'empyrée ; car par la couleur de cette pierre il veut indiquer la pureté & la clarté de la lumière céleste, qui éclaire l'Eglise d'une doctrine inaltérable & pure.

L'écriture sainte nous apprend que dans l'origine du monde l'olivier étoit l'emblème de la paix ; car immédiatement après que les eaux furent baissées, le pigeon que Noé avoit lâché de l'arche revint avec une branche d'olivier, comme un signe que la colère du ciel étoit apaisée. Le rameau d'olivier est aussi dans les livres saints le symbole de l'homme juste & pieux. Cet arbre sert de même, à cause de sa verdure continuelle, d'emblème de l'espérance ; voilà pourquoi S. Basile desire de ressembler à l'olivier qui, chargé de fruits & d'une belle verdure, donne encore de l'espérance pour l'avenir ; voulant signifier par-là les fruits impérissables de la piété & des bonnes œuvres.

Ce n'est pas sans raison que les sages parmi les Egyptiens & parmi les Grecs donnoient à la chaîne de certaines sciences le nom d'Encyclopédie, idée qu'ils représentoient par trois cercles liés ensemble, de manière que du centre de l'un partoit la circonférence de l'autre, & tous les trois étoient renfermés dans un autre cercle plus grand, appelé la théogonie. Les trois cercles du milieu signifioient les connoissances humaines, qui, étant introduites

par la coutume, la raison & la nature, sont regardées mal-à-propos comme des connoissances certaines; tandis que le grand cercle, qui renferme ceux-ci, est une image des sciences divines. Ces mêmes choses sont représentées d'une manière symbolique dans le Lévitique par les vêtemens & les ornemens du grand prêtre parmi les Juifs; car sa ceinture signifie des mœurs irréprochables; ses vêtemens sacerdotaux représentent la vérité, la pureté de la doctrine & des discours, dont les explications conduisent l'homme à la connoissance des choses, c'est-à-dire, à la philosophie; & sa robe éclatante signifie la théologie, dont le but est de corriger nos cœurs & de nous conduire au ciel par le chemin de la vertu. Lorsque les théologiens ont acquis les connoissances nécessaires à l'amandement des mœurs, il est essentiel qu'ils s'occupent de l'art de s'exprimer avec ordre & clarté, c'est-à-dire, de la dialectique. Ensuite il faut qu'ils passent à la physique ou philosophie naturelle, qui a pour objet le monde & toutes les choses qu'il contient. Après quoi ils doivent s'adonner entièrement à la théologie qui comprend en elle toutes les sciences, ainsi que je l'ai déjà dit.

Cette doctrine consiste donc en quatre parties; cependant Salomon, le plus sage des hommes, ne l'a divisée qu'en trois parties, savoir, la morale, la physique, & la métaphysique, dont il a parlé dans trois livres, les Proverbes, l'Ecclésiaste, & le Cantique des Cantiques; c'est-à-dire, qu'il a traité de la morale dans ses Proverbes, de la nature des choses dans son Ecclésiaste, & de la contemplation des choses surnaturelles ou des idées mé-

raphyiques dans son Cantique des Cantiques. Cela paroît aussi avoir assez d'analogie avec ce que l'Écriture sainte dit du Dieu d'Abraham, d'Isaac & de Jacob; car la soumission d'Abraham à tous les ordres de Dieu est un exemple des principes de la morale; tandis qu'Isaac, qui creuse des puits & qui fouille dans le sein de la terre, nous offre un emblème de la physique; & que Jacob qui voit l'échelle par où les Anges montent au ciel & en descendent, paroît le symbole de la contemplation des choses divines.

Par le triangle équilatéral, nous indiquons le but d'une vie innocente & heureuse, & les moyens d'y parvenir; car pour cela il est nécessaire d'observer trois préceptes; savoir, de donner de sages & salutaires conseils à son prochain, de juger sainement de tout, & de faire le bien; voilà pourquoi les Grecs donnoient à Pallas le nom de *Tritonia*, comme étant chargée du soin d'exercer une justice exacte & impartiale. Les Egyptiens & les Grecs, qui étoient fort versés dans la science allégorique, regardoient le triangle comme le symbole de l'activité de l'esprit humain à faire des recherches sur les choses célestes, terrestres & souterraines. D'autres prétendent qu'il faut entendre par cette figure géométrique; les mathématiques, la physique & la métaphysique; idée qui se rapporte assez avec celle de Socrate.

La figure carrée signifie stabilité & fermeté, à cause que de quelque manière qu'on la tourne, elle montre toujours quatre lignes & autant d'angles. Aristote dans son premier livre de la Morale, & dans son troisième livre à Théodat semble être de la même opinion, & croit

que l'on peut appeler, par comparaison, l'homme carré, pour signifier une personne pieuse & parfaite. Cela s'accorde aussi assez bien avec l'ancien proverbe latin : *Quadrangulum in se perfectum, & criminis expers*; « le carré est » parfait en soi, & se trouve exempt de toute censure ».

Le rocher étoit, chez les Egyptiens, la figure allégorique de la fermeté & de la constance. David, parlant de la protection de Dieu, dit : « Tu es mon rocher »; & J. C. voulant donner à connoître la durée de l'Eglise, dit, qu'il veut la bâtir sur un roc. C'est à quoi se rapporte aussi le songe de Nebucadnezar, dans lequel il vit une grande figure dont la tête étoit d'or, les bras & la poitrine d'argent, le ventre, les hanches & les cuisses de cuivre, & les jambes & les pieds de fer & d'argille. A quoi il ajoute qu'une grande pierre s'étant détachée de la montagne, sans aucun secours humain, elle alla frapper ce colosse, & le mit en poussière, que le vent dissipa, de manière qu'il n'étoit pas possible de reconnoître la place où cette figure avoit été placée; mais que la pierre qui l'avoit réduite en poudre devint une fort grande montagne, qui couvrit toute la terre de son ombre.

Le palmier, dont le tronc est par en bas près de la terre, mince & plein de nœuds, mais qui par en haut est plus épais, plus beau & plus agréable, à cause de son élégante verdure qui s'étend en tous sens, signifie que quelque abject que puisse d'abord paroître l'état des bons ou des justes, ils brillent enfin d'une beauté rare par leurs vertus & leurs bonnes œuvres. Mais écoutons le pieux & savant Eucherius. « Le palmier, dit-il, diffère de tous les autres » arbres dont le tronc est gros par en bas, & devient

» plus mince en s'élevant , avec des branches pointues ;
 » ce qui nous représente ces hommes grossiers qui ne
 » s'occupent que des plaisirs des sens ; tandis que les
 » justes & les élus du Seigneur peuvent , avec raison ,
 » être comparés au palmier , dont le tronc , mince par le
 » bas , semble mépriser la terre , pour s'élever avec force
 » vers le ciel. »

Le cèdre , qui porte un fruit aussi excellent qu'utile , est le symbole de la charité & de la piété , deux vertus qui sont absolument nécessaires aux ministres des autels.

On lit dans les Pseaumes , que des sources d'eau d'Israel se sont élevées les louanges du Seigneur dans l'assemblée des justes ; par où les théologiens pensent qu'il faut entendre les livres de la loi & des prophètes , qui , comme des sources d'eau vive , ont répandu parmi les Israélites , la connoissance de Dieu & de sa loi. Plusieurs commentateurs de l'Ecriture sainte & Pères de l'Eglise , assurent que les sources d'eau signifient les apôtres & les premiers docteurs de la foi ; Euthyme , & les premiers Pères de l'Eglise , prétendent que cela veut dire la prédication de l'Evangile.

Les Ecrivains rapportent que l'éléphant , qui est le plus docile des quadrupèdes , aime la pureté & la piété ; car aussi-tôt que la nouvelle lune éclaire la terre , il se nettoye en se lavant dans une eau limpide ; & lorsqu'il est malade , il prend , avec sa trompe , de l'herbe & des plantes qu'il lance vers le ciel , comme s'il vouloit par là implorer son assistance dans l'état de maladie & de foiblesse où il se trouve.

L'Ecriture sainte se sert de la cigogne pour symbole d'un

d'un jugement sain & d'un esprit exalté au-dessus des choses terrestres; à cause que cet oiseau construit toujours son nid sur le faite des plus hautes maisons, pour se mettre à l'abri des animaux voraces de la terre; & qu'il fait la guerre aux serpens & autres reptiles, qui sont l'emblème des passions désordonnées.

Les anciens regardoient le coq comme le symbole de l'immortalité & de la spiritualité de l'ame; & Pythagore ordonne à ses disciples de nourrir le coq, pour faire comprendre qu'ils devoient alimenter leur ame de la connoissance des choses célestes. Voilà aussi pourquoi Socrate mourant, dans l'espérance que la partie spirituelle de son être seroit bientôt réunie à la Divinité, pour jouir d'une vie éternelle, disoit qu'il étoit obligé d'offrir un coq à Esculape, c'est-à-dire, au Médecin de l'ame; car sachant que sa dissolution étoit prochaine, il espéroit d'être bientôt guéri de toutes les infirmités attachées à la nature humaine. Les commentateurs de Platon prétendent que le sacrifice du coq signifie le départ de l'ame vers le ciel, pour y célébrer, pendant toute l'éternité, la gloire de Phébus.

La semence de moutarde signifie les choses qui, d'abord petites & méprisables, deviennent tout-à-coup grandes & produisent en abondance du fruit; voilà pourquoi J. C. compare la foi à cette semence. Il y en a qui prétendent que par la semence de moutarde il faut entendre la force & l'étonnante puissance de la parole de Dieu cachée dans l'Écriture sainte, mais qui produit bientôt de grands effets dans l'ame de ceux qui s'occupent de cette lecture. Ce qui s'accorde avec ce que dit Horace, Livre I Epît. I.

*Nemo adeò ferus est , ut non mitescere possit ,
Si modò culturæ patientem commodet aurem.*

C'est-à-dire ; « Fusses-tu l'homme du monde le plus brutal , on peut venir à bout de t'appriivoiser , pourvu que tu ayes de la docilité , & que tu te laisses instruire. » Cette plante sert aussi d'emblème d'une ame active & d'un esprit pénétrant ; car on fait qu'on frotte avec de la semence de moutarde la tête rasée de ceux qui sont tombés en léthargie. Pythagore ayant un jour mâché une feuille de cette plante , fut fort étonné de l'effet qu'il en éprouva ; s'étant aperçu que son esprit en avoit été exalté , comme s'il alloit s'élever au ciel à ce qu'il faut attribuer ; la vertu de cette plante qui monte par le nez au cerveau qu'elle purifie , & donne par-là de la vigueur & de l'énergie à l'esprit. Démocrite prétend que quelques grains de moutarde bouillis avec d'autres herbes , les fait cuire tout de suite , & les rend tendres.

J'ai accumulé dans ce dernier tableau un grand nombre d'objets , afin de convaincre les jeunes artistes combien peu ils doivent craindre de manquer de matériaux en consultant les bons auteurs , & en étudiant avec soin l'antiquité qui étoit si savante dans la science de l'allégorie.



C H A P I T R E I V.

De l'origine , de la nature & des qualités des couronnes triomphales & autres récompenses honorables chez les Romains.

L'HISTOIRE nous apprend la manière magnifique avec laquelle on récompensoit chez les Romains la vertu, la valeur & la bonne conduite des citoyens, des soldats & des chefs de l'armée, en les honorant de couronnes & d'autres ornemens d'or & d'argent, dont je pense qu'il ne fera pas inutile de parler ici à la suite de la nature morte; puisque c'est en employant à propos ces objets qu'on peut donner un sens clair à un tableau d'ailleurs bien composé.

On fait que lorsqu'un chef de l'armée Romaine avoit obtenu une victoire, soit par terre ou par mer, il faisoit faire des recherches pour connoître ceux qui avoient montré le plus de valeur pendant la bataille; ensuite il se plaçoit sur une éminence, où après avoir rendu graces aux dieux de l'avantage qu'on venoit de remporter sur les ennemis de la république, il louoit toute l'armée de la bonne conduite & du courage qu'elle avoit montré, & faisoit en particulier l'éloge des légions qui avoient le plus contribué à la gloire de cette journée; puis il s'adressoit à chaque légion en les nommant l'une après l'autre, & les appelloit les amis & les défenseurs de la république, au nom de laquelle il distribuoit les pré-

sens destinés à chacun. Ces présens consistoient en couronnes d'or & d'argent, des ceinturons, des chaînes d'or, des bracelets, des bagues, des cuirasses, des boucliers, des javelots, des lances, des épées, des harnois de chevaux, & autres instrumens de guerre riches & d'un beau travail, que personne n'osoit porter s'il ne les avoit pas obtenues de la manière que je viens de le dire. On trouve dans l'histoire Romaine plusieurs exemples de pareilles récompenses distribuées aux troupes; & Tite-Live, entr'autres, rapporte que le consul Papirius Cursor distribua à quatorze cens hommes des bracelets d'or, & récompensa ensuite une légion entière par de magnifiques présens. Il raconte la même chose de Scipion pendant qu'il faisoit la guerre en Espagne & dans d'autres contrées. On lit aussi que Lucius Antonius, fils de Lucius Fabius Quadratus, reçut jusqu'à deux fois de l'empereur Tibère des ornemens d'or pour le col & pour les bras.

Pline & Solin nous apprennent que quelquefois un seul homme obtenoit par sa vertu & par sa valeur tous les ornemens ou toutes les récompenses dont j'ai parlé plus haut, & ils citent à cette occasion l'exemple de Marcus Sergius couvert de vingt-trois blessures & qui reçut, pour ainsi dire, toutes ces marques d'honneur, & même la couronne civique dans les batailles de Trasimène, de Trebie & de Cannes, où les Romains furent défaits par Annibal. Cependant ce brave Romain doit encore céder le pas à Lucius Sicinius Dentatus, qui, suivant Pline, Solin, Valère Maxime & Aulu Gelle obtint, par son grand mérite, du sénat de Rome, plus de trois cens vingt récompenses honorables de toutes espèces, & qui fit neuf

fois son entrée triomphale dans Rome avec les chefs de l'armée sous lesquels il avoit combattu.

Quant aux couronnes dont on récompensoit le mérite, il y en avoit plusieurs espèces différentes qui portoient chacune un nom particulier, suivant la nature du service qu'avoit rendu celui à qui on la décernoit; telles que l'obsidionale, la civique, la triomphale, l'ovale, la murale, la navale, la vallaire, la radiale; &c; dont les unes s'appeloient *Intonsæ*, à cause qu'on en laissoient les feuilles entières, & c'étoient les plus honorables, & les autres se nommoient *Tonsæ*, parce que les feuilles en étoient tondues avec des ciseaux.

La couronne obsidionale qui se donnoit à celui qui avoit soutenu ou fait lever le siège d'une ville, & qui passoit pour la plus honorable de toutes, étoit faite d'herbes & particulièrement de chiendent cueilli sur le champ de bataille même; voilà pourquoi on disoit que ce simple étoit consacré à Mars. Quintus Fabius reçut la couronne obsidionale du consentement unanime du sénat & du peuple Romain, après qu'il eut délivré la ville de Rome du danger dont la menaçoit Annibal pendant la seconde guerre Punique. On la décerna aussi à E. Scipion pour avoir sauvé en Afrique l'armée de Manlius, lorsqu'elle étoit prête à tomber au pouvoir de l'ennemi; & Calphurnius l'obtint en Sicile; de même que l'incomparable Lucius Sicinius Dentatus.

La couronne civique étoit la récompense de celui qui avoit sauvé la vie à un citoyen dans un assaut ou dans une bataille. Cette couronne étoit faite de feuilles de chêne avec les glands. Le chef de l'armée la remettoit à la

personne délivrée du péril, qui devoit être Romain & non étranger, pour la placer sur la tête de son bienfaiteur. Pline dit qu'on donnoit aussi cette couronne à celui qui tuoit le premier ennemi au siège d'une ville appartenante aux Romains. Cette couronne étoit la plus estimée après l'obfidionale & se portoit en plusieurs occasions, principalement aux grandes fêtes & solemnités; & ceux qui en étoient décorés tenoient aux spectacles & aux autres jeux publics la première place auprès des sénateurs, qui à leur arrivée, les recevoient avec des marques de respect. Ils étoient aussi, de même que leurs pères & grands pères exempts de toutes les charges & impôts; & pouvoient, à leur gré, accepter ou refuser les emplois publics. Plusieurs Romains ont joui de ces avantages; sur-tout le brave Lucius Sicinius Dentatus, qui reçut quatorze couronnes civiques, & Capitolinus qui en mérita six. Marcus Sergius l'obtint de même, &, en un mot, tous ceux qui avoient rendu de grands services à la république. Cicéron reçut la couronne civique par un décret du sénat pour avoir délivré Rome du danger éminent dont l'avoit menacé la conjuration de Catilina. La couronne civique étoit faite de chêne, à cause que le gland est regardé comme la première nourriture de l'homme, & que le chêne étoit consacré à Jupiter le protecteur. Les vainqueurs dans les jeux Capitolins, institués par Domitien, ainsi que les acteurs, les musiciens & les poètes étoient de même couronnés avec des feuilles de chêne.

La couronne triomphale se donnoit aux chefs de l'armée Romaine qui avoient vaincu l'ennemi en bataille

rangée, & qui par-là avoient conservé quelque province ou soumis quelque autre. Ils faisoient leur entrée dans Rome monté sur un char doré tiré par quatre, ou, selon d'autres, par six chevaux blancs. La couronne triomphale étoit faite de laurier, arbre consacré à Apollon, à cause de son éternelle verdure & des baies rouges qu'il porte; pour signifier que la victoire ne s'obtient pas sans grande peine, sans danger & sans effusion de sang. Sextus rapporte que les soldats avoient coutume de suivre le char de triomphe, le front ceint de même d'une branche de laurier, afin qu'en rentrant dans Rome ils fussent purifiés du sang des ennemis qu'ils avoient tués. Cette couronne se donnoit aussi aux vainqueurs dans les jeux publics, ainsi qu'aux poètes & aux orateurs; voilà pourquoi Hésiode dit que les Muses lui avoient accordé un sceptre & une couronne de laurier. Les sacrificateurs & les devins se ceignoient de même le front de laurier; & ceux qui suivoient l'armée portoient à la main une branche de laurier sur leur casque, au lieu de plumes, à cause qu'on regardoit cet arbre comme propre à la divination.

La couronne ovale s'accordoit au chef de l'armée ou des légions, quand ils avoit défait l'ennemi sans éprouver une grande résistance, ou lorsqu'ayant entrepris la guerre sans l'ordre exprès du sénat, il avoit pris quelque place importante. Cette couronne, faite de myrte, arbre consacré à Vénus, signifioit que la guerre avoit été terminée sans grande effusion de sang; voilà pourquoi l'on faisoit beaucoup de réjouissances publiques, mais sans grands appareils de triomphe. Lorsqu'on avoit

remporté une victoire sur des esclaves ou sur des pirates les vainqueurs portoient la même espèce de couronne ; à cause qu'on pensoit que de pareils ennemis n'étoient pas dignes d'exercer la valeur du peuple Romain. Je parlerai des principaux généraux qui ont mérité l'ovation, ainsi que de ceux qui ont obtenu le grand triomphe, lorsqu'il sera question des entrées triomphales.

La couronne murale étoit la récompense de ceux qui, dans un assaut, avoient montés les premiers sur les murs de la ville assiégée. Cette couronne étoit d'or, & avoit la forme d'un cercle crenelé, ou relevé avec des tours de la ville qu'on venoit de prendre ; elle étoit aussi l'ornement des génies & des déités qui protégeoient les villes. Voilà pourquoi Cybèle, ou la déesse Tellus & tous les génies particuliers des provinces portoient des couronnes tourelées. Quelquefois on gravoit sur le cercle des figures de lion, symbole du courage & de la générosité. Suétone rapporte que l'on donnoit cette couronne aux simples soldats, aussi bien qu'aux chefs de l'armée, comme un témoignage public qu'ils avoient escalladé les murs des ennemis. C'est Manlius Capitolinus, qui, suivant Pline, fut le premier honoré de la couronne murale ; & Scipion la donna à Q. Trebellius & à Sextus Digitus, pour avoir monté ensemble les premiers sur les murs d'une ville ennemie.

La couronne navale ou rostrale étoit destinée à ceux qui avoient remporté quelque avantage sur mer, ou qui étoient montés les premiers sur les vaisseaux ennemis. Cette couronne étoit aussi composée d'un cercle d'or relevé avec des prouës de vaisseaux enlacées les unes dans les autres. Marcus Varron ne dédaigna pas de la recevoir des mains
de

de Pompée, pour avoir vaincu & défait les Pyrates. Auguste la donna à Marcus Agrippa après les victoires remportées sur la flotte de Pompée & de Marc Antoine sur les côtes de la Sicile ; ainsi qu'à Scylla & à plusieurs autres. Le sénat de Rome présenta une couronne rostrale, avec un bouclier d'or & plusieurs autres dons honorables & précieux à l'empereur Claude , pour avoir, peu de tems après qu'il fut monté sur le trône , défait trois cens mille barbares qui s'étoient révoltés , & coulé à fond deux mille de leurs vaisseaux.

Cette couronne servoit aussi de récompense chez les Athéniens à ceux qui équipotent des vaisseaux de guerre pour le service de l'état, ou qui descendoient & se fortifioient sur le territoire ennemi.

Dans la suite les Romains placèrent un porc-épic sur le cercle de leur couronne navale, parce que cet animal, dont la défense consiste dans sa peau, dans laquelle il s'enveloppe, étoit l'emblème d'un combat naval. Cette couronne consacrée à Diane, ou la lune, à cause de son l'influence de cet astre sur la mer & sur son flux & reflux.

La couronne vallaire étoit accordée par le chef de l'armée à celui qui avoit le premier franchi les retranchemens de l'ennemi. Elle consistoit en un cercle d'or, relevé avec des pieux ou des pals de la même matière.

La couronne radiale se donnoit aux princes lorsqu'ils étoient mis au rang des dieux, soit avant ou après leur mort ; cette couronne n'étant propre qu'aux déités, ainsi que le remarque Casaubon. C'est Néron qui le premier a pris pendant sa vie cette couronne, dont Auguste même n'a eu l'honneur qu'après sa mort.

Les couronnes des empereurs étoient ordinairement de laurier , à compter depuis Jule César , à qui le droit de le porter fut décerné par un décret du sénat ; droit qui a depuis passé à tous ses successeurs.

La couronne sacerdotale étoit faite de têtes de bœufs , écorchées avec les plats où l'on mettoit les entrailles des victimes & les bandelettes dont elles étoient parées quand on les aménoit à l'autel. On voit une pareille couronne sur un médaille d'Auguste , avec le mot APXIEPATIKON.

L'empereur Hadrien fit faire en faveur d'Antinous , une couronne de Lotus , à laquelle il donna le nom d'*Antinaia*. On en voit sur les médailles.

Le diadème est plus ancien que la couronne. C'étoit un bandeau plus ou moins large , dont les bouts noués derrière la tête tomboient sur le col. C'est le premier ornement des rois , qui , dans le bas empire , devint celui des empereurs depuis Constantin. Il étoit relevé par des perles & par des diamans , ou simples ou à double rang. Les impératrices mêmes le portèrent alors , ce qui n'avoit point eu lieu dans le haut empire , où jamais tête de femme ne fut couronnée.

Justinien est le premier qui a pris une espèce de couronne fermée en forme de bonnet , & quelquefois plus platte , approchant du mortier des présidens du parlement ; excepté qu'il est surmonté d'une croix , & souvent bordé d'un double rang de perles. On a aussi représenté quelques empereurs du bas empire avec le nimbe , qui est un cercle de lumière pareil à celui qu'on met aux images des saints.

Le casque est le plus ancien habillement de tête qu'on

trouve sur les médailles & le plus universel ; les rois , les empereurs & les dieux mêmes s'en sont servi. Celui qui couvre la tête de la Roma , a ordinairement deux aîles comme le pétafe de Mercure. On voit quelquefois celui des rois ornés des cornes de Jupiter Hammon , ou simplement de cornes de taureau ou de bélier , pour marquer une force extraordinaire.

Les princes & les princesses se couvroient aussi quelquefois la tête d'un voile , pour faire connoître qu'ils exercoient les fonctions sacerdotales , ou qu'ils étoient mis au rang des dieux : honneur qui leur a été rendu jusqu'à Constantin , dont on voit encore l'apothéose sur les médailles.

Les Romains avoient encore d'autres marques de distinction , telles que la chaire curule que les magistrats Romains mettoient dans les chars pour s'asseoir lorsqu'ils paroissoient en public , & dont on accordoit l'honneur à ceux qui s'étoient distingués par de hauts faits ; ainsi qu'on le lit du grand Scipion.

On élevoit des statues consulaires à ceux qui , par leurs victoires , avoient agrandi l'empire ; & Auguste ordonna qu'après les dieux on rendroit des honneurs divins à ceux qui auroient rendu de semblables services ; il fit même , pour cet effet , construire une galerie dans son palais où l'on plaça leurs statues.



C H A P I T R E V.

Des cérémonies qui s'observoient aux entrées triomphales des Romains.

IL y a , en général deux motifs qui excitent les hommes aux grandes choses , tant pendant la paix que pendant la guerre ; favoir , les honneurs & les richesses. Les ames nobles & généreuses n'aspirent qu'aux premières , c'est-à-dire , à un nom immortel & méprisent le lucre , comme indigne d'elles. Le gouvernement Romain fut employer utilement ce desir de la gloire , & l'inspirer à ses guerriers par des recompenses honorables que je vais recapituler ici , en commençant par l'entrée triomphale des victorieux.

L'entrée triomphale étoit decernée au chef de l'armée qui , par ses victoires , avoit terminé heureusement la guerre. Au jour nommé pour cette fête , les peuples de toutes les villes de l'Italie se rendoient en foule à Rome , dont les temples , les rues & les maisons étoient tendus de toutes sortes d'étoffes précieuses , & ornés de rameaux verts & de fleurs ; en un mot rien ne manquoit de ce qui pouvoit donner aux spectateurs une idée de la grandeur & de la magnificence Romaine. Le sénat , les prêtres & les nobles , avec les principaux citoyens , tous richement vêtus , alloient hors de la ville au-devant du triomphateur. Il étoit assis sur un siège d'ivoire ou d'ébène ,

appelé chaire curule (*Sedes curulis*), dans un char doré, enrichi de pierres fines & tiré par six beaux chevaux blancs. Il avoit pour vêtement la toge brodée de palmes (*Toga palmata*); sa tête étoit ceinte d'une couronne de laurier, & il tenoit à la main un bâton de commandement ou bien une petite figure de la Victoire ailée & portant une couronne de laurier ou une branche de palmier à la main. Quelque fois on plaçoit derrière le triomphateur une statue de la Victoire, qui tenoit une couronne de laurier au-dessus de sa tête; ainsi qu'on voit des exemples de l'un & de l'autre sur des bas-reliefs anciens & sur des médailles. Les prisonniers faits à la guerre marchaient devant le char vêtus d'habits d'esclave & la tête rasée; & le roi ou le chef, ainsi que les autres ennemis de marque, étoient conduits, garottés deux à deux, à ses côtés. Les légions Romaines suivoient le char à pied & à cheval richement armés, avec leurs javelots garnis de laurier, & une branche de palmier à la main, pour montrer l'allégresse publique; mais ceux qui s'étoient le plus distingués par leur valeur & leur bonne conduite, marchaient aux deux côtés du char la tête ceinte d'une couronne de laurier & tenant une branche de palmier. Devant le triomphateur alloient quelques chariots chargés des trophées remportés sur l'ennemi & des présens reçus des alliés du peuple Romain. Ensuite on voyoit des tours & des châteaux faits de bois, pour représenter les villes & les forteresses prises sur l'ennemi; & en marchant on faisoit des combats simulés. Les différens objets qui servoient à ces entrées triomphales étoient en si grand nombre, qu'elles duroient quelque fois trois ou quatre

jours de suite. Arrivé au capitolé on se rendoit dans le temple de Jupiter Capitolin, où l'on appendoit les dépouilles des ennemis, appelleés *Manubiæ*; & la journée se terminoit par un magnifique festin.

Pour se former une idée plus exacte encore de cette auguste cérémonie on peut consulter Plutarque, quand il parle de l'entrée triomphale de Paul Emile après sa victoire sur Persée roi de Macedoine, à laquelle toutes les autres ressembloient plus ou moins, suivant que le victorieux étoit aimé du peuple Romain.

Quant aux jeux, aux habits & aux autres accessoires, il étoit permis au triomphateur d'en disposer à sa volonté, ainsi que de l'espèce de char qu'il vouloit. L'histoire nous apprend que ce char étoit ordinairement tiré par quatre ou par six chevaux blancs; mais quelque fois on se servoit aussi pour cela de taureaux. Le grand Pompée ayant soumis l'Afrique, fit son entrée dans Rome dans un char attelé d'éléphants; & Suetone nous apprend que celui de Jule César étoit trainé par quarante éléphants. L'empereur Gordien se servit de ces mêmes animaux pour son entrée triomphale; ainsi que Marius, lorsqu'il eut soumis l'Afrique, & étendu l'empire Romain en Egypte. Ce fut pour la même raison que Scipion l'Africain fit mettre des éléphants à son char. Auguste revenant victorieux de l'Orient & ayant terminé la guerre avec Marc Antoine, employa, du consentement du sénat & du peuple Romain, quatre éléphants; & l'empereur Vespasien jouit du même honneur, après avoir terminé plusieurs guerres dans l'Orient; car ces animaux servoient, dans ces occasions, à représenter les pays qu'on venoit de soumettre. Flavius

Joseph rapporte que l'empereur Aurelien, qui étoit roi des Goths, fit son entrée dans Rome sur un char tiré par des cerfs. Marc Antoine attela des lions apprivoisés devant son char de triomphe, pour faire comprendre qu'il fauroit soumettre, dans la guerre [civile, ses plus fiers & ses plus dangereux ennemis ; ce que Cicéron lui a reproché dans ses oraisons connues sous les noms de Philippiques.

Le triomphateur avoit aussi la coutume de prendre dans son char un enfant ou un plus grand nombre, ainsi que le remarque Cicéron dans son oraison pour Murena. Il y en avoit qui se faisoient suivre par des animaux sauvages, tels que lions, ours, tigres, rinoceros, panthères, dromadaires, &c., comme Joseph le dit en parlant des empereurs Titus & Vespasien. D'autres se servoient de musique vocale & instrumentale. Parmi ces entrées triomphales, celles du grand Pompée, de César, des deux Scipions & de quelques empereurs ont offert des choses singulières, comme Blondus le rapporte fort au long dans son traité intitulé : *Rome triomphante*. Il étoit aussi permis aux triomphateurs de se faire ériger des statues dans les temples & dans les places publiques, ainsi que des colonnes & des arcs de triomphe de marbre sur lesquels étoient représentées, en bas relief, les batailles qu'ils avoient livrées & les victoires qu'ils avoient remportées, comme on le voit encore par ce qui nous reste de ces monumens. Les Romains ont en cela imité les Grecs, qui, pour rappeler les grandes actions, érigoient des trophées faits de la manière suivante. Il plaçoient sur

Pendroit où ils avoient gagné la victoire, le plus haut arbre qu'ils pouvoient trouver dans les environs, dont ils abattoient les branches, pour y pendre les armes des vaincus. Ils donnoient à cet arbre le nom de *Tropi* d'ou est venu *Trophæum*, & qui signifie deroute, défaite, fuite, à cause que les ennemis avoient cédé le champ de bataille. Les Romains adoptèrent, dans la fuite, cet usage des Grecs, car Salluste rapporte que Pompée après avoir conquis l'Espagne, planta ses trophées sur le faite des plus hauts Pyrenées; usage qui prévalut tellement avec le tems, qu'on fit des trophées en ouvrage de maçonnerie. Mais en ouvrant l'Écriture sainte on trouvera que cette coutume est beaucoup plus ancienne, & que d'autres peuples s'en sont servi. On lit, par exemple, dans le premier livre des Rois, chapitre quinze, que Saül ayant vaincu Agag, roi des Amalechites, & étant parvenu au mont Carmel, y dressa un arc de triomphe, ou un monument de la victoire qu'il venoit de remporter. Suivant P. Orosius, Rome a compté trois cens vingt triomphateurs, dont l'empereur Probus fut le dernier; car c'est pendant le regne de ce Prince que le superbe empire de Rome commença à tomber en décadence.

Voyons maintenant de quelle manière les Grecs faisoient leur entrée triomphale; Antiochus, surnommé Epiphanes, ayant entendu faire, le recit de l'entrée triomphale de Paul Emile, dont j'ai parlé plus haut, en fut tellement enivré de vaine gloire, qu'il voulut se donner aussi l'honneur du triomphe, & surpasser les Romains en magnificence. Il fit pour cet effet annoncer par tout son royaume qu'à un jour nommé

un grand tournoi dans la ville de Daphnes ; ce qui y attira en effet un grand concours de peuple de toute la Grèce. L'entrée du roi se fit de la manière suivante.

La marche s'ouvrit par cinq mille jeunes Grecs armés à la Romaine, suivi par un pareil nombre de Mysiens magnifiquement habillés suivant le costume de leur pays. Ensuite venoient cinq mille Galates, & un grand nombre d'autres nations, appelés Argyraspides à cause de leurs boucliers d'argent. Après quoi marchaient deux cens cinquante rangs de gladiateurs ; & puis mille chevaliers la tête ceinte d'une couronne d'or, & dont les chevaux étoient richement caparaçonnés. Ceux-ci étoient suivis par mille autres chevaliers, appelés écuyers, ayant avec eux une troupe des favoris du roi. Après quoi parurent mille nobles à pied, & ensuite mille autres chevaliers, nommés la troupe du roi. Puis venoient quinze cens chevaliers avec des cuirasses dorées, par-dessus lesquelles ils avoient des cottes de maille richement brodées en or & en argent avec toutes sortes d'animaux. Ensuite on voyoit cent chars attelés de six chevaux, suivis de quarante autres tirés par quatre chevaux, & d'un autre tiré par des éléphants ; après lequel venoient trente - six de ces animaux. Huit cens enfans portant des guirlandes & des couronnes de fleurs ornées d'or paroissoient ensuite, ainsi que mille bœufs gras & huit cens dents d'éléphants. On vit alors arriver un nombre infini d'idoles & de statues de ceux qui s'étoient distingués dans les arts & dans les sciences, vêtues d'étoffes d'or & d'argent enrichies de pierres précieuses ; les noms & les talens de ces personnages se trouvoient écrits sur les piédestaux des statues. Des esclaves

portoient aussi les images de quatre idoles représentant le jour, la nuit, le matin & le soir. Ensuite arrivèrent six cens pages du roi vêtus d'étoffes d'or, suivis de deux cens femmes nobles, portant des castolettes d'or remplies de parfums & de baumes odorans; & celles-ci étoient suivies par quarante sièges d'argent massif, dans lesquels on portoit autant de femmes vêtues superbement d'étoffes d'or & d'argent garnies de pierres fines. Les rues étoient arrosées d'huiles, de baumes & de parfums précieux. Cette entrée triomphale dura trente jours entiers, pendant lesquels il y eut à Daphnes toutes sortes de jeux & de tournois avec permission à toutes les personnes parfumées de baumes & d'huiles de se présenter & de se nourrir, pendant tout ce tems, aux tables du roi, dont il y en avoit quinze cens d'établies pour cet effet.

Il y avoit encore parmi les Romains une autre solennité appelée l'ovation, qui étoit inférieure à l'entrée triomphale dont j'ai parlé ci-dessus. L'ovation s'accordoit à ceux qui n'étoient pas consul ou proconsul. On s'y bornoit aussi quand la victoire avoit été remportée sans grande effusion de sang, ou lorsqu'on avoit entrepris la guerre sans un decret exprès du sénat, comme je l'ai déjà remarqué en parlant de la couronne ovale. Voici la manière dont se faisoit cette réception.

Le chef de l'armée entroit dans Rome assis à cheval, (dans les premiers tems il marchoit à pied) couronné de myrte, arbre consacré à Vénus; à cause que la victoire avoit été gagnée, non d'une manière martiale, mais sans grand danger, & comme il pourroit convenir à Vénus & aux femmes, ainsi que l'observe Aulu Gelle.

Les troupes n'y paroissent pas armées ; & au lieu d'une musique guerrière on se seroit à cette occasion de flûtes & d'autres instrumens agréables & doux. Enfin , on marchoit tranquillement avec les depouilles des ennemis ; & le sénat venoit à la porte de la ville au devant du général, dont il louoit hautement la bonne conduite. Plusieurs grands généraux ont demandé & obtenu l'ovation , qui fut accordée pour la première fois à Posthumus Libertus , pour avoir soumis les Sabins , & ensuite à Marcellus après la conquête de Syracuse. Suetone rapporte qu'Auguste reçut cet honneur après la bataille de Philippes, & lorsqu'il eut terminé la guerre de Sicile ; & Pline nous apprend que plusieurs généraux , à qui le sénat refusa le grand triomphe , furent admis à l'ovation , dont le nom venoit du sacrifice d'une brebis (*Ovis*) que le général faisoit au capitolé , au lieu d'un taureau qui seroit de victime aux grands triomphe. D'autres prétendent, que ce mot dérive des acclamations du peuple, qui avoit coutume de crier : *oe !* ou *oue !*

Je ne parlerai point ici des autres entrées triomphales des Romains, dont on peut trouver des descriptions dans Appien , Alexandrin & Ammien Marcellin : les deux premiers rapportent le triomphe de Scipion l'Africain , & le dernier celui de l'empereur Constance.



C H A P I T R E V I.

Des quatre principaux Jeux de la Grèce.

LES usages qui s'observoient aux anciens grands jeux de la Grèce n'étant pas généralement connus, je pense que c'est rendre un service aux jeunes artistes, que d'en dire ici quelque chose en passant.

Les premiers & les principaux de ces jeux étoient appelés jeux Olympiques, qui se tenoient près de la ville d'Olympie, en Elide, dans le Péloponèse. Ils furent institués en l'honneur de Jupiter Olympien, par Hercule Idéen & ses quatre freres, Péoneus, Idas, Jasius & Epimedes; lorsqu'il vinrent du Mont Ida, en Crete, dans l'Elide; & qu'on nomma les Dactyles ou Curetes Idéens, à cause qu'ils étoient cinq frères, comme on vient de le voir. Ces jeux étoient célébrés avec beaucoup de solemnité tous les quatre ans, & c'est de-là qu'est venu l'usage de compter le tems par olympiades; chaque olympiade formant un période de quatre ans. On y faisoit cinq sortes d'exercices; favoir, la course à pied & ensuite sur des chars, la lutte de corps à corps, le pugilat ou l'escrime, le disque ou le palet, & le faut. La lice étoit fermée par des barrières, & il n'étoit permis à aucun spectateur d'y entrer.

Il y en a qui prétendent que ces jeux furent institués par Jupiter, après qu'il eut triomphé des Titans qui vouloient escalader les cieus; & qu'Apollon y signala son

adresse en remportant le prix de la course sur Mercure, & celui du pugilat sur Mars. D'autres veulent qu'Hercule & ses quatre frères inventèrent chacun un de ces jeux, & qu'étant cinq en nombre, ils furent appelés Dactyles, d'après les cinq doigts de la main; le mot Grec *Dactylos* signifiant un doigt.

Les Grecs donnoient à ces exercices le nom de *Pentathlon*, & les Romains celui de *Quinquetium*, dont deux, la course & le saut, dépendoient des jambes; deux autres, le disque & le palet, des bras; & le cinquième, ou la lutte, des bras & des jambes. Le vainqueur à ces cinq jeux gymniques s'appeloit, chez les Grecs, Pentathle ou Pancratiaste, mot composé de *Pan* & de *Kratos*, qui signifie l'emploi de toutes les forces du corps; car il étoit permis de s'y servir de tous les moyens & de toutes les ruses possibles pour triompher de son adversaire.

Je vais maintenant donner une courte description de ces cinq jeux. Le stade avoit, dans l'origine, six cents pieds géométriques de longueur; mais dans la quatorzième olympiade cette longueur fut doublée. On commençoit d'abord par y faire des courses à pied, vêtu fort légèrement, & ensuite à cheval & armés. On y admettoit aussi des hommes appelés coureurs, qui étoient armés de la tête jusqu'aux pieds. Demerate, de la ville d'Hérée, qui le premier inventa ce jeu, y fut vainqueur en la soixante & quinzième olympiade. C'est pourquoi il étoit représenté, dans le bois sacré d'Olympie, en bottes, avec un casque & un bouclier. Mais, dans la suite, les Eléens & tous les Grecs en général abolirent cet usage. Le premier qui remporta le prix à la course sans armes se nommoit Chærilos ou

Choræbos l'Eléen ; Arrachion de Phigalie obtint la victoire dans le troisième exercice , & fut couronné , suivant Pausanias , après sa mort ; & Policrate de Mysène , d'extraction noble , mérita de grands honneurs dans le quatrième jeu.

Pour la lutte de corps à corps , on se frottoit entièrement d'huile , afin d'empêcher d'être facilement empoigné ; après quoi on se couvroit le corps de poussière , pour que la sueur se séchât plutôt. Ainsi préparés , les athlètes entroient dans l'arène & commençoient le combat.

Le pugilat , ou le combat du ceste , étoit le plus dangereux. On se servoit pour cela d'une espèce de gant de cuir armé de plomb , avec lequel on se portoit des coups terribles.

Le disque ou palet étoit une pierre ou un morceau de plomb rond & plat , fort lourd , qu'on lançoit au loin à force de bras ; exercice qui est encore en usage dans quelques endroits , avec cette différence , que les anciens jètoient le palet avec une jambe en l'air , à un but posé sur une petite pyramide qui ressembloit à une pomme de pin.

Le cinquième exercice étoit le moins dangereux de tous , puisqu'il ne consistoit qu'à faire différens espèces de sauts.

Les couronnes qu'on distribuoit pour récompense aux vainqueurs de ces jeux , étoient d'abord faites de feuilles d'olivier ; mais dans la suite on se servit pour cela de chiendent , de saule , de laurier , de myrte , de chêne , de buis & d'ache , ainsi que nous l'apprend Plutarque dans la vie de Caton d'Utique ; ce qui fit dire à Tygrane , qui servoit dans l'armée de Xercès : « O Dieu ! contre

» quelles gens devons-nous faire la guerre. Ils ne combattent pas pour les trésors & pour les richesses, mais » seulement pour la vertu ». Cependant on ne prenoit pas pour ces couronnes indifféremment toutes sortes d'oliviers; car on choisissoit pour cela l'espèce appelée *Callistephanos*, c'est-à-dire, *belle couronne*, dont les branches pendent vers la terre, comme celles du myrte, & qui sont très-propres à faire des couronnes. Les feuilles de ces couronnes différoient beaucoup de celles des autres, en ce qu'étant blanches en dehors, le verd s'en trouvoit en-dedans quand elles étoient roulées; tandis que les autres étoient blanches en dedans & vertes en dehors. Hercule & ses frères furent les premiers qui apportèrent cet arbre des pays hyperboréens dans la Grèce, ainsi que nous l'apprend Pausanias.

Les jeux Pythiques furent institués long-temps avant les jeux Istmiques, mais après les jeux Olympiques. Ils étoient célébrés en l'honneur d'Apollon, pour avoir vaincu le serpent Python.

Il y en a qui pensent que les jeux Pythiques furent ainsi nommés d'un endroit appelé *Pythos* où on les célébroit, ou bien du mot Grec *Pythestai* (consulter) *; à cause qu'on y consultoit l'oracle pour savoir les choses qui

* L'auteur se trompe sans doute; car, suivant Pausanias, *Pythestai* signifie *sentir mauvais*, parce qu'Apollon ayant tué à coups de flèches un homme appelé Python, dont le corps, qu'on laissa sans sépulture, infecta tous les habitans de la ville voisine, à laquelle on donna, à cause de cela, le nom de *Pisno*. *Note du Traducteur.*

devoient arriver. La différence de ces jeux avec les jeux Olympiques consistoit en ce que les jeux Pythiques se faisoient au son d'une musique vocale & instrumentale. Ces jeux subirent plusieurs altérations après l'institution du Pancrace & du Quinquerce. Et il est dit que dans la première Pythiade, * plusieurs héros célèbres, & des dieux mêmes, s'exercèrent dans la lice pour y gagner le prix. Castor, par exemple, remporta celui de la course des chevaux; Pollux, celui de celle; Calais, celui de la course à pied; Zethes, celui de la course tout armé; Pelée, celui du disque; Telamon, celui du pugilat; & Hercule, celui du pancrace, c'est-à-dire, de la lutte simple & de la lutte composée, ou, selon d'autres, de tous les jeux en général.

Dans tous ces jeux on donnoit au vainqueur une couronne de laurier, qui y étoit particulièrement consacrée, à cause qu'on pensoit que cet arbre étoit agréable à Apollon, parce qu'il rappeloit à ce dieu ses aventures avec la fille du fleuve Penée. Il y en a cependant qui veulent que les jeux Pythiques furent institués long-temps avant les amours d'Apollon & de Daphné; & qu'avant qu'on connut cette qualité au laurier, on se servoit pour les couronnes des triomphateurs & des vainqueurs de feuilles de palmier & de chêne, ainsi qu'Ovide le dit dans le premier livre de ses *Métamorphoses*. Plutarque & Pausanias rapportent que Thésée, à son retour de Crete, distribua des

* La *Pythiade* étoit un certain nombre d'années au bout desquelles on célébroit les jeux Pythiques. La *Pythiade* fut d'abord de neuf ans, & ensuite de cinq ans.

couronnes de palmier aux vainqueurs dans les jeux établis en l'honneur d'Apollon , comme des marques de l'honneur qu'ils venoient de mériter ; car le laurier ne fut connu qu'après que les jeux Pythiques furent institués ; ce qui donna lieu à la fable des amours d'Apollon & de Daphné. D'autres prétendent qu'Apollon aimoit les feuilles & les fleurs de pommier avant qu'il eût affectionné le laurier ; & que les vainqueurs en étoient aussi couronnés , comme le poète Archias le remarque dans sa *Mythologie* , lib. V , cap. 4. Mais Lucien dit qu'aux jeux Pythiques on donnoit une couronne des fruits consacrés à Apollon ; & il y a des écrivains qui prétendent que le laurier de Delphes portoit de si grandes baies , qu'on pouvoit les regarder comme de petites pommes. Cependant la principale raison de cette différence doit être attribuée aux changemens qu'on a faits dans la prix des jeux Pythiques , ainsi que dans les tems qu'on les donnoit ; car dans le commencement ils furent célébrés tous les neuf ans , à cause du nombre des neuf muses qui vinrent , dit-on , du mont Parnasse , pour offrir leurs présens à Apollon , après qu'il eut vaincu le serpent Python ; & dans la suite on les donna tous les cinq ans.

Les jeux Neméens se célébroient tous les trois ans vers le solstice d'hiver , dans le bois de Nemée , situé entre Cléones & Phliunte , en l'honneur d'Opheltes , autrement appelé Archemore , fils de Lycurgue , qui fut tué dans ce bois par un serpent. Voici comment il est dit qu'arriva ce malheur. Œdipe ayant , par ignorance , épousé sa mère , veuve de Laïus , roi de Thèbes , eut d'elle deux fils , Étéocle & Polynice , à qui il abandonna

la royauté, à condition qu'ils gouverneroient tour-à-tour ; mais Étéocle , l'aîné des deux frères , après avoir règné la première année , refusa de céder le trône à Polynice ; ce qui occasionna une guerre , dans laquelle Polynice demanda du secours à Adrafte , roi d'Argos , dont il avoit épousé la fille , & qui , conjointement avec Tydée , son autre gendre , leva une grande armée pour faire la guerre aux Thébains. Cette querelle finit par la mort d'Étéocle & de Polynice , qui se tuèrent en duel. Dans l'armée d'Adrafte il y avoit sept chefs , qui , étant arrivés dans l'isle de Lemnos , y souffrirent beaucoup de la soif ; lorsqu'ils rencontrèrent Hypsipyle , qui portoit dans ses bras le jeune Opheltes , fils de Lycurgue , prêtre de Jupiter , & d'Euridice , à qui ils demandèrent de leur enseigner quelque source d'eau. Sur quoi Hypsipyle , empressée de les satisfaire , & n'osant mettre l'enfant par terre , parce que cela avoit été défendu par l'oracle , le posa sur l'herbe près d'une plante d'ache , à côté d'une fontaine , où se trouvoit caché un serpent , qui le tua sur le champ. Les chefs de l'armée ayant appris cet accident , tuèrent le serpent , & , pour consoler Lycurgue , instituèrent les jeux Néméens , qu'on célébra tous les trois ans. Voilà pourquoi on n'admit , dans le commencement , que des soldats & leurs enfans à ces jeux ; mais dans la suite des tems on permit à toutes les personnes libres d'y disputer le prix. Théagenes rapporte , dans son *Histoire d'Égine* , livre IV , chapitre 13 , qu'Hypsipyle fuya de Lemnos à Némée , à cause d'une conspiration entre les femmes de tuer tous les hommes , par une jalousie que leur inspira Vénus , offensée de ce qu'elles avoient osé se mêler avec d'autres femmes. Toutes , en

effet, exécutèrent ce cruel projet, à l'exception d'Hypsipyle, qui chercha à sauver Thoas, son père, en le cachant dans la huche d'un boulanger. (Cet événement eut lieu peu de temps après le départ des Argonautes ; & leur arrivée dans cette isle.) Mais les femmes de Lemnos ayant trouvé Thoas, le jetèrent dans la mer avec la huche, & condamnèrent à la mort Hypsipyle, qui échappa heureusement à leur fureur, mais qui fut prise par des pirates & vendue comme esclave à Lycurgue. Euridice, femme de Lycurgue, ayant appris la mort d'Opheltes, elle demanda qu'Hypsipyle fut punie; mais celle-ci alla se cacher dans un lieu solitaire, où elle fut cependant dénoncée par le devin Amphiarus aux deux fils d'Euridice, Thoas & Eunoëus, qui la cherchèrent avec empressement, & par la protection desquels, ainsi que des chefs, témoins de son innocence, elle rentra en grace auprès d'Eurydice. D'autres veulent qu'Hercule établit les jeux Neméens pour avoir tué un terrible lion dans la forêt de Nemée. Il y en a aussi qui prétendent que ces jeux furent institués à la mémoire d'Archemore; mais qu'Hercule, après avoir vaincu le lion Neméen, avec la peau duquel il se couvrit la tête & le corps, les rétablit sous une forme régulière, & ordonna qu'ils seroient célébrés à l'honneur de Jupiter tous les trois ans, le 12 du mois appelé par les Corinthiens *Panemos*, auquel les Athéniens donnoient le nom de *Boëdromios*; & qui répond à notre mois d'Août; d'autant plus que dans ce mois Thésée avoit vaincu les Amazones; mais d'autres encore sont d'opinion que ces jeux ont été créés à la mémoire d'Opheltes, qui, par sa propre mort, présagea le sort des Lacédémoniens alors en guerre avec les

Thébains. Il y en a cependant qui croient que ce n'étoit pas le même Opheltes que celui dont il a été parlé plus haut, mais un fils d'Euphetas & de Creüse, qui ayant été couché par terre par sa nourrice qui vouloit montrer une fontaine aux chefs d'Argos, fut tué par un serpent caché sous l'herbe.

Les jeux Neméens furent donc institués à la mémoire d'Opheltes, pour consoler Lycurgue & Euridice, ses parens. Voilà pourquoi les Juges qui y distribuient les prix étoient habillés de noir. Car Opheltes fut dans la fuite nommé Archemore, à cause qu'Amphiaraus avoit à sa naissance prédit sa mort prématurée: *Archo* signifiant en Grec commencement & *mores* la mort; comme si l'on disoit mourant peu de temps après sa naissance, dans le même sens que s'exprime le poëte Latin: *Nascentes morimur, finisque ab origine pendet*; c'est-à-dire: « Nous commençons à mourir en naissant, & notre fin est inséparable de notre commencement. »

Les exercices de ces jeux étoient les mêmes que ceux des autres, mais les vainqueurs y étoient couronnés d'ache verte, dont on se servoit en général pour les funérailles, dans l'intention de perpétuer la mémoire d'Archemore. Je laisse aux botanistes à décider si le *Selinon* des Grecs est le même que notre persil ordinaire, & si leur *Petroselinon* doit être pris pour ce que nous appelons ache. Dans le principe, les vainqueurs à ces jeux recevoient une couronne d'olivier; mais après la défaite des Medes, ils en reçurent une d'ache, en mémoire de ceux qui furent tués à cette sanglante bataille; & depuis ce moment cette herbe ne servit plus que pour signifier affliction & deuil.

Quant aux quatre jeux dont nous traitons ici, deux étoient consacrés à des mortels, savoir, Archemore & Mélicerte; & les deux autres à des déités, Jupiter & Apollon. Pour ce qui est de herbe, il semble que c'est avec raison qu'on s'en servoit à ces jeux, vu qu'il y a des écrivains qui pensent que cette plante doit son origine au sang d'Opheltes, tué par le serpent; mais cela se trouve en contradiction avec ce que disent d'autres, savoir, qu'Hysipyle coucha l'enfant sur cette plante, laquelle étoit par conséquent déjà connue alors. Mais il est tems de parler des grands jeux Isthmiques :

Les grands jeux Isthmiques se tenoient pendant la nuit, dans l'isthme de Corinthe, qui lioit l'Attique au Péloponèse, & ressembloient plutôt à un sacrifice funébre & à des mystères sacrés qu'à une fête. Ils furent institués par Sisyphes, fils d'Æole, pour y avoir trouvé mort par terre le corps de Mélicerte, son parent.

Plutarque rapporte que Thésée, après avoir tué le Minotaure & fait d'autres grands exploits, érigea une colonne dans l'isthme où il rétablit les jeux Isthmiques en l'honneur de Neptune, à l'instar d'Hercule qui avoit rétabli les jeux Olympiques en l'honneur de Jupiter.

Mais, suivant Pausanias & d'autres écrivains, les jeux Isthmiques ne furent pas institués en l'honneur de Neptune, mais à la mémoire de Mélicerte, qu'on trouva mort dans l'isthme, & qui y fut enterré. Voici l'histoire qu'on raconte à ce sujet. Léarque & Mélicerte étoient les fils d'Athamas & d'Ino. Athamas rendu furieux par Tisiphone, à l'ordre de Junon, voulut tuer sa femme qu'il prenoit

pour une bête sauvage, & arrachant le jeune Léarque de ses bras, le tua en écrasant sa tête contre les rochers. Ino effrayée de cette scène horrible, & livrée à la douleur, ou inspirée, à son tour, par Tisyphone, courut avec son autre fils vers le mont Géranes, situé entre Mégare & Corinthe. Là transportée de colère & de fureur, elle monta sur une roche appelée Moloris, & se précipita dans la mer avec Méricerte. Ino fut changée en nymphe de la mer, & nommée Leucothée, & Méricerte en dieu marin, sous le nom de Palémon. Le corps inanimé de Méricerte ayant été ensuite porté sur le rivage par un dauphin, Sisyphus, roi de Corinthe, qui étoit son oncle, le fit enterrer dans l'isthme, & ordonna qu'on y établit un cirque pour célébrer les jeux dont il est ici question.

Mais le poète Archias dit qu'Ino s'étant jetée dans la mer avec Méricerte, un dauphin apporta leurs corps sur la côte de Schœnonte, où Amphimaque & Donacine les reçurent, & les portèrent à Sisyphus, roi de Corinthe; & qu'alors ils furent déifiés : Ino sous le nom de Leucothée, qui veut dire en Grec, *la blanche déesse*, & Méricerte sous celui de Palémon.

Leucothée, appelée par les Romains *Matuta*, signifie l'aurore; & Palémon, qui est le *Portumnus*, des Romains, veut dire la violence des vents & des vagues; car *Pal-*
lein signifie en Grec *secouer avec violence, pousser avec force une chose contre une autre*; & c'est de-là qu'ils ont fait dériver le nom de Palémon. Il étoit fils de Matuta ou de l'aurore, à cause que c'est ordinairement à la pointe du jour que les vents commencent à souffler. Portumne

étoit devenu chez les Romains le dieu des ports. On ne trouve aucune figure de ce dieu ; mais Boissart nous en a conservé une de Matuta , au bas de laquelle on lit : *Matuta Lug.*

D'autres rapportent l'institution de ces jeux différemment , mais ce que je viens dire suffit sans doute. Musée en décrivant les jeux Isthmiques dit que c'étoit la coutume d'y exécuter, tous les cinq ans , deux espèces d'exercices & de courses , les uns en l'honneur de Neptune , près de son temple , & les autres à la mémoire de Méricerte.

Dans le principe on donnoit aux vainqueurs des jeux Isthmiques une couronne d'ache ; mais ensuite on y en subsistua une de feuilles de pin , à cause de leur proximité & de leur rapport avec la mer. Pausanias dit qu'on leur mettoit une palme de la main droite. Ils étoient même tellement honorés alors qu'ils étoient portés à plusieurs lieues sur les épaules de leurs concitoyens , & qu'ils ne faisoient pas leur entrée par les portes ordinaires des villes , mais en triomphe sur un pont magnifique , ou par une ouverture faite pour cela aux murailles de la ville. On écrivoit aussi leurs noms sur des colonnes érigées dans les places publiques , pour perpétuer leur mémoire.

Je vais terminer ce chapitre par une courte description de quelques guirlandes & couronnes consacrées à différentes divinités du paganisme.

Suivant Eusèbe, les Phéniciens honoroient & adoroient les plantes & les herbes. Les Grecs , à leur exemple , rendoient à-peu-près le même hommage , non-seulement aux arbres , mais aussi aux plantes & aux fleurs. Ils prétendoient que les Charites, ou trois Graces, avoient accordé

la première couronne à Pandore. Phérécyde dit que c'est Saturne qui le premier a reçu une couronne. Mais suivant Diodore de Sicile, Jupiter réclamait cet honneur, pour avoir vaincu les Titans; & selon Léon d'Égypte ce fut Isis qui se couronna la première elle-même, avec des rameaux verts & des épis de bled.

Le chêne & son fruit étoient consacrés à la déesse Rhéa, ou la terre; afin que les hommes, qui lui doivent leur origine, les portassent, dit Apollodore, comme une marque de leur respect pour leur mère commune. Le chêne étoit aussi consacré à Jupiter, le dieu tutélaire & protecteur des hommes.

L'arbre de pin étoit, ainsi que son fruit, consacré à Cybèle, que les anciens regardoient comme la mère de tout ce qui existe; à cause qu'elle tient renfermé avec soin les semences jetés dans son sein dans l'origine du monde, & qui germent tous les ans, lorsque la terre est échauffée par la chaleur bienfaisante du soleil. La pomme de pin a aussi la forme d'une flamme qui s'élève en l'air, & sa semence contenue dans des cellules, germe & croît par la chaleur de la terre. Il y a une médaille de Smyrne dont le type représente une tête de Cybèle, & une couronne de rameaux de pin sur le revers, avec cette légende: ΣΜΥΡΝΑΙΩΝ, c'est-à-dire, « Ceux de Smyrne ». Les Arcadiens, qui regardoient Pan comme le dieu de l'univers, lui avoient consacré la pomme de pin.

Le laurier étoit consacré à Saturne, à Jupiter, à Apollon & à Esculape: à Saturne, à cause qu'il étoit regardé comme le dieu des victoires; à Jupiter, pour avoir vaincu les Titans; à Apollon, parce qu'il avoit
aimé

aimé Daphné métamorphosée en cet arbre ; car auparavant on l'avoit couronné de feuilles de palmier , lorsqu'il eut tué le serpent Python ; & à Esculape par la raison qu'on se sert du laurier dans plusieurs médicamens. La couronne de laurier servoit pour faire connoître le génie du sénat appelé ΘΕΑ ΣΥΝΚΑΗΤΟC & ΙΕΡΟΥCΙΑ.

Aux nones Caprotines, qu'on tenoit tous les mois à Rome en l'honneur de Junon , on couronnoit cette déesse de feuilles de figuier sauvage , & les servantes célébroient cette fête sous un pareil arbre , pour rappeler la mémoire de ce qu'une jeune fille nommé Philotis avoit montré aux Romains , réduits à la dernière extrémité par les Gaulois , à se glisser en bas des remparts par le moyen des branches d'un figuier sauvage qui s'y trouvoit , pour ensuite attaquer l'ennemi plongé dans l'ivresse & le sommeil ; de sorte qu'il fut facile de le vaincre & de le défaire entièrement. On couronnoit aussi Junon de feuilles de coin ; & la grenade étoit consacrée à cette déesse par le peuple de Mycène. Le lys appartenoit de même à Junon , & c'est à cause de cela qu'on l'appelle *Flos Junonius* , (Fleur de Junon) ou , suivant d'autres , *Flos Regalis* , (Fleur Royale). Junon, dite *Sospita* , étoit coiffée d'une dépouille de chèvre avec les deux cornes ; & Junon appelée *Pronuba* , parce qu'elle présidoit aux noces , étoit enveloppée jusqu'à mi-corps d'un grand voile nommé *Flammeum*.

Minerve , qu'on regardoit comme une vierge , avoit pour elle l'olivier , qui est le symbole de la pureté & de la chasteté.

Je ne trouve point d'arbre qui ait été particulier à

Mars; mais il est connu que l'herbe appelée communément chiendent lui étoit consacrée.

Ceux qui possèdent les poètes favent que le myrte signifie *joie*, & *esprit doué de toutes sortes de qualités*. Les anciens disent que cet arbre surpasse tous les autres par sa verdure éternelle, par la beauté & la délicatesse de ses feuilles, ainsi que par son agréable odeur; de sorte que c'est avec raison qu'il a été consacré à Vénus, la plus belle & la plus svelte de toutes les divinités du paganisme. Anciennement on s'en présentoit des branches aux fêtes, en signe de joie & de satisfaction. Horace dit, qu'au printems, lorsque la terre semble annoncer sa joie par la variété de ses fleurs, il faut se ceindre la tête de couronnes de myrte. Le pommier, qui est un emblème de l'amour, étoit de même consacré à Vénus.

La couronne d'épis de bled est l'attribut de Cérès.

Le lierre, dédié à Bacchus, étoit en grande estime chez les Egyptiens, à cause qu'il est toujours vert & ne perd ses feuilles qu'après la moisson. On s'en feroit en général pour faire des couronnes; & c'étoit l'espèce qui porte des baies noires qui étoit principalement consacré à Bacchus, connu en Egypte sous le nom d'Osiris, & d'après lequel cette plante reçut aussi son nom, car elle s'appeloit *Chenosiris*, c'est-à-dire, *Plante d'Osiris*; & l'on fait que Dionysius (qui est le même que Bacchus) ayant fait la conquête de l'Inde, y bâtit la ville de Nyfa, autour de laquelle il planta du lierre pour y perpétuer sa mémoire. Cette plante a été donnée pour attribut à Bacchus, soit à cause que ce dieu jouit, de même qu'Apollon, d'une éternelle jeunesse, ou bien parce que

Liber, c'est-à-dire, Bacchus, dieu des vendanges & du vin, embarrasse l'esprit & la langue avec autant de force que le lierre s'attache à tous les objets qu'il rencontre. La vigne étoit de même consacrée à Bacchus; aussi voit-on souvent ce dieu couronné de pampres; quoiqu'il ait eu le front ceint de laurier après avoir soumis l'Inde; car il étoit regardé, ainsi que Saturne, comme le dieu des victoires. La vigne étoit également affectée à la déesse Rhéa; & la couronne de pampres, dont on ornoit la tête d'Hécate, signifie les pièges & les embûches que Faune avoit employés auprès de sa fille par les effets du vin, qui conduit tous les hommes à l'extravagance & à la folie.

Le cyprès est consacré à Pluton, dieu des enfers. Les anciens plantoient cet arbre autour des tombeaux, & s'en servoient aux funérailles, à cause que lorsqu'il est une fois taillé ou coupé il ne repousse plus de rejettons. On en représentoit aussi des rameaux sur les tombeaux, pour signifier que le mort cherchoit à se reconcilier par ses prières avec les dieux infernaux ou souterrains; voilà pourquoi Horace dit que l'homme n'est accompagné par aucun arbre aux enfers, si ce n'est par le triste & funeste cyprès. On donnoit aussi à Pluton une couronne de capillaire; & d'autres l'ont couronné avec des fleurs & des feuilles de narcisse, propres aux morts, à cause de la triste fin du jeune Narcisse, qui fut métamorphosé en cette fleur; ce qui a fait dire à Phurnutus que les trois Furies, Alecton, Tisiphone & Mégère, avoient le front ceint de ces mêmes fleurs, comme char-

gées de remplir les ordres de Pluton. Le pin avoit beaucoup de rapport avec le cyprès, en ce qu'il seroit aussi de symbole de la mort; car il ne renouvelle jamais ses rameaux quand il font une fois coupés; & la pomme de pin a toujours été regardée par les anciens & par les modernes, comme l'emblème de la mort.

Le peuplier bigarré étoit considéré comme l'arbre d'Hercule, à cause que les naturalistes ont voulu donner à connoître par ce héros & par les deux couleurs du peuplier, les deux parties du tems par qui toutes les choses sont gouvernées; car la couleur blanche de cet arbre signifie le jour, & la couleur noire la nuit. Il y en a qui ont rangé le peuplier parmi les arbres funestes; & dans l'isle de Rhodes on se couronnoit de feuilles de peuplier pour assister aux jeux funébrés institués à la mémoire de Tlépolème.

Le pêcher étoit consacré à Isis & à Harpocrate; le platane aux Génies; la couronne de fleurs à Flore & à Ariane; le pampres & le lierre aux Bacchantes.

Isis & Canope portent sur le devant de la tête une espèce de fleur plus large & plus épanouie que le lys. On dit que c'est la fleur d'Auroëfne, dite par les Grecs *Αερωτον*. Elle est commune aux deux Canopes pour l'un & l'autre sexe, comme on le voit sur quelques médailles: le dieu retenant le nom de Canope, & la déesse prenant celui d'Eumenythis. L'Espérance porte la même fleur, mais plus ressemblante au lys.

Ajoutons ici quelques ornemens de tête qui servent à faire reconnoître plusieurs personnages de l'histoire & de la fable.

Le casque convient à Mars, & à Minerve quand il est surmonté d'une chouette.

La couronne de rayons est le symbole du soleil, quand ils partent de la tête, sans être liés par un cercle.

La couronne de tours est la coiffure de Cybèle, parce que la terre porte des villes.

Des plumes de paon forment la couronne de Junon.

Vénus a la tête ceinte de roses, ainsi que l'Aurore.

Les joncs couronnent la tête des Fleuves.

Morphée est couronné de pavots.

Les Euménides ou Furies sont coiffées de couleuvres & de serpens.

La barette avec deux aîles est le chapeau de Mercure, ordinairement nommé Pétafe.

Le bonnet Phrygien recourbé en pointe appartient au dieu Lunus. Ce bonnet Phrygien ou Arménien a servi à quelques rois. On le trouve entr'autres sur les médailles de Midas, d'Atys & de Zemifces, sur le revers desquelles on voit l'adoration des trois Mages qui portent le même bonnet.

Un bonnet sans bords, qui ressemble à nos bonnets de nuit, est l'attribut de Vulcain, des Cyclopes ou Cabires.

Le boisseau qui se voit sur la tête de Sérapis & de tous les Génies, marque la providence qui ne fait rien qu'avec mesure, & qui nourrit les hommes & les animaux.

Le croissant est l'attribut de Diane, ainsi que du dieu Lunus, qui le porte aux épaules, dans l'idée où l'on étoit anciennement que la lune étoit une déité mâle, &

que ceux qui l'adoroient comme déesse étoit malheureux en mariage, & ne pouvoient jamais être maîtres chez eux.

La mitre étoit l'habillement de tête des rois d'Arménie & de Syrie. Elle ressembloit beaucoup à celle de nos évêques, excepté qu'elle est quelquefois carrée ou crenelée par le haut, ainsi que le porte, sur les médailles, Abgare, roi d'Edesse.

Une thiare, dont la forme approche de celle des papes, servoit aux rois de Perse, & aux Parthes.

Plusieurs rois Grecs ont affecté de se coiffer de la dépouille d'un lion, à l'imitation d'Hercule; comme entr'autres Philippe, père d'Alexandre; & quelques empereurs Romains ont suivi cet exemple, tels que Commode, Alexandre Sévère &c.

CH A P I T R E V I I.

Des habits militaires & des armes de différens peuples, & particulièrement des Grecs & des Romains.

IL est impossible de bien distinguer les différentes nations dont les artistes ont à représenter l'histoire, sans observer exactement leur costume civil & militaire, ainsi que leurs usages & leurs coutumes. Cependant un grand nombre de peintres ont négligé cette partie, comme il paroît par leurs productions. Qu'on ne pense pas qu'en indiquant les erreurs des autres je veuille excuser les miennes; car je reconnois de bonne-foi que je suis tombé dans de grandes fautes, même dans mon meilleur tems;

& j'en ai parlé, comme on l'a vu, dans cet ouvrage toutes les fois que l'occasion s'en est offerte. Mais puisque me voilà sur cet article, je vais faire remarquer les beuvues de quelques grands maîtres qui ont rapport à la matière dont il est traité dans ce chapitre.

Pierre Teste, dans une gravure d'Hector traîné autour des murs de Troie par Achille, représente ce dernier qui, comme on fait, étoit un prince Grec, avec un casque à la Romaine. Peut-être l'a-t-il fait pour mieux tenir la lumière ensemble, & ne point nuire à la physionomie d'Achille. De plus il fait voir ces deux héros nus, & Achille sans armes, si ce n'est un glaive qu'il tient à la main; ce qui lui donne plutôt l'air d'un gladiateur que d'un chef d'armée; tandis que le fourreau de son épée pend à son côté sans ceinture. D'ailleurs comment est-il possible qu'il fasse usage de son glaive lorsqu'il tient d'une main les rênes de ses chevaux? Ces choses offrent sans doute de grandes incohérences; mais peut-être le peintre a-t-il pris ce parti pour montrer avec plus d'avantage le beau corps du héros? Il reste à remarquer que les murailles de la ville sont si basses qu'il est facile de passer la main par-dessus.

Le Poussin même a donné un casque Romain à des Grecs dans sa mort de Germanicus. Qu'on ne s'imagine pas que je sois injuste envers ces grands maîtres, en faisant observer ces petits défauts de leurs ouvrages; puisque je ne manque point de relever les miens quand je me les rappelle; témoin mon tableau d'Enée qui reçoit les armes de Vénus, où j'ai placé aussi un casque Romain sur la tête de ce prince Grec. Et mon père en représentant

Séneque a donné un casque Grec à l'un des capitaines des gardes de Néron. Or, il n'est pas permis de faire de ces contrefens ni dans le costume militaire, ni dans aucune autre chose. Comment, par exemple, peut on représenter un site d'Egypte, sans y introduire quelques objets particuliers à ce pays, tels que des palmiers, des pyramides, ou des figures vêtues suivant le costume Egyptien? Qu'il me soit donc permis de recommander aux jeunes artistes de ne pas s'en rapporter aux productions des autres; & de leur faire remarquer qu'il vaut mieux être trop minutieux que négligent; car quelque bien qu'on possède une matière, il est facile de se tromper, soit par inattention ou par trop d'envie de terminer promptement un ouvrage.

Ce seroit une grande présomption de ma part que de vouloir parler de tout ce qui tient à l'art militaire des anciens; d'autant plus que cela a déjà été traité fort au long par plusieurs écrivains. Je me contenterai donc de parler ici, le plus brièvement qu'il me sera possible, des principales choses, en commençant par les Grecs.

Les troupes à pied des Grecs étoient partagées en infanterie pèsamment armée ou les Corselets, c'est-à-dire, Piquiers; & l'infanterie légère, ou les Archers. Les Corselets portoient un bouclier, des espèces de brodequins ou bottines, une pique ou lance de vingt à vingt-quatre pieds de long, & un cimenterre. Le plus robustes se couvroient le corps d'une rondache Macédonienne, de quatre pieds de diamètre. Les Archers avoient un bouclier, un arc, des javelots & des frondes. Les Grecs portoient les cheveux longs & de grandes barbes. Leurs casques, qui failloient

un peu en avant sur le front, étoient d'un beau travail représentant des figures d'animaux ou des feuillages, & garnis de panaches de plumes & d'autres ornemens. Ils se font toujours distingués aussi par la variété & la beauté de leurs habillemens militaires. Leurs cottes - d'armes descendoient jusqu'aux genoux, avec des lambrequins ou courroies par en bas & sur les épaules, & sur lesquels étoient représentés des mufles de lion. A quelques-unes il y avoit, au lieu de lambrequins, des franges entortillées. Les chefs & les principaux de l'armée portoient des brodequins faits de peaux de jeunes lions & de jeunes tigres, ou bien des sandales; & faute de ces chaussures, ils se servoient de carbatines, c'est-à-dire, de peaux d'animaux nouvellement écorchées, qui leur demeuroient attachées sur la chair, ainsi que Xénophon le dit dans le quatrième livre de sa *Retraite des dix mille*. Leurs cimenterres pendoient à leur côté gauche, attachés par un crochet au ceinturon dans lequel étoit passé du côté droit le *parazonium* ou la dague.

Dans l'armée Romaine les jeunes gens de dix-sept à vingt-cinq ans, qui portoient le nom de *Velites*, étoient armés à la légère; & ce sont sans doute les mêmes que les *Ferentaires* de Végèce; après quoi suivoient les *Hastaires* ou *Piquiers*; dont ceux qui étoient dans la vigueur de l'âge étoient appelés *Princes* & marchaient à la tête; tandis que les plus expérimentés, nommés *Triaires*, formoient le corps de réserve.

Les *Velites* avoient un bouclier d'un pied & demi de long, un casque, une épée & un javelot de trois pieds de long, sur un pouce d'épaisseur avec un bout triangulaire

de fer, de la longueur d'un pied. Les uns se servoient aussi de la fronde, & les autres de l'arc.

Les Hastaires & les Princes étoient vêtus d'une cotte d'armes fort courte afin d'avoir les mouvemens libres & de pouvoir faire toutes sortes d'évolutions. Ils avoient de plus une espèce de haut de chaussè qui leur descendoit jusqu'aux molets, & qui étoit ferré autour du genou, un casque, un bouclier ovale de deux pieds & demi de diamètre sur quatre ou cinq pieds de hauteur, une épée au côté gauche & une dague d'un palme de long au côté droit. Leurs autres armes consistoient en deux bâtons, dont l'un, qui n'étoit pas plus épais qu'une flèche, avoit trois coudés de longueur avec une pointe de fer; & dont l'autre, de la même longueur, avoit un palme de circonférence avec un bout de fer de la même longueur que le manche dans lequel il entroit à moitié, & dont le reste étoit garni de petits crochets. Ce fer avoit près de la naissance du manche un pouce d'épaisseur.

Les Triaires avoient les mêmes armes que les Princes, excepté qu'au lieu de darts ils se servoient de piques ou hastes, dont les Hastaires étoient armés dans le principe & dont ils avoient pris leur nom, mais qu'ils changèrent dans la suite pour des darts ou javelots. Les riches se couvroient le corps d'une cotte de mailles commode, à la place d'un corselet. Les Romains portoient, en général, les cheveux courts, avec le menton rasé, mais de la barbe sur chaque joue. Scipion seul a laissé croître ses cheveux. Les casques des Romains, serrant étroitement la tête & d'égalité avec le front, étoient faits d'un double cuir, ou de cuivre, ou de fer surmonté d'une crête, comme ceux des Grecs, mais

moins riches , à l'exception de ceux des chefs de l'armée , qui étoient ombragés d'un panache. Il y en avoit dont le casque étoit garni d'ailes , & dont la crête portoit un serpent , un dragon , ou une tête d'aigle. On trouve aussi que les Romains portoient avec eux , quand ils marchoient à la guerre , une scie , un panier , une pelle ou pioche , une hache , une bride , une faucile , & des provisions de bouche pour trois jours. Les *Herculiens* & les *Joviens* , des anciennes troupes , formoient , suivant Végèce , deux légions choisies , chacune de six mille hommes , qui servoient en Illirie , & auxquelles les empereurs Dioclétien & Maximien donnèrent ces noms , de préférence aux autres légions , à cause de la valeur qu'elles avoient montrée. Outre leurs grands cimenterres & leurs boucliers oblongs , ces troupes avoient des flèches plombées qu'elles lançoient avec adresse & vigueur , ce qui les fit appeler *Martiobarbules* , d'après cette espèce d'arme.

La cavalerie Romaine avoit la tête garnie d'un casque , & portoit des cuirasses comme l'infanterie , avec un bouclier pendu à côté du cheval , un long cimenterre à la droite , un javelot dans la main , & sur le dos un carquois garni de trois flèches ou plus , avec de larges pointes de fer , qui n'étoient pas inférieurs aux javelots. Les enseignes , tant à pied qu'à cheval , avoient au-dessus de leurs vêtemens des peaux de lion ; & les trompettes en portoient de même ; si ce n'est qu'ils lioient les deux pattes de devant de l'animal dessous le menton , de sorte que cela leur tenoit lieu de manteau. Mais il ne faut pas croire que ce n'étoient que des peaux simplement dépouil-

lées de l'animal & encore garnies de poil ; point du tout, elles étoient bien apprêtées pour cet usage, & garnies de franges par en bas, ou découpées d'une manière élégante.

Les Numides & les Crétois, qui servoient à cheval sous les Romains, étoient armés d'un arc & de flèches, ainsi que de la fronde, dont ils se servoient avec beaucoup d'adresse. Pline rapporte que le scorpion, machine de guerre pour lancer des pierres & des dards, étoit de l'invention des Crétois.

Les Lyguriens, qui, pendant long-tems, se défendirent courageusement contre la puissance Romaine, mais qui furent cependant à la fin obligés de s'y soumettre, étoient fort courageux & bien exercés à la guerre. Ils avoient un corselet, un casque, un bouclier, avec un habit fort serré autour du corps. Ils passaient pour être très-adroits à lancer le javelot.

Les Scythes avoient la tête couverte d'un turban qui alloit en pointe, & portoient de hauts de chausses. Ce peuple barbare étoit fort adroit à manier à cheval l'arc, la dague & la hache d'armes.

Les femmes Scythes, connues sous le nom d'Amazones, ont souvent paru dans le combat avec un casque & une cuirasse d'argent, métal qui se trouvoit en grande abondance dans leur pays, comme le dit Vincent. Mais suivant l'histoire ancienne, elles n'avoient que leurs habits militaires garnis de peaux de serpent faites d'argent. Leur sein gauche étoit nu ; tandis que leur sein droit qu'elles se faisoient couper, afin de pouvoir manier plus facilement l'arc & le javelot, étoit couvert comme le reste

du corps. Leur vêtement, boutonné par en bas par un seul bouton, ne descendoit qu'au-dessus du genou. Leur arme défensive consistoit en un bouclier appelé *Pelta*, qui étoit creux en dedans, & qui avoit la forme d'une feuille de chêne, suivant Xenophon, & d'une demi lune, selon Isidore de Séville. Elles portoient aussi pour armes offensives des haches & des marteaux d'armes.

Les Goths descendus, ainsi que le grand Attila, des Scythes, étoient armés d'arcs, de flèches, de longues & fortes piques ou lances, de boucliers & de casques. Les cavaliers en pleine armure & chargés de fortes lances, d'un bouclier, d'un marteau & d'une hache d'armes, sautoient sur leurs chevaux sans le secours de l'étrier; principalement sur la glace & sur la neige, où ils livroient presque toujours leurs plus grands combats. Ils avoient l'adresse de sauter en plein galot d'un cheval sur un autre, & de ramasser un javelot de la terre: ce qui nous fait voir combien ce peuple doit avoir été belliqueux anciennement.

Les Perses & les Spartiates se ressembloient beaucoup par leurs vêtements, excepté par l'habillement de tête; car les premiers se servoient d'une espèce de turban appelé *thiare*, & les derniers d'un bonnet semblable au corno ou bonnet Phrygien, pointu par le bout & recourbé en avant, ou bien de casques de fer comme ceux des Romains, mais unis & sans crête. Ils portoient les cheveux longs, & qui leur cachotent, pour ainsi dire, les oreilles; tandis que les Perses, au contraire, rasoient leur tête & leur visage. Leur vêtement qui étoit une

espèce de robe liée autour du corps, & qui descendoit au-dessous du genou. Ils avoient aussi de longs hauts de chausse, des bas fort larges & des souliers. Leurs armes consistoient en de jaques d'écaillés de fer de diverses couleurs, faites comme celles de Poisson, des targes d'osier, au-dessous desquelles pendoient leur carquois, des dards forts courts, un grand arc, des flèches faites de cannes & un cimenterre pendu à un baudrier sur la cuisse droite.

Darius, le dernier roi de Perse, étoit ordinairement vêtu d'un magnifique manteau de pourpre, à rayes blanches, attaché sur les deux épaules par des pierres précieuses, & sur la poitrine par une chaîne ou une agraffe d'or. Sur sa cotte-d'armes, d'une étoffe d'or, étoient représentés en broderie trois aigles avec les aîles & les queues étendues, & dont les têtes étoient tournées l'une vers l'autre. Entre les aîles & les queues on lisoit ce mot : ΝΙΚΗΤΙΚΩΤΑΤΟΣ, c'est-à-dire, *Toujours Victorieux*. A son ceinturon d'or, attaché lâchement autour du corps, pendoit un cimenterre, dont le fourreau étoit orné de pierres précieuses.

Les Daces portoient de longues robes qui descendoient jusqu'aux pieds, & ouvertes des deux côtés, avec une jaque de mailles qui alloit jusqu'à la moitié du corps. Leur casque ferroit autour de la tête & se terminoit en pointe. Leurs armes consistoient en un arc & des flèches, une dague & des javelots. Leurs chevaux étoient entièrement garantis, excepté les yeux par des couvertures à écailles.

Les Parthes, les Mèdes & Assyriens portoient la

même armure que les Perfes; si ce n'est que les Parthes avoient de longues cottes de mailles qui enveloppoient & le cavalier & le cheval; & que les Assyriens se couvroient la tête d'un casque de cuivre d'une forme extraordinaire, & avoient des cuirasses faites d'une certaine espèce de bois.

Les Phrygiens & les Arméniens faisoient usage du casque de la lance courte, du javelot & de la dague; ils portoient d'ailleurs des bas fort larges & des fouliers comme les Perfes.

Les Carthaginois avoient des armes aussi élégantes & aussi magnifiques que les Perfes.

Les Phéniciens & les Syriens avoient en tête des casques qui ressembloient à ceux des Grecs; ils étoient vêtus de toile & portoient des dards & des boucliers qui n'étoient point relevés par les bords.

Les Macédoniens & leurs voisins différoient fort peu des Grecs dans la manière de s'habiller & de s'armer; & l'on peut en dire autant des Romains & des Troyens.

Les Spartiates furent les premiers qui portèrent un bouclier, un cimenterre & une hache d'armes.

Les Cariens ont été les premiers à se mettre à la solde d'autres peuples & à porter des cuirasses. Ils avoient aussi imaginé d'attacher le bouclier au bras, & à mettre un panache sur leurs casques. Leurs armes étoient la faux & le poignard.

Les Thraces portoient des casques faits de peaux de renard, des jaques ou vestes & par-dessus des sayes bigarées avec des brodequins faits de nerfs, qui alloient à mi-jambe. Leurs armes consistoient en javelots, dagues

un bouclier en forme de croissant & une espèce de petit cimenterre.

La cavalerie Ethiopienne avoit des casques , des cottes d'armes qui descendoient jusqu'à mi - cuisse , & enlacés de yeux de fer , qui la garantissoient d'être blessée , des rondaches , des lances , des cimenterres & des massues revêtues de fer. Ceux qui ne portoient point de casque avoient la tête garnie d'un chapeau rouge long & fort cotoneux , comme celui des Mamelucs en Egypte. L'infanterie pour avoir un air plus terrible se couvroit le corps de peaux de lion , de tigre , de léopard & d'autres animaux sauvages. Elle avoit pour armes des arcs de bois de palme de quatre coudées de long , de grandes flèches de canne , garnies de pierres au lieu de fer , des javelots ferrés de cornes de chevreuil , des massues revêtues de fer & des frondes. Quand ce peuple marchoit au combat il se blanchissoit la moitié du corps avec du plâtre , & rougissoit l'autre moitié avec du vermillon. L'empereur d'Ethiopie avoit le front ceint d'un diadème d'or & d'argent , & portoit à la main un crucifix d'argent. Ses habits étoient d'étoffes d'or avec beaucoup de plis , au-dessus d'une tunique de soie avec de larges manches ducales ; & depuis sa ceinture jusqu'à ses pieds pendoit une espèce de jupon de drap d'or. Ses gardes , qui couvroient leur tête & leur corps de peaux d'animaux sauvages , avoient pour armes le cimenterre la dague & le javelot.

Les Indiens étoient vêtus d'un habillement fait de bois , & portoient des arcs de jonc & des flèches ferrées par le bout , d'environ cinq pieds de long.

Les Arabes portoient des habits amples & ceints autour du milieu

milieu du corps ; avec un arc fort courbé , mais dont ils se servoient néanmoins avec beaucoup d'adresse.

Le peuple de la Lybie étoit vêtu de cuir , & manioit des javelots de bois durci au feu.

Les Egyptiens portoient des casques faits en tenailles , des boucliers qui s'enfloit en bossé par le milieu & qui étoient relevés par les bords , avec de larges cimenterres.

Les habitans des îles Baléares , aujourd'hui Majorque & Minorque , se servoient de la fronde.

Les Etoliens étoient munis de lances & de javelines.

Les Helvétiens ou Suisses des anciens tems étoient de bonnes troupes , ainsi qu'il parut par la manière dont ils se défendirent contre Jule César. Ils avoient un grand bouclier , de fortes lances , des piques & des massues.

Les Gaulois paroissoient à la guerre avec de grands boucliers & de longues épées.

Les Samnites , qui habitoient ce qu'on appelle aujourd'hui l'Abruzze , étoient excellens cavaliers & fort adroits à lancer le javelot.

Les habitans d'*Ager Picenum* , aujourd'hui la Marche d'Anconne , étoient de même de bons soldats , & portoient un bouclier , une pique , un casque & un cimenterre.

Je pense en avoir assez dit pour engager le jeune artiste à faire de nouvelles recherches sur cette matière , pour lesquelles il pourra se servir de Virgile , d'Ammien Marcellin , de Végèce , de Polybe & d'Hérodote d'Halicarnassé , dont le dernier a donné , dans sa vie de Xerxès , des particularités sur chaque peuple , & sur toutes fortes de barbares. Vitruve a fait un traité particulier de l'art militaire chez les Romains.

Homère parle dans son Iliade de quelques combats où il s'agit de cuirasses d'or, de cuivre & d'acier. On demandera peut-être quelles espèces de cuirasses ce pouvoient être; si elles étoient d'or ou d'acier massif, & s'il auroit été possible de se mouvoir & d'agir avec de pareilles armures qui ferroient étroitement autour du corps, & dans lesquelles les membres & les muscles même étoient comme moulés? Je réponds que non; & je pense qu'on a mal interprété le sens d'Homère. Je suis persuadé que c'est également se tromper, que de prétendre qu'on fait ces cuirasses de la sorte à cause qu'il en résulte un bel effet, sans considérer si cela est possible; car on peut en donner une autre raison plus satisfaisante, sans forcer la nature. Quant à moi, je suis persuadé qu'il en étoit anciennement comme aujourd'hui des armures, & que les cottes-d'armes étoient faites de cuir, comme le sont nos buffles. Il se peut bien qu'elles aient été faites de manière à indiquer les muscles; & dans ce cas, on s'apperçoit facilement que l'usage devoit en être plus commode que si elles avoient été de fer ou d'or massif. Je suis donc dans la persuasion, ainsi que je viens de le dire, que ces armures étoient de cuir de différentes couleurs, & brodées en or & en argent, ou même entièrement couvertes d'or, dans le goût des cuirs dorés dont on s'est servi pendant long-tems pour tenture, & travaillées en écailles, en feuillages ou autres ornemens. Je me souviens d'avoir lu dans ma jeunesse un ancien traité dédié aux empereurs Théodose & Valentinien, intitulé: *Denombrement des Forces Romaines*, dans lequel il est dit que les cuirasses, les plastrons ou cottes-d'armes, comme

l'auteur les nomme , étoient doublées de laine , & couvertes de peaux de loup , de lion & d'autres bêtes sauvages de la Lybie. Cependant pour appuyer le sentiment des poètes , je dirai qu'il y a eu des plastrons & d'autres pièces d'armures attachés sur les épaules & ailleurs par des agraffes ou des boucles , pour servir de défense contre les coups de lance & d'épée ; mais je soutiens que ces armures étoient unies , & n'indiquoient pas , comme on le prétend , les muscles du corps ; & que d'ailleurs on ne s'en servoit qu'en tems de guerre. On ne peut donc que blâmer ceux qui emploient ces accoutremens sans distinction ; comme , par exemple , de représenter Scipion armé de pied-en-cap assis dans sa tente avec la jeune épousée ; ou Alexandre avec Roxane , Rainaud avec Armide , &c.



C H A P I T R E V I I I :

De l'origine de différens signes militaires , propres à distinguer divers peuples.

C O M M E il est absolument nécessaire de pouvoir distinguer dans un tableau d'abord les différentes nations , & ensuite les divers personnages , suivant leur condition & leur rang , par des signes ou des attributs qui leur sont propres ; je pense que les jeunes artistes me sauront gré de traiter un peu au long cette matière, pour leur faire connoître la grandeur de la république Romaine & le nombre considérable de troupes étrangères qu'elle avoit à son service : connoissance qui me paroît également essentielle pour le peintre & pour le statuaire , mais sur-tout pour le dernier , afin qu'il puisse mettre sur le bouclier des personnages qu'il exécute , la marque de la nation ou du héros qu'il veut représenter. Cette connoissance n'est pas moins utile au peintre d'histoire , puisqu'il est souvent obligé de faire trouver ensemble différentes nations dont l'histoire ne désigne ni les armes ni les enseignes. Si ç'a été avec beaucoup de peine que j'ai rassemblé , dans ma jeunesse , des notions exactes sur cette matière , j'en ai tiré aussi dans la suite de grands avantages par l'emploi que j'en ai fait ; & je les ajoute ici à cause du rapport naturel qu'elles ont avec ce qui est traité dans le précédent chapitre.

En consultant l'histoire, j'ai trouvé que dans les premiers tems les Romains se sont servi, au-lieu de bannières ou d'enseignes, d'une poignée de flèches ou de rameaux & d'herbes liés ensemble au bout d'un bâton, ce qui s'appeloit une Manipule. Tite-Live qui a décrit avec tant d'exactitude les antiquités Romaines, dit que Romulus ayant, par hafard, appaisé une révolte avec peu de monde, fit représenter cet évènement dans ses enseignes & sur ses armes par une poignée de foin, qu'il fit depuis ce tems toujours porter devant lui pendant la guerre, comme le signe d'un heureux succès. Dans la fuite les Romains peignirent, dans la même idée, sur leurs bannières & enseignes, des petites flammes rouges; comme, entr'autres, dans la bataille qu'ils livrèrent aux Samnites proche d'Eretum, où l'on prétend que les armes des Romains parurent tout en feu, sans qu'elles en reçussent néanmoins le moindre dommage. C'est ainsi que les enseignes des légions, par lesquelles les troupes connoissoient la volonté de leurs chefs, furent de tems en tems changées & augmentées. Ils ont encore eu d'autres signes militaires, tels que des mains droites ouvertes, & les images des empereurs en argent, en or ou dorées, au-dessous desquelles pendoit quelquefois une petite bannière sur laquelle étoit la devise du chef de l'armée, ou celle du peuple Romain en ces lettres, S. P. Q. R. Ils portoient de même dans leurs enseignes les figures d'un loup, d'un minotaure, d'un sanglier, d'un cheval, d'un taureau, d'un dragon, &c; jusqu'à ce qu'ils eurent enfin adopté l'aigle pour leur principal signe militaire. Les Ro-

mains avoient pris pour mettre sur leurs étendarts le loup ; tant à cause que cet animal sauvage étoit consacré à Mars , dieu de la guerre , que parce qu'il a la vue si perçante qu'il voit aussi bien de nuit que de jour ; voulant donner à entendre par-là , qu'un bon général doit sans cesse être attentif & vigilant , pour ne pas tomber dans les pièges & dans les embûches de l'ennemi. La figure du minotaure , dit Végèce , signifie que le général doit savoir garder le secret sur les opérations qu'il veut faire , de même que ce monstre se tenoit caché dans l'endroit le plus secret du labyrinthe où il étoit renfermé. La figure du sanglier rappeloit à la mémoire , que l'on ne concluoit aucune paix , ni amnistie , sans offrir cet animal en sacrifice , comme je l'ai remarqué dans le livre IX , page 410 , du tome second , où il est question des cérémonies religieuses. La représentation du cheval sur les enseignes Romaines étoit fort naturelle , puisque ce peuple adoroit cet animal & le tenoit pour le symbole de la guerre. Celle du taureau ne l'étoit pas moins ; car on fait que les Romains prétendoient que l'Italie a reçu son nom du mot *Itala* , qui veut dire veau , ou taureau. C'étoit sur les enseignes de l'infanterie que l'on peignoit ordinairement la figure d'un dragon , & chaque centurie en avoit une pareille ; voilà pourquoi , suivant Végèce , les porte-enseignes étoient appelés Dragonaires (*Draconarii*). Ammien Marcelin , rapporte la manière dont ces enseignes étoient faites , en parlant de l'entrée militaire de Constance dans Rome : « On le voyoit , dit-il , environné de » dragons tissus de pourpre & attachés au haut des

» piques enrichies d'or & de pierreries ; ils sembloient
 » siffler de colère par le bruit que faisoient leurs queues
 » qui voltigeoient au gré du vent ». Voilà ce qui a
 fait dire à Claudien : *Manescunt varii, vento cessante*
dracones. « Lorsque le vent se couche, on n'entend
 » point le bruit des dragons ». Cet étendart étoit
 pourpre, suivant le même Ammien. Comme l'aigle sur-
 passe tous les autres oiseaux en force & en courage, ce
 n'est pas sans raison que les Romains l'aient pris pour leurs
 enseignes ; quoiqu'au reste je n'ignore pas que les Perses
 s'étoient déjà servi long-tems auparavant de l'aigle pour
 cet usage ; car Cyrus , fondateur de la monarchie des
 Perses, faisoit porter devant lui, suivant Xenophon, un
 aigle d'or sur une longue pique, comme s'il vouloit
 signifier par-là qu'il se propoisoit de voler par tous les
 états du monde ; & cet oiseau devint ensuite la marque
 royale des rois des Perses. Les devins de toutes les na-
 tions paroissent avoir supposé, d'un consentement una-
 nime, que l'aigle présageoit un heureux succès & la vic-
 toire ; c'est dans ce sens que Justin dit : « Que lorsque
 » dans sa jeunesse Hiéron (qui du côté de sa mère des-
 » cendoit d'une origine obscure & même honteuse) fit ses
 » premières armes, un aigle vint se percher sur son bou-
 » chier, & une chouette sur sa lance ; ce qui présageoit
 » qu'il seroit à la fois prudent & brave, & qu'il par-
 » viendrait à l'empire ». Les poètes prétendent de même
 que l'aigle annonce bonheur & prospérité ; idée qui sans
 doute doit sa naissance à ce qu'on trouve dans Anacréon,
 premier écrivain qui ait parlé des antiquités ; sçavoir,

que Jupiter ayant résolu de faire la guerre aux Titans , qui vouloient escalader le ciel, fit une offrande à l'empirée & à ses puissances , & fut ensuite assuré de la victoire par le vol d'un aigle ; ce qui le détermina à adopter cet oiseau. C'est de Jupiter que le prirent les Crétois , & c'est à l'imitation de ces derniers que s'en servirent les Candiottes. Enée porta l'aigle chez les Latins ; ce qui détermina les Romains à choisir cet oiseau pour leurs enseignes ; quoique Juste Lipse prétende que c'est à l'exemple des Perses qu'ils s'en sont servis. Les Toscans ayant été vaincus par les Romains proche d'Eretum , sur les confins des Sabins , ils apportèrent à Tarquinus Priscus , les armes royales avec lesquelles ils avoient coutume d'orner leurs rois ; savoir , une couronne d'or , un habit de pourpre , un manteau de pourpre bigarré de plusieurs couleurs , un siège d'ivoire , un sceptre d'ivoire surmonté d'un aigle , que lui & ses successeurs portèrent toujours dans la fuite.

Après que les Rois eurent été chassés de Rome , le sénat fit ôter l'aigle du sceptre pour le placer sur les lances & l'élever au-dessus des autres enseignes militaires , tels que le loup , le minotaure , le cheval , le sanglier , &c. Marius qui , étant encore enfant , trouva un nid d'aigles avec sept aiglons , présage de ses sept consulats , prit souvent sept aigles pour symbole , & affecta , pendant son second consulat , l'aigle aux légions Romaines ; mais il ne s'en servit que pendant la guerre , afin d'animer le courage de ses soldats , & de s'assurer par ce moyen de la victoire. On plaçoit les autres enseignes militaires sur les tentes quand on étoit campé , mais Marius les fit toutes ôter ,

& depuis ce tems là , il n'y eut jamais de légion en campagne fans être accompagnée de deux aigles. Cependant Joseph , dans son quatrième livre des *Antiquités Judaïques* , ne donne à chaque légion qu'un seul aigle , & c'est par le nombre des aigles qu'il compte les légions. C'est dans le même sens qu'Hirtius dit que l'armée de Pompée étoit composée de treize aigles. Dion assigne aussi un aigle à chaque légion. Cet aigle étoit placé , avec les aîles éployées , sur un *Pilum* ou une lance qui , suivant Végèce , avoit cinq pieds & demi de long , avec le bout armé d'une pointe triangulaire de fer pesant neuf onces. On donnoit à ceux qui étoient chargés de ces enseignes le nom d'*Aquilifer* (porte-aigle.) Ces aigles étoient petits & d'argent , & plusieurs tenoient des foudres entre leurs ferres. Les Romains avoient d'abord choisi l'argent pour faire leurs aigles , ainsi que le fit Brutus , à cause que c'est le plus blanc de tous les métaux , & par conséquent le plus propre à servir d'enseigne militaire ; mais dans la suite ils les firent d'or , à cause que ce métal est plus précieux que l'argent ; car les Romains qui dans le commencement furent frugals & économes , devinrent dans la suite aussi magnifiques & aussi somptueux que les Perses mêmes.

Jule César faisoit une telle estime des Bataves qui étoient au service de Rome , qu'il en forma sa garde particulière , & leur confia les aigles Romaines dans les plus grands dangers , & pendant les plus vifs combats.

Les Herculiens des anciennes légions , dont il a été parlé dans le précédent chapitre , portoient pour symbole un aigle éployé d'azur sur un champ d'argent , avec les quatre angles d'or.

Les nouveaux Herculiens avoient pour enseigne un aigle d'or assis sur un tronc d'arbre , sur un champ d'azur avec les quatre angles d'or.

L'enseigne des nouveaux Joviens consistoit en un aigle déifié , avec un diadème autour de la tête. Cet aigle étoit noir ou brun sur un champ d'or , avec les ailes tachetées de gueule & d'azur , & un petit écusson sur la poitrine ; tandis que ceux des anciennes troupes portoient un aigle pourpre sur un champ d'azur , avec les ailes tachetées de gueule & d'or.

La quatorzième légion , destinée à garder la Thrace , avoit un aigle d'azur pâle , assis sur un globe d'azur foncé & brunâtre , sur un champ d'argent bordé de gueule avec le centre en or.

La légion Gauloise se servoit d'un aigle de gueule tendre , avec un taureau d'or sur un champ d'argent.

Les Thébains avoient de même un aigle pour symbole.

La bannière de la première cohorte des gardes de l'empereur Théodose , commandée par un général d'infanterie , avoit l'image du buste d'un homme jusqu'à mi-corps , avec les deux bras étendus , qui tenoit une corde de la main droite , & un chapeau de la main gauche , pour signifier que les opiniâtres & les rebelles seroient punis , & qu'on donneroit la liberté à ceux qui seroient obéissans & soumis.

Dans la seconde bannière étoit représenté un taureau d'or sur la pente d'une montagne de gueule , avec un nègre à mi-corps , qui avoit le bout d'une grosse corde dans la main droite , & un chapeau ou bonnet dans la main gauche ; ce qui servoit à faire entendre qu'ils pouvoient

faire des prisonniers de guerre & les réduire à l'esclavage, ou leur rendre la liberté.

Les Thraces avoient pour symbole la figure de Mars, ou un cheval.

Les Corinthiens se servoient pour emblème de la figure de Neptune ou d'un Pégaze.

Les peuples de Smyrne portoient dans leurs étendarts l'image de la Fortune.

La légion des anciens archers de l'Orient, commandée par un général d'infanterie, avoit pour enseigne deux chevaux d'or galoppans sur un champ d'azur.

La seconde légion de Théodose, qui fut levée pendant le règne de cet empereur, avoit sur ses enseignes un cheval d'or sur un champ de gueule bordé d'or.

Une autre légion d'infanterie, levée du règne de l'empereur Constance, d'où elle a pris le nom de Constantiens, avoit de même un cheval d'or sur un champ d'azur, & au-dessus, au milieu, un globe de gueule contre lequel il se cabroit de toutes ses forces.

Les Athéniens, les Céphaliens, les Theffaliens & les Syracuséens, avoient de même un cheval pour enseigne. Les premiers se servoient aussi de Minerve, de l'olivier & de la chouette.

Les Tarentins avoient pour enseigne un homme à cheval, qui lançoit une haste, avec cette inscription: ΤΑΡΑΣ, comme on le voit sur une médaille de la ville de Tarente; à cause que les Tarentins étoient fort bons cavaliers, d'où est venu le mot grec Ταραντιξεν.

Les Gaulois & les Saxons avoient pour étendart un lion, & les derniers quelquefois un cheval.

Les Cimbres mettoient dans leurs enseignes un taureau, dont ils portoient aussi, au bout des lances, la figure jetée en fonte, à la tête des troupes.

Les Arméniens se servoient d'un bélier ou d'un lion couronné.

Les Cisiens avoient de même un lion.

Les peuples de l'Asie un grande baleine, conduite par un enfant assis à califourchon sur son dos.

Les Goths, une ourse.

L'enseigne des Saliens consistoit en un champ d'or bordé de pourpre, sur lequel on voyoit deux loups se dressant l'un contre l'autre, en fixant les yeux sur une rose placée au-dessus de leurs têtes. Il ne faut pas s'étonner que les Saliens aient porté le loup sur leurs drapeaux, puisque ce peuple prétendoit avoir pour protecteur le dieu Mars, à qui cet animal étoit consacré.

La légion infanterie des Joviens, qui occupoit le cinquième rang parmi les troupes Romaines, portoit, du tems de l'empereur Dioclétien, un porc de gueule assis tout droit sur son train de derrière, sur un champ d'azur bordé d'or; à cause que cette légion, qui avoit pris son nom de Jovis ou Jupiter, vouloit rappeler par-là l'aventure de ce dieu nourri par une truie, lorsqu'il eut été abandonné dans un bois.

La légion des gardes à pied établie par l'empereur Honorius, portoit pour enseigne deux demi-porcs de gueule se dressant l'un contre l'autre dans un écusson d'argent avec un champ d'or.

Les enseignes des Troyens consistoient de même en un porc sur un champ d'or.

Les Phrygiens se servoient aussi de cet animal pour symbole.

La treizième légion des troupes Romaines avoit pris pour enseigne un chien courant d'azur sur un champ d'argent, dont le centre étoit d'or & les bords de gueule, renfermé dans un autre cercle d'azur brunâtre.

Depuis le règne de Constantin le Grand, jusqu'à celui de Théodose, d'Honorius & de plusieurs autres empereurs suivans, les Romains avoient une légion d'infanterie composée de Ménapiens, peuple de la Gaule Belgique, dont l'enseigne étoit un chien courant de gueule, sur un champ d'argent, avec un petit écusson au milieu, au-dessous duquel étoit un autre chien couché sur le dos avec les quatre pattes en l'air. Cette légion étoit en grande estime, à cause qu'on lui attribuoit l'honneur d'avoir soumis les Thraces.

Le peuple de Synope mettoit dans ses enseignes un Anubis sous la figure d'un chien.

Les Tyriens avoient pour symbole un chien barbouillé de rouge, avec une coquille, à cause que c'est à Tyr qu'a été trouvé le poisson qui sert à teindre en pourpre, par ce qui arriva au chien d'Hercule qui en ayant mangé, revint le museau teint en rouge.

Les Crotoniates employoient pour symbole un dragon d'argent sur un champ de gueule; sur les côtés il y avoit deux anneaux dont celui de la gauche étoit de gueule très-foncé, & celui de la droite d'argent.

Les Lacédémoniens avoient pour emblème la lettre grecque Λ , ou un dragon.

Les Indiens portoient l'image d'Hercule; mais leur cavalerie se servoit d'un dragon , ainsi que le dit Suidas.

Les Nerviens , peuple du Hainaut , qui servoient d'archers dans les gardes des empereurs Romains , avoient pour enseigne deux demi-caducées sur un champ pourpre bordé d'or & de gueule. Au milieu de l'écusson , il y avoit un anneau d'or dans lequel étoit passé une petite colonne , autour de laquelle étoient entortillés les deux serpens , dont la partie supérieure formoit un semicercle , avec les têtes affrontées.

Les Sagontins se servoient de deux serpens de gueule, ou pourpres , suivant Amenien Marcellin , enlacés en croix l'un dans l'autre , de la forme de la lettre grecque X , sur un champ d'azur bordé de gueule.

La cohorte des Bienniens , qui servoit en Esclavonie , portoit dans ses drapeaux un serpent d'azur foncé , avec la queue courbée vers la terre , & une tête d'homme regardant en arrière , sur un champ d'azur argenté , bordé d'or.

Les Marcomans avoient un demi-serpent d'or sur un champ d'argent , & entre la tête & le bout d'en-bas , une demi-lune d'or.

La légion d'infanterie , appelée la sixième Parthienne , qui servoit en Orient , avoit pour enseigne un caducée jaune sur un champ d'azur bordé de pourpre & d'argent.

La légion des Angrivariens , peuple d'Allemagne habitant entre l'Ems & le Weser , portoit un bâton de gueule surmonté d'un globe dont sortoient deux serpens qui se

courboient autour de l'écusson comme s'ils eussent voulu se baïser sur un champ d'azur pâle , entouré d'un double bord de pourpre & d'or.

La ville de Galaba , en Celæ-Syrie , avoit pour enseigne le sphinx & la harpie , dont l'un est le symbole de la prudence , & l'autre de la valeur. Ephèse & les autres villes consacrées à Diane , avoient pour symbole un cerf.

Parmi les anciennes légions , il y avoit la cohorte Valentienne , ainsi nommée d'après l'empereur Valens , qui l'avoit formée lorsqu'il alla faire la guerre aux Thraces , dont l'enseigne consistoit en une petite colonne de gueule & deux croissans de la même couleur , & au-dessus deux lièvres d'or se cabrant l'un contre l'autre sur un champ d'argent.

Les Lybiens avoient trois lièvres dans leurs enseignes. Le signe militaire de la légion Romaine appelée *Augusta* , étoit un chat de gueule dressé sur ses pattes de derrière , ombré d'or , sur un champ d'argent , & tournant la tête comme s'il regardoit en arrière.

Les Alpices , c'est-à-dire les peuples qui habitoient les Alpes , se servoient d'un chat d'azur sur un champ de carmin avec de l'or.

Les Alains , les Bourguignons & les Souabes , portoient de même un chat dans leurs enseignes , pour donner à entendre qu'ils pouvoient aussi peu souffrir le joug de la servitude , que le chat peut supporter d'être renfermé.

Les Egyptiens avoient choisi le crocodile ou bien le chat.

Dans les derniers tems de la monarchie Romaine, & lorsqu'elle touchoit à sa chute, les Romains avoient une légion appelée Cornutes, qui portoit pour enseigne un faucon de gueule sur un champ d'or, ombré d'azur & de gueule.

Les habitans du Péloponèse avoient pour enseigne une tortue.

Les Béotiens, un sphinx.

Les Locréens, un grillon ou une cigale.

Les Assyriens, un pigeon en mémoire de Sémiramis.

Les Arcadiens, qui s'imaginoient être le plus ancien peuple de la terre, & même aussi ancien que la lune, se servoient de cet astre pour leur symbole & pour leur enseigne; quelquefois cependant ils prenoient pour cela la figure de Pan, qui est l'emblème de toute la terre.

L'enseigne des Parthes étoit un cimenterre à la manière des Turcs, placé dans la main d'un bras ailé.

Les Grecs plaçoient en général dans leurs étendards deux couronnes.

Les Medes avoient trois couronnes.

Les Macédoniens, la massue d'Hercule entre deux cornes.

Le peuple de la Cappadoce, une coupe.

Les Scythes, des foudres.

Les Phéniciens, le soleil & la lune.

L'enseigne des fantassins, appelés *Bracati juniores*, titre illustre parmi les Romains, étoit d'azur foncé, avec une étoile à huit rayons dans la partie d'en-haut, & au milieu un cercle ombré d'or.

Celui

Celui du peuple de Trézène portoit un trident.

L'étendart impérial de l'empereur Théodose représentoit une croix, signe dans lequel il avoit mis toute sa confiance.

Constantin, dans la bataille qu'il livra à Maxence, avoit pour bannière une longue lance ferrée en or, avec une barre d'or en travers en forme de croix; & plus haut, au bout, il y avoit une couronne d'or ornée de pierres précieuses, sur laquelle étoient gravées les deux premières lettres du nom du Christ en grec; savoir, un P au milieu d'un X; nom qu'il portoit écrit de même sur son casque. A la barre d'or, au bout de la lance, pendoit une flamme brodée en or & en perles fines.

Lucien dit que le Pentagone est le signe d'un heureux succès dans les entreprises; voici l'origine de cette idée. Antiochus premier, surnommé *Soter*, c'est-à-dire, conservateur, faisant la guerre aux Galates, & craignant, par les nouvelles difficultés qui se présentoient chaque jour, que l'issue n'en fût malheureuse pour lui, il rêva une nuit, ou prétendit avoir rêvé, afin d'encourager ses soldats, qu'il avoit eu un entretien avec Alexandre le Grand, qui lui conseilla de prendre pour devise la salutation ordinaire des Grecs ΥΓΕΙΑ, qui veut dire: « Je te souhaite santé & prospérité »; & de la donner à ses Officiers & à ses soldats pour le mot du guet, ainsi que de la porter sur leurs armes, leurs boucliers & leurs drapeaux, afin de lui servir comme un signe de victoire. Antiochus traça en conséquence la figure de cette devise; savoir, un pantagone sur chaque angle duquel il mit

une des cinq lettres du mot grec ; & il obtint ensuite une victoire complète sur les Galates. Il existe plusieurs médailles d'Antiochus sur lesquelles on voit ce pentagone.

Les Argiens portoient pour devise la lettre initiale A ; cependant ils se servoient quelquefois aussi de la figure d'un renard ou d'un rat.

Le peuple de Messine mettoit dans ses enseignes la lettre M.

Les Juifs la lettre T ou *Thau* , signe de félicité éternelle.

Les boucliers peints ou gravés , dont le nom latin *Scutum* dérive , selon plusieurs savans , de *Sculptura* , à cause qu'on avoit coutume d'y graver ou d'y représenter les actions glorieuses de ceux qui les portoient ; ces boucliers , dis-je , étoient une marque de la valeur de ceux qui en faisoient usage ; & pour que dans le fort de la mêlée les soldats ne vinssent pas à s'écarter de leurs camarades , ou ne les attaquaient pas par méprise , chaque cohorte , suivant Végèce , avoit ses boucliers peints différemment que ceux des autres. Outre cela , sur chaque bouclier étoit écrit le nom du soldat , avec les numéros de sa cohorte & de sa centurie.

Les boucliers ou targes avoient une différente forme à l'endroit où ils garantissoient la main : ceux du premier ordre d'Arménie avoient la forme d'un croissant de chaque côté ; dans le goût des boucliers des Amazones , dont j'ai parlé dans le précédent chapitre : ces boucliers étoient d'azur avec un champ d'argent.

Ceux du second ordre d'Arménie étoient tout-à-fait ronds , couleur de pourpre , avec un champ d'azur bordé d'or.

Les Grecs avoient aussi deux sortes de boucliers ; savoir , l'écu & le *Clypeus* des Latins , auquel ils donnoient le nom d'*Aspis*. L'écu étoit long , carré , & si grand , que chez les Lacédémoniens on pouvoit y rapporter dessus ceux qui avoient été tués. Le *clypeus* étoit rond & plus court que l'écu. Les Macédoniens s'en servirent long-tems. Ce fut Cléomene qui établit à Sparte l'usage des boucliers à anses , par lesquelles on passoit le bras , au lieu des courroies avec lesquelles on les attachoit auparavant par le moyen des boucles.

Les Vefontins portoient des boucliers avec quatre autres petits aux quatre angles , formant un carré , dont deux étoient d'argent & deux d'azur , avec un double bord.

Le bouclier des Ménapiens , peuples de la Gaule Belgique , avoit un champ d'argent avec un chien courant d'or.

Les Mantinéens portoient pour symbole sur leurs boucliers un trident ; symbole qui , suivant Pindare , servoit à prouver qu'ils étoient citoyens de Mantinée.

Le bouclier en croissant des Romains , du tems d'Adrien , avoit un champ d'argent avec deux chevaux d'or à mi-corps , qui se dressoient l'un contre l'autre , appelés *mavorifé-roses* , c'est - à - dire , courageux & intrépides. Il y a des écrivains qui prétendent qu'il faut entendre par-là l'Italie.

Les Spartiates portoient sur leurs boucliers un dragon , ou la lettre Grecque Λ.

Les Grecs , l'image de Neptune.

Les Troyens , l'image de Minerve.

Le peuple de Messene , qui anciennement étoit fort brave & fort belliqueux , se servoit de la lettre M.

Les Athéniens prenoient souvent pour symbole une chouette.

Les Juifs prétendent qu'ils ont été les premiers à marquer une distinction de rangs par quelque signe particulier , & ceux d'une famille noble ou illustre portoient sur leurs fouliers la figure d'un croissant.

Les Assyriens , les Egyptiens , les Perses & les Grecs , se servoient pour le même effet d'une demi-lune ; & il semble probable que c'est cette idée qui a engagé les Turcs à prendre , dans la suite des tems , le croissant pour étendart.

Les Romains ont placé de même , comme une marque de noblesse , un croissant sur leurs fouliers , qu'ils appeloient à cause de cela *Lunulati calcei*.

Les Athéniens se servoient d'une cigale pour marquer l'ancienneté de leur origine ; ainsi que Thucydide le dit au commencement de son histoire , où il donne à ce peuple le nom de *Porte - Cigale* , à cause de la coutume qu'ils avoient de porter dans leurs ornemens de tête , ainsi que les généraux sur leurs casques , des cigales d'or , pour servir de marque distinctive entre leur noblesse & celle des étrangers.

Les anciens écrivains nous apprennent que presque tous les héros & grands hommes de l'antiquité portoient sur leur bouclier quelque devise particulière, dont je vais en indiquer quelques-unes ici, sans observer ni l'ordre des tems, ni le rang des personnages.

Osiris, surnommé Janus, portoit pour enseigne, ou signe militaire, un sceptre surmonté d'un œil, auquel on ajoutoit quelquefois un aigle, le soleil, ou tel autre objet. Isis avoit un croissant.

Hercule, à qui l'on a par fois donné le nom de grand Osiris, avoit pour devise un lion tenant une hache d'armes entre ses griffes, ou bien l'hydre à sept têtes.

Mars avoit pour symbole un loup, & son casque étoit surmonté d'une pigrièche.

Pallas portoit sur son égide & sa cuirasse une tête de Méduse; & un griffon de chaque côté de son casque, qui étoit surmonté d'un sphinx, ou d'une chouette.

Thésée avoit un minotaure avec une massue sur ses épaules, & quelquefois seulement un taureau.

Cadmus, un dragon.

Castor, une étoile d'argent sur un champ d'azur, & Pollux une pareille étoile sur un champ de gueule.

Nemrod, premier roi de Babylone, avoit pour symbole un bélier.

Ninus & Sémiramis, un pigeon; mais Sémiramis y ajoutoit un léopard, à cause qu'elle avoit terrassé & tué un pareil animal.

Hector portoit un lion assis sur un siège pourpre, avec une lance d'argent entre ses griffes.

Ulyffe avoit pour devise sur son bouclier un renard ; & un dauphin sur son casque.

Suivant Paufanias , livre V , chapitre 19 , les Eléens avoient représenté la terreur par une tête de lion sur le bouclier d'Agamemnon , avec cette inscription : « Le » ferme appui des Grecs & l'effroi des mortels ». Homère nous a donné une plus belle idée du bouclier de ce prince.

Pyrrhus avoit représenté sur son bouclier un aigle , ou , selon d'autres , les neuf Muses & Apollon sur l'hélicon ; Achille , un chêne.

Paris , une tête d'or.

Dans la tragédie d'Eschyle intitulée : *Les sept chefs devant Thèbes* , Capanée , l'un deux , portoit sur son bouclier un homme nu tenant une torche , avec ces mots : *J'embrâserai les villes.*

Alcibiade portoit , suivant Plutarque , un bouclier d'ivoire & d'or , sur lequel on voyoit un amour armé de la foudre.

Alexandre avoit pour devise ordinaire un grand lion ; & quelquefois une figure de la Victoire , ou bien Bucephale , ou un loup , ou un bélier.

Oscus , roi de Tyrhène , aujourd'hui la Toscane , portoit sur son bouclier un serpent , qui , suivant Servius , étoit aussi le symbole des rois d'Egypte.

Judas Macchabée avoit un basilic pour devise.

Scipion l'Africain avoit fait représenter sur son bouclier les images de son père & de son oncle ; & son casque avoit la forme d'une tête d'éléphant.

Scœvola portoit sur son bouclier l'image de son illustre ayeul Mutius Scœvola.

Antiochus avoit pour devise un bâton entortillé d'un serpent

Octave Auguste , un sphinx.

Pyrrhus , roi d'Epire , aussi un Sphinx.

Seleucus , un taureau.

Lucius Papyrius Cursor , le cheval Pégaze :

Epaminondas , un dragon.

Pompée , un lion avec une épée entre ses griffes. C'étoit aussi la devise de son cachet , qu'on remit après sa mort à Jule César.

Jule César avoit pris pour devise de son étendart ces mots : « La mère Venus » ; & pour symbole sur son bouclier , un double aigle.

Sylla avoit pour devise : « Apollon de Delphe. »

Marius , les dieux Lares.

Mécène , une grenouille.

Vespasien , une tête de Méduse.

Le *Labarum* , espèce de guidon affecté à la famille de Constantin & de quelques autres , étoit un carré sur lequel étoit représenté le monogramme de Christ , dont Constantin le Grand avoit fait son enseigne depuis qu'il eut embrassé le Christianisme , avec un A & un Ω aux deux côtés , pour faire connoître la divinité de J. C. , qui dit de lui-même dans l'Apocalypse : *Ego sum A & Ω , principium & finis.*

Quant aux épées, celles des Grecs étoient de différentes formes; le baudrier ou ceinturon auquel pendoit l'épée, descendoit de dessus l'épaule. Du tems d'Homère, on ne connoissoit pas encore le ceinturon; on ne se servoit que du baudrier.

Le *Parazonium* étoit une espèce de sceptre arrondi par les deux bouts, comme un bâton de commandement. On prétend que c'étoit une sorte de poignard ou de courte épée. Cependant la figure & la manière dont le tiennent les figures sur les monumens anciens, ne disent rien moins que cela.

Les piques ou les lances des Grecs, étoient fort longues. Les Macédoniens en avoient sur-tout d'une longueur prodigieuse; elles alloient jusqu'à seize coudées, qui font plus de quatre toises. Ils appeloient cette sorte de lance, une *farisse*.

Les armes offensives des Romains étoient faites à-peu-près comme celles des Grecs.

Les cuirasses étoient composées de deux pièces, l'une qui étoit concave couvroit le ventre & l'estomac, & l'autre le dos & les épaules. Ces deux pièces se joignoient ensemble & s'attachoient sur les côtés avec des boucles ou des agraffes. Outre cela on portoit au bas de la cuirasse, pour garantir le bas-ventre, une lame d'airain, d'acier, d'argent ou d'or, fourrée en-dedans, qu'on couvroit d'une ceinture, & qui s'attachoit par derrière avec des agraffes; & les jambes étoient garnies par-devant de plaques de fer, appelées *jambières* ou *grevières*. On se servoit aussi d'une cotte-d'armes qu'on portoit par-dessus la cuirasse

cuirasse. C'étoit une draperie ouverte de tous côtés, qui s'attachoit sur l'épaule avec une boucle. Les Lacédémoniens portoient à la guerre des casques rouges.

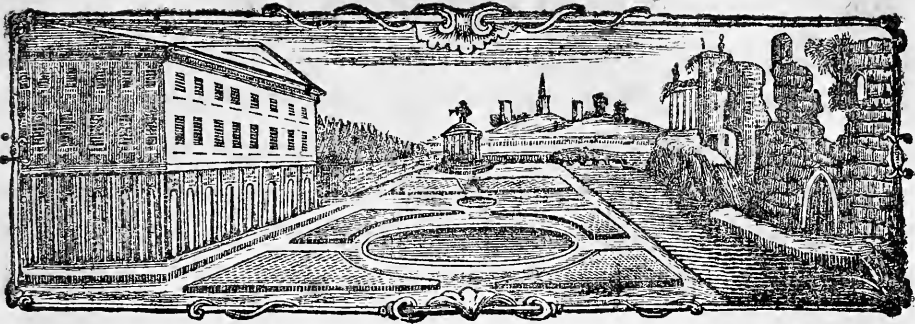
L'usage des trompettes n'étoit pas encore connu du tems de la guerre de Troyes; mais il s'étoit introduit du tems d'Homère. Les Grecs avoient deux sortes de trompettes, la droite & la courbe. La première étoit principalement employée à la guerre, & la seconde servoit à divers autres usages. Quelquefois ils frapportoient sur des bassins d'airain pour animer & appeler les troupes au combat, à-peu-près comme on se sert aujourd'hui pour cela du tambour.

Suivant Végèce, les signaux vocaux des généraux se communiquoient chez les Romains par la trompette, la buccine ou le cor & le cornet. La trompette étoit d'airain & droite; le cor ou la buccine étoit du même métal, mais recourbé circulairement; & le cornet étoit fait d'une corne de bœuf sauvage garnie & embouchée d'argent. La trompette sonnoit la charge & la retraite. Les enseignes obéissoient au bruit du cornet, qui ne sonnoit que pour elles. C'étoit encore la trompette qui sonnoit, lorsque les soldats commandés pour quelque ouvrage partoient sans enseignes. Mais dans le tems de l'action même, les trompettes & les buccines sonnoient ensemble. La buccine, ou le cor, appelloit à l'assemblée; c'étoit aussi une marque de commandement; & il sonnoit devant le général lorsqu'on punissoit de mort des soldats, pour marquer que cette exécution se faisoit par son autorité. C'étoit encore au son de la trompette qu'on montoit & qu'on descendoit les gardes ordinaires & les grandes gardes hors du camp.

qu'on alloit à l'ouvrage & qu'on faisoit les revues. C'étoient les cornets qui sonnoient pour faire marcher les enseignes, & pour les faire arrêter.

Ceux qui voudront d'autres renseignements sur les armes offensives & défensives des Troyens, des Grecs, des Romains & des autres nations anciennes, pourront consulter Homère, Virgile, ainsi que les anciens historiens. Je pense en avoir dit assez pour cet ouvrage, & pour engager les jeunes artistes à faire de nouvelles recherches sur une matière qui leur est essentielle de bien posséder.





LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE XII.

CHAPITRE PREMIER.

Des Fleurs en général.

COMME le printems est la saison la plus agréable de l'année, il ne faut pas s'étonner de ce que les fleurs nous charment davantage que les autres objets qu'offre le vaste spectacle de l'univers, non-seulement en nature même, mais encore en peinture ; de manière qu'il y a des

E e e e ij

amateurs qui préfèrent un tableau de fleurs, quelque mal qu'il puisse être peint; à un beau sujet d'histoire.

Il est singulier que parmi les différens objets que le peintre peut choisir, il n'y en ait point dont les femmes aiment tant à s'occuper que des fleurs; cependant la raison en est sensible. Il est à remarquer aussi que toutes les parties de la peinture sont aussi parfaites les unes que les autres, relativement à l'exécution; & quoique celle des fleurs ne fasse qu'une petite partie de l'art, elle offre néanmoins de grandes beautés, & peut être regardée comme admirable dans les moindres choses qu'elle représente; car un simple brin d'herbe est aussi parfait, dans son espèce, qu'une grappe de raisin. Cependant quoique toutes les parties soient soumises aux mêmes difficultés, on ne parviendra jamais à la perfection, si l'on ne s'applique pas dès sa jeunesse de toutes en général; & l'on a plusieurs exemples que de grands artistes ont passé du tout à une partie en particulier; mais il n'y en a point eu qui, après ne s'être occupés que d'une seule partie, aient pu ensuite se rendre maîtres des autres qu'ils avoient négligées. L'Italie, la France & les Pays-Bas comptent un grand nombre de peintres de la première espèce; mais il n'y en a eu que fort peu de la seconde; & parmi ceux-là c'est Verelst seul qui mérite des éloges, ainsi que devront en convenir ceux qui ont connu ce maître dans le tems qu'il s'occupoit à peindre les fleurs. Oui, j'ose le dire, que si jamais il y a eu un grand peintre de fleurs, c'est Verelst. Ni Mario di fiori, ni le Pere Segers, ni de Heem, n'ont point porté cette

partie de l'art à une aussi grande perfection que lui ; mais par une malheureuse inconstance , il a passé de l'agréable printems à un triste hiver, où il a péri. Je cite ici cet exemple de Verelst pour deux raisons : la première, afin de confirmer mon assertion, savoir , que celui qui est en état d'exécuter les choses les plus difficiles , peut aussi sans peine faire ce qui demande moins de talent ; tandis que le contraire est impossible. La seconde à cause que mon dessein est de parler ici de la peinture des fleurs , pour servir d'avertissement utile à ceux qui veulent employer avec avantage leur tems à cette partie de l'art.

La peinture des fleurs est sans doute une étude louable ; mais comme il y a des fleurs doubles & simples , il y a deux sortes de peintres de fleurs : les uns simples & sans art ; les autres riches & pleins de génie. On n'en connoît que fort peu de cette dernière espèce ; au lieu que le nombre des premiers est fort grand. Il y a trois choses essentiellement nécessaires dans un bon tableau de fleurs ; savoir, 1^o. le choix des plus belles fleurs ; 2^o une bonne disposition & une agréable harmonie ; 3^o. un pinceau délicat & moëlleux ; c'est-à-dire, que les fleurs ne doivent pas être communes , petites & vilaines ; mais belles, grandes & rares, ou du moins estimées ; soit qu'on les arrange dans une corbeille , ou qu'on les place droites dans un vase, elles doivent toujours conserver leurs qualités & leurs formes ; afin que celles qui sont rondes ne paroissent pas , par une mauvaise disposition , carrées , triangulaires, ou pyramidales, de manière qu'on puisse prendre une fleur pour une autre. Il faut aussi que les plus belles occupent la principale place, & puissent faire le plus d'effet ; de sorte que par un heureux mélange, les unes servent

à augmenter la beauté des autres , & qu'il en résulte une belle harmonie qui satisfasse l'œil. Ce qu'on obtient en plaçant les panachées & d'une couleur vive , à côté de celles d'une simple couleur & d'une teinte douce , de manière qu'elles produisent l'effet d'un bel arc-en-ciel. Enfin, que chaque fleur soit rendue suivant sa nature & ses qualités ; les unes minces , lisses & diaphanes , les autres épaisses , cotoneuses & opaques ; celles-ci souples , celles là fermes sur leurs tiges , &c.

Nous allons maintenant passer à la chose même , & remarquer quels sont les moyens pour devenir un bon peintre de fleurs ; non comme le font en général ceux qui s'occupent de cette partie , mais comme ils devraient l'être pour mériter le titre de grand maître. Cependant il faut avant tout poser , comme un principe certain , qu'il est impossible de parvenir à cette perfection si l'on ne possède pas bien le dessin & la perspective. On doit aussi avoir une connoissance approfondie des couleurs fixes & durables , ainsi que de leurs effets ; après quoi il est nécessaire d'étudier la nature des fleurs , & la manière de les traiter en conséquence.

Celui qui veut s'adonner avec fruit à la peinture des fleurs , doit posséder un jardin pour les cultiver lui-même , afin qu'il puisse procurer les plus belles de chaque saison de l'année , pour en faire un choix ; car il n'est pas possible de parvenir à la perfection , sans avoir la nature même sous les yeux. Celui dont le dessin est correct & facile , & qui sait bien employer les couleurs à gouache , possède l'avantage de se procurer des modèles de toutes espèces. Les tiges & la verdure des fleurs ne sont pas moins intéressantes à étudier que les fleurs mêmes ,

à cause que par la variété de leur texture & de leurs couleurs, on parvient à donner plus d'ensemble & plus de vérité à un tableau de fleurs.

CHAPITRE II.

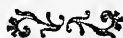
De la manière de grouper les guirlandes & les festons de fleurs dans les appartemens, particulièrement aux plafonds.

LE but d'un artiste qui se consacre à la peinture des fleurs, doit être de parvenir à la plus grande perfection dont cette partie est susceptible; & combien de belles choses & de sujets favorables ne se présente-t-il pas pour mériter un grand nom? Mais ce n'est pas toujours à représenter des guirlandes, des festons, des bouquets dans des vases, avec des mouches, des papillons, des escargots volants, des toiles d'araignée & des gouttes d'eau, ou en peignant avec un pinceau moëlleux & des couleurs fraîches & brillantes, qu'on parvient à étonner le monde. Ces ressources sont trop communes, & les répétitions trop dégoûtantes pour un esprit élevé & pénétré des beautés de l'art. Il se présente journellement assez d'occasions pour donner des preuves de génie & de talent dans les palais, les galeries & les jardins. Représentez-vous, par exemple, une grande salle dont les parois soient revêtues de marbre blanc, & décorées de peintures & de bas-reliefs, destinés à servir de lieu de festin & de récréation à une belle jeunesse des deux sexes. Ce lieu

peut être embelli, sans crainte de mal faire, de beaux & larges festons de fleurs au-dessus & de chaque côté des niches; ainsi qu'entre les pilastres & au-dessus des bas-reliefs, avec beaucoup de verdure; mais en bien moindre quantité là où il y a des paysages. Sur le marbre blanc on peut placer toutes sortes de belles fleurs; mais sur le marbre rouge il ne faut employer que les fleurs jaunes & blanches &c, & cela en larges parties, suivant les règles de l'art; tantôt avec une verdure claire, & tantôt avec une verdure sombre, suivant que le sujet & le fond l'exigent. Mais je traiterai plus bas des différentes espèces de fonds & des couleurs des fleurs qui y conviennent. Au plafond on peut mettre des rameaux & des branches d'un beau feuillage léger entremêlé de fleurs, ici en manière de festons, là en groupes, attachés avec des rubans à des anneaux; & par-ci-par-là des rameaux & des feuilles projetant du fond, sur lequel tombe leur ombre portée d'une manière convenable (ce qu'on peut obtenir par quelque chose de factice, faute de la nature même) afin que ces rameaux fassent un effet d'autant plus naturel. Ces fleurs & ces feuillages doivent être exécutés avec hardiesse & vigueur; mais de façon néanmoins qu'ils paroissent attachés à l'ouvrage, en observant bien la couleur, ainsi que la clarté ou l'obscurité du fond, & en choisissant pour cela des fleurs dont les couleurs y soient propres, afin que quelques unes semblent attachées au fond, & que les autres ayent l'air d'en saillir. Dans le cas qu'on employe beaucoup de festons dans un pareil lieu, il est nécessaire qu'ils ayent la même longueur, la même largeur, qu'ils soient également fournis, & qu'ils se trouvent placés

placés à la même hauteur, & forment des chûtes égales. Peu importe, au reste, que le propriétaire exige des fleurs ou des fruits, ou un mélange des uns & des autres, puisqu'on peut garnir les festons de pêches, d'abricots, de prunes, de mûres, &c., pendus à leurs rameaux ou à leurs queues. Au-dessus de la représentation d'une bacchanale, conviennent quelques belles grappes de raisins noirs & blancs entremêlées de pommes de pin. Au-dessus d'une alcove, on peut représenter en légères guirlandes des pavots de toutes les couleurs avec quelques têtes de pavots, attachées de même çà & là avec des rubans.

Quel effet agréable ne produiront pas ces espèces d'ornemens s'ils sont disposés & peints d'une manière naturelle, & si les ombres en sont bien ménagées sur le fond? Saisissons donc l'occasion, lorsqu'elle se présente, d'exécuter de pareilles choses; & changeons, quand nous le pouvons, nos panneaux & nos toiles pour des pans de muraille, & nos phioles & nos flacons contre de grands & beaux vases, afin de parvenir à la grande manière. Il nous reste maintenant à connoître quelles fleurs sont les plus pittoresques, & quelles sont celles qu'on doit préférer aux autres; ainsi que le sens & l'application qu'elles offrent, les couleurs qui se marient le mieux ensemble, & les fonds qui leur sont propres.



C H A P I T R E I I I .

Qu'un peintre de fleurs doit savoir la perspective, & qu'il doit connoître les choses qui produisent un mauvais effet, afin de pouvoir les éviter.

J'AI dit dans le précédent chapitre, qu'un bon peintre de fleurs doit nécessairement favoir la perspective, quoique la plupart en ignorent malheureusement les principes; ce qu'il faut attribuer, je pense, à la persuasion où ils sont que cette science leur est inutile, quoi qu'elle soit essentielle aux peintres d'histoire & de paysage, qui doivent représenter des fabriques & d'autres objets dont les fuites & les ombres portées exigent absolument des règles sûres pour ne pas se tromper. Aussi voit-on que lorsqu'un peintre de fleurs a de pareilles choses à mettre sur la toile, il est obligé d'avoir recours à une main étrangère. Ils s'imaginent donc, dis-je, qu'il suffit qu'on sache le point de vue à donner; & cela non à cause de la disposition des fleurs même, mais de l'angle ou de la dose de la table de marbre sur laquelle est posé le vase de fleurs: comme s'il est indifférent que le clair-obscur des fleurs soit fait avec intelligence ou non; c'est-à-dire, que celles-ci reçoivent le jour par-devant, celles-là de côté, les unes par en-haut & les autres par en-bas. Voilà la cause pourquoi les tableaux de ces maîtres ont, en général, plusieurs différens points de vue, & quelquefois en

aussi grand nombre qu'il y a de fleurs. Ce qui ne peut guère être autrement, parce qu'ils peignent après des modèles, & qu'ils placent à la gauche une fleur qui auparavant se trouvoit à la droite, ou en haut celle qui étoit en bas, & ainsi du contraire; fautes qu'ils pensent qu'on ne découvrira pas, à cause qu'ils ne les apperçoivent pas eux-mêmes.

Une autre coutume ridicule de quelques peintres de fleurs, selon moi, c'est qu'en peignant d'après nature des corps lissés & luifans, tels que flacons de verre, vases d'or, d'argent, de cuivre, &c, ils ne manquent pas d'y faire voir les carreaux de vitre, & de pendre ensuite ces tableaux dans des endroits où il n'y en a point. Qu'il me soit permis de parler ici d'un tableau extrêmement fini d'une certaine Dame connue, peint dans ce goût, où non-seulement les tiges des fleurs paroissent d'une manière naturelle au travers du verre, mais aussi la propre image de cette Dame, dans la même attitude où elle s'est trouvée quand elle a peint ce tableau; de sorte qu'il est facile de la reconnoître. Elle n'avoit pas non plus oublié d'y représenter les chassis & les carreaux de vitre & le ciel avec les nuages. Il ne faut pas douter qu'elle ait cherché à surpasser son maître par cette imagination singulière. Cette idée ressemble assez à celle d'un jeune peintre qui, en représentant un miroir de face, y fit voir tous les objets qui se trouvoient derrière lui. Il lui fut impossible de persuader aux personnes qui virent ce tableau, que c'étoit une glace qu'il avoit voulu peindre, quoiqu'il l'eut fait fort sombre, fort terne, entourré d'un cadre, & qu'il assurât d'ailleurs fort sérieusement

qu'il avoit tout peint d'après nature; de manière que pour remédier à ce défaut, à ce qu'il crut, il se peignit lui-même dans la glace assis devant son chevalet; & pour rendre la chose plus parfaite encore, il écrivit au bas: » Ceci est un miroir, & me voici moi-même ».

C H A P I T R E I V.

Des fleurs sur toutes sortes de fonds.

C'EST une chose connue que le blanc se détache du noir, & le noir du blanc; tandis que le blanc se fond & se perd dans le blanc, ainsi que le noir dans le noir; principe qu'il est nécessaire d'observer pour que chaque fleur ait le ton de vigueur & produise l'effet qui lui conviennent, en les disposant de manière que les unes semblent attachées au fond, & que les autres en sortent avec force. Voici les fonds les plus favorables pour les fleurs.

Le marbre bleu clair; l'olive foncé ou le serpentín verd; la pierre de taille d'un gris clair; le marbre blanc, mais de la seconde teinte.

Cette observation cependant, loin de produire l'effet désiré, servira plutôt à gâter une belle composition, si l'on ne prend pas garde à quelle fin l'on veut se servir de ces fonds, dans quel endroit les fleurs doivent avoir le plus de force, & dans quel autre il faut qu'elles soient plus foibles; afin que le principal, c'est-à-dire,

L'ouvrage de maçonnerie ou de charpente, n'en soit pas détruit. Je me fers ici du mot force, pour signifier la vigueur & la beauté des fleurs; de même que par celui de foible, j'entends que le coloris & le clair-obscur doivent être adoucis ou rompus. Mais j'expliquerai plus bas ce que je veux dire par-là.

Il n'y a point de couleur qui ne fasse un bon effet sur le blanc; quoiqu'à la vérité, ce soient les plus sombres qui y paroissent les plus belles. Les couleurs chaudes & vives sont préférables aux couleurs rompues, & les plus douces ou les plus tendres doivent être placées sur les côtés; mais il faut employer peu de blanches, & cela même encore avec une grande circonspection; mais cela regarde la disposition, dont je traiterai plus particulièrement en parlant des festons & des groupes de fleurs.

Les fonds noirs, quoique totalement différens des précédens par rapport à la grande force, ne renvoient que peu de reflet; par conséquent on ne peut pas y placer dessus des fleurs blanches ou d'une couleur tendre. Cependant elles sont soumises aux mêmes règles & aux mêmes observations que les fleurs sur un fond blanc; à cause que la verdure de ces fleurs a quelque rapport avec le fond & avec sa couleur.

Le rouge & le jaune ne conviennent pas sur des fonds sombres.

Les fleurs & les verdures de toutes espèces font un bon effet sur un fond gris.

Les fleurs d'une couleur tendre & foible, tels que le pers, le violet, le noubre pâle, le bleu, le blanc & la

couleur de fleur de pommier ou de chair, se marient bien avec un fond chaud.

Les fleurs produisent un admirable ensemble sur un fond d'or, d'argent; mais sur-tout de cuivre ou de bronze, à cause d'un certain brillant sombre que produisent ces derniers métaux; tandis que l'or est d'une couleur trop chaude, & l'argent trop pâle.

C H A P I T R E V.

De la manière de grouper les fleurs, ainsi que leurs différentes couleurs dans les festons & les bouquets.

APRES avoir traité des fleurs en général, je vais faire quelques observations sur la manière de les grouper & de les disposer en festons & en bouquets.

Je composerai chaque groupe d'une couleur emblématique particulière, tels que le jaune, le rouge, le pourpre, le violet, le bleu & le blanc.

Le premier groupe, ou le jaune, qui a pour principale fleur un tournesol, est composé de soucis, d'anémones, d'œillets d'Inde, &c; je m'en fers comme d'une allégorie du souverain pouvoir, ou de l'éternité.

Le second groupe, rouge, composé de pivoines, de pavots, de roses, &c, signifie puissance ou force.

Le troisième groupe, pourpre, composé de roses de Gueldre, de pavots, de tulipes, &c, signifie noblesse.

Le quatrième groupe , violet , composé de méliantes , de frittilaires , &c , signifie inconstance.

Le cinquième groupe , bleu , composé d'Iris , de campanelles , &c , signifie constance.

Le sixième groupe , blanc , composé de lis , de roses blanches , &c , signifie pureté.

Il faut observer que quoique ces groupes ne soient composés que d'une seule des couleurs que je viens d'indiquer , ce ne sont que les principales fleurs qui doivent en être ; tandis que pour les autres plus petites on peut prendre différentes couleurs & nuances qui y soient assorties.

Avec le jaune , par exemple , on peut employer le pourpre , le violet & le bleu.

Avec le rouge , le jaune tendre , le couleur de chair , le bleu foncé & le blanc.

Avec le pourpre , le blanc , le jaune & le bleu tendre.

Avec le violet , le rose , l'orangé , le rouge tendre & le bleu Anglois.

Avec le bleu , le pourpre , l'orangé , le jaune tendre & le blanc.

Il ne doit pas y avoir deux couleurs principales , tels , par exemple , que le jaune foncé , le carmin ou le bleu à côté l'une de l'autre , ni l'une sur l'autre.

Le blanc va bien par-tout , excepté sur le jaune foncé & sur le rouge foncé .

Le verd foncé fait un bon effet avec toutes les fleurs d'une couleur claire ; ainsi que le verd tendre est d'un bon accord avec toutes celles d'une couleur obscure.

On peut placer au-dessous de ces groupes de fleurs, une devise ou un distique.

Pour ce qui est des festons, il est permis de les traiter de la même manière, mais avec plus de liberté. Pourvu qu'on prenne soin de placer au milieu la couleur emblématique, l'on peut remplir le reste avec les couleurs qu'on jugera à propos, en observant cependant qu'elles soient moins belles & moins vives que la principale. Qu'on place par exemple, au milieu de grandes fleurs & d'une couleur vigoureuse, tels que des foucis jaunes & rouges; à la droite du pourpre, comme roses, anémones, &c; à la gauche du bleu, comme fleurs d'Iris, jacinthes, &c. Le côté pourpre doit être mêlé de peu de blanc & de moins de jaune encore; le côté bleu avec du jaune & du rouge; le jaune du milieu avec du pers, du violet, du bleu foncé, un peu de pourpre & de blanc.

Dans le second feston on peut placer au milieu du blanc, comme roses de Gueldre, lis, &c; avec du jaune du côté droit, & du rouge tendre du côté gauche. On nuancera le jaune avec du pourpre, du pers, du violet & du bleu foncé; le côté rouge avec du jaune tendre, du blanc, du pers & du bleu foncé; le blanc du milieu avec du rose, du violet, du pourpre & du rouge vif.

Pour le milieu du troisième feston, on se servira de rouge, comme pavots, grenades, anémones, &c; avec des fleurs panachées de pourpre & jaune, de violet & jaune tendre, nuancés avec du bleu foncé & du rouge vif; mais de l'autre côté il ne faut employer que des fleurs d'une seule couleur.

On

On peut mêler le blanc avec des fleurs de toutes les couleurs , excepté avec celles d'un jaune tendre.

Ce mélange doit se faire avec de petites fleurs ; mais les fleurs d'une seule couleur , tant les plus grandes & du milieu , que celles des côtés , demandent à être nuancées avec de petites fleurs particulières ; c'est-à-dire , que les grandes fleurs d'une couleur , doivent être nuancées avec de petites fleurs panachées , & les grandes fleurs panachées , avec de petites fleurs d'une seule couleur.

Dans les bouquets ou festons , on doit toujours prendre pour la partie la plus faillante des fleurs pleines & fournies ; les fleurs à simple calice se placent , en général , aux côtés pour former ombre. Il faut , par exemple , qu'au milieu du feston se trouvent les fleurs les plus grandes , les plus belles & les plus fournies , comme roses ordinaires , roses de Gueldre , pavots doubles , &c. Entre le milieu & les extrémités on en mettra d'une moindre grandeur , telles que tulipes , anémones , narcisses , œillets , giroflées &c ; & vers les extrémités des fleurs de plus en plus petites , comme pieds d'alouette , renoncules , campanelles , bluets , violettes , &c. Sur le relief du feston , entre les plus grandes fleurs & les moyennes , on peut en employer de petites pour faire la nuance. Lorsque la fleur du milieu est jaune , les autres sur les côtés seront pourpres ou rouges , & plus vers les extrémités encore blanches & bleues , d'une teinte plus tendre en plus tendre , afin que la couleur la plus vigoureuse reste au milieu. Mais lorsque c'est le blanc qui se trouve au milieu , il faut que les autres parties ne l'écrasent point par du jaune & du rouge.

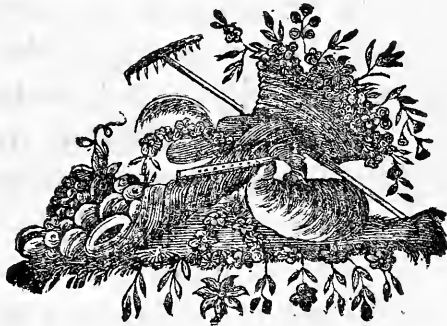
Un feston , pour être beau , doit être disposé avec art ,

non-seulement relativement à la grandeur des fleurs mêmes, mais encore pour ce qui regarde les doubles & les simples: comme, par exemple, les roses de Gueldre & les roses à cent feuilles, & ensuite les roses simples ou d'églantier.

Quant aux couleurs, il y a des fleurs d'une seule couleur & de panachées & jaspées. Celles d'une seule couleur sont les pivoinés, les roses, &c; & les panachées ou jaspées, sont les anémones blanches & rouges, les roses bigarrées, les tulipes, les fritillaires, &c., qui doivent être mêlées avec tant d'art, qu'il en résulte une agréable harmonie, de manière que l'une ne paroisse pas faillir trop & l'autre trop peu; afin qu'en le voyant à une certaine distance, le feston ait une forme aisée & belle. Si par hasard donc le feston est dans quelque endroit d'un effet trop vigoureux ou trop foible, on doit tâcher d'y remédier. Pour cela il faut remarquer que le jaune & le rouge sont des couleurs vigoureuses; tandis que le bleu & le violet sont, au contraire, des couleurs foibles. Si vous trouvez qu'il y ait trop de jaune & de rouge ensemble, mêlez-y un peu de bleu ou de violet; & s'il y avoit trop de bleu ou de violet, servez-vous alors d'un peu de jaune ou de rouge.

Pour bien commencer un feston, on indiquera d'abord sa forme, suivant le plus ou moins d'épaisseur qu'on veut y donner; après quoi l'on fera le couler des feuilles ou de la verdure qu'on jugera à propos, mais d'une manière large, & avec les clairs & les ombres convenables au jour dont on se sert. Cette première couche étant sèche, on y placera les fleurs, chacune à sa place,

en commençant par les principales, avec un simple couler de rouge, de bleu ou de jaune, de la teinte la plus propre à y peindre les jours & les ombres d'après les modèles qu'on a, ou d'après nature. Les fleurs qui se trouvent placées entre-deux avec leur verdure, ne doivent y être jointes, sur la première verdure ou sur le fond dont j'ai parlé plus haut, qu'en finissant l'ouvrage. Les fonds, soit unis, soit en bas-relief, ou de quelqu'autre ornement, demandent à être finis proprement en y mettant la première verdure, afin de s'épargner la peine d'y revenir dans la suite.



C H A P I T R E V I.

Continuation du chapitre précédent.

IL nous reste encore deux observations essentielles à faire sur les festons , sur les guirlandes & sur les bouquets de fleurs ; savoir, la disposition des fleurs & l'endroit où il faut les placer.

Il est aisé de comprendre que beaucoup de petites choses accumulées ensemble, ne produisent, à une certaine distance, qu'une masse confuse, & ne font par conséquent que peu d'effet sur nos sens. Et quoique chaque fleur ait un nom, une forme & une couleur qui lui sont propres, on ne les considère plus alors que sous la dénomination générale de fleurs ; à cause qu'elles se trouvent placées à une trop grande hauteur, ou à une distance trop considérable relativement à leur grandeur. De pareils festons & bouquets de fleurs demandent par conséquent à être vus de près ; au lieu que les grandes fleurs peuvent se placer à un plus grand éloignement de la vue, sans rien perdre de leur forme ni de leur beauté ; mais il faut observer que de semblables festons & bouquets doivent être composés de grandes parties, bien distinctes les unes des autres, avec peu de fleurs jaspées ou panachées, soit petites ou grandes, vu qu'elles ne font aucun effet de loin. Il est donc essentiel de prendre pour cela des fleurs d'une seule couleur, afin de produire plus de vigueur & plus d'har-

monie; de manière qu'il faut que celles qu'on destine à être placées sous les yeux se fondent bien ensemble, tandis que celles qu'on veut mettre plus haut, ont besoin de trancher davantage les unes avec les autres. Je pense donc qu'il ne sera pas inutile d'en donner quelques exemples ici, pour faire mieux saisir mon idée. Je choisirai pour cela deux bouquets, dont les fleurs de l'un se fondront agréablement ensemble, afin qu'on puisse les voir de fort près, & dont celles de l'autre produiront un effet contraire.

Dans le premier, je place au milieu une rose blanche; derrière celle-là une rose de Provins ou à cent feuilles; derrière celle-là encore une rose pourpre, & enfin derrière cette dernière une pivoine. Or, remarquez que ces quatre couleurs ne diffèrent entr'elles que d'une demi-teinte, & qu'elles forment ensemble un demi-globe en s'arrondissant par degrés.

Le second bouquet formera un effet contraire, quoique je place au milieu une fleur blanche, avec une fleur pourpre par-derrrière, & derrière cette seconde une autre violet foncé, dont la couleur est plus sombre que celle de la pivoine. Toutes ces fleurs produiront un plus grand effet que celles du précédent bouquet; & cela à cause qu'elles tranchent davantage les unes avec les autres, & diffèrent entr'elles d'une teinte entière; tandis que la différence des autres n'est que d'une demi-teinte. Il est donc évident que plus les teintes sont distinctes, plus elles paroissent vives & vigoureuses.

Pour mieux satisfaire le jeune artiste, j'ajouterai encore cinq autres exemples pour des festons, du double

plus fournis que ceux dont il a été question dans le précédent chapitre, à cause qu'on est souvent obligé d'en faire de plus grands dans un tems que dans un autre, & que par conséquent il doit alors y avoir plus de fleurs. Voici comment je les partage.

Dans le premier feston, je mets au milieu du jaune, à côté du blanc, ensuite du pourpre ou du violet, & enfin du jaune encore. De l'autre côté les couleurs posées de même.

Dans le second feston, je place du blanc au milieu, du jaune à côté, après quoi du bleu, & ensuite de nouveau du blanc jaunâtre. Le même ordre s'observe de l'autre côté.

Dans le troisième feston, il y aura du rouge au milieu, puis du bleu, ensuite du jaune & après cela du pers ou du violet. Du côté opposé, on observera la même disposition.

Dans le quatrième feston, ce sera le pourpre qui doit se trouver au milieu, ensuite le jaune tendre, puis le bleu, & enfin le rouge tendre; de même pour l'autre côté.

Dans le milieu du cinquième feston, il y aura du pers ou du violet, ensuite de l'orangé, puis du bleu, du rouge & du violet; & ainsi de même du côté opposé.

Les trois derniers festons doivent être nuancés avec du blanc, & les deux premiers avec plusieurs couleurs, selon qu'il conviendra le mieux pour unir ensemble les différentes parties.

Il y a trois sortes de fleurs propres à former les

nuances ; savoir , les rouges , les jaunes & les bleues , toutes de la plus belle teinte dans leur espèce.

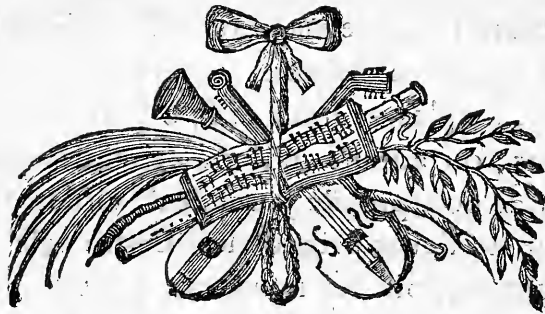
Si l'ouvrage est en grande partie composé de rouge & de jaune , on se servira de bleu ; & lorsque le bleu y domine , on prendra le jaune , &c. Mais lorsque ces trois couleurs s'y trouvent ensemble , on emploiera le blanc , qu'on distribuera avec intelligence , afin de flatter agréablement l'œil.

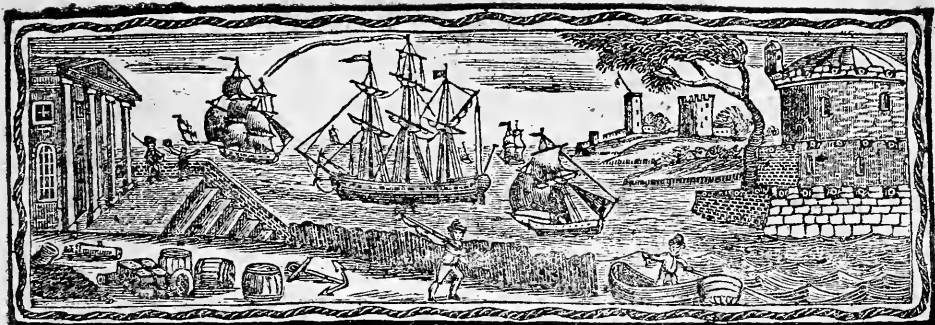
Pour donner une preuve de tout ce que je viens d'avancer , je vais indiquer deux moyens fort essentiels pour le peintre de fleurs , quoiqu'ils paroîtront peut-être bien simples.

Peignez toutes sortes de fleurs sur des cartes ou sur des morceaux de carton , d'une manière aussi grossière que vous le voudrez , (quand même vous ne feriez qu'indiquer les couleurs par de simples taches) cinq ou six en nombre de chaque couleur , ou autant qu'il y a de teintes ; savoir , de rouge , de bleu , de pourpre , de jaune & de violet. Ces cartes serviront pour les fleurs principales. Outre cela , vous en ferez de plus petites pour les nuances , en rouge , en bleu , en jaune & en blanc , des plus belles teintes qu'il sera possible. Découpez tous ces modèles , & mettez chaque couleur dans une boîte à part. Peignez ensuite la verdure d'un feston ou d'un bouquet sur un panneau ou sur du carton pour y placer les fleurs que vous jugerez à propos , en les disposant & les changeant suivant votre idée ; & vous vous trouverez bientôt convaincu de la vérité de ce que j'ai dit plus haut. Voici le second moyen.

Rassemblez toutes sortes de fleurs de papier ou de

soie, avec leurs couleurs naturelles, que vous monterez sur des tiges de fil d'archal; & lorsque vous voudrez peindre un feston, un bouquet ou une corbeille remplie de fleurs, disposez & arrangez ces fleurs les unes à côté & derrière les autres, jusqu'à ce que vous ayez trouvé les couleurs qui se marient le mieux ensemble. On peut de la même manière faire des festons de verdure, pour y attacher les fleurs qu'on voudra.





LE GRAND LIVRE DES PEINTRES.

LIVRE XIII.

CHAPITRE PREMIER.

*Tableau allégorique de la Gravure, pour servir d'introduction
à ce livre.*

COMME ni César-Ripa, ni aucun autre auteur, ne nous a tracé une image allégorique de l'art de graver, avec la signification qu'il faut y attacher, je commencerai ce livre par en donner une idée; & dans la suite je ferai voir quel respect il mérite par le secours dont il est pour les artistes, & par le rapport intime qu'il a avec la peinture.

Tome II.

H h h h

On voit ici une jeune vierge assise devant une table sur laquelle est une planche de cuivre, posée sur un coussinet. A côté d'elle est un petit singe, qui lui présente une lampe qui jète une lumière fort claire. La Prudence & la Vigilance sont placées près d'elle, tandis que la Pratique prépare des outils sur une pierre. Son siège de bois d'ébène est orné des figures d'ivoire de la Sincérité & de la Constance, qui se tiennent embrassées; & derrière le siège de la Gravure on voit le Jugement, qui lui montre, à quelque distance de là, la Peinture, accompagnée d'Apollon qui tient en l'air un flambeau pour éclairer la Gravure, & de Diane qui a de même un flambeau, mais qu'elle tient renversé pour l'éteindre. Pendant ce tems, des Génies sont occupés de tous côtés à préparer divers matériaux. Le plus âgé de ces Génies présente à la Gravure un dessin noirci ou rougi par-derrière, & une pointe pour le calquer sur la planche de cuivre. Ce dessin représente l'ouvrage qu'elle veut exécuter. D'autres Génies sont occupés dans une salle intérieure, à chauffer une planche de cuivre au-dessus d'un réchaud, & à en étendre le vernis avec le tampon. Ici il y en a un qui grave au burin; là on en voit un autre qui fait mordre une planche par l'eau forte; plus loin d'autres tirent des épreuves qu'ils regardent avec attention, &c; tandis que la Renommée, qui tient à la main l'épreuve d'un portrait, annonce sur sa trompette la gloire des grands artistes. L'Honneur, couronné de laurier, & tenant une petite pyramide, entre dans la salle, en conduisant avec lui Annona ou la Prospérité, qui porte une corne d'abondance. Autour de la salle sont rangés les bustes de plusieurs

graveurs célèbres, tant Italiens que François, Hollandois & Allemands, tels que Marc-Antoine, Audran, Edelinck, Van der Meulen, &c. Dans le lointain on voit l'Asie, l'Afrique & l'Europe, qui paroissent surprises des merveilles qu'annonce la Renommée.

C H A P I T R E I I.

De l'Art de la Gravure en général.

AFIN de pouvoir traiter de l'art de la gravure d'une manière méthodique, je pense qu'il est nécessaire que je commence par observer en quoi consiste son excellence; secondement quel est l'avantage qui en résulte, & troisièmement quelles qualités doit posséder le graveur à l'eau forte & celui au burin.

On ne peut pas douter que la gravure soit un art noble & digne de louanges; car elle a le même rapport avec la peinture que celle-ci a avec la nature. La peinture consiste principalement dans une imitation exacte du contour ainsi que du clair-obscur des objets qu'offre la nature; ce qui fait aussi le plus grand mérite de la gravure. Le peintre met une différence entre le jour ordinaire & la lumière du soleil, ce que le graveur observe également, ou du moins peut-il le faire. En un mot, il n'y a rien de ce qu'on exécute avec le pinceau, qu'on ne puisse imiter avec le burin.

Quant à l'avantage que produit la gravure, on peut dire qu'il est pour les yeux ce que la Renommée est pour

H h h h ij

les oreilles ; car si celle-ci publie le talent & la gloire des grands artistes, la gravure sert à nous faire connoître leurs ouvrages & leurs pensées. Or, comme la réputation d'un bon peintre dépend en partie de l'habileté ou de l'ineptie du graveur, comme je le ferai voir dans mes réflexions sur les gravures d'après des tableaux & des dessins, il est essentiel qu'il n'adopte pas exclusivement une seule manière, mais qu'il imite exactement celle du peintre ou du dessinateur dont il veut faire connoître l'ouvrage ; afin que sa gravure ressemble à une glace pure, qui rend avec fidélité les objets qu'on y présente.

Pour ce qui est de la pratique même, on peut dire qu'une belle manière est un grand moyen pour parvenir à la perfection ; & pour y atteindre, il est nécessaire de bien posséder trois choses ; savoir, le dessin, la perspective & le clair-obscur, qui forment ensemble la théorie de la gravure. Il faut encore que le graveur s'exerce à faire des hachures avec la plume ou la sanguine pour se former une main sûre & hardie ; & il lui est aussi essentiel qu'au peintre même de dessiner beaucoup le nud d'après nature, & les draperies d'après le mannequin ; sans parler du besoin qu'il a de consulter & d'étudier sans cesse les gravures à l'eau forte & au burin des meilleurs maîtres.



C H A P I T R E I I I .

De l'ensemble nécessaire pour faire une belle gravure ; & de la différence qu'il y a entre les gravures en taille-douce & les estampes & frontispices des livres.

LA beauté d'une belle planche bien gravée à l'eau forte ou au burin consiste, premièrement, dans des jours clairs & des ombres profondes ; c'est-à-dire, que les tailles foibles des parties claires doivent être presque imperceptibles, & que les tailles des ombres doivent, au contraire, être senties & noires ; secondement, que le nud ou la carnation soit fait d'une manière légère & délicate & en même-tems un peu indélicate ; tandis qu'on fera les draperies d'une manière plus heurtée & plus brute, suivant la nature des étoffes, mais sans trait extérieur, tant du côté du jour que du côté de l'ombre ; de façon que le contour ne soit indiqué que par la teinte du fond sur lequel ces draperies se trouvent placées. Mais pour que l'ouvrage ait la plus grande perfection possible, & pour qu'il prouve le jugement de l'artiste, il faut qu'on y distingue, autant qu'il se peut, les teintes des couleurs locales. Cependant comme une belle gravure ne consiste pas uniquement dans une bonne composition, des figures bien dessinées, des accessoires élégans & agréables, une taille pure & nette, mais principalement dans un bon ensemble ou une harmonie gé-

nérale de toutes les parties, il est nécessaire de bien étudier cette partie.

Le graveur méritera de nouveaux éloges, s'il indique quelquefois dans ses ouvrages les couleurs lorsque le sujet le demande; comme le blanc & le noir pour le jour & la nuit, pour les bons & les mauvais anges, &c. Ces deux choses doivent, selon moi, être absolument observées dans les estampes des livres; tandis que les autres qualités, dont j'ai parlé plus haut, ne sont nécessaires que dans une gravure en taille-douce destinée à représenter un tableau parfait; car il y a une grande différence entre les gravures en taille-douce & les estampes des livres: les dernières ne servent qu'à donner simplement une idée de la chose représentée, quand elle seroit dessinée sur le marbre, ou même, par manière de parler, sur le sable; tandis que les premières sont destinées à faire connoître le génie & le talent du peintre, ainsi que l'habileté du graveur. Voilà pourquoi il faut qu'on mette une explication au bas des estampes des livres, & que les gravures en taille-douce n'en ont pas besoin; car le coloris est pour les unes ce que l'écriture est pour les autres.



C H A P I T R E I V.

De la différence qu'il y a entre la gravure à l'eau forte & celle au burin.

C E n'est pas sans raison qu'on regarde généralement la gravure à l'eau forte comme plus propre à donner à un ouvrage de l'esprit & un caractère de dessin que la gravure au burin ; à cause qu'il n'y a point de différence à travailler à l'eau forte & à dessiner , relativement à l'exécution ; tandis qu'il y en a une fort grande entre le dessin & la gravure au burin. Le maniement de la pointe ou de l'échope est le même que celui du crayon , de la sanguine ou de la plume , & la planche est posée horizontalement & solidement , comme le papier sur lequel on dessine ; mais dans la gravure au burin , c'est tout le contraire ; car le burin est dans une situation , pour ainsi dire , parallèle avec la planche , qui est mobile sur un coussinet. Quant à la force , elle est infiniment moins nécessaire à l'eau forte qu'au burin.

Pour prouver maintenant que la gravure à l'eau forte doit tenir beaucoup plus du caractère du dessin & paroître plus artistement exécutée que la gravure au burin , comme cela est aussi en effet , je vais faire quelques réflexions sur ces deux manières de graver. En supposant que chaque espèce de graveur ait devant lui le modèle qu'il doit imiter , on verra que l'un a placé fixe-

ment devant lui & son dessin & sa planche, & que ce n'est que sa main seule qui se meut ; tandis que l'autre ne peut opérer sans tourner continuellement sa planche en tous sens, & sans que non-seulement sa main, mais son bras même, soient occupés à diriger son burin ; ce qui empêche souvent l'artiste d'apercevoir la différence qu'il y a entre son ouvrage & son modèle, avant qu'une grande partie & même quelquefois le tout n'en soit fini. Voilà donc en quoi la gravure à l'eau forte est, selon moi, préférable à celle du burin, tant par l'exactitude que par la prestesse du travail ; je dis prestesse, à cause qu'on peut finir trois planches à l'eau forte, & même plus, contre une seule au burin. La gravure à l'eau forte tient aussi davantage du caractère du dessin, à cause de son analogie avec l'art de dessiner, ainsi qu'une expérience journalière nous l'apprend assez ; car contre un seul peintre ou dessinateur qui grave pour son amusement au burin, il y en a cent qui gravent à l'eau forte.

Peut-être m'objectera-t-on ici que, comme chaque peintre & chaque dessinateur a une partie de choix à laquelle il s'adonne le plus ; c'est-à-dire, que l'un, par exemple, prend celle de la composition, tandis que l'autre préfère la correction & la beauté du dessin, & qu'un troisième s'applique uniquement à bien rendre les draperies ou les accessoires, &c, on ne peut par conséquent pas dire que les peintres & les dessinateurs donnent à leurs ouvrages à l'eau forte un caractère de dessin. A quoi je réponds, que ce mot ne doit pas être appliqué aux dessinateurs modernes ; puisque c'est une ancienne manière de s'exprimer qui étoit en usage avant que la gravure

gravure à l'eau forte fut portée au degré de perfection où elle est aujourd'hui, comme cela paroît par les gravures à l'eau forte du Carrache, du Titien, d'Antoine Tempeste, &c, qui étoient d'excellens dessinateurs, & qui n'ont manié la pointe que pour graver les dessins qu'ils regardoient comme les plus capitaux & les plus dignes d'être conservés. Aussi ces gravures ne consistent, pour ainsi dire, que dans le seul trait extérieur; mais ce contour est si correct & si ferme, que quoique le reste ne soit que griffonné, ces esquisses sont plus estimées que les ouvrages les mieux finis des plus célèbres graveurs. Nous en avons un exemple dans la gravure de la Femme près du puits faite par le Carrache, même malgré la différence qu'elle offre avec celles exécutées par le Pautre & par Bisschop. Quelle disparité n'y a-t-il point entre les ouvrages de Perrier & ceux de Bisschop, relativement au caractère de dessin & la manière facile d'opérer? disparité qui se remarque de même, pour le paysage, entre ceux du Titien & de Perelle. Je pourrois citer encore plusieurs exemples pour confirmer mon sentiment, mais je les passerai sous silence, pour remarquer d'où vient que, malgré qu'on ait bien tracé le contour des objets, il arrive souvent que les jeunes artistes le dépassent lorsqu'ils veulent faire les hachures ou les ombres.

Quand on veut graver quelque chose au burin ou à l'eau forte, il faut commencer par le fond, quel qu'il puisse être, & conserver les choses les plus essentielles pour la fin; car la main étant alors plus ferme & plus rompue, exécute avec plus de hardiesse & d'assurance. Quand

donc le jeune élève veut faire le fond d'une figure, soit nue ou drapée, il arrive souvent qu'il pousse les tailles de ses hachures par-dessus le contour ou trait extérieur; de sorte que ces parties perdent inmanquablement leur juste proportion & leur qualité; & c'est par-là aussi que les muscles, pour ainsi dire imperceptibles, les petits plis & les creux, deviennent plats & par conséquent roides. Cependant on continue l'ouvrage, & lors même qu'on s'apperçoit d'une pareille erreur on ne fait que gratter un peu la planche & la brunir; seul moyen qui reste en effet, & qu'on n'emploie même pas toujours. Ce n'est pas sur parole que je parle ainsi, mais d'après un examen bien réfléchi. Voilà pourquoi je conseille à ceux qui se destinent à la gravure, de commencer par prendre chez un bon peintre une connoissance exacte des belles proportions du corps humain, afin qu'ils sachent dessiner d'une main sûre, sans avoir besoin de graticuler ou de calquer toutes sortes d'objets, même d'après nature. Car on fait que le premier soin du peintre est d'apprendre la théorie de son art, qui consiste dans la connoissance des proportions exactes des objets, pour passer ensuite au coloris & au clair-obscur; tandis qu'il arrive souvent que c'est la partie mécanique ou la pratique de l'art dont on instruit d'abord le jeune graveur.

Quant à la manière de gratter & de brunir, dont j'ai parlé plus haut, il est essentiel de bien s'y entendre, non tant à cause des hachures qui peuvent être trop fortes ou trop brunes, mais parce qu'on peut nuire par-

là à la beauté du contour ou trait extérieur, ainsi qu'à la ressemblance des portraits, particulièrement de ceux qu'on représente de profil.

On doit donc, je le répète, se faire un principe, en gravure, comme en peinture, de commencer toujours par le fond; car lorsque les figures, qui sont les principaux objets, sont finies, on peut regarder l'ouvrage comme achevé; & l'on ne doit plus le retoucher en général que pour y mettre de l'harmonie, en donnant un peu plus de force dans un endroit, & en adoucissant un autre, &c. Mais le grattage, dont il est ici question, ne regarde que la gravure au burin; car dans la gravure à l'eau forte on ne fait que couvrir, à moins que l'eau forte n'ait déjà mordu.

Dans le cas que l'on me demande si ce qui a été couvert peut être réparé avant que l'eau forte n'y ait mordu, & si le trait qui a été altéré ne peut pas être rétabli avec une pointe fine sur le même fond, afin que l'eau forte puisse mordre par-tout en même-tems? je répondrai que cela fera de la mauvaise besogne; mais que si quelque chose manque, il faut le retoucher avec le burin. Je vais cependant indiquer une autre méthode. Faites chauffer jusqu'à un certain point votre brunissoir, & passez-le légèrement & avec vivacité sur la partie que vous voulez effacer, & vous verrez que toutes vos hachures se fermeront, sans qu'il soit nécessaire que vous couvriez ou que vous fassiez mordre. Tracez-y alors de nouveau ce qu'il doit y avoir, pour ensuite faire mordre le tout ensemble.

Ces réflexions me semblent d'autant plus essentielles, que plusieurs grands maîtres ont péché faute d'y faire l'attention qu'elles méritent, comme il paroît par quelques batailles d'Alexandre, de Le Brun, gravées par Audran. Quelles mauvaises mains, ce graveur n'a-t-il pas faites en plusieurs endroits? Les doigts en paroissent des fuseaux; particulièrement ceux des mains qui sont toutes ouvertes, comme celles de Porus prisonnier, & celles de Darius. Je ne puis assez m'étonner de ce qu'Audran, qui est un des meilleurs graveurs connus, n'ait pas corrigé des défauts aussi capitaux dans un si magnifique ouvrage. Je conviens que c'est peu de chose pour un travail si considérable, mais cela sert néanmoins à le rendre imparfait, & tombe en partie à la charge de Le Brun. Au reste, cet ouvrage a été bien plus maltraité encore en Hollande par Schoonebeek qui l'a copié d'après Audran, & qui semble avoir pris à tâche de le défigurer totalement; car il n'y a ni dessin, ni ensemble. Toutes les physionomies qui, dans l'original, sont belles & nobles, font la grimace dans la copie de Schoonebeek, où tout, en un mot, est foible & strappé.



C H A P I T R E V.

Réflexions sur la manière de faire les Hachures.

LA forme de hachures ajoute une grande beauté aux objets, à cause que par ce moyen on leur donne un plus grand air de vérité, suivant leur nature & leur qualité; mais cela s'exécute bien plus facilement par la gravure à l'eau forte, sur-tout si l'on fait bien manier la pointe. Audran s'est particulièrement distingué par-là; & l'estampe de S. Bruno, que Natalis a gravée d'après le tableau de Bartholet, est admirable par la manière vraie dont chaque chose est rendue par le moyen des hachures, & le fini singulier avec lequel ce graveur l'a exécutée.

Cependant malgré tout le talent qu'un grand artiste peut employer à terminer une bonne gravure, il est, pour ainsi dire, impossible de faire comprendre, au commun des amateurs, en quoi consiste l'art, & ce qu'il faut pour bien en connoître les beautés; la plupart se bornant aujourd'hui à admirer la hardiesse ou la délicatesse du burin, sans prendre garde à l'incorrection du dessin & au défaut d'ensemble: triste réflexion pour ceux qui possèdent mieux leur art.

D'ailleurs les graveurs au burin & à l'eau forte ne jouissent pas du même avantage que le peintre & le dessinateur; car ceux-ci font ce qui leur plaît, ou du moins ce qu'ils peuvent; mais cela ne seroit rien encore, si le graveur pouvoit opérer avec la même liberté que le peintre manie ses

pinceaux ou ses crayons ; ils feroient plus encouragés à produire de belles choses , ainsi que l'ont fait autrefois de grands maîtres , qui n'étoient pas obligés de suivre les caprices des peintres , comme plusieurs se voient dans la dure nécessité de le faire de nos jours. Heureux donc ceux à qui la fortune permet de suivre leurs propres idées , quand ils ne pourroient faire qu'une seule planche à leur gré. Mais hélas ! il n'en est pas ainsi , & l'on voit d'habiles graveurs gémir sous le travail ingrat & rebutant que leur imposent les peintres , qui leur donnent des des-
sins si mal exécutés , qu'il est presque impossible d'en distinguer les traits. Cependant lorsque le graveur a le bonheur de bien rendre les idées du peintre , celui-ci s'en attribue tout l'honneur ; tandis qu'il rejette sur lui tout le blâme d'une mauvaise exécution. Il ferait donc convenable que le graveur demandât des conseils & des éclaircissémens au peintre sur la manière de saisir ses intentions , afin d'opérer avec certitude.

Il est essentiel aussi que le peintre ou le dessinateur indique la nature des différens objets , comme , par exemple , les pierres brutes du soubassement d'un édifice , le marbre lissé & poli des colonnes & des statues , &c ; afin que le graveur puisse rendre ces pierres par des traits heurtés & interrompus , & le marbre par des tailles douces & proprement exécutées par le burin , & les accessoires un peu plus rudement par la pointe ; les ouvrages en charpente avec de longs traits interrompus suivant les veines du bois ; les arbres selon la forme des branches & celle des feuilles ; les terrains par des lignes serpentinees & de même interrompues. Ces règles doivent

être observées autant pour le général d'une composition, que pour chaque partie en particulier, ainsi que suivant les loix de la perspective, pour les fuites & les distances; non pas en éloignant davantage les tailles des hachures, mais, au contraire, en les ferrant & en les rendant plus fines dans les plans éloignés; & par ce moyen on pourroit produire de beaux ouvrages, sans qu'il en coutât plus de peine ou de tems, comme on se l'imagine en général.

J'ai vu un dessin de Goltzius, dans lequel il avoit exprimé d'une manière étonnante la nature & la qualité de chaque chose. Les corps tendres & lisses étoient bien lavés & proprement estompés avec de la pierre noire ou de la sanguine; ce qui étoit brute & grossier, il l'avoit exécuté d'une façon hardie avec de la terre noire ou du crayon; de sorte qu'une partie paroissoit plus claire & l'autre plus obscure par l'ombre, comme si c'eût été une peinture. Mais il ne faut pas s'étonner de ce qu'on ne voie plus de pareilles productions de nos jours; car Goltzius avoit coutume de faire lui-même ses modèles. Et de même qu'un peintre pense à ce qui doit être de la chair, de la pierre ou du bois, ainsi qu'à ce qui demande un ton clair ou sombre, avant qu'il commence à mettre ses couleurs sur la toile, Goltzius songeoit aussi préalablement à tout avant qu'il commençât à graver quelque chose.



C H A P I T R E V I.

Réflexions sur la manière de pointiller de quelques Graveurs.

IL y en a qui s'imaginent qu'il est possible de rendre les tournans des corps qui se fondent dans les grands clairs, en les pointillant; mais ils se trompent beaucoup, car cela produit une grande sécheresse, & par conséquent cette méthode ne peut pas être bonne. Les hachures font un meilleur effet, & ont aussi plus d'affinité avec les ombres. Il est quelquefois bon de faire des points quand la nécessité l'exige, & quand on ne veut pas croiser les hachures sur certaines parties, ou lorsque les tailles des ombres sont trop rares, pour indiquer un peu plus distinctement les reflets, au lieu de les croiser de nouveau, particulièrement entre les jours; quoiqu'il vaille cependant mieux d'y repasser par-dessus une seule hachure avec une pointe fine. Et lorsqu'on trouve que cela ne suffit pas, on peut continuer les tailles un peu plus loin dans les reflets avec des pointes plus fines encore. Mais la meilleure méthode est de les continuer du premier coup aussi loin qu'elles doivent aller, & de les adoucir aux extrémités. Celui qui néglige cela est obligé d'avoir recours aux points; mais dans ce cas, il ne faut pas trop rapprocher ces points. Le moyen le plus convenable cependant consiste à continuer les tailles un peu plus avant, avec une pointe fine, & à les reprendre alors de nouveau
avec

avec une pointe plus déliée, jufqu'à l'endroit où les tailles fe perdent en un point invisible; c'est ce qu'on appelle hachures rompues; moyen dont le vieux Viffcher s'est fervi pour fes fujets d'après Oftade, & par lequel il est parvenu à rendre affez bien le coloris des phyfionomies, & à y donner les plus fortes touches de lumière. Le pointillage est d'un grand fecours pour ceux qui n'ont pas acquis une certaine fermeté de main, & leur permet de travailler avec preffeffe. Lorsqu'on veut fe ferver de cette méthode, on n'a pas besoin de couvrir pour adoucir les hachures; car par les points ainfi prolongés on obtient le même effet. Par ce moyen on peut opérer avec affurance, fur-tout lorsqu'on ne néglige point de fe ferver de la même pointe avec laquelle on a prolongé les hachures dans les clairs fur les tournans & les reliefs; & les ombres doivent également être adoucies avec la même pointe qu'on a employée pour les faire. A l'aide de ce procédé, les points faits avec la groffe pointe dans les ombres ne feront pas trop fenties. Mais fi l'on veut faire les derniers points fur les jours avec une pointe un peu plus fine, cela ne souffrira point de difficulté; cependant comme les ombres finiffent plus brusquement que le relief fur les clairs, je voudrois qu'on ne fe fervît pas d'autre pointe; car les points demandent beaucoup d'attention quand on veut exécuter l'ouvrage proprement. D'ailleurs les points doivent auffi être égaux entr'eux; c'est-à-dire, d'une égale diftance l'un de l'autre, & il faut qu'ils ne fe trouvent point entre les extrémités des hachures. Dans le cas qu'on mette en queffion fi l'on ne pourroit pas rendre obscure avec des points une partie dont les hachures fe

trouveroient trop espacées , au lieu d'y passer une troisième hachure par-dessus ? Je répondrai que je pense que cela est possible, & que de cette manière on pourroit exécuter une chose légère ; mais que l'opération en feroit un peu plus longue. Les choses terminées d'après cette méthode paroissent être faites au lavis ; car par le moyen des hachures fortes, plus foibles, plus adoucies encore, & des points, on peut obscurcir une partie autant & aussi peu qu'on le juge à propos. Boulanger a, selon moi, trop employé les points dans ses gravures, de sorte qu'elles ont plus l'air de miniatures que de toute autre chose ; ce qui est cause que je n'approuve pas beaucoup cette manière. La raison en doit être attribuée à l'inégalité & à la maigreur des points, provenant de ce qu'on touche les uns d'une manière plus sentie que les autres, de façon que les uns pénètrent plus fortement que les autres quand on fait mordre la planche, quelque petits que puissent être ces points. Il ne faut pas s'imaginer non plus qu'il soit possible de faire les points aussi ronds qu'ils devroient l'être ; car ils ont toujours une forme plus ou moins oblongue, ainsi qu'il est facile de s'en convaincre par une loupe.

J'ai vu des estampes gravées par Goltzius, dont les teintes foibles des reliefs étoient aussi bien à hachures croisées que celles des ombres ; mais cela ne peut se faire que dans la gravure au burin, sur-tout quand l'exécution en est finie ; à cause que dans la gravure à l'eau forte les hachures croisées expriment une ombre prochaine, ce qu'on peut faire assez bien par les points ; d'autant plus que les objets frappés d'une lumière large n'ont pas besoin d'autant d'ombre dans les clairs.

Si maintenant on a mal fait quelque chose, & qu'on veuille le corriger en frappant la planche, on collera proprement une épreuve derrière le cuivre, & l'on ôtera en frappant la partie ce qu'on voudra corriger; ce qui peut être exécuté avec la plus grande exactitude. Et dans le cas qu'on ne se soucie pas de frapper sur le papier, on pourra marquer la place avec une pointe sur le cuivre, de manière qu'on puisse la voir facilement; ce qui est une bonne méthode; quoique d'ailleurs il n'y ait pas grand'chose de perdu en se servant pour cela d'une épreuve. Mais lorsque cette épreuve est une fois sèche elle n'est plus propre pour cet usage; il est donc nécessaire de faire cette opération immédiatement après que l'épreuve sort de la presse; car lorsqu'on veut la mouiller de nouveau pour cet effet, on n'est pas sûr de bien opérer, à cause que l'épreuve ne se trouve plus d'égalité avec la planche. Pour découvrir & corriger plus facilement encore en frappant les endroits ou taches qui n'ont pas été bien mordus par l'eau forte, (méthode dont plusieurs graveurs font un secret) on prendra une ficelle ou une corde de violon fort fine, qu'on placera en croix sur la planche, en le liant sur les bords, de manière que le point de contact de la croix se trouve exactement sur l'endroit qui n'a pas été mordu. Après quoi on mettra le cuivre, ainsi préparé, sans-dessus-dessous sur une pierre dure & unie, & l'on frappera doucement dessus avec un marteau pointu, pour ôter ensuite le défaut en frottant l'endroit avec le résidu de la pierre à aiguiser. De cette manière, on pourra trouver à l'envers du cuivre tous les endroits manqués, quelque petits qu'ils soient, sans qu'on ait à craindre de se tromper le moins du monde.

C H A P I T R E V I I .

De la manière de graver le Bas-relief à l'eau forte.

C O M M E nous avons posé pour principe certain que chaque chose, pour ainsi dire, demande une méthode particulière d'opérer, je pense qu'il en est de même du bas-relief; car le plus grand nombre de ceux qui savent bien graver à l'eau forte d'après un beau tableau & un dessin, se trouvent embarrassés quand ils sont obligés d'imiter & de représenter un bas-relief. Ils en disposent les hachures de même que dans les autres objets; cependant il me semble qu'il doit y avoir une grande différence entre les unes & les autres; sur-tout quand on ne veut pas les traiter dans la manière de Perrier & de Santo-Bartholi, mais suivant les règles de l'art. Il faut convenir néanmoins que le premier de ces deux graveurs a mieux entendu cette partie que le second; puisque ses ouvrages ont le caractère de la pierre & que le dessin en est meilleur; quoiqu'il y ait hasardé beaucoup de choses de son imagination, auquel l'autre s'est livré avec excès, de sorte qu'il a rendu par-là les objets méconnoissables. Les plis de ses draperies sont beaux à la vérité, mais il les a trop multipliés; d'ailleurs ils ne conviennent pas au marbre, & ressemblent plutôt à de l'or, à de l'argent ou à du bronze, & ont plus l'air d'une gravure que de la pierre. Selon moi, Santo-Bartholi n'entendoit ni le nud, ni les pro-

portions , ni l'emplacement des muscles, ni les mouvemens du corps humain ; de sorte qu'il ne me paroît pas qu'on puisse le préférer à Perrier. A la vérité, ils sont tous les deux bons dans la partie du dessin ; mais en comparant leurs ouvrages avec la nature, on y trouve une grande différence. D'ailleurs il seroit absurde de croire que le grand nombre de bas-reliefs qu'on voit à Rome sur toutes sortes de monumens, & dont ces deux artistes ont fait la collection, se trouvent tous placés dans un jour aussi exact, de la droite ou de la gauche, qu'ils les ont représentés. Certainement il faut qu'il y en ait eu d'éclairés par en-haut, d'autres par en-bas & même de tous les côtés ; je ne puis pas m'imaginer non plus qu'ils les aient copiés à la chandelle, mais je pense plutôt qu'ils les ont ombrés de la manière qu'ils l'ont jugé à propos.

Quelqu'un me demanda un jour, que, comme les bas-reliefs se trouvent placés en différens endroits, il ne se pourroit pas qu'on en ait fait des modèles d'après lesquels on aura ombré des dessins, en les disposant de la manière qu'on l'a jugé convenable pour recevoir le jour du côté gauche ou du côté droit, ainsi qu'on s'en sert ordinairement ? Cette conjecture me parut assez fondée. On peut également y faire tomber le jour d'en-haut ou d'en-bas, de côté ou par-derrière, pour s'en servir dans toutes les occasions ; ce qui est d'un grand secours pour ceux qui ne possèdent pas bien l'art de modeler.

J'ai dit que les bas-reliefs de Perrier me paroissent d'un meilleur dessin que ceux de Santo-Bartholi ; mais que l'exécution n'en est pas, à beaucoup près, aussi bonne ; quoique ceux du dernier n'aient aucun rapport avec

de la pierre, pour les raisons que j'ai alléguées plus haut. Il y a des personnes qui s'imaginent que si ces figures avoient trois ou quatre pieds de hauteur, elles paroîtroient tout autrement, puisqu'alors les parties en seroient plus développées; tandis que celles de Perrier sembleroient trop grêles & trop brutes; ce que je ne veux pas nier. Il faut convenir cependant que cette observation est bonne pour marquer la différence qu'il y a entre tailler le marbre & cifeler l'or & l'argent. Mais il est également vrai, que si Perrier avoit aussi bien fini ses dessins que Santo-Bartholi, ils auroient été infiniment plus beaux & plus utiles; car il est bien plus facile d'omettre des choses gratuites, que d'en ajouter de nécessaires. Il paroît assez probable que l'intention de Santo-Bartholi, en opérant de cette manière, a été de se rendre plus utile aux peintres, aux sculpteurs & aux cifeleurs, que ne l'a fait Perrier.

J'ai dit plus haut, que Santo-Bartholi a hasardé beaucoup de choses de son imagination. Je dois ajouter ici qu'il est vraisemblable que Perrier a dessiné ses objets à une plus grande distance que Sancto-Bartholi, ce qui ne lui a pas permis d'en appercevoir tous les petits détails. D'ailleurs, je pense que Santo-Bartholi a copié la plupart de ses bas-reliefs d'après des ouvrages bien conservés dans l'intérieur des fabriques; tandis que Perrier a pris les siens d'après des parties extérieures, comme frontons, frises, &c, à moitié détruits par la main du tems. On peut ajouter encore que Perrier n'a travaillé que pour faire connoître les belles choses qu'il y avoit à Rome, &, en même tems, pour montrer sa manière

légère & ferme de dessiner ; tandis que Santo-Bartholi a non-seulement cherché à tirer profit de son travail, mais aussi à être utile aux artistes curieux & aux amateurs. Je laisse au Lecteur à juger jusqu'à quel point ils ont satisfait à leurs vues.

Quant à la véritable manière de traiter le bas-relief, je pense qu'il est absolument nécessaire que tout soit exécuté également, heurté ou fini, avec la même pointe ou échoppe, sans aucune différence par rapport aux draperies ; cela étant la méthode la plus convenable pour bien rendre un ouvrage en marbre ou en pierre, à moins que ce ne soit une griffaille avec un premier plan & un lointain ; car dans ce cas, les tailles doivent devenir plus fines & se perdre par degrés selon les loix de la perspective.

On donne aussi, en général, peu d'attention à la lumière des bas-reliefs ; car souvent les choses peintes d'une manière tranchante & comme exposées à la lumière du soleil, sont rendues dans la gravure avec un jour ordinaire, par la rondeur des ombres ; & quelquefois on fait le contraire. Ce sont néanmoins là des libertés que ni le graveur à l'eau-forte, ni celui au burin ne devroient pas prendre. Celui qui copie doit suivre scrupuleusement les idées de l'inventeur. Pour ce qui est donc des bas-reliefs, il ne faut pas, en les gravant à l'eau forte, se servir d'ombres tranchantes, ni de la lumière du soleil, à cause que cela en détruit l'ensemble & l'harmonie ; mais quant aux ornemens dans une lumière du soleil, cela est indifférent & ne demande pas tant d'exactitude.

 CHAPITRE VIII.

De la manière de graver au burin, & de disposer les tailles.

IL est, sans contredit, étonnant que parmi tant d'arts dont on a donné la description, on ait dit si peu de chose de la gravure au burin, tandis qu'on a parlé d'une manière si détaillée de la gravure à l'eau forte; silence dont il est difficile de comprendre la cause. Plusieurs peintres & amateurs de la peinture ont montré une ardeur particulière à en donner quelques idées générales, du moins autant que cela a dépendu d'eux; mais aucun graveur ne s'en est occupé que je sache; sans doute à cause qu'ils ont craint de ne pouvoir en parler d'une manière convenable; ou parce qu'ils n'ont pas voulu communiquer à d'autres leurs connoissances, qu'ils regardoient comme un secret qu'ils possédoient seuls. Mais la véritable raison, selon moi, en doit être attribuée au progrès tardif de cet art qui n'a paru que fort tard.

Il est constant que la gravure est, de même que la peinture, autant fondée sur la théorie que sur la pratique, & que l'une & l'autre portent sur des principes certains & sûrs, par le moyen desquels on peut parvenir à la perfection. Pourquoi donc n'a-t-on pas exposé ces principes à la connoissance de tout le monde?

Il n'est pas étonnant non plus qu'un grand nombre de graveurs soient devenus peintres; tandis qu'il y a eu

si peu de peintres qui aient cultivé la gravure ; puisque ces derniers ont tant d'excellens livres publiés par de bons maîtres qui sont propres à les encourager à la pratique de leur art ; au lieu que les premiers n'en ont aucun qui traite de la gravure.

Je vais donc communiquer librement le peu que je fais sur ce sujet , & l'expliquer le mieux qu'il me sera possible , pour autant que la gravure a de rapport avec la peinture ; mais cependant sans entrer dans des détails sur la pratique de cet art , parce que je n'en ai pas la moindre connoissance ; & je sou mets d'avance à la censure des gens mieux instruits le peu que je serai obligé d'en dire, comme inséparable de la matière que je traite ; me flattant de ne pas être accusé de présomption , puisque je ne cherche qu'à stimuler les esprits en état de développer davantage mes idées , & d'allumer par une étincelle un plus grand feu , suivant le proverbe Latin : *Parva sæpe scintilla magnum excitavit incendium.*

J'ai dit plus haut : 1°. Sur quels principes l'art de la gravure est fondé. 2°. Quelles sont les qualités nécessaires pour être un bon graveur. 3°. Ce qui est essentiel pour qu'une gravure soit parfaite. Je vais donc parler maintenant de la disposition des hachures suivant la nature & la forme des objets , d'après les loix de la perspective , pour autant que cela concerne la gravure à l'eau forte & au burin ; ce que je tâcherai d'éclaircir par des exemples , afin d'indiquer au jeune artiste les moyens de prévenir les défauts , & ceux de les corriger.

Imaginons-nous d'abord de voir une roue à huit rayons placée horizontalement sur un plan , & près de - là un bâton

droit dans la terre , avec un horizon qui le coupe transversalement. Cette roue nous prouvera que chaque rayon doit avoir une forme différente, suivant la direction qu'il a, & qu'il faut que les hachures soient tracées d'après l'extrémité de chaque rayon. Celles du rayon qui se présente en face du spectateur , seront tout-à-fait circulaires ; celles du second rayon iront en tous sens ; celles du troisième paroîtront , pour ainsi dire , droites. On pourra remarquer aussi quelle différence de force il y a entre le premier rayon de devant , & celui qui en fait la prolongation de l'autre côté du moyeu ; car le premier faillit en avant & l'autre fuit ; ce qui ne peut pas être autrement suivant les loix de la perspective. De plus , les lignes tirées avec une règle & fuyant vers le point de vue , deviennent par degrés plus déliées & plus indéciſes. Il nous reste à remarquer que quoique ce soit par des règles fixes que les courtes hachures qui passent sur les premières doivent être plus distinctes & plus marquées que les longues ; la plupart des gens ne peuvent néanmoins pas en faire la distinction.

J'ai dit plus haut que chaque objet demande des hachures différentes selon sa nature & sa qualité , & qu'entr'autres les premières hachures du bois doivent être tracées d'une manière hardie en suivant ses veines , & qu'il faut que les secondes hachures , qui croisent les premières , soient plus déliées ; mais ici je fais voir le contraire , puisque les secondes hachures croisées sont plus senties que celles qui suivent les veines du bois ; ce qui doit être ainsi. Peut-être concluera-t-on de-là que je renverse mon propre système , à cause que les hachures croisées vont ici contre

les veines du bois ; mais je vais répondre à cette objection en déduisant la raison qui m'engage à opérer de la sorte. Remarquez donc que le bois , lorsqu'il a été travaillé autour , n'a point d'autres veines que celles qu'y a formé le ciseau ; & que comme le tourneur fait toujours aller son ciseau à contre sens des veines , & que le bois reçoit plus ou moins des rayeures de l'instrument , il faut aussi indiquer ces rayeures dans la gravure. Mais on pourroit me demander si la chose ne seroit pas également bonne , dans le cas que les deux tailles eussent la même grosseur ou la même finesse ? Oui , par rapport à l'ombre , mais non pas pour ce qui est de la nature de la matière. Cependant on a , en général , peu d'égard pour ces observations , quoiqu'elles soient fondées sur les règles certaines & invariables de l'art.

Quant au bâton planté horizontalement en terre , il servira à prouver que les hachures d'en-bas sont rondes , & que ces hachures deviennent d'autant plus droites , qu'elles approchent davantage de l'horizon ; & il en est de même au-dessus de l'horizon , mais en sens contraire.

Je vais maintenant produire un autre exemple pour lequel je me servirai d'une gravure , afin de rendre mes idées plus sensibles. Voyez la figure cinq , planche II , qui est à la fin de ce volume , où il y a un parapet qui fuit vers l'horizon , qui nous montre la diminution ou l'adoucissement des hachures , non-seulement dans de pareils objets , mais aussi dans tous les autres de quelque espèce qu'ils puissent être , suivant leur degré de distance & de fuite , les uns moins , les autres plus , à raison de leur éloignement ou de leur rapprochement. Ce qui servira à nous prouver combien est fautive

L'idée de quelques personnes qui pensent que la diminution de la fuite s'obtient en rendant les hachures plus fines & plus espacées. Voyez le parapet A avec une seule taille depuis un bout jusqu'à l'autre. Quoique les tailles de l'extrémité du fond paroissent faites plus proprement que celles de devant, cela n'est cependant pas; mais ces tailles deviennent seulement plus serrées & plus fines, à raison de ce que le parapet diminue par la fuite. La diminution des trois figures & des trois vases de cet exemple nous prouve la même chose. Je fais néanmoins que plusieurs graveurs habiles & consommés dans leur art, opèrent différemment, en traitant les objets qui fuient d'une manière beaucoup plus heurtée dans le lointain que sur le devant. J'en ai même vu qui formoient le haut de leurs ciels, où ils font les plus sombres, avec des hachures fort serrées, & qu'ils les faisoient plus claires & plus rares à mesure qu'ils avançaient vers l'horizon; cependant ils font cela plutôt en travaillant à l'eau forte qu'au burin; peut-être à cause qu'ils veulent s'épargner la peine de travailler avec deux pointes ou plus, & pour ne pas être obligés de couvrir; ce qui est l'objet de l'exemple que je produis ici. Car il n'est pas question si cela demande plus de peine ou non; mais je me contente d'indiquer une chose dont on ne connoît peut-être pas toute l'importance. Par exemple, je place les trois figures 1, 2, 3, à environ dix ou douze pas l'une de l'autre, & à cette même distance je mets sur le parapet les trois vases 1, 2, 3, par lesquels on s'apperçoit clairement de la différence qu'il y a entre l'un & l'autre. Mais quoiqu'il soit facile de comprendre ce que je veux indiquer par ces figures, savoir

que plus elles font éloignées , plus les hachures en deviennent fines & ferrées ; j'ai cependant cru devoir ajouter les vases , pour satisfaire ceux qui auroient la curiosité de vouloir compter le nombre des tailles ; ce qui les convaincra qu'il n'y a pas un trait de plus dans l'un que dans l'autre ; examen qui demanderoit beaucoup de tems pour les trois figures. Remarquez aussi l'ombre portée de chaque figure contre le parapet , qui devient plus foible à raison de sa distance , & avec quelle exactitude on y reconnoît les véritables teintes des figures ; on peut même appercevoir par-là combien elles diminuent & perdent de leur force , & en même tems quelle différence il y a dans la lumière. Mais il ne faut pas s'imaginer qu'il fuffise que les ombres diminuent ou deviennent plus foibles , & que le blanc reste par-tout lumière ; puisqu'on fait que le plan ou le terrain ne peut paroître uni qu'en plaçant de la lumière sur le devant , & en le rendant de plus sombre en plus sombre vers le fond. Par exemple , si une statue ou une pierre blanche se trouvoit sur le devant , & qu'on voulût en placer une autre semblable plus loin , où le terrain est plus sombre , on devroit se régler sur le plan où est la première statue ; parce que tout est soumis à la même règle , pour autant que l'ouvrage est bien fini. Si ce plan ou ce terrain est d'une exécution finie , il faut alors que les figures le soient également. Si les figures sont faites d'une manière légère , & avec une lumière large , on doit traiter le site de même. Et quoique le terrain soit , par sa couleur , plus ou moins obscur , cela est compté pour rien ici , puisqu'il est question que de la diminution des teintes , qui consiste en noir & blanc. Supposons que le

pavé soit de marbre blanc, & que les statues le soient de même ou qu'elles aient des draperies blanches, la première de ces statues aura une lumière large, tandis que les autres seront d'autant moins blanches, qu'elles se trouveront à une plus grande distance; & quand même elles seroient exposées à la lumière du soleil, & que la lumière viendroit les frapper par derrière ou de côté, la statue la plus éloignée ne conservera toujours que les plus grands clairs; effet qui sera moins considérable encore, si l'on rend les couleurs locales de ces draperies, ainsi que ne l'ignorent pas ceux qui connoissent la perspective.

Quant aux draperies, on les croira peut-être d'une exécution plus facile que le nud, parce qu'ayant commencé la gravure d'une manière aussi propre & aussi finie qu'il est possible, on ne peut pas rendre les choses du fond plus délicatement & plus proprement; mais il faut se rappeler qu'une chose lisse & propre, ne le semble pas davantage à l'œil par la distance où elle peut se trouver, mais qu'elle devient seulement plus indécise, & disparaît à la fin; que par conséquent tous les objets, de quelque nature qu'ils puissent être, ne sont point distincts relativement aux hachures, tandis que les grandes parties conservent leur forme. Peut-être demandera-t-on ici comment il est possible de réunir les hachures avec la lumière, & particulièrement avec le ciel, (qui à l'horizon est clair & sans nuages) si, à mesure que les objets fuient, ces hachures doivent être plus serrées, à moins qu'on ne les élargissent de plus en plus vers l'horizon, quelque foibles qu'elles soient d'ailleurs? A quoi je réponds: que l'expérience confirmera suffisamment que

quand les traits diminuent & s'adoucissent ainsi dans leur fuite, elles deviennent nécessairement plus vagues & plus indéfinies, & disparaissent enfin, en s'unissant, pour ainsi dire, avec la lumière, quand même ce seroit dans celle du soleil, & quelque serrées qu'elles puissent être. C'est jusqu'à ce point que peut aller, je pense, la perfection du burin dans une main ferme & habile. Quant à la gravure à l'eau forte, il est possible qu'elle rende la même chose avec la pointe en couvrant.

Je ne doute néanmoins pas que ma proposition ne soit regardée comme impossible à mettre en exécution, & comme une nouveauté hasardée, principalement par ceux qui ne se sont pas donné la peine de s'instruire de toutes les ressources de la gravure; mais je me console de leur accusation, par l'espérance que je pourrai plus ou moins contribuer par mes réflexions à la beauté & à la perfection de l'art; & que d'ailleurs ce que je viens de dire est fondé sur des principes exacts & mathématiquement démontrés; quoiqu'en général on pense que cela est faux, & que chaque objet ne demande pas une exécution différente, mais qu'il suffit de posséder une bonne manière de dessiner pour être graveur. Cette dernière assertion est en quelque sorte vraie pour ce qui concerne la gravure à l'eau forte; mais cela ne suffit cependant pas, puisqu'il faut savoir faire mordre le cuivre à propos, ainsi que le couvrir. Quant à la gravure au burin, il est nécessaire de connoître la force du burin & de savoir bien le manier; ce qu'on ne peut apprendre que par une longue pratique raisonnée. Au reste, il est plus avantageux pour un graveur à l'eau-forte de n'avoir pas d'abord de manière du tout, à cause qu'il lui est

alors bien plus facile de changer peu-à-peu la pointe pour le burin, & de s'accoutumer par une uniformité de tailles à joindre l'un à l'autre, pour y mettre plus d'harmonie. Tandis qu'il y en a qui, se reposant trop sur le burin, l'emploient par-ci par-là dans leurs ouvrages médiocres, sans aucune différence, & cela avec une négligence incroyable; tantôt en finissant avec soin & amour un premier plan, une pierre ou le tronc d'un arbre, qui devrait être exécuté d'une manière heurtée; tandis qu'ils se serviront de l'échoppe pour une tête ou pour une statue de marbre.

Il y a nombre de gravures traitées de cette manière: J'en connois une, entr'autres, qui est le Lazare gravé par Berry, où cet artiste a exécuté à l'eau-forte la figure du Lazare, avec la partie du linge qui est autour de son corps; tandis qu'il a terminé proprement au burin le reste de ce linge qui se trouve par terre; de manière qu'une partie ressemble à de la grosse toile, & l'autre partie à une étoffe de soie; ici le graveur a employé les points, & là on n'en voit aucun. Mais il se pourroit que le cuivre n'ait pas mordu également bien par-tout. Il arrive aussi quelquefois qu'on est obligé de faire effacer ces sortes de choses, ce qui sert à prouver mon assertion; car si le défaut provenoit du cuivre, il faudroit que l'artiste y pourvût, autant qu'il seroit possible, par son talent & par ses connoissances. S'il est maître de son burin, il doit le prouver en mettant un bon ensemble dans l'ouvrage; & dans le cas qu'il ne le soit pas, il faut qu'il suive exactement la trace des traits calqués. Au lieu de ne faire que deux hachures croisées, il peut les faire plus déliées, pour en mettre trois l'une sur l'autre, y ajouter même, quelques points
s'il

s'il est nécessaire ; & par ce moyen , son travail fera du moins passable.

Il y a une autre gravure , entourée d'un ornement , représentant une offrande à Flore , ou le Printems , qui est exécutée d'une manière aussi indigne au burin & à l'eau forte. Les figures de la Charité , de la Piété , du Temps , & , en un mot , tous les autres objets sur le premier plan , sont terminés proprement , & presque tous gravés au burin ; tandis que les figures sur le second plan sont si négligemment & si pitoyablement faits à l'eau forte , qu'elles ne ressemblent en rien aux autres. Les traits mêmes n'en paroissent qu'ébauchés , & semblent tracés avec une main tremblante , au lieu d'être adoucis par-tout , ce qui auroit rendu l'ouvrage pur & beau. L'artiste qui a fait cette gravure auroit bien dû se rappeler qu'il ne pouvoit pas unir le burin à l'échoppe.

Je fais bien que beaucoup de personnes prétendent que plusieurs choses , tels que l'eau , l'argent , l'or & autres pareilles substances luisantes & lisses , sont plus faciles à exécuter avec le burin qu'avec la pointe ; mais , selon moi , une main habile peut donner à chaque objet la vérité qui lui convient.

Il me paroît fort surprenant que les anciens graveurs n'aient pas distingués dans leurs ouvrages les différentes qualités des choses , & que tout y soit exécuté de la même manière à l'eau forte , excepté l'eau , & cela encore sans tailles plus foibles & plus senties ; mais avec des lignes croisées parallèlement , d'une manière inégale , quelquefois ferrées & ensuite fort espacées. D'ailleurs ils n'ont jamais indiqué les couleurs locales , & ont toujours fait l'eau ob-

scure & brune. Je pense que pour mettre une distinction entre les corps luisans & les autres , il faut commencer par tirer des lignes fenties & parallèles assez éloignées les unes des autres, & en tracer ensuite, entre ces premières, d'autres plus fines & plus déliées, qui servent à les remplir. Je parle ici de l'eau, du marbre noir, de l'acier poli, & autres semblables substances ; car par cette méthode on obtient un certain papillotement qui donne une idée des corps polis & luisans.

Si l'on me demande pourquoi dans la gravure à l'eau-forte les traits qui sont gros & ferrés écaillent, quoique le cuivre ne soit ni pailleux, ni aigre, & que le vernis ni soit ni brûlé, ni trop dur ? Je répondrai que l'expérience m'a appris que quand l'eau-forte n'est pas assez tempérée, & qu'elle mord trop au commencement, on court alors le risque d'éprouver l'inconvénient dont il est ici question, à cause que la planche étant froide, elle ne peut s'échauffer aussi promptement que le vernis qui, par-là, se trouve enlevé avec force de la planche & s'en détache ; & cela d'autant plus facilement, que les tailles sont plus fenties & plus ferrées ; ce qui n'arrive pas si souvent sur les parties délicates, où la finesse & la distance des traits ne permettent pas à l'eau-forte d'y tant pénétrer. Pour prévenir de pareils accidens, il faut tempérer un peu plus l'eau-forte, & échauffer par degrés le cuivre, afin de les unir ensemble, particulièrement quand il fait froid ; car pendant les mois de Juin, Juillet & Août, cela est inutile, à cause qu'on se sert alors d'un vernis plus dur.

Pour connoître si le vernis est en bon état, on fera une

hachure ou deux sur un coin de la planche où il n'y a rien à gâter ; & si le vernis fort en poussière de ces hachures , c'est un signe qu'il est trop dur ou trop aigre ; mais si ce qu'on en enlève forme un spirale , on peut compter que le vernis est bon , sur-tout si ces ébarbures s'en détachent en soufflant ; mais lorsqu'on ne peut pas les en ôter en y passant doucement une plume , il est à craindre que le vernis ne soit trop mou. Ce sont là des choses importantes à observer. Il m'est souvent arrivé que ces ébarbures restoient par-ci par-là dans les hachures.

Les graveurs à l'eau-forte se donnent quelquefois des soins inutiles , en voulant couvrir les contours trop sentis du côté de la lumière , avec du vernis qui , comme on fait , déborde toujours plus ou moins du côté intérieur & du côté extérieur , sur-tout lorsque la planche est chaude. Qu'on considère quelle peine ils doivent prendre lorsque le contour a disparu , puisqu'il faut qu'ils reprennent avec le burin toutes les extrémités des traits qui viennent y aboutir. La meilleure méthode est donc de tracer le dessin proprement sur la planche , & d'indiquer d'abord foiblement , avec une pointe fine , les touches profondes , comme celles des yeux , du nez & de la bouche , du côté de l'ombre ; mais non pas du côté de la lumière. Cependant pour les aider à couvrir les traits trop fortement prononcés , je vais indiquer un moyen beaucoup meilleur que celui dont il est ici question.

Prenez du blanc d'Espagne épais , que vous délaieriez avec un peu d'huile de térébenthine , & passerez ensuite avec un petit pinceau par-dessus la ligne extérieure , de manière à la couvrir exactement , sans s'étendre plus loin.

Mais ayez soin sur-tout de ne l'y passer qu'une seule fois, de crainte que vous n'emportiez le vernis, à cause que l'huile s'en évapore après. Il ne faut pas non plus y passer la plume par-dessus pendant que vous faites mordre la planche. Cette méthode est de l'invention d'un de mes amis; & quoique je ne l'aie pas mise en pratique, je suis néanmoins assuré du bon effet qu'elle doit produire. J'ai indiqué pour cela le blanc d'Espagne ou la céruse; mais l'on peut se servir indifféremment de la couleur qu'on voudra, pourvu qu'elle soit claire & bien visible.

C H A P I T R E I X.

De la Gravure en Manière noire.

COMME César Ripa n'a pas donné, dans son Iconologie, de figure de la gravure en manière noire, qui n'étoit pas encore connue de son tems, mais qui de nos jours est parvenue à un si grand degré de perfection, j'espère que l'esquisse que je vais en tracer ne fera pas désagréable aux professeurs & aux amateurs de ce bel art.

Figure allégorique de la Gravure en Manière noire.

On voit ici une jeune vierge potelée, d'un teint frais & d'une contenance agréable, vêtue de velours noir, avec une doublure & des revers bleu de ciel, parsemée d'étoiles d'or. Son corps est ceint d'une large écharpe d'or,

sur laquelle sont brodées des chauve-souris noires, qui diminuent de grandeur vers les bras de la figure. Sa coëffure est élégante & moderne, ornée çà & là de petites fleurs odorantes. Elle a autour du col une chaîne d'or, à laquelle pend une médaille, dont le type est un autel allumé avec ces mots pour légende: *Magnæ Britanniaë*. De la main droite elle tient un petit outil de fer qui ressemble à une lancette, & une plume, & de la main gauche un aïs sur lequel est peint, sur un fond noir, le buste de la Nature; son corps qui porte légèrement sur une jambe, est dans une attitude dansante.

Explication.

Je représente cet art sous la figure d'une jeune vierge, à cause qu'il est encore dans son enfance. Par les étoiles d'or sur un fond d'azur, je fais connoître que, semblable aux astres de la nuit, il est sorti nouvellement de l'obscurité. La ceinture d'or avec les chauve-souris, signifie que, malgré que ses productions ne durent pas longtemps, mais se dégradent bientôt, il procure cependant de grands avantages. La chaîne d'or, ainsi que la médaille & l'autel, avec la légende qui l'entoure, nous donnent à comprendre toute la gloire dont jouit cet art, qui doit sa naissance à l'Angleterre. L'aïs que la figure a dans la main gauche, avec le buste de la Nature qui y est peint, indiquent son excellence à imiter les objets. Le reste ne demande aucune explication.

On donne à cette méthode de graver le nom de manière noire, à cause qu'au lieu de préparer la planche en la polissant, on la prépare par une grainure fine, croisée en

tous sens & uniforme , qui l'occupe entièrement ; de forte qu'elle rende , après qu'on l'a ainsi préparée , une impression très - forte , également noire & par-tout veloutée. Et quoique la gravure en taille - douce paroisse devoir de même son origine au noir , elle se fait néanmoins d'une toute autre manière ; car celle-ci emploie le burin pour former les traits & les ombres en épargnant les clairs ; tandis que la manière noire se sert du racloir pour tirer les objets de l'obscurité , en leur distribuant peu-à-peu les lumières qui leur conviennent.

J'ai dit plus haut que la gravure à l'eau forte est plus expéditive que celle au burin ; mais celle en manière noire est bien plus facile & plus prompte encore. Quant à sa propreté elle est sans égale ; & la peinture la plus belle & la plus moëlleuse ne peut lui disputer le prix , si ce n'est par le coloris. Il est vrai que la gravure en manière noire ne tire pas un si grand nombre de bonnes épreuves que celle en taille-douce ; mais la prestesse avec laquelle elle s'exécute , répare en quelque sorte cet inconvénient.

La gravure en manière noire est préférable à toutes les autres pour représenter les lumières artificielles , comme celles d'une lampe , d'une bougie , d'un flambeau , du feu , &c ; ce qui , selon moi , lui a fait donner avec raison le nom qu'elle porte. Il est étonnant que cet art qui n'est connu que depuis si peu de tems , ait déjà été porté à un tel degré de perfection. On fait que c'est le prince Rupert d'Angleterre qui en est l'inventeur. La première gravure que j'ai vu de cet illustre artiste étoit une tête de vieillard ceinte d'un tissu blanc , copiée , autant que je me le rappelle , d'après le tableau d'un maître Italien.

Cette tête étoit dessinée avec tant de hardiesse, & d'une manière si large, avec des teintes si moëlleuses, & si bien fondues, qu'il n'est pas possible qu'un bon peintre l'exécute mieux au lavis. Ce même prince a inventé aussi un certain métal qui est connu sous son nom.

Il me paroît certain que cet art deviendra, avec le tems, un amusement pour les peintres, par trois raisons : 1°. par la grande facilité qu'il y a de l'apprendre ; 2°. à cause de sa propreté ; 3°. parce qu'il est commode.

1°. Il est facile à apprendre pour ceux qui sont accoutumés à dessiner sur du papier bleu ; car il n'y a pas la moindre différence entre le ratissage de la planche & les rehauts à faire sur le papier, en commençant par les plus fortes lumières & épargnant les ombres, ainsi que je l'ai enseigné, dans mes *Principes du Dessin*, touchant le manie-ment du crayon, de la sanguine, & de la pierre noire. Voilà pourquoi je prétends que la manière noire a plus de ressemblance avec un tableau, que la gravure en taille-douce. D'ailleurs il est facile d'en apprendre la théorie en moins de trois jours.

2°. La gravure en manière noire est propre, c'est-à-dire, exempte de toute saleté & mauvaise odeur ; car on ne se fert pour cela, ni de vernis, ni de matières grasses, ni d'eau-forte.

3°. La commodité de cette espèce de gravure est facile à comprendre, puisqu'elle est plus expéditive que la gravure à l'eau-forte & au burin.

Mais la plupart s'exercent avec tant de zèle à bien promener le berceau sur la planche, & à se servir avec justesse du racloir, qu'ils ne songent pas à la correction

du contour dont ils sortent souvent, défaut qui ne peut que difficilement être corrigé. Il est vrai que la gravure à l'eau-forte a l'avantage qu'on calque le dessin sur le cuivre, ce qu'on ne peut pas faire ici. Le blanc s'efface quelquefois, ou est si foible, qu'on a beaucoup de peine à l'appercevoir ; & d'ailleurs il est difficile de ratifler les figures contre un fond clair. Mais je pense que cette méthode est mauvaise, quoique le plus grand nombre de graveurs en manière noire commencent par faire les figures, & passent ensuite au fond. Pour éviter donc cet inconvénient, il faut d'abord faire le fond, & épargner avec soin les contours des figures, en s'en tenant même un peu éloigné, jusqu'à ce que la figure soit finie ; car on peut après ratifler avec patience & attention ce qu'on a laissé imparfait. De cette manière, on ne passera pas si facilement les contours, que lorsqu'on commence par les figures.

Il y a une grande différence entre la façon de graver à l'eau-forte, au burin, & en manière noire des peintres & des graveurs de profession ; car les premiers ne s'occupent que par amusement, & ne donnent pas à leurs ouvrages la perfection à laquelle les autres cherchent à atteindre. Il faut que le peintre se contente de la correction du dessin & du bon ensemble, pour ne pas perdre un tems précieux qu'il peut employer à des travaux plus utiles.

Cet art est facile pour ceux qui ont un bon jugement. Mais dans le cas que l'ouvrage ne soit pas assez clair du premier coup, reprenez-le une seconde fois. Il faut, pour la gravure en manière noire, imiter les peintres, c'est-à-dire, qu'on doit commencer par faire le couler ou

la première couche avec de larges parties, pour finir ensuite l'ouvrage. Après avoir tiré une épreuve on pourra donner les rehauts, & terminer ainsi avec patience chaque partie; ce qui ne demande ni beaucoup de tems, ni beaucoup d'étude, mais seulement un peu d'attention. Il a paru de moi une petite gravure en manière noire, représentant un Satyre, que j'ai ratissée à la main en une heure de tems, en me promenant dans un jardin, & que j'ai fini dans une autre heure, après en avoir tiré une épreuve. Peu de personnes s'occupent de la gravure en manière noire, à cause qu'on ignore combien elle est aisée. Cet art est fort propre à représenter le portrait, les effets de nuit & d'une lumière artificielle, les phantômes, les enchantemens, les plantes, les fleurs, les fruits, les vases d'or, d'argent & de crystal, les armes, &c., qu'il est impossible de rendre aussi parfaitement par le burin ou par la pointe, que par le racloir. C'est aussi de toutes les gravures celle qui colore le plus, & qui est capable du plus grand effet par l'union & l'obscurité qu'elle laisse dans les masses; mais elle manque de fermeté; ce qui fait qu'elle n'est pas bonne pour l'histoire, l'architecture, le bas-relief & le paysage, qui s'exécutent mieux au burin.

Fin du Tome second.

T A B L E

DES LIVRES ET DES CHAPITRES

Contenus dans ce Volume.

T O M E S E C O N D.

L I V R E V I.

CHAP. I. <i>D</i> U Paysage en général,	page	1
CHAP. II. <i>De la lumière, ainsi que de la disposition & du groupement des figures dans le paysage,</i>		9
CHAP. III. <i>Des accompagnemens dans le paysage,</i>		13
CHAP. IV. <i>Des ornemens immobiles dans le paysage, tels que fabriques, tombeaux, obélisques, vases, &c.</i>		18
CHAP. V. <i>De la beauté du coloris dans le paysage,</i>		21
CHAP. VI. <i>Du Feuiller des arbres,</i>		23
CHAP. VII. <i>De la manière de placer les tableaux de paysage, & de ce qu'on appelle Pendans,</i>		26
CHAP. VIII. <i>De l'emploi des lumières dans les tableaux de paysage,</i>		30
CHAP. IX. <i>Des Paysages dans un petit espace,</i>		38
CHAP. X. <i>De la manière de peindre le Paysage dans des salons & des galeries,</i>		42
CHAP. XI. <i>De la manière de peindre les cabinets de verdure, les pavillons, les portiques, les vestibules & autres lieux semblables,</i>		47

DES LIVRES ET DES CHAPITRES. 651

CHAP. XII. <i>Tableaux de Vénus & Adonis, propres à orner la composition d'un paysage,</i>	59
CHAP. XIII. <i>La Fable de Dryope, propre à l'embellissement d'un paysage,</i>	83
CHAP. XIV. <i>De la Fable d'Eresichthon, & de celle de la Puntion des satyres, pour orner le site d'un paysage,</i>	102
CHAP. XV. <i>Du mot Pittoresque,</i>	111
CHAP. XVI. <i>De la Beauté pittoresque dans le paysage,</i>	115
CHAP. XVII. <i>Des objets dégradés & mutilés, auxquels on donne le nom de pittoresques,</i>	124

L I V R E V I I.

CHAP. I. <i>Des Portraits en général,</i>	131
CHAP. II. <i>Des défauts de la Physionomie & des autres parties du corps,</i>	137
CHAP. III. <i>Ce qu'il faut observer en peignant le portrait, particulièrement celui d'une femme,</i>	142
CHAP. IV. <i>Du choix de la lumière, du costume & des fonds les plus favorables aux portraits; avec quelques réflexions sur le point de vue,</i>	150
CHAP. V. <i>Des Portraits en petit,</i>	161
CHAP. VI. <i>De la convenance des accessoires, relativement à l'état & à la condition des personnes qu'on peint,</i>	165
CHAP. VII. <i>Des couleurs les plus convenables pour les draperies des portraits,</i>	172
CHAP. VIII. <i>De la manière d'imiter les grands maîtres, tant dans les portraits en particulier, que dans tous leurs ouvrages en général,</i>	175

L I V R E V I I I.

CHAP. I. <i>De l'Architecture en général,</i>	181
CHAP. II. <i>Des dimensions, des ornemens, des colonnes & de leurs piédestaux,</i>	187
CHAP. III. <i>Des qualités nécessaires à un édifice, avec quelques réflexions sur ce sujet,</i>	190
CHAP. IV. <i>De la maniere de disposer & de marier ensemble les marbres & les pierres de différentes couleurs, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices, ainsi qu'aux tombeaux, vases & termes dont on se sert dans les représentations de bacchanales, &c.</i>	197
CHAP. V. <i>De la maniere de peindre les veines & les taches du marbre, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices; & ce qu'il faut observer à cet égard,</i>	204
CHAP. VI. <i>Des Ruines,</i>	209
CHAP. VII. <i>Des principales observations à faire quand on veut peindre les ornemens d'un salon, & des appartemens en général,</i>	211
CHAP. VIII. <i>Des tableaux qui conviennent le mieux dans les différens appartemens d'un édifice,</i>	217
CHAP. IX. <i>Descriptions de plusieurs tableaux convenables aux cinq ordres d'architecture,</i>	227
CHAP. X. <i>Des tableaux pour les appartemens du second étage, de l'ordre Dorique,</i>	253
CHAP. XI. <i>Des tableaux du troisieme étage, de l'ordre Ionique,</i>	269
CHAP. XII. <i>Des tableaux du quatrieme étage, de l'ordre Composite,</i>	285

DES LIVRES ET DES CHAPITRES. 653

- CHAP. XIII. *La fable de Calisto, pour les appartemens du cinquieme étage, de l'ordre Corinthien,* 304
 CHAP. XIV. *Description de l'intérieur du temple d'Apol- lon,* 312

L I V R E I X.

- CHAP. I. *De la peinture des Plafonds en général,* 315
 CHAP. II. *Difficultés qu'offre la peinture des plafonds,* 319
 CHAP. III. *De la maniere de représenter les objets en raccourci,* 320
 CHAP. IV. *Des figures des plafonds.* 322
 CHAP. V. *Maniere d'examiner l'ouvrage sur le chevalet, comme s'il étoit déjà exécuté au plafond,* 325
 CHAP. VI. *De la maniere de dessiner, d'après nature, les figures des plafonds,* 327
 CHAP. VII. *Du coloris des figures volantes,* 332
 CHAP. VIII. *Réflexions générales sur la peinture des plafonds,* 334
 CHAP. IX. *Méthode de dessiner, d'après nature, les fabriques, les figures, les arbres, &c, vus en raccourci,* 343
 CHAP. X. *De l'Harmonie & de l'Union des couleurs dans les peintures des plafonds,* 346
 CHAP. XI. *Des Divinités dans l'histoire sacrée & profane, ainsi que dans les sujets de la fable; avec quelques réflexions préliminaires sur la différence qu'il faut mettre entre les sujets sacrés & profanes,* 350
 CHAP. XII. *Réflexions sur la maniere dont on représente la Trinité,* 354
 CHAP. XIII. *Des Gloires propres aux Anges & aux Divinités de la Mythologie,* 361

CHAP. XIV. <i>De la maniere de représenter les Anges & les Génies du Paganisme ,</i>	365
CHAP. XV. <i>Des Allégories sacrées ,</i>	371
CHAP. XVI. <i>Des Pénates , des Lares , & des Cupidons ,</i>	379
CHAP. XVII. <i>Des attitudes de différens peuples dans leur culte religieux ,</i>	386
CHAP. XVIII. <i>Des sacrifices de différens peuples de l'antiquité , & des cérémonies qu'ils y observoient ,</i>	395
CHAP. XIX. <i>Des habits sacerdotaux , des vases sacrés & autres ustensiles dont on se servoit pour les sacrifices ,</i>	418

L I V R E X.

CHAP. I. <i>De la Sculpture en général ,</i>	427
CHAP. II. <i>Ce que c'est que la Sculpture ,</i>	430
CHAP. III. <i>Des Bas-reliefs ,</i>	431
CHAP. IV. <i>De la Composition & des Effets du Bas-relief ,</i>	441
CHAP. V. <i>Des Draperies des Statues des Bas-reliefs ,</i>	445
CHAP. VI. <i>De l'Attitude & des Mouvemens des Statues ,</i>	452
CHAP. VII. <i>De la maniere de placer les Statues sur les piédestaux , les frontispices , ainsi que dans les niches & d'autres lieux ,</i>	459
CHAP. VIII. <i>De l'utilité de modeler les figures qu'on veut exécuter ,</i>	465
CHAP. IX. <i>De l'ensemble des Statues avec leurs piédestaux , tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur des fabriques ; avec quelques réflexions sur les bustes & sur les vases ,</i>	467
CHAP. X. <i>De la maniere de décorer les frontispices des temples & des autres fabriques ,</i>	470

L I V R E X I.

- CHAP. I. *De la Nature morte en général*, 473
- CHAP. II. *Esquisses de quelques Bas-reliefs pour orner des tableaux de Nature morte*, 477
- CHAP. III. *Esquisses de quelques tableaux de Nature morte, dont on peut attribuer le sens allégorique à certaines personnes*, 484
- CHAP. IV. *De l'origine, de la nature & des qualités des couronnes triomphales & autres récompenses honorables chez les Romains*, 515
- CHAP. V. *Des cérémonies qui s'observoient aux entrées triomphales des Romains*, 524
- CHAP. VI. *Des quatre principaux Jeux de la Grece*, 532
- CHAP. VII. *Des habits militaires & des armes de différens peuples, & particulièrement des Grecs & des Romains*, 550
- CHAP. VIII. *De l'origine de différens signes militaires, propres à distinguer divers peuples*, 563

L I V R E X I I.

- CHAP. I. *Des Fleurs en général*, 587
- CHAP. II. *De la maniere de grouper les guirlandes & les festons de fleurs dans les appartemens, particulièrement aux plafonds*, 591
- CHAP. III. *Qu'un peintre de fleurs doit savoir la perspective, & qu'il doit connoître les choses qui produisent un mauvais effet, afin de pouvoir les éviter*, 594
- CHAP. IV. *Des fleurs sur toutes sortes de fonds*, 596

CHAP. V. De la maniere de grouper les fleurs , ainsi que leurs différentes couleurs dans les festons & les bouquets ,	598
CHAP. VI. Continuation du chapitre précédent ,	604

L I V R E X I I I .

CHAP. I. Tableau allégorique de la Gravure , pour servir d'introduction à ce Livre ,	609
CHAP. II. De l'Art de la Gravure en général ,	611
CHAP. III. De l'ensemble nécessaire pour faire une belle gra- vure ; & de la différence qu'il y a entre les gravures en taille-douce & les estampes & frontispices des livres ,	613
CHAP. IV. De la différence qu'il y a entre la gravure à l'eau forte & celle au burin ,	615
CHAP. V. Réflexions sur la maniere de faire les Hachures ,	621
CHAP. VI. Réflexions sur la maniere de pointiller de quelques Graveurs ,	624
CHAP. VII. De la maniere de graver le Bas-relief à l'eau forte ,	628
CHAP. VIII. De la maniere de graver au burin , & de disposer les tailles ,	632
CHAP. IX. De la gravure en Maniere noire ,	644

Fin de la Table du Tome second.

NOMS DES ARTISTES ET DES AUTEURS

Cités dans cet Ouvrage.

PEINTRES.

Albane. [L']
 Apelles.
 Bakker. [Le vieux & le jeune]
 Bamboche.
 Baroche. [Le]
 Bartholet.
 Bassan. [Le]
 Berchem.
 Bloemart.
 Bol. [Jean]
 Breugel.
 Briel. [Paul]
 Brouwer.
 Brun. [Le]
 Carrache. [Les]
 Caravage. [Polydore]
 Carlot.
 Corrège. [Le]
 Cortone. [Pierre de]
 Dominiquin. [Le]
 Dow. [Gérard]
 Durer. [Albert]
 Dyk. [Van]
 Espagnolet. [L']
 Everdingen.
 Fage. [La]

Genouille.
 Giorgone. [Le]
 Goltzius.
 Guide. [Le]
 Heem. [J. D. de]
 Heemskerk. [Martin]
 Jardin. [Karel du]
 Jordans.
 Jule Romain.
 Kalf.
 Kneller.
 Laireffe l'aîné.
 Lanfranc.
 Lastman.
 Lely.
 Lievens. [Jean]
 Loo. [Van]
 Mantegna.
 Mario di Fiori.
 Matsy [Quintin]
 Meer [Van-der]
 Metz. [Metzu].
 Michel - Ange.
 Mieris.
 Mignard.
 Mola [François]
 Moller.
 Moucheron.

Neer. [Egdon - Van - der]

Netfcher. [Caspar]

Oftade

Penni [J. F.]

Polydore.

Pouffin. [Le]

Primatece.

Pynakker.

Raphaël.

Rembrant.

Rottenhamer.

Rubens.

Ruyfdaal.

Savery. [R]

Segers. [F]

Teste.

Tintoret.

Titien.

Vaga. [Pierino del]

Verelft.

Vermander. [Charles]

Veronefe. [Paul.]

Vinci. [Léonard de]

Vouet.

Quellin.

Quefnoy, dit le Flamand.

GRAVEURS.

Audran.

Bartholi [Santo]

Berry.

Biffchop.

Bloteling,

Boulanger.

Edelinck.

Goltzius.

Hoogh [Romain de]

Marc - Antoine.

Meulen [Van - der]

Natalis.

Notre [Le]

Perelle.

Perrier.

Schoonebeek.

Seth. [Les enfans de]

Viſſcher l'aîné.

SCULPTEURS.

Affyriens & Chaldéens.

Bernin. [Le]

Dedale.

Juifs.

Keyzer.

Lyſippe.

Michel - Ange.

Phidias.

Praxitele.

Promethée.

ARCHITECTES.

Babiloniens.

Cadmus.

Cataneo.

Egyptiens.

Grecs.

Orme. [De L']

Palladio.

Romains.

Santoritio.

Scamozzi.

Serlio.
Vignoles.
Vitruve.

AUTEURS.

Adamantius.
Alcinous.
Alexandre d'Alexandrie.
Ambroïse. [S.]
Amien Marcellin.
Anacréon.
Antifsthènes.
Aphrodise. [Alex.]
Apollodore.
Apollonius de Tyane.
Appien.
Appion.
Apfinis.
Apulée.
Archias.
Arioste.
Aristide.
Aristophane.
Aristote.
Asconius.
Athanasie. [S.]
Athenée.
Augustin.. [S.]
Basile. [S.]
Bede.
Bidloo.
Blondus.
Boccace.
Bossé.
Brun. [Le]

Callimaque.
Caton.
Carpzovius.
Cartari. [Vincent]
Caton.
Catulle.
Cenforin.
César. [Jules]
Chambre. [De la]
Chryssippe.
Cicéron.
Claudien.
Claudien Saturnin.
Coeverruvias. [Di]
Concile de Nicée.
Cujace. [Jacques]
Curce. [Quinte]
Cyrille [S.]
Democrite.
Demosthène.
Denis, l'Aréopagite.
Denis d'Halicarnasse.
Diodore de Sicile.
Dion.
Dorothee.
Eliezer. [Le Rabbin]
Epicharme.
Erasme.
Esopé.
Eucherius.
Eusebe.
Euthyme.
Fabius Pictor.
Festus.
Festus Pompeius.
Flave Joseph.

Florus.	Lycurgue.
Fritschius.	Macer Bebius.
Frontin. [Jule]	Macrobe.
Gautruche.	Martial.
Gelle, [Aulu]	Merian.
Goéré.	Murete [Antoine]
Grammaticus.	Musée.
Grégoire. [S] de Naziance.	Nicéron. [F]
Groenewegen.	Nigidius.
Grotius [Hugo]	Olaus Magnus.
Huigens.	Origene.
Héliodore.	Orose. [Paul]
Hérodote.	Orphée.
Hésiode.	Ovide.
Hefychius.	Papin.
Hirtius.	Pausanias.
Homere.	Perse.
Hooft.	Petrone.
Horace.	Pherecyde.
Hortensius.	Philon.
Hygin.	Philostrate.
Jamblique.	Phurnutus.
Jérôme. [S.]	Pindare.
Joseph.	Platon.
Isidore de Séville.	Pline.
Isocrate.	Plutarque.
Junius.	Polemon.
Justin.	Pollux. [Jule]
Juvenal.	Polybe.
Labeo [Corn.]	Porphyre.
Lactance.	Proclus.
Léon.	Properce.
Linschot.	Pythagore.
Lipse. [Juste]	Quintilien.
Longin.	Ripa. [César]
Lucien.	Salgado. [Franc. de]

Saluste.	Tibulle.
Scholastique.	Timée.
Seneque.	Tite - Live.
Servius.	Valere Maxime.
Sextus.	Varron.
Silius Italicus.	Vasquius [Ferd.]
Socrate.	Vegece.
Solin.	Veranius.
Solon.	Vermander. [Charles]
Suetone.	Vincent.
Suidas.	Vinci [Léonard de]
Tacite.	Virgile.
Tasse. [Le]	Vitruve.
Terence.	Vondel.
Tertulien.	Xenophon.
Théagene.	Zenodote.
Théophile.	Zoroattre.
Thucydide.	

Fin de la Table des Noms des Artistes & des Auteurs.

E R R A T A.

T O M E S E C O N D.

P AGE	51, ligne 23, ronde basse, lisez ronde bosse.
	67 pénultième est la Vénus Syrienne, lisez qui est la Vénus Syrienne.
70	4 par en bas : en seul un, lisez en un seul.
73	6 la montre, lisez lui montre.
100	4 par en bas : prente, lisez présente.
109	pénultième c'est en vain, lisez ce fut en vain.
111	15 après eux, lisez après elles.
120	18 Ovice, lisez Ogive.

- 160 16 une palme, *lisez* un palme.
 178 7 qu'ils le font, *lisez* qu'elles le font.
 238 16 pour tout, *lisez* de tout.
 250 pénultième il l'offrit l'autel, *lisez* il l'offrit sur l'autel.
 288 6 d'en-, *lisez* d'en-bas.
ibid. pénultième sa tête, *lisez* sa tête.
 322 16 en, *lisez* ne.
 345 8 la fig. 4, *lisez* la fig. 3.
 383 15 sans cependant ni être, *lisez* sans être cependant ni.
 397 17 scrutant, *lisez* sondant.
 428 1 Troye, *lisez* Thèbes.
 436 23 lice, *lisez* lisse.
 439 pénultième lice, *lisez* lisse.
 466 14 lice, *lisez* lisse.
ibid. 23 se trouver le point de vue doit, *lisez* le point de vue doit se trouver.
 476 17 d'hiver, *lisez* d'automne.
 489 15 *coronula*, *lisez* *cornicula*.
 491 4 *par en bas* : codurier, *lisez* coudrier.
 514 12 à ce qu'il faut attribuer ; , *lisez* ; ce qu'il faut attribuer à
 521 19 consacrée à Diane ou la lune, à cause de son influence, *lisez* étoit consacrée à Diane ou la lune à cause de l'influence.
 529 1 un grand tournoi, *lisez* il y auroit un grand tournoi.
 541 4 de herbe, *lisez* de l'ache.
 571 20 Cephaliens, *lisez* Céphaloniens.
 599 3 & 4 campanelles, *lisez* campanules.
 601 20 campanelles, *lisez* campanules.
 602 4 roes, *lisez* roses.
 606 9 posées de même, *lisez* sont disposées de même.
 637 pénultième puisqu'il est, *lisez* puisqu'il n'est.
 638 3 *par en bas* : élargissent, *lisez* élargisse.

A P P R O B A T I O N.

J'AI lu par ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, *Le grand Livre des Peintres, Ouvrage en Hollandois, de Gérard Layresse, traduit par M. JANSEN.* Il m'a paru que l'on ne pouvoit assez favorablement accueillir le travail d'un savant Traducteur, qui enrichit notre littérature & nos arts d'un Livre fécond en observations également utiles à ceux qui les aiment & à ceux qui les exercent.

A Paris, le 12 Septembre 1786.

R O B I N.

P R I V I L È G E D U R O I.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre: A nos amés & féaux Conseillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra; Salut. Notre amé le Sieur JANSEN Nous a fait expo er qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage intitulé *Le grand Livre des Peintres, ou l'Art de la Peinture, par Gérard de Laireffe, en deux volumes in-40. traduites du Hollandois, par ledit Sieur JANSEN, sur la seconde Edition*, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de privilège pour ce nécessaires. A ces causes, voulant favorablement traiter l'Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume; Voulons qu'il jouisse de l'effet du présent Privilège, pour lui & ses hoirs à perpétuité, pourvu qu'il ne le rétrocède à personne; & si cependant il jugeoit à propos d'en faire une cession, l'acte qui la contiendra sera enregistré en la Chambre Syndicale de Paris, à peine de nullité, tant du Privilège que de la Cession; & alors, par le fait seul de la Cession enregistrée, la durée du présent Privilège sera réduite à celle de la vie de l'Exposant, ou à celle de dix années, à compter de ce jour, si l'Exposant décède avant l'expiration desdites dix années, le tout conformément aux articles IV & V de l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, portant Règlement sur la durée des Privilèges en Librairie. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de celui qui le représentera, à peine de saisie & de confiscation des exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende, qui ne pourra être modérée pour la première fois, de pareille amende & de déchéance d'état en cas de récidive, & de tous dépens, dommages & intérêts, conformément à l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, concernant les Contrefaçons: à la charge que les Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelle; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en beau papier & beaux caractères, conformément aux Réglemens de la Librairie, à peine de déchéance du présent Privilège; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage sera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, es mains de notre très-cher & féal Chevalier, Garde des Sceaux de France, le sieur HUE DE MIROMESNIL, Commandeur de nos Ordres; qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le sieur DE MAUREOU, & un dans celle dudit sieur HUE DE MIROMESNIL: le tout à peine de nullité des Présentes, du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses hoirs, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long, au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, soit tenue pour dûment signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers-Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous Actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Héraut, Chartre Normande, & Lettres à ce contraires; Car tel est notre plaisir. Donnée à Fontainebleau, le trentième jour d'Octobre l'an de grace mil sept cent quatre-vingt-six, & de notre règne le treizième. Par le Roi, en son Conseil. Signé, LE BEGUE.

JE fousigné, déclare avoir vendu, cédé & transporté, comme je cède & transporte par ces présentes, mon droit sur le Privilège ci-contre du *Laireffe*, à M. PANCKOUCKE. A Paris, ce 7 Novembre 1786.

J A N S E N.

Registré le présent Privilège & la Cession d'icelui ci-dessus, sur le Registre XXIII de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, n°. 374, fol. 89, conformément aux dispositions énoncées dans ledit Privilège, & à la charge de remettre à ladite Chambre les neuf Exemplaires prescrits par l'Arrêt du Conseil, du 16 Avril 1783. A Paris, le 11 Novembre 1786.

Signé, NYON l'aîné, Adjoint.

De l'Imprimerie de P. DE LORMEL, Imprimeur de l'Académie Royale de Musique, rue du Foin Saint-Jacques, 1787.

Fig. 1^{re}

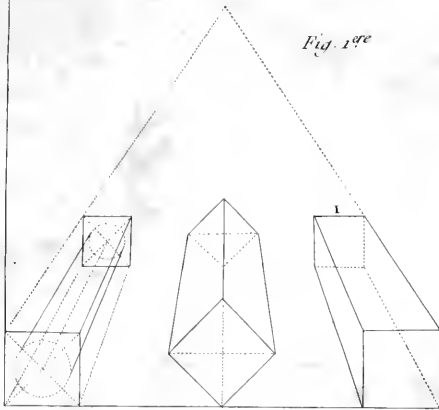


Fig. 2.

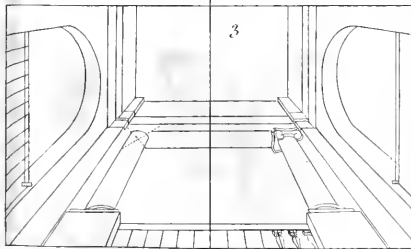
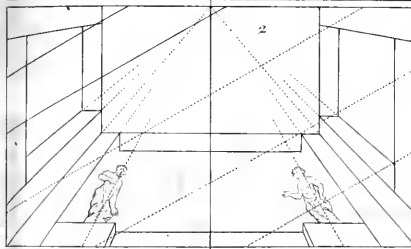
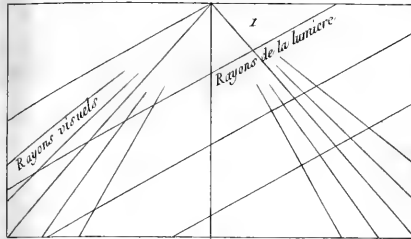


Fig. 3.

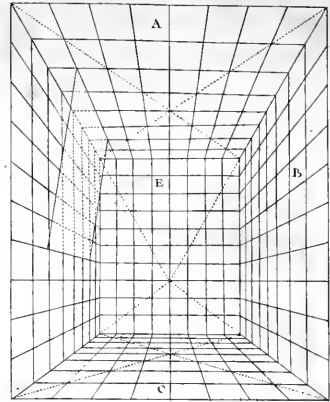


Fig. 5.

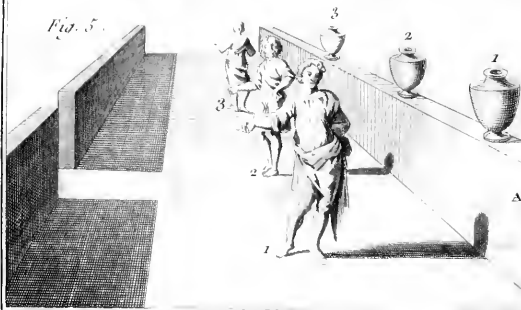
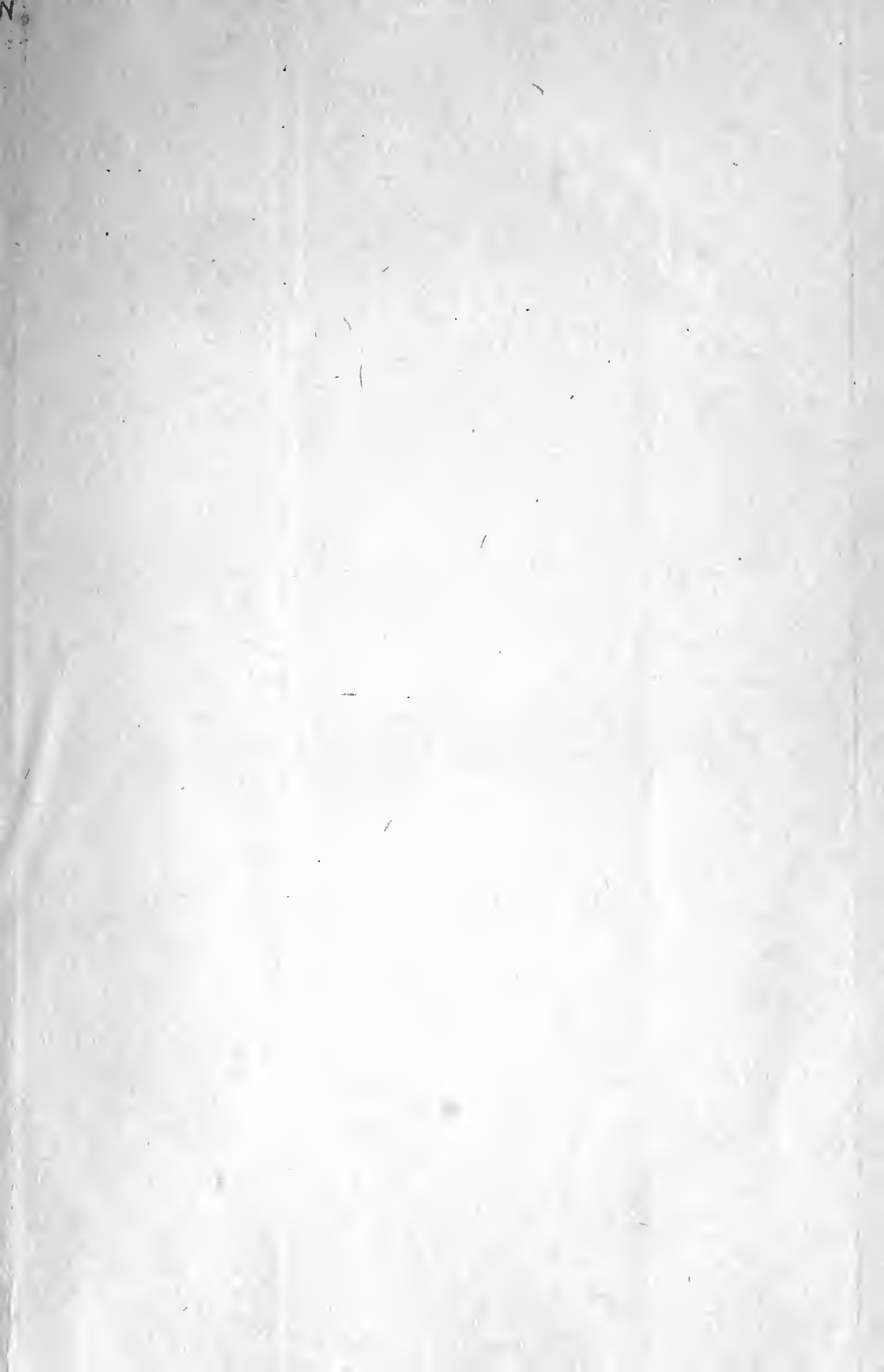


Fig. 4.



m



BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 06662 474 1

AUG 2 1927

