

SALON DE 1763

À MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Béni soit à jamais la mémoire de celui qui, en instituant cette exposition publique de tableaux, excita l'émulation entre les artistes, prépara à tous les ordres de la société, et surtout aux hommes de goût, un exercice utile et une récréation douce, recula parmi nous la décadence de la peinture, et de plus de cent ans peut-être, et rendit la nation plus instruite et plus difficile en ce genre !

C'est le génie d'un seul qui perfectionne les artistes. Pourquoi les anciens eurent-ils de si grands peintres et de si grands sculpteurs ? C'est que les récompenses et les honneurs éveillèrent les talents, et que le peuple, accoutumé à regarder la nature et à comparer les productions des arts, fut un juge redoutable. Pourquoi de si grands musiciens ? C'est que la musique faisait partie de l'éducation générale : on présentait une lyre à tout enfant bien né. Pourquoi de si grands poètes ? C'est qu'il y avait des combats de poésie et des couronnes pour le vainqueur. Qu'on institue parmi nous les mêmes luttes, qu'il soit permis d'espérer les mêmes honneurs et les mêmes récompenses, et bientôt nous verrons les beaux-arts s'avancer rapidement à la perfection. J'en excepte l'éloquence : la véritable éloquence ne se montrera qu'au milieu des grands intérêts publics. Il faut que l'art de la parole promette à l'orateur les premières dignités de l'État ; sans cette attente, l'esprit, occupé de sujets imaginaires et donnés, ne s'échauffera jamais d'un feu réel, d'une chaleur profonde, et l'on n'aura que des rhéteurs. Pour bien dire, il faut être tribun du peuple ou pouvoir devenir consul. Après la perte de la liberté, plus d'orateurs ni dans Athènes ni dans Rome ; les déclamateurs parurent en même temps que les tyrans.

Après avoir payé ce léger tribut à celui qui institua le Salon, venons à la description que vous m'en demandez.

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ?

Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet ; et dites-moi où est ce Vertumne-là ? Il faudrait aller jusque sur le bord du lac Léman pour le trouver peut-être.

Encore si l'on avait devant soi le tableau dont on écrit ; mais il est loin, et tandis que la tête appuyée sur les mains ou les yeux égarés en l'air on en recherche la composition, l'esprit se fatigue, et l'on ne trace plus que des lignes insipides et froides. Mais j'en serai quitte pour faire de mon mieux et vous redire ma vieille chanson :

HORAT

Je vous parlerai des tableaux exposés cette année à mesure que le livret, qu'on distribue à la porte du Salon, me les offrira. Peut-être y aurait-il quelque ordre sous lequel on pourrait les ranger ; mais je ne vois pas nettement ce travail compensé par ses avantages.
[...]

LOUIS-MICHEL VAN LOO.

Ce peintre était attaché à la cour d'Espagne ; j'ignore pourquoi il n'y est plus, mais il est certain que c'est un grand artiste.

7. LE PORTRAIT DE L'AUTEUR, ACCOMPAGNE DE SA SŒUR ET TRAVAILLANT AU PORTRAIT DE SON PERE.

C'est une très-belle chose. Le peintre occupe le milieu de la toile. Il est assis : il a les jambes croisées et un bras passé sur le dos de son fauteuil ; il se repose. L'ébauche du portrait de son père est devant lui sur un chevalet. Sa sœur est debout derrière son fauteuil. Rien n'est plus simple, plus naturel et plus vrai que cette dernière figure. La robe de chambre de l'artiste fait la soie à merveille. Le bras pendant sur le dos du fauteuil est tout à fait hors de la toile ; il n'y a qu'à l'aller prendre. L'air de famille est on ne peut mieux conservé dans les trois têtes. En tout, le morceau est fait largement et mérite les plus grands éloges ; les têtes sont nobles et grandement touchées.

Avec tout cela, me direz-vous, cruelle comparaison avec Van Dyck pour la vérité, avec Rembrandt pour la force ?

Mais tandis qu'il y a tant de manières différentes d'écrire qui chacune ont leur mérite particulier, n'y aurait-il qu'une seule manière de bien peindre ? Parce qu'Homère est plus impétueux que Virgile, Virgile plus sage et plus nombreux que le Tasse, le Tasse plus intéressant et plus varié que Voltaire, refuserai-je mon juste hommage à celui-ci ? Modernes envieus de vos contemporains, jusques à quand vous acharnez-vous à les rabaisser par vos éternelles comparaisons avec les Anciens ? N'est-ce pas une façon de juger bien étrange que de ne regarder les Anciens que par leurs beaux côtés, comme vous faites, et que de fermer les yeux sur leurs défauts, et de n'avoir au contraire les yeux ouverts que sur les défauts des modernes et que de les tenir opiniâtement fermés sur leurs beautés ? Pour louer les auteurs de vos plaisirs, attendrez-vous toujours qu'ils ne soient plus ? À quoi leur sert un éloge qu'ils ne peuvent entendre ?

Je suis toujours fâché que, parmi les superstitions dont on a entêté les hommes, on n'ait jamais pensé à leur persuader qu'ils entendraient sous la tombe le mal ou le bien que nous en dirions.

Je suis aussi bien fâché que ces morceaux de peinture qui ont la fraîcheur et l'éclat des fleurs soient condamnés à se faner aussi vite qu'elles.

Cet inconvénient tient à une manière de faire qui double l'effet du tableau pour le moment. Lorsque le peintre a presque achevé son ouvrage, il glace. Glacer, c'est passer sur le tout une couche légère de la couleur et de la teinte qui convient à chaque partie. Cette couche peu chargée de couleur et très-chargée d'huile fait la fonction et a le défaut d'un vernis ; l'huile se sèche et jaunit en se séchant, et le tableau s'enfume plus ou moins, selon qu'il a été peint plus ou moins franchement.

On dit qu'un peintre peint à pleines couleurs ou franchement, lorsque ses couleurs sont plus unes, moins tourmentées, moins mélangées.

On conçoit que l'huile répandue sur les endroits où il y a beaucoup de différentes

couleurs mêlées et fondues occasionne une action des unes sur les autres et une décomposition d'où naissent des taches jaunes, grises, noires, et la perte de l'harmonie générale.

Les endroits qui souffriront le plus, ce sont ceux où il se trouvera de la céruse et autres chaux métalliques que la substance grasse revivifiera.

Un sculpteur un peu jaloux de la durée de son ouvrage, qui lui coûte tant de peines, devrait toujours en appuyer les parties délicates et fragiles sur des parties solides ; et le peintre préparer et broyer lui-même ses couleurs, et exclure de sa palette toutes celles qui peuvent réagir les unes sur les autres, se décomposer, se revivifier, ou souffrir, comme les sels, par l'acide de l'air. Cet acide est si puissant qu'il ternit jusqu'aux peintures de la porcelaine.

L'art de donner à la peinture des couleurs durables est presque encore à trouver. Il semble qu'il faudrait bannir la plupart des chaux, toutes les substances salines, et n'admettre que des terres pures et bien lavées.

C'est une chose bizarre que la diversité des jugements de la multitude qui se rassemble dans un Salon. Après s'y être promené pour voir, il faudrait aussi y faire quelques tours pour entendre.

Les gens du monde jettent un regard dédaigneux et distrait sur les grandes compositions, et ne sont arrêtés que par les portraits dont ils ont les originaux présents.

L'homme de lettres fait tout le contraire ; passant rapidement sur les portraits, les grandes compositions fixent toute son attention.

Le peuple regarde tout et ne s'entend à rien.

C'est lorsqu'ils se rencontrent au sortir de là qu'ils sont plaisants à entendre. L'un dit : « Avez-vous vu le *Mariage de la Vierge* ? c'est un beau morceau !

— Non. Mais vous, que dites-vous du *Portrait de la comtesse* ? c'est cela qui est délicieux.

— Moi ! je ne sais seulement pas si votre comtesse s'est fait peindre. Je m'amuserais autour d'un portrait, tandis que je n'ai ni trop d'yeux ni trop de temps pour le *Joseph* de Deshays ou le *Paralytique* de Greuze !

— Ah ! oui ; c'est cet homme qui est à côté de l'escalier et à qui l'on va donner l'extrême-onction... »

C'est ainsi que rien ne passe sans éloge et sans blâme : celui qui vise à l'approbation générale est un fou. Greuze, pourquoi faut-il qu'une impertinence t'afflige ? La foule est continuellement autour de ton tableau, il faut que j'attende mon tour pour en approcher. N'entends-tu pas la voix de la surprise et de l'admiration qui s'élève de tous côtés ? Ne sais-tu pas que tu as fait une chose sublime ? Que te faut-il de plus que ton propre suffrage et le nôtre ?

Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans composition, j'en parlerai peu ; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser il faut une action, alors ils auront tout le talent des peintres d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance.

Il s'est élevé ici une contestation singulière entre les artistes et les gens du monde. Ceux-ci ont prétendu que le mérite principal d'un portrait était d'être bien dessiné et bien peint. Eh ! que nous importe, disaient ceux-ci, que les Van Dyck ressemblent ou ne ressemblent pas ? En sont-ils moins à nos yeux des chefs-d'œuvre ? Le mérite de ressembler est passager ; c'est celui du pinceau qui émerveille dans le moment et qui éternise l'ouvrage. — C'est une chose bien douce pour nous, leur a-t-on répondu, que de retrouver sur la toile l'image vraie de nos pères, de nos mères, de nos enfants, de ceux qui ont été les bienfaiteurs du genre humain et que nous regrettons. Quelle a été la première origine de la peinture et de la sculpture ? Ce fut une jeune fille qui suivit avec un morceau de charbon les contours de la tête de son amant dont l'ombre était projetée sur un mur éclairé. Entre deux portraits, l'un de Henri IV mal peint, mais ressemblant, et l'autre d'un faquin de concussionnaire ou d'un sot auteur peint à miracle, quel est celui que vous choisirez ? Qui est-ce qui attache vos regards sur un buste de Marc-Aurèle ou de Trajan, de Sénèque ou de Cicéron ? Est-ce le mérite de ciseau de l'artiste ou l'admiration de l'homme ?

D'où je conclus avec vous qu'il faut qu'un portrait soit ressemblant pour moi, et bien peint pour la postérité.

Ce qu'il y a de certain, c'est que rien n'est plus rare qu'un beau portrait, plus commun qu'un barbouilleur qui fait ressembler, et que quand l'homme n'est plus, nous supposons la ressemblance.

BOUCHER.

Il y a deux tableaux de Boucher : le *Sommeil de l'enfant Jésus*, et une *Bergerie*.

9. LE SOMMEIL DE L'ENFANT JESUS.

Ce maître a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie et les mêmes défauts qui gâtent un talent rare.

Son enfant Jésus est mollement peint ; il dort bien. Sa Vierge mal drapée est sans caractère. La gloire en est très-aérienne. L'ange qui vole est tout à fait vaporeux. Il était impossible de toucher plus grandement et de donner une plus belle tête au Joseph qui sommeille derrière la Vierge qui adore son fils... Mais la couleur ? Pour la couleur, ordonnez à votre chimiste de vous faire une détonation ou plutôt déflagration de cuivre par le nitre et vous la verrez telle qu'elle est dans le tableau de Boucher. C'est celle d'un bel émail de Limoges. Si vous dites au peintre : « Mais, monsieur Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur ? » il vous répondra : « Dans ma tête. — Mais ils sont faux. — Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un événement fabuleux avec un pinceau romanesque. Que savez-vous ? la lumière du Thabor et celle du paradis sont peut-être comme cela. Avez-vous jamais été visité la nuit par des anges ? — Non. — Ni moi non plus ; et voilà pourquoi je m'essaye comme il me plaît dans une chose qui n'a point de modèle en nature. — Monsieur Boucher, vous n'êtes pas bon philosophe, si vous ignorez qu'en quelque lieu du monde que vous alliez et qu'on vous parle de Dieu, ce soit autre chose que l'homme. »

LA BERGERIE.

Imaginez sur le fond un vase posé sur son piédestal et couronné d'un faisceau de branches renversées ; au dessous, un berger endormi sur les genoux de sa bergère ; répandez autour une houlette, un petit chapeau rempli de roses, un chien, des

moutons, un bout de paysage et je ne sais combien d'autres objets entassés les uns sur les autres ; peignez le tout de la couleur la plus brillante, et vous aurez la *Bergerie* de Boucher. Quel abus du talent ! combien de temps de perdu ! Avec la moitié moins de frais, on eût obtenu la moitié plus d'effet. Entre tant de détails, tous également soignés, l'œil ne sait où s'arrêter ; point d'air, point de repos. Cependant la bergère a bien la physionomie de son état ; et ce bout de paysage qui serre le vase est d'une délicatesse, d'une fraîcheur et d'un charme surprenants. Mais que signifient ce vase et son piédestal ? que signifient ces lourdes branches dont il est surmonté ? Quand on écrit, faut-il tout écrire ? quand on peint, faut-il tout peindre ? De grâce, laissez quelque chose à suppléer par mon imagination... Mais dites cela à un homme corrompu par la louange et entêté de son talent, et il hochera dédaigneusement de la tête ; il vous laissera dire et nous le quitterons : *Jussum se suaque solum amare*. C'est dommage pourtant.

Cet homme, lorsqu'il était nouvellement revenu d'Italie, faisait de très-belles choses ; il avait une couleur forte et vraie ; sa composition était sage, quoique pleine de chaleur ; son faire large et grand. Je connais quelques-uns de ses premiers morceaux qu'il appelle aujourd'hui des *croûtes* et qu'il rachèterait volontiers pour les brûler.

Il a de vieux portefeuilles pleins de morceaux admirables qu'il dédaigne. Il en a de nouveaux, farcis de moutons et de bergers à la Fontenelle, sur lesquels il s'extasie.

Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. À peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette, qu'ils se tourmentent à enchaîner des guirlandes d'enfants, à peindre des culs joufflus et vermeils, et à se jeter dans toutes sortes d'extravagances qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l'originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leur modèle : ils n'en ont que les défauts.

[...]

DESHAYS.

Deshays est, sans contredit, le plus grand peintre d'église que nous ayons. Vien n'est pas de sa force en ce genre, et Carie Van Loo lui a

cédé sa place ; il y a pourtant de Vien une certaine *Piscine*.

42. LE MARIAGE DE LA VIERGE.

Je ne balance pas à prononcer que le *Mariage de la Vierge* est la plus belle composition qu'il y ait au Salon, comme elle est la plus vaste. Ce tableau a 19 pieds de haut sur 11 pieds de large. L'espace est immense, et tout y répond. On voit à droite l'autel et le candélabre à sept branches. Le grand prêtre est placé sur le haut des marches, le dos tourné à l'autel et le visage vers les époux. Il a les bras étendus et la tête élevée au ciel ; il en invoque l'assistance. Il est majestueux, il est grand, il en impose, il est plein d'enthousiasme. Les deux époux sont à genoux sur les derniers degrés. La Vierge noble, grande, pleine de modestie, vêtue et drapée naturellement, dans le vrai goût de Raphaël. L'époux, qui peut avoir quarante-cinq ans, est vigoureux et frais ; il présente à son épouse l'anneau nuptial. Son caractère ne dit ni trop ni trop peu. Derrière l'époux est une sainte Anne dont le visage ridé est l'image de la joie. À côté de la sainte Anne, derrière la Vierge, est une grande fille, belle, simple, innocente, un voile jeté négligemment sur sa tête, le reste du corps couvert d'une longue draperie, et portant une corbeille de roses ; ce n'est qu'un accessoire, mais qu'on ne se lasse point de regarder. À droite du grand prêtre et de l'autel, le peintre a jeté des assistants témoins de la cérémonie ; ils ont les regards attachés sur les époux. À gauche du grand prêtre, et sur le devant du tableau, il a placé deux lévites vêtus de blanc, tout à fait dans la manière de Le Sueur. L'un tient des fleurs, l'autre s'appuie sur un flambeau. Ô les deux belles figures ! Il y a des gens difficiles qui, convenant de leur mérite et de la beauté de leur caractère, prétendent qu'elles sont un peu contournées, et que le peintre a serré les cuisses de l'un avec une large bande sans trop savoir pourquoi. Malheur à ces gens-là, ils ne seront jamais satisfaits de rien ! Ils disent aussi que la Gloire qui remplit le haut du tableau est un peu lourde, et il faut leur accorder ce point, d'autant plus que l'éclat qu'ils y désirent n'aurait pas éteint le reste d'une composition peinte très-fortement. Pour ces anges groupés, ils ne peuvent nier leur légèreté ; ils sont suspendus dans les airs, et l'on n'est pas

surpris qu'ils y restent. Plus on regarde ce morceau, plus on en est frappé ; la couleur en est forte, et plus peut-être que vraie. Le peintre n'a rien fait encore, à mon sens, ni de si beau ni de si hardi ; je n'en excepte ni son *Saint Benoît*, du Salon passé, ni son *Saint Victor*, ni son autre martyr dont le nom ne me revient pas, quoiqu'il y eût et de la force et du génie.

Qu'on me dise, après cela, que notre mythologie prête moins à la peinture que celle des Anciens ! Peut-être la Fable offre-t-elle plus de sujets doux et agréables ; peut-être n'avons-nous rien à comparer, en ce genre, au *Jugement de Pâris* ; mais le sang que l'abominable croix a fait couler de tous côtés est bien d'une autre ressource pour le pinceau tragique. Il y a sans doute de la sublimité dans une tête de Jupiter ; il a fallu du génie pour trouver le caractère d'une Euménide tel que les Anciens nous l'ont laissé ; mais qu'est-ce que ces figures isolées en comparaison de ces scènes où il s'agit de montrer l'aliénation d'esprit ou la fermeté religieuse, l'atrocité de l'intolérance, un autel fumant d'encens devant une idole, un prêtre aiguisant froidement ses couteaux, un prêtre faisant déchirer de sang-froid son semblable à coups de fouet, un fou s'offrant avec joie à tous les tourments qu'on lui montre et déliant ses bourreaux ; un peuple effrayé, des enfants qui détournent la vue et se renversent sur le sein de leurs mères ; des licteurs écartant la foule ; en un mot, tous les incidents de ces sortes de spectacles ! Les crimes que la folie du Christ a commis et fait commettre sont autant de grands drames et bien d'une autre difficulté que la descente d'Orphée aux enfers, les charmes de l'Élysée, les supplices du Ténare ou les délices de Paphos. Dans un genre, voyez tout ce que Raphaël et d'autres grands maîtres ont tiré de Moïse, des prophètes et des évangélistes. Est-ce un champ stérile pour le génie qu'Adam, Ève, sa famille, la postérité de Jacob et tous les détails de la vie patriarcale ? Pour notre Paradis, j'avoue qu'il est aussi plat que ceux qui l'habitent et le bonheur qu'ils y goûtent. Nulle comparaison entre nos saints, nos apôtres et nos vierges tristement extasiés, et ces banquets de l'Olympe où le nerveux Hercule, appuyé sur sa massue, regarde amoureusement la délicate

Hébé ; où Apollon avec sa tête divine et sa longue chevelure, tient, par ses accords, les convives enchantés ; où le Maître des dieux, s'enivrant d'un nectar versé à pleine coupe de la main d'un jeune garçon à épaules d'ivoire et à cuisses d'albâtre, fait gonfler de dépit le cœur de sa femme jalouse. Sans contredit j'aime mieux voir la croupe, la gorge et les beaux bras de Vénus que le triangle mystérieux ; mais où est, là dedans, le sujet tragique que je cherche ? Ce sont des crimes qu'il faut au talent des Racine, des Corneille et des Voltaire. Jamais aucune religion ne fut aussi féconde en crimes que le christianisme ; depuis le meurtre d'Abel jusqu'au supplice de Calas, pas une ligne de son histoire qui ne soit ensanglantée. C'est une belle chose que le crime et dans l'histoire et dans la poésie, et sur la toile et sur le marbre. J'ébauche, mon ami, au courant de la plume ; je jette des germes que je laisse à la fécondité de votre tête à développer.

43. LA CHASTETE DE JOSEPH.

Voici une machine moins grande que la précédente, mais qui ne lui cède guère en mérite et qui vient à l'appui de ma digression ; c'est la *Chasteté de Joseph*.

Je ne sais si ce tableau est destiné pour une église, mais c'est à faire damner le prêtre au milieu de sa messe et donner au diable tous les assistants. Avez-vous rien vu de plus voluptueux ? Je n'en excepte pas même cette *Madeleine* du Corrège de la galerie de Dresde dont vous conservez l'estampe avec tant de soin pour la mortification de vos sens.

La femme de Putiphar s'est précipitée du chevet au pied de son lit ; elle est couchée sur le ventre et elle arrête par le bras le sot et bel esclave pour lequel elle a pris du goût. On voit sa gorge et ses épaules. Qu'elle est belle cette gorge ! Qu'elles sont belles ces épaules ! L'amour et le dépit, mais plus encore le dépit que l'amour, se montrent sur son visage ; le peintre y a répandu des traits qui, sans la défigurer, décèlent l'impudence et la méchanceté : quand on l'a bien regardée, on n'est surpris ni de son action ni du reste de son histoire. Cependant Joseph est dans un trouble inexprimable : il ne sait s'il doit fuir ou rester ; il a les yeux tournés vers le ciel, il l'appelle à son secours ; c'est l'image de l'agonie la plus violente. Deshayes n'a eu garde

de lui donner cet air indigné et farouche qui convient si peu à un galant homme qu'une femme charmante prévient. Il est peut-être un peu moins chaste que dans le livre saint, mais il est infiniment plus intéressant. N'est-il pas vrai que vous l'aimez mieux incertain et perplexe et que vous vous en mettez bien plus aisément à sa place ? Lorsque je retourne au Salon j'ai toujours l'espoir de le trouver entre les bras de sa maîtresse. Cette femme a une jambe nue qui descend hors du lit. Ô l'admirable demi-teinte qui est là ! On ne peut pas dire que sa cuisse soit découverte ; mais il y a une telle magie dans ce linge léger qui la cache, ou plutôt qui la montre, qu'il n'est point de femme qui n'en rougisse, point d'homme à qui le cœur n'en palpite. Si Joseph eût été placé de ce côté, c'était fait de sa chasteté : ou la grâce qu'il invoquait ne serait point venue, ou elle ne serait venue que pour exciter son remords. Une grosse étoile à fleurs et à fond vert, forte et moelleuse, descend en plis larges et droits et couvre le chevet du lit. Si l'on me donne un tableau à choisir au Salon, voilà le mien ; cherchez le vôtre. Vous en trouverez de plus savants, de plus parfaits peut-être ; pour un plus séduisant, je vous en défie. Vous me direz peut-être que la tête de la femme n'est pas d'une grande correction ; que celle de Joseph n'est pas assez jeune ; que ce tapis rouge qui couvre ce bout de toilette est dur ; que cette draperie jaune sur laquelle la femme a une de ses mains appuyée est crue, imite l'écorce et blesse vos yeux délicats. Je me moque de toutes vos observations et je m'en tiens à mon choix. Et puis encore une petite digression, s'il vous plaît. Je suis dans mon cabinet, d'où il faut que je voie tous ces tableaux ; cette contention me fatigue, et la digression me repose. Assemblez confusément des objets de toute espèce et de toutes couleurs, du linge, des fruits, du papier, des livres, des étoffes et des animaux, et vous verrez que l'air et la lumière, ces deux harmoniques universels, les accorderont tous, je ne sais comment, par des reflets imperceptibles ; tout se liera, les disparates s'affaibliront, et votre œil ne reprochera rien à l'ensemble. L'art du musicien qui, en touchant sur l'orgue l'accord parfait d'*ut*, porte à votre oreille les dissonants *ut, mi, sol, si, ré, ut*, en est venu là ;

celui du peintre n'y viendra jamais. C'est que le musicien vous envoie les sons mêmes, et que ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas de la chair, de la laine, du sang, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des sucres de plantes, des os calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques. De là l'impossibilité de rendre les reflets imperceptibles des objets les uns sur les autres ; il y a pour lui des couleurs ennemies qui ne se réconcilieront jamais. De là la palette particulière, un faire, un technique propre à chaque peintre. Qu'est-ce que ce technique ? L'art de sauver un certain nombre de dissonances, d'esquiver les difficultés supérieures à l'art. Je défie le plus hardi d'entre eux de suspendre le soleil ou la lune au milieu de sa composition sans offusquer ces deux astres ou de vapeurs ou de nuages ; je le défie de choisir son ciel tel qu'il est en nature, parsemé d'étoiles brillantes comme dans la nuit la plus sereine. De là la nécessité d'un certain choix d'objets et de couleurs ; encore après ce choix, quelque bien fait qu'il puisse être, le meilleur tableau, le plus harmonieux, n'est-il qu'un tissu de faussetés qui se couvrent les unes les autres. Il y a des objets qui gagnent, d'autres qui perdent, et la grande magie consiste à approcher tout près de nature et à faire que tout perde ou gagne proportionnellement ; mais alors ce n'est plus la scène réelle et vraie qu'on voit, ce n'en est pour ainsi dire que la traduction. De là, cent à parier contre un qu'un tableau dont on prescrira rigoureusement l'ordonnance à l'artiste sera mauvais, parce que c'est lui demander tacitement de se former tout à coup une palette nouvelle. Il en est en ce point de la peinture comme de l'art dramatique. Le poète dispose son sujet relativement aux scènes dont il se sent le talent, dont il croit se tirer avec avantage. Jamais Racine n'eût bien rempli le canevas des *Horaces* ; jamais Corneille n'eût bien rempli le canevas de *Phèdre*.

Je me sens encore las ; suivons donc encore un moment cette digression. Je ne vous parlerai point de l'éclat du soleil et de la lune, qu'il est impossible de rendre, ni de ce fluide interposé entre nos yeux et ces astres qui empêche leurs limites de trancher durement

sur l'espace ou le fond où nous les rapportons, fluide qu'il n'est pas plus possible de rendre que l'éclat de ces corps lumineux ; mais je vous demanderai si leur contour sphérique et rigoureux n'est pas déplaisant ? si, quelque brillants que l'artiste les fit, ils ne ressembleraient pas à des taches ? Il est impossible qu'un arbre, tel qu'un cerisier chargé de fruits rouges, fasse un bon effet dans un tableau ; et un espace du plus beau bleu percé de petits trous lumineux sera tout aussi maussade. Je vais peut-être prononcer un blasphème, mais qu'importe ! est-ce que j'ai honte d'être bête avec mon ami ? C'est qu'à mon avis ce n'est ni par sa couleur, ni par les astres dont il étincelle pendant la nuit que le firmament nous transporte d'admiration. Si, placé au fond d'un puits, vous n'en voyiez qu'une petite portion circulaire, vous ne tarderiez pas à vous réconcilier avec mon idée. Si une femme allait chez un marchand de soie, et qu'il lui offrît une aune ou deux de firmament, je veux dire d'une étoile du plus beau bleu et parsemée de points brillants, je doute fort qu'elle la choisît pour s'en vêtir. D'où naît donc le transport que le firmament nous inspire pendant une nuit étoilée et sereine ? C'est, ou je me trompe fort, de l'espace immense qui nous environne, du silence profond qui règne dans cet espace, et d'autres idées accessoires dont les unes tiennent à l'astronomie et les autres à la religion. Quand je dis à l'astronomie, j'entends cette astronomie populaire qui se borne à savoir que ces points étincelants sont des masses prodigieuses reléguées à des distances prodigieuses, où ils sont les centres d'une infinité de mondes suspendus sur nos têtes et d'où le globe que nous habitons serait à peine discerné. Quel ne doit pas être notre frémissement lorsque nous imaginons un Être créateur de toute cette énorme machine, la remplissant, nous voyant, nous entendant, nous environnant, nous touchant ! Voilà, ou je me trompe fort, les sources principales de notre sensation à l'aspect du firmament, c'est un effet moitié physique et moitié religieux.

[...]

CHARDIN.

C'est celui-ci qui est un peintre ; c'est celui-ci qui est un coloriste.

Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux.

Celui qu'on voit en montant l'escalier mérite surtout l'attention. L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté.

Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donnés et m'en bien servir.

Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. « Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore. » Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier.

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau.

C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets. Ô Chardin ! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile.

Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, je l'occuperais sur la *Raie dépouillée* du même maître. L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures.

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée.

Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit.

On m'a dit que Greuze montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien.

Qui est-ce qui payera les tableaux de Chardin, quand cet homme rare ne sera plus ? Il faut que vous sachiez encore que cet artiste a le sens droit et parle à merveille de son art.

Ah ! mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du jardin du Roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives ? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera quand il voudra.

[...]

LOUTHERBOURG.

Phénomène étrange ! Un jeune peintre, de vingt-deux ans, qui se montre et se place tout de suite sur la ligne de Berghem. Ses animaux sont peints de la même force et de la même vérité. C'est la même entente et la même harmonie générale. Il est large, il est moelleux ; que n'est-il pas ?

Il a exposé un grand nombre de *paysages*. Je n'en décrirai qu'un seul.

Voyez à gauche ce bout de forêt : il est un peu trop vert, à ce qu'on dit, mais il est touffu et d'une fraîcheur délicieuse. En sortant de ce bois et vous avançant vers la droite, voyez ces masses de rochers, comme elles sont grandes et nobles, comme elles sont douces et dorées dans les endroits où la verdure ne les couvre point, et comme elles sont tendres et agréables où la verdure les tapisse encore ! Dites-moi si l'espace que vous découvrez au delà de ces roches n'est pas la chose qui a fixé cent fois votre attention dans la nature. Comme tout s'éloigne, s'enfuit, se dégrade insensiblement, et lumières et couleurs et objets ! Et ces bœufs qui se reposent au pied de ces montagnes, ne vivent-ils pas ? ne ruminent-ils pas ? N'est-ce pas là la vraie

couleur, le vrai caractère, la vraie peau de ces animaux ? Quelle intelligence et quelle vigueur ! Cet enfant naquit donc le pouce passé dans la palette ? Où peut-il avoir appris ce qu'il sait ? Dans l'âge mûr, avec les plus heureuses dispositions, après une longue expérience, on s'élève rarement à ce point de perfection. L'œil est partout arrêté, récréé, satisfait. Voyez ces arbres ; regardez comme ce long sillon de lumière éclaire cette verdure, se joue entre les brins de l'herbe et semble leur donner de la transparence. Et l'accord et l'effet de ces petites masses de roches détachées et répandues sur le devant ne vous frappent-ils pas ? Ah ! mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton ! arrêtons-nous-y ; la chaleur du jour commence à se faire sentir, couchons-nous le long de ces animaux. Tandis que nous admirerons l'ouvrage du Créateur, la conversation de ce pâtre et de cette paysanne nous amusera ; nos oreilles ne dédaigneront pas les sons rustiques de ce bouvier, qui charme le silence de cette solitude et trompe les ennuis de sa condition en jouant de la flûte. Reposons-nous ; vous serez à côté de moi, je serai à vos pieds tranquille et en sûreté, comme ce chien, compagnon assidu de la vie de son maître et garde fidèle de son troupeau ; et lorsque le poids du jour sera tombé nous continuerons notre route, et dans un temps plus éloigné, nous nous rappellerons encore cet endroit enchanté et l'heure délicieuse que nous y avons passée.

S'il ne fallait pour être artiste que sentir vivement les beautés de la nature et de l'art, porter dans son sein un cœur tendre, avoir reçu une âme mobile au souffle le plus léger, être né celui que la vue ou la lecture d'une belle chose enivre, transporte, rend souverainement heureux, je m'écrierais en vous embrassant, en jetant mes bras autour du cou de Louthembourg ou de Greuze : « Mes amis, *son pittor anch'io.* »

La couleur et la touche de Louthembourg sont fortes ; mais, il faut l'avouer, elles n'ont ni la facilité ni toute la vérité de celles de Vernet. Cependant, a-t-on dit, s'il est un peu trop vert dans le paysage que vous venez de décrire, c'est peut-être qu'il a craint qu'en se dégradant sur un long espace il ne finît par

être trop faible. Mais ceux qui parlent ainsi ne sont pas artistes.

Ce faire de Louthembourg, de Casanove, de Chardin et de quelques autres, tant anciens que modernes, est long et pénible. Il faut à chaque coup de pinceau, ou plutôt de brosse ou de ponce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet. De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées. Rien n'est plus difficile que d'allier ce soin, ces détails, avec ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent et se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu. Quel art il faut pour éviter cet écueil ! Quel travail que celui d'introduire entre une infinité de chocs fiers et vigoureux une harmonie générale qui les lie et qui sauve l'ouvrage de la petitesse de forme ! Quelle multitude de dissonances visuelles à préparer et à adoucir ! Et puis, comment soutenir son génie, conserver sa chaleur pendant le cours d'un travail aussi long ? Ce genre heurté ne me déplaît pas.

Le jeune Louthembourg est, à ce qu'on dit, d'une figure agréable ; il aime le plaisir, le faste et la parure, c'est presque un petit-maître. Il travaillait chez Casanove et n'était pas mal avec sa femme... Un beau jour il s'échappe de l'atelier de son maître et d'entre les bras de sa maîtresse ; il se présente à l'Académie avec vingt tableaux de la même force et se fait recevoir par acclamation.

Il a fait, tout en débutant, une cruelle niche à ce Casanove chez qui il travaillait ; parmi ses tableaux, il en a exposé un petit avec son nom, Louthembourg, écrit sur le cadre en gros caractères ; c'est un sujet de bataille. C'est précisément comme s'il eût dit à tout le monde : « Messieurs, rappelez-vous ces morceaux de Casanove qui vous ont tant surpris il y a deux ans ; regardez bien celui-ci et jugez à qui appartient le mérite des autres. »

Ce petit tableau de bataille est entre deux paysages de la plus douce séduction. Ce n'est rien : des roches, des plantes, des eaux ; mais comme tout cela est fait ! Comme je les mettrais sous mon habit si l'on ne me regardait pas !

VERNET.

Que ne puis-je, pour un moment, ressusciter les peintres de la Grèce et ceux tant de Rome ancienne que de Rome nouvelle. et entendre ce qu'ils diraient des ouvrages de Vernet ! Il n'est presque pas possible d'en parler, il faut les voir.

Quelle immense variété de scènes et de figures ! quelles eaux ! quels ciels ! quelle vérité ! quelle magie ! quel effet !

S'il allume du feu, c'est à l'endroit où son éclat semblerait devoir éteindre le reste de la composition. La fumée se lève épaisse, se raréfie peu à peu, et va se perdre dans l'atmosphère à des distances immenses.

S'il projette des objets sur le cristal des mers, il sait l'en éteindre à la plus grande profondeur sans lui faire perdre ni sa couleur naturelle, ni sa transparence.

S'il y fait tomber la lumière, il sait l'en pénétrer ; on la voit trembler et frémir à sa surface.

S'il met des hommes en action, vous les voyez agir.

S'il répand des nuages dans l'air, comme ils y sont suspendus légèrement ! comme ils marchent au gré des vents ! quel espace entre eux et le firmament !

S'il élève un brouillard, la lumière en est affaiblie, et à son tour toute la masse vaporeuse en est empreinte et colorée. La lumière devient obscure et la vapeur devient lumineuse.

S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents et mugir les flots ; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume. Les matelots crient ; les flancs du bâtiment s'entr'ouvrent ; les uns se précipitent dans les eaux ; les autres, moribonds, sont étendus sur le rivage. Ici des spectateurs élèvent leurs mains aux cieux ; là une mère presse son enfant contre son sein ; d'autres s'exposent à périr pour sauver leurs amis ou leurs proches ; un mari tient entre ses bras sa femme à demi pâmée ; une mère pleure sur son enfant noyé ; cependant le vent applique ses vêtements contre son corps et vous en fait discerner les formes ; des marchandises se balancent sur les eaux, et des passagers sont entraînés au fond des gouffres. C'est Vernet qui sait rassembler les orages, ouvrir les cataractes du ciel et inonder la terre ; c'est lui qui sait aussi, quand il lui plaît,

dissiper la tempête et rendre le calme à la mer, la sérénité aux cieux. Alors toute la nature sortant comme du chaos, s'éclaire d'une manière enchanteresse et reprend tous ses charmes.

Comme ses jours sont sereins ! comme ses nuits sont tranquilles ! comme ses eaux sont transparentes ! C'est lui qui crée le silence, la fraîcheur et l'ombre dans les forêts. C'est lui qui ose sans crainte placer le soleil ou la lune dans son firmament. Il a volé à la nature son secret ; tout ce qu'elle produit, il peut le répéter.

Et comment ses compositions n'étonneraient-elles pas ? il embrasse un espace infini ; c'est toute l'étendue du ciel sous l'horizon le plus élevé, c'est la surface d'une mer, c'est une multitude d'hommes occupés du bonheur de la société, ce sont des édifices immenses et qu'il conduit à perte de vue.

91. LA NUIT PAR UN CLAIR DE LUNE.

Le tableau qu'on appelle son *Clair de lune* est un effort de l'art. C'est la nuit partout et c'est le jour partout ; ici, c'est l'astre de la nuit qui éclaire et qui colore ; là, ce sont des feux allumés ; ailleurs, c'est l'effet mélangé de ces deux lumières. Il a rendu en couleur les ténèbres visibles et palpables de Milton. Je ne vous parle pas de la manière dont il a fait frémir et jouer ce rayon de lumière sur la surface tremblante des eaux ; c'est un effet qui a frappé tout le monde.

89. VUE DU PORT DE ROCHEFORT, PRISE DU MAGASIN DES COLONIES.

Son *Port de Rochefort* est très-beau ; il fixe l'attention des artistes par l'ingratitude du sujet.

90. VUE DU PORT DE LA ROCHELLE, PRISE DE LA PETITE RIVE.

Le *Port de la Rochelle* est infiniment plus piquant. Voilà ce qu'on peut appeler un ciel ; voilà des eaux transparentes, et tous ces groupes, ce sont autant de petits tableaux vrais et caractéristiques du local ; les figures en sont du dessin le plus correct. Comme la touche en est spirituelle et légère ! Qui est-ce

qui entend la perspective aérienne mieux que cet homme-là ?

Regardez le *Port de la Rochelle* avec une lunette qui embrasse le champ du tableau et qui exclue la bordure, et oubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous écrieriez, comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même : « Oh ! le beau point de vue ! »

Et puis la fécondité de génie et la vitesse d'exécution de cet artiste sont inconcevables. Il eût employé deux ans à peindre un seul de ces morceaux qu'on n'en serait point surpris, et il y en a vingt de la même force. C'est l'univers montré sous toutes sortes de faces, à tous les points du jour, à toutes les lumières.

Je ne regarde pas toujours, j'écoute quelquefois. J'entendis un spectateur d'un de ces tableaux qui disait à son voisin : « Le Claude Lorrain me semble encore plus piquant... » et celui-ci qui lui répondait : « D'accord, mais il est moins vrai. »

Cette réponse ne me parut pas juste. Les deux artistes comparés sont également vrais ; mais le Lorrain a choisi des moments plus rares et des phénomènes plus extraordinaires.

Mais, me direz-vous, vous préférez donc le Lorrain à Vernet ? car quand on prend la plume ou le pinceau, ce n'est pas pour dire ou pour montrer une chose commune.

J'en conviens ; mais considérez que les grandes compositions de Vernet ne sont point d'une imagination libre, c'est un travail commandé, c'est un local qu'il faut rendre tel qu'il est, et remarquez que dans ces morceaux mêmes Vernet montre bien une autre tête, un autre talent que le Lorrain par la multitude incroyable d'actions, d'objets et de scènes particulières. L'un est un paysagiste, l'autre un peintre d'histoire et de la première force dans toutes les parties de la peinture.

92. LA BERGERE DES ALPES, SUJET TIRE DES CONTES MORAUX DE M. MARMONTEL.

M^{me} Geoffrin, femme célèbre à Paris, l'a fait exécuter. Je ne trouve ni le conte ni le tableau bien merveilleux. Les deux figures du peintre n'arrêtent ni n'intéressent. On se récrie beaucoup sur le paysage ; on prétend qu'il a toute l'horreur des Alpes vues de loin. Cela se peut, mais c'est une absurdité ; car pour les

figures et pour moi qui m'assieds à côté d'elles, elles ne sont qu'à peu de distance ; nous touchons à la montagne qui est derrière nous, cette montagne est peinte dans la vérité d'une montagne voisine ; nous ne sommes séparés des Alpes que par une gorge étroite. Pourquoi donc ces Alpes sont-elles informes, sans détail distinct, verdâtres et nébuleuses ? Pour pallier l'ingratitude de son sujet, l'artiste s'est épuisé sur un grand arbre qui occupe toute la partie gauche de sa composition ; il s'agissait bien de cela ! C'est qu'il ne faut rien commander à un artiste, et quand on veut avoir un beau tableau de sa façon, il faut lui dire : « Faites-moi un tableau et choisissez le sujet qui vous conviendra... » Encore serait-il plus sûr et plus court d'en prendre un tout fait.

Mais un tableau médiocre au milieu de tant de chefs-d'œuvre ne saurait nuire à la réputation d'un artiste, et la France peut se vanter de son Vernet à aussi juste titre que la Grèce de son Apelle et de son Zeuxis, et que l'Italie de ses Raphaël, de ses Corrège et de ses Carraches. C'est vraiment un peintre étonnant.

[...]

GREUZE.

C'est vraiment là mon homme que ce Greuze. Oubliant pour un moment ses petites compositions, qui me fourniront des choses agréables à lui dire, j'en viens tout de suite à son tableau de la *Piété filiale*, qu'on intitulerait mieux : *De la récompense de la bonne éducation donnée*.

D'abord le genre me plaît ; c'est la peinture morale. Quoi donc ! le pinceau n'a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice ? Ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu ? Courage, mon ami Greuze, fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela ! Lorsque tu seras au moment de quitter la vie, il n'y aura aucune de tes compositions que tu ne puisses te rappeler avec plaisir. Que n'étais-tu à côté de cette jeune fille qui, regardant la tête de ton *Paralytique*, s'écria avec une vivacité charmante : « Ah ! mon Dieu, comme il me touche ! mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer. » Et que cette jeune fille

n'était-elle la mienne ! je l'aurais reconnue à ce mouvement. Lorsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis comme elle mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à tomber de mes yeux.

Ce tableau a 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds de haut.

Le principal personnage, celui qui occupe le milieu de la scène et qui fixe l'attention, est un vieillard paralytique étendu dans son fauteuil, la tête appuyée sur un traversin et les pieds sur un tabouret. Il est habillé ; ses jambes malades sont enveloppées d'une couverture. Il est entouré de ses enfants et de ses petits-enfants, la plupart empressés à le servir. Sa belle tête est d'un caractère si touchant, il paraît si sensible aux services qu'on lui rend, il a tant de peine à parler, sa voix est si faible, ses regards si tendres, son teint si pâle, qu'il faut être sans entrailles pour ne pas les sentir remuer.

À sa droite, une de ses filles est occupée à relever sa tête et son traversin.

Devant lui, du même côté, son gendre vient lui présenter des aliments. Ce gendre écoute ce que son beau-père lui dit, et il a l'air tout à fait touché.

À gauche, de l'autre côté, un jeune garçon lui apporte à boire. Il faut voir la douleur et toute la figure de celui-ci ; sa peine n'est pas seulement sur son visage, elle est dans ses jambes, elle est partout.

De derrière le fauteuil du vieillard sort une petite tête d'enfant. Il s'avance, il voudrait bien aussi entendre son grand-papa, le voir et le servir. Les enfants sont officieux. On voit ses petits doigts sur le haut du fauteuil.

Un autre plus âgé est à ses pieds et arrange sa couverture.

Devant lui, un tout à fait jeune s'est glissé entre lui et son gendre et lui présente un chardonneret. Comme il tient l'oiseau ! comme il l'offre ! Il croit que cela va guérir le grand-papa.

Plus loin, à droite du vieillard, est sa fille mariée. Elle écoute avec joie ce que son père dit à son mari. Elle est assise sur un tabouret, elle a la tête appuyée sur sa main ; elle a sur ses genoux l'Écriture sainte. Elle a suspendu la lecture qu'elle faisait au bonhomme.

À côté de la fille est sa mère et l'épouse du paralytique ; elle est aussi assise sur une

chaise de paille. Elle recousait une chemise. Je suis sûr qu'elle a l'ouïe dure, elle a cessé son ouvrage, elle avance de côté sa tête pour entendre.

Du même côté, tout à fait à l'extrémité du tableau, une servante, qui était à ses fonctions, prête aussi l'oreille.

Tout est rapporté au principal personnage, et ce qu'on fait dans le moment présent et ce qu'on faisait dans le moment précédent.

Il n'y a pas jusqu'au fond qui ne rappelle les soins qu'on prend du vieillard. C'est un grand drap suspendu sur une corde et qui sèche ; ce drap est très-bien imaginé, et pour le sujet du tableau et pour l'effet de l'art. On se doute bien que le peintre n'a pas manqué de le peindre largement.

Chacun ici a précisément le degré d'intérêt qui convient à l'âge et au caractère. Le nombre des personnages rassemblés dans un assez petit espace est fort grand ; cependant ils y sont sans confusion, car ce maître excelle surtout à ordonner sa scène. La couleur des chairs est vraie ; les étoffes sont bien soignées ; point de gêne dans les mouvements ; chacun est à ce qu'il fait. Les enfants les plus jeunes sont gais, parce qu'ils ne sont pas encore dans l'âge où l'on sent. La commisération s'annonce fortement dans les plus grands. Le gendre paraît le plus touché, parce que c'est à lui que le malade adresse ses discours et ses regards. La fille mariée paraît écouter plutôt avec plaisir qu'avec douleur. L'intérêt est sinon éteint, du moins presque insensible dans la vieille mère, et cela est tout à fait dans la nature : *Jam proximus ardet Ucalegon*, elle ne peut plus se promettre d'autre consolation que la même tendresse de la part de ses enfants pour un temps qui n'est pas loin. Et puis l'âge, qui endurec les fibres, dessèche l'âme.

Il y en a qui disent que le paralytique est trop renversé et qu'il est impossible de manger en cette position. Il ne mange pas, il parle, et l'on est prêt à lui relever la tête.

Que c'était à sa fille de lui présenter à manger et à son gendre à relever sa tête et son traversin, parce que l'un demande de l'adresse et l'autre de la force. Cette observation n'est pas si fondée qu'elle le paraît d'abord. Le peintre a voulu que son paralytique reçût un secours marqué de celui

de qui il était le moins en droit de l'attendre ; cela justifie le bon choix qu'il a fait pour sa fille ; c'est la vraie cause de l'attendrissement de son visage, de son regard et du discours qu'il lui tient. Déplacer ce personnage, c'eût été changer le sujet du tableau ; mettre la fille à la place du gendre, c'eût été renverser toute la composition : il y aurait eu quatre têtes de femme de suite, et l'enfilade de toutes ces têtes aurait été insupportable.

Ils disent aussi que cette attention de tous les personnages n'est pas naturelle ; qu'il fallait en occuper quelques-uns du bonhomme et laisser les autres à leurs fonctions particulières ; que la scène en eût été plus simple et plus vraie, et que c'est ainsi que la chose s'est passée, qu'ils en sont sûrs... Ces gens-là *faciunt ut nimis intelligendo nihil intelligent*. Le moment qu'ils demandent est un moment commun, sans intérêt ; celui que le peintre a choisi est particulier ; par hasard il arriva ce jour-là que ce fut son gendre qui lui apporta des aliments, et le bonhomme, touché, lui en témoigna sa gratitude d'une manière si vive, si pénétrée, qu'elle suspendit les occupations et fixa l'attention de toute la famille.

On dit encore que le vieillard est moribond et qu'il a le visage d'un agonisant... Le docteur Gatti dit que ces critiques-là n'ont jamais vu de malades, et que celui-là a bien encore trois ans à vivre.

Que sa fille mariée, qui suspend la lecture, manque d'expression ou n'a pas celle qu'elle devrait avoir... Je suis un peu de cet avis.

Que les bras de cette figure, d'ailleurs charmante, sont raides, secs, mal peints et sans détails... Oh ! pour cela, rien n'est plus vrai.

Que le traversin est tout neuf, et qu'il serait plus naturel qu'il eût déjà servi... Cela se peut.

Que cet artiste est sans fécondité, et que toutes les têtes de cette scène sont les mêmes que celles de son tableau des *Fiançailles*, et celles de ses *Fiançailles* les mêmes que celles de son *Paysan qui fait la lecture à ses enfants*... D'accord ; mais si le peintre l'a voulu ainsi ? s'il a suivi l'histoire de la même famille ?

Que... Et que mille diables emportent les critiques et moi tout le premier ! Ce tableau est beau et très-beau, et malheur à celui qui

peut le considérer un moment de sang-froid ! Le caractère du vieillard est unique ; le caractère du gendre est unique ; l'enfant qui apporte à boire, unique ; la vieille femme, unique. De quelque côté qu'on porte ses yeux, on est enchanté. Le fond, les couvertures, les vêtements sont du plus grand fini. Et puis cet homme dessine comme un ange. Sa couleur est belle et forte, quoique ce ne soit pas encore celle de Chardin pourtant. Encore une fois, ce tableau est beau, ou il n'y en eut jamais. Aussi appelle-t-il les spectateurs en foule ; on ne peut en approcher. On le voit avec transport, et quand on le revoit, on trouve qu'on avait eu raison d'en être transporté.

Il serait bien surprenant que cet artiste n'excellât pas. Il a de l'esprit et de la sensibilité ; il est enthousiaste de son art ; il fait des études sans fin ; il n'épargne ni soins ni dépenses pour avoir les modèles qui lui conviennent. Rencontre-t-il une tête qui le frappe, il se mettrait volontiers aux genoux du porteur de cette tête pour l'attirer dans son atelier. Il est sans cesse observateur dans les rues, dans les églises, dans les marchés, dans les spectacles, dans les promenades, dans les assemblées publiques. Médite-t-il un sujet : il en est obsédé, suivi partout. Son caractère même s'en ressent ; il prend celui de son tableau : il est brusque, doux, insinuant, caustique, galant, triste, gai, froid, chaud, sérieux ou fou, selon la chose qu'il projette.

Outre le génie de son art qu'on ne lui refusera pas, on voit encore qu'il est spirituel dans le choix et la convenance des accessoires. Dans le tableau du *Paysan qui lit l'Écriture sainte à sa famille*, il avait placé dans un coin à terre un petit enfant qui, pour se désennuyer, faisait les cornes à un chien. Dans ses *Fiançailles*, il avait amené une poule avec toute sa couvée. Dans celui-ci, il a placé à côté du garçon qui apporte à boire à son père infirme une grosse chienne debout qui a le nez en l'air, et que ses petits tettent toute droite ; sans parler de ce drap qu'il a étendu sur une corde et qui fait le fond de son tableau.

On lui reprochait de peindre un peu gris ; il s'est bien corrigé de ce défaut. Quoi qu'on en dise, Greuze est mon peintre.

[...]

SCULPTURE.

Si j'ai été long sur les peintres, en revanche je serai court sur les sculpteurs, et je n'aurai pas un mot à dire de nos graveurs.

FALCONET.

Ô la chose précieuse que ce petit groupe de Falconet ! Voilà le morceau que j'aurais dans mon cabinet, si je me piquais d'avoir un cabinet. Ne vaudrait-il pas mieux sacrifier tout d'un coup ? ... Mais laissons cela. Nos amateurs sont des gens à breloques ; ils aiment mieux garnir leurs cabinets de vingt morceaux médiocres que d'en avoir un seul et beau.

Le groupe précieux dont je veux vous parler, il est assez inutile de vous dire que c'est le *Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime* (n° 165). Il n'y a que celui-là au Salon, et de longtemps il n'aura de second.

La nature et les Grâces ont disposé de l'attitude de la statue. Ses bras tombent mollement à ses côtés ; ses yeux viennent de s'entr'ouvrir ; sa tête est un peu inclinée vers la terre ou plutôt vers Pygmalion qui est à ses pieds ; la vie se décèle en elle par un souris léger qui effleure sa lèvre supérieure. Quelle innocence elle a ! Elle est à sa première pensée : son cœur commence à s'émouvoir, mais il ne tardera pas à lui palpiter. Quelles mains ! quelle mollesse de chair ! Non, ce n'est pas du marbre ; appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté cédera à votre impression. Combien de vérité sur ces côtes ! quels pieds ! qu'ils sont doux et délicats !

Un petit Amour a saisi une des mains de la statue qu'il ne baise pas, qu'il dévore. Quelle vivacité ! quelle ardeur ! Combien de malice dans la tête de cet Amour ! Petit perfide, je te reconnais ; puissé-je pour mon bonheur ne te plus rencontrer.

Un genou en terre, l'autre levé, les mains serrées fortement l'une dans l'autre, Pygmalion est devant son ouvrage et le regarde ; il cherche dans les yeux de sa statue la confirmation du prodige que les dieux lui ont promis. Ô le beau visage que le sien ! Falconet ! comment as-tu fait pour mettre

dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble ? Émule des dieux, s'ils ont animé la statue, tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire. Viens, que je t'embrasse ; mais crains que, coupable du crime de Prométhée, un vautour ne t'attende aussi.

Toute belle que soit la figure de Pygmalion, on pouvait la trouver avec du talent ; mais on n'imagine point la tête de la statue sans génie. Le faire du groupe entier est admirable. C'est une matière une dont le statuaire a tiré trois sortes de chairs différentes. Celles de la statue ne sont point celles de l'enfant, ni celles-ci les chairs du Pygmalion.

Ce morceau de sculpture est très-parfait. Cependant, au premier coup d'œil, le cou de la statue me parut un peu fort ou sa tête un peu faible ; les gens de l'art ont confirmé mon jugement. Oh ! que la condition d'un artiste est malheureuse ! Que les critiques sont impitoyables et plats ! Si ce groupe enfoui sous la terre pendant quelques milliers d'années venait d'en être tiré avec le nom de Phidias en grec, brisé, mutilé dans les pieds, dans les bras, je le regarderais en admiration et en silence.

En méditant ce sujet, j'en ai imaginé une autre composition que voici :

Je laisse la statue telle qu'elle est, excepté que je demande de droite à gauche son action exactement la même qu'elle est de gauche à droite.

Je conserve au Pygmalion son expression et son caractère, mais je le place à gauche : il a entrevu dans sa statue les premiers signes de vie. Il était alors accroupi ; il se relève lentement, jusqu'à ce qu'il puisse atteindre à la place du cœur. Il y pose légèrement le clos de sa main gauche, il cherche si le cœur bat ; cependant ses yeux attachés sur ceux de sa statue attendent qu'ils s'entr'ouvrent. Ce n'est plus alors la main droite de la statue, mais la gauche que le petit Amour dévore.

Il me semble que ma pensée est plus neuve, plus rare, plus énergique que celle de Falconet. Mes figures seraient encore mieux groupées que les siennes, elles se toucheraient. Je dis que Pygmalion se lèverait lentement ; si les mouvements de la surprise sont prompts et rapides, ils sont ici contenus et tempérés par la crainte ou de se tromper,

ou de mille accidents qui pourraient faire manquer le miracle. Pygmalion tiendrait son ciseau de la main droite et le serrerait fortement ; l'admiration embrasse et serre sans réflexion ou la chose qu'elle admire ou celle qu'elle tient.

COMPTE-RENDU DE LECTURE

Consignes :

- Vous lirez avec soin le *Salon* de 1763, puis complétez le tableau suivant ;
- N'oubliez pas de citer le texte !



CHAPITRE	ŒUVRE D'ART ETUDIÉE : Titre de l'œuvre / présentation rapide.	Jugement sur l'œuvre que formule Diderot : Blâme OU éloge ?	JUGEMENT SUR L'ART QUE FORMULE DIDEROT
Introduction (p. 1).			
LOUIS-MICHEL VAN LOO (pp. 1-2).			
BOUCHER (pp. 3-4)			
DESHAYS (pp. 4-7)			
CHARDIN (pp. 7-8)			
LOUTHERBOURG (pp. 8-9)			
VERNET (pp. 9-11)			
GREUZE (pp. 11-13)			
FALCONET (pp. 13-14)			

