ÉLEMENS

DE

PERSPECTIVE PRATIQUE.

ELEMENTS

OF

PERSPECTIVE PRACTIQUE.

ÉLÉMENS

DE

PERSPECTIVE PRATIQUE,

A L'USAGE DES ARTISTES,

SUIVIS

De Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage.

PAR P. H. VALENCIENNES,

Peintre ; de la Société Philotechnique, de celle libre des Sciences et Arts de Paris, etc. etc.

A PARIS,

CHEZ { L'Auteur, au Palais national des Sciences et Arts.
DESENNE, Libraire, au Palais-Egalité, n°. 2.
DUPRAT, Libraire pour les Mathématiques, quai des Augustins ; près le Pont-Neuf, n°. 71.

AN VIII.

Rosp Pf XVIII-91

1799

ÉLÉMENS

DE

PERSPECTIVE PRATIQUE,

A L'USAGE DES ARTISTES,

SUIVIS

De Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture,
et particulièrement sur le genre du Paysage.

PAR P. H. VALENCIENNES,

Peintre ; de la Société Philotechnique, de celle libre des Sciences
et Arts de Paris, etc. etc.

A PARIS,

CHEZ { L'Auteur, au Palais national des Sciences et Arts.
Desenne, Libraire, au Palais-Egalité, n°. 2.
Durrat, Libraire pour les Mathématiques, quai des Augustins ;
près le Pont-Neuf, n°. 71.

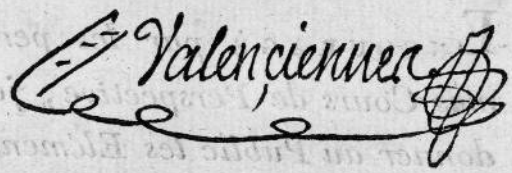
AN VIII.

AVANT-PROPOS.

ENCOURAGÉ *par les personnes qui ont suivi mes Cours de Perspective, je m'étois déterminé à donner au Public les Elémens de cette science, mis à la portée de tout le monde ; mais en prenant la plume, je me suis aperçu que mes idées sur la Perspective, appliquée à la Peinture, étoient susceptibles de développement : j'ai reconnu que des préceptes, et les observations qui en sont la suite, exigeoient une méthode et une diction qu'on n'acquiert que par la grande habitude d'écrire. En conséquence, j'ai pris pour collaborateur le citoyen* CROZE-MAGNAN, *Homme de Lettres, mon ami et mon Elève en Peinture, qui a beaucoup voyagé, et qui fait de la Littérature et des Beaux-Arts son occupation et son amusement.*

Notre but, en composant cet Ouvrage, a été principalement de le rendre utile aux jeunes gens

qui se destinent à la Peinture : nous serons bien récompensés, s'il mérite le suffrage des Artistes et des Amateurs.



PRÉFACE.

La Science de la Perspective est tellement indispensable à l'art du Dessin, que les Peintres, les Sculpteurs et les Architectes de tous les temps ont dû s'appliquer à la posséder parfaitement. Cependant on a souvent mis en doute si les anciens savoient les règles de la Perspective : les sentimens ont été partagés. Ceux qui ne peuvent refuser leur admiration aux chef-d'œuvres antiques connus, mais qui ne veulent pas croire à la perfection des ouvrages que le temps a détruits, refusent aux Anciens certaines connoissances que nous possédons. Ils se servent, pour appuyer leur opinion, du témoignage de Pline, et arguent même de son silence sur la Perspective, pour affirmer que cette science n'étoit pas connue des Peintres. Ils se plaisent à citer les fables et les contes ridicules que ce grand homme a débités sur les Arts et particulièrement sur la Peinture. Nous ne prétendons point attaquer la réputation méritée de Pline ; mais il est certain qu'il n'étoit pas connoisseur en Peinture ; qu'il a hasardé beaucoup d'invraisemblances, avancé bien des fausseté, et omis ce qu'il y avoit peut-être de plus intéres-

sant à nous transmettre à ce sujet. Il a cela de commun avec plusieurs Savans et Gens de Lettres des siècles modernes, qui ont voulu disserter sur un art qu'ils n'avoient jamais pratiqué, et qui ont déraisonné très-élégamment sur cette matière.

Nous sommes de l'avis de ceux qui pensent, d'après les monumens des arts qu'ils ont pu consulter, que les Anciens connoissoient la Perspective, et nous étayons notre sentiment de preuves qui nous paroissent irrécusables.

L'histoire et les écrits qui nous sont parvenus, nous apprennent que la géométrie fut en honneur chez les Grecs et les Romains. Ce qu'on raconte des savans qui en faisoient leur occupation, entr'autres d'Archimède, qui fut le premier à appliquer à la mécanique les principes de la géométrie, suffit pour faire présumer que les Artistes qui ont excellé en Peinture, en Sculpture et en Architecture, ont dû s'instruire des principes et des règles de la Perspective, l'une des parties des mathématiques qui devoit leur être le plus utile. L'inspection seule de la Nature leur inspiroit sans doute le désir d'employer tous les moyens de la représenter avec justesse; et les décorations de leurs théâtres qui en étoient le tableau dans un certain genre, n'auroient-elles pas choqué l'œil aussi délicat qu'exercé des

Spectateurs, si elles n'eussent été exécutées avec la vérité de la nature, c'est-à-dire, suivant toutes les règles de la Perspective? D'ailleurs on ne peut récuser le rapport de Vitruve, qui assure positivement qu'Eschyle, qui vivoit cinq cents ans avant l'ère vulgaire, apprit à Agatharcus à mettre en perspective les décorations de ses tragédies.

« C'est ainsi qu'Agatharcus ayant été instruit par Eschyle, à Athenes, de la manière dont il faut faire la décoration des théâtres pour la tragédie, et en ayant le premier fait un livre, il apprit ensuite ce qu'il en savoit à Démocrite et à Anaxagore, qui ont aussi écrit sur ce sujet: principalement par quel artifice on peut, ayant mis un point en un certain lieu, imiter si bien la naturelle disposition des lignes qui sortent des yeux en s'élargissant; que bien que cette disposition des lignes soit une chose qui nous est inconnue, on ne laisse pas de rencontrer à représenter fort bien les édifices dans les Perspectives que l'on fait aux décorations des théâtres; et on fait que ce qui est peint seulement sur une surface plate, paroît avancer en des endroits et se reculer en d'autres (1). »

Or, si dès ce temps-là la Perspective étoit con-

(1) Vitruve, Préface du liv. VII, traduction de Perrault.

nue, n'y a-t-il pas lieu de croire que cette science aura fait successivement des progrès pour seconder tous les arts qui parvinrent à une si haute perfection au siècle de Périclès.

On objectera peut-être que les Peintures découvertes à Herculanum, à Pompéïa, dans les bains de Titus et de Livie à Rome, etc. etc., n'annoncent pas une grande connoissance de la Perspective, puisqu'on y trouve des fautes grossières contre cette science; mais ces peintures, faites sur mur, sont l'ouvrage des Peintres d'arabesques et de décor Vouloir juger les chef-d'œuvres des grands maîtres anciens d'après ces productions, seroit aussi inconséquent que de mettre en comparaison avec les tableaux de Raphaël, du Poussin et des autres célèbres Artistes modernes, les peintures d'ornemens faites par les Peintres de bâtimens, ou les papiers qui décorent nos habitations. Peut-on présumer raisonnablement que les fameux ouvrages des Zeuxis et des Apelle eussent mérité l'admiration de leurs contemporains et propagé leur réputation de siècle en siècle, si leurs auteurs, en les composant, eussent péché contre les règles d'une des parties les plus essentielles de leur art?

Une autre preuve de fait se trouve dans les monumens d'Architecture qui existent encore, et dans

les débris que l'on découvre tous les jours. Rarement, dans les ruines des monumens connus, voit-on des colonnes d'un ordre quelconque pareilles en proportion à celles d'un même ordre, appartenant à un autre édifice.

Cette grande diversité dans les proportions d'un même ordre d'architecture, a beaucoup intrigué les Architectes modernes. Ils ont cherché à connoître la cause de ces différentes mesures, et ils ont cru l'avoir devinée en prenant un milieu dans ces dimensions, et en établissant cinq proportions du même ordre (1). Néanmoins les jeunes Architectes se tromperoient s'ils choisissoient à la rigueur les proportions adoptées par les grands maîtres d'Architecture, pour construire un monument quelconque. Les raisons que nous allons donner leur feront sentir les fautes dans lesquelles ils tomberoient, s'ils se livroient aveuglément à des prétendues règles que le raisonnement et le bon goût doivent écarter pour faire place au génie et au sentiment que lui inspirent la convenance et la localité.

---

(1) Vitruve, Palladio, Serlio, Scamozzi et Vignole, sont cinq auteurs qui ont écrit sur l'Architecture. On peut voir dans *Il Vignola illustrato*, imprimé à Rome en 1770, les comparaisons intéressantes des cinq proportions d'un même ordre adoptées par ces mêmes auteurs sur le même modèle et à côté les unes des autres.

Nous nous permettrons de hasarder notre opinion sur cette division imaginaire. D'après l'étude des monumens antiques et les réflexions qu'ils nous ont suggérées, nous sommes intimement persuadés que les anciens n'avoient d'autres règles dans les proportions de leur architecture, que celles qui leur étoient dictées par la science de la Perspective. C'est elle qui leur faisoit augmenter ou diminuer le diamètre et la hauteur de leurs colonnes, selon la place qu'elles devoient occuper. Ils les rendoient plus sveltes, si on n'avoit pas assez de reculée pour voir leur ensemble, parce qu'alors, d'après le peu d'éloignement du Spectateur, elles paroissoient, à sa vue, plus courtes qu'elles ne l'étoient réellement; et par la raison contraire, ils en grossissoient davantage le diamètre, lorsqu'elles devoient être placées à une distance suffisante pour que les deux tangentes qui partoient de l'œil du Spectateur pour embrasser le cylindre de la colonne, pussent le toucher dans des points plus rapprochés de leur diamètre. Ainsi comme les places étoient variées à l'infini, les proportions des différens ordres l'étoient de même, et ce calcul sans doute sentimental que faisoient les Architectes, ne pouvoit être combiné que d'après une science dont la géométrie étoit la base et qu'ils possédoient au suprême degré.

Il paroît aussi que les Sculpteurs anciens s'asservissoient à ces règles de Perspective pour composer et proportionner leurs statues ; et l'on ne peut en douter, quand on considère le plus ou moins de fini de leurs figures, en raison de la place plus ou moins éloignée ou élevée qu'elles devoient occuper.

Nous croyons devoir dire un mot sur la Perspective, relativement à la Sculpture, et sur les idées fausses que de jeunes Artistes se sont faites de la composition des bas-reliefs antiques. Nous venons de parler de l'usage que les sculpteurs anciens ont fait de la Perspective, nous devons garantir les Artistes des fautes qu'ils pourroient commettre par l'ignorance de cette science, ou par un systême erroné, s'ils vouloient corriger ou changer le caractère de la Sculpture, pour lui donner celui de la Peinture.

On convient généralement que les anciens ont poussé l'art de la Sculpture au plus haut degré, tant par les figures et les groupes, que par la composition et l'exécution de leurs bas-reliefs ; et nous voyons avec peine que les Sculpteurs modernes, en général, veulent sortir du caractère des bas-reliefs que les anciens nous ont transmis, pour se livrer à celui qui lui est le plus opposé, et qui approche beaucoup de la ronde bosse.

Les anciens composoient bien plus simplement, et exposoient leurs sujets avec le caractère le plus convenable à cette partie de la Sculpture. Nous connoissons assez leur génie, pour croire que c'est la réflexion qui leur a découvert les inconvéniens des bas-reliefs, et qui leur a démontré l'impossibilité d'exécuter des lointains avec quelque vraisemblance. Ils ont tous bonnement cherché à sculpter leurs figures en bas-relief, le mieux qu'ils ont pu, et dans le meilleur style possible, sans s'embarrasser de la Perspective, ni des vêtemens qui les gênoient, pour rendre le nu, qu'ils regardoient comme la partie la plus intéressante et la plus difficile. Alors les accessoires, que de prétendus connoisseurs trouvent isolés, incohérens ou hors de proportion, n'étoient réellement que des espèces d'hiéroglyphes ou des notes, pour désigner le lieu de l'action, le rang ou l'état des personnages, et le temps où la scène s'étoit passée.

Ainsi un héros, qui vraisemblablement étoit toujours vêtu, étoit, dans un bas-relief, représenté nu, avec son casque et son épée, seuls signes dont l'Artiste eût besoin pour désigner un guerrier. Un fleuve étoit indiqué par un petit filet d'eau large comme le pied de la figure. Une ville, nécessaire pour l'intelligence du sujet, étoit figurée par quelques morceaux de murs ornés de tours, placés au-dessus des person-

nages. Quelquefois, lorsque le sujet étoit très-compliqué, il se trouvoit cinq ou six rangs d'individus, ou d'accessoires les uns sur les autres, qui, placés comme des lignes d'écriture, servoient à expliquer plus clairement le fait historique représenté dans le bas-relief. Les Sculpteurs grecs savoient bien qu'Achille, allant au combat, portoit le casque, la cuirasse et le bouclier; qu'un fleuve étoit plus large et plus volumineux qu'un ruisseau; que les murs d'une ville, proportionnés avec une figure humaine, devoient avoir plus d'un mètre de hauteur, etc. etc. Ils ne consultoient pas la Perspective, parce qu'ils étoient persuadés que ce genre ne pouvoit pas la comporter, et qu'ils avoient senti l'impuissance de percer le marbre avec le ciseau, comme le Peintre enfonce la toile par le moyen de la Perspective linéaire et aérienne.

Quelques Sculpteurs modernes se sont imaginés être plus savans que les Grecs, et ont voulu mettre de l'effet dans leurs bas-reliefs. Dans cette persuasion, ils ont indiqué des fonds immenses qui ne fuyoient pas; ils ont figuré le soleil avec des rayons qui n'éclairoient pas; et il n'a manqué à leur extravagance, que de vouloir représenter un clair de lune, ou désigner les quatre parties du jour. Ceci pourroit passer pour une plaisanterie, si tout le monde n'eût vu comme nous jusqu'à quel point de décadence étoit tombée

la Sculpture, vers le milieu du dix-huitième siècle. Lemoine, contemporain du trop fameux Boucher, avoit fini par colorer les accessoires de ses bas-reliefs (1), pour faire valoir ses figures; mais il n'a recueilli, de cet effort d'imaginative, que la gloire de servir de modèle aux Sculpteurs des boulevards, dont les productions en couleur servent d'ornemens aux petits jardins de certains propriétaires, plus amateurs de poupées que de belles statues.

Nous concluons de ce que nous venons de dire, que la Sculpture, qui a certains avantages sur la Peinture, doit être étrangère aux moyens de celle-ci, et sur-tout à ceux de la couleur employés pour faire de l'effet. Les Sculpteurs ne doivent se servir du secours de la Perspective, que pour composer les figures de ronde bosse, ou pour exécuter le fini de leur statue. Cette science leur est alors nécessaire pour connoître la meilleure manière de déterminer l'action de tel ou tel membre, relativement à la hauteur et à la place que la figure doit occuper. Car si l'Artiste se fioit à l'effet qu'elle produit dans son atelier, il se tromperoit très-fort; parce qu'en supposant qu'elle fît bien étant abaissée à la portée et à la commodité

(1) On se rappelle la chapelle de la vierge dans l'église de Saint-Louis-du-Louvre, où les fonds et les nuages étoient en couleur, pour faire ressortir les figures.

de l'Artiste, il seroit très-possible qu'étant élevée et mise en place, un de ses bras cachât la plus grande partie de la tête, ou qu'un morceau de draperie empêchât d'apercevoir certains détails intéressans que le Sculpteur seroit fâché de dérober à la vue des véritables connoisseurs (1).

On vient de voir de quelle utilité peut être la Perspective à l'Architecture et à la Sculpture : nous croyons superflu de dire qu'elle est d'une nécessité indispensable au Dessin et à la Peinture. Il paroît démontré que les Peintres célèbres de l'antiquité connoissoient cette science. Nous avons la preuve sous les yeux que les grands maîtres modernes en ont fait une étude particulière, et ont suivi ses règles dans leurs sublimes compositions : d'où vient donc que des Peintres de notre temps ont négligé d'étudier la Perspective, et ne recommandent pas à leurs Elèves d'en apprendre au moins les premiers élémens? Nous pensons qu'on peut attribuer cette inconséquence à plusieurs causes.

La première, est la rareté des maîtres en état d'enseigner la Perspective relative aux arts du des-

(1) Le Bernin n'a pas fait cette réflexion en sculptant une de ses statues du pont Saint-Ange à Rome ; elle est tellement enveloppée dans une draperie flottante, que pour voir la tête, il faut être placé sur le château Saint-Ange ou sur le dôme de Saint-Pierre.

sin, la seconde, la fausse opinion de certains Artistes, qui pensent que pour obtenir les résultats de cette science, il suffit d'étudier la Nature, et qu'on peut, par la pratique, acquérir autant de certitude dans les opérations, que par la théorie la plus exacte; la troisième enfin, est la difficulté de comprendre sans maître les opérations de Perspective décrites dans les traités de cette science, et de les appliquer à la Peinture.

Le nombre des ouvrages qui traitent de la Perspective est assez considérable : ils ont été presque tous composés par des Géomètres ou de Architectes, et sont en général bien faits et très-intelligibles pour les savans; mais le genre d'étude de ceux-ci ne les met pas à portée de faire l'application de ces préceptes à l'art de la Peinture. Ils ne sauroient les expliquer au jeune Artiste qui auroit le plus besoin de cette connoissance, et qui n'a pas eu le temps, ni les moyens d'apprendre parfaitement la géométrie; et si l'Artiste, sans l'aide du maître, cherche à comprendre les opérations qu'il a sous les yeux, il est bientôt dégoûté par l'impuissance des efforts qu'il fait pour suivre des démonstrations très-compliquées, et dont le résultat, en grande partie, ne contribue en rien à la perfection de son talent.

Cependant comme il peut se rencontrer quelques

Elèves qui aient un goût décidé pour la Géométrie, et qui veuillent approfondir l'étude de la Perspective, nous allons leur indiquer les auteurs qui ont écrit sur cette partie des Mathématiques.

Viator a donné un traité de Perspective en latin et en français : Albert Durer en a parlé dans sa Géométrie pratique ; Georges Reich, Vredeman, Léon-Baptiste Albert, dans son traité de Peinture, Vriesse, Jean Cousin, Ducerceau, Salomon de Caus et Marolois, en ont traité fort amplement. Vaulezard, Herigone et Desargues en ont donné une méthode générale et fort expéditive. Pietra Acolti, Sébastien Serlio, Sirigati, Vignole, Egnatio Danti, dans ses commentaires, Guide Ubalde, Daniel Barbaro, Fernando di Diano, Lenkerus, Jamilterus, Fortius, le P. Niceron, minime, le F. Dubreuil, jésuite, Aleaume, Curabelle, Leclerc, Jeaurat, etc. Tous ces savans ont donné d'excellens préceptes plus ou moins abstraits ; mais comme nous venons de le dire, ils ne peuvent être compris que par les personnes qui ont déjà beaucoup de connoissances en Géométrie.

Il est une observation très-importante à faire sur ceux de ces auteurs qui sont les plus intelligibles, tels que le P. Niceron et le F. Dubreuil ; c'est que malgré leur profonde science en Géométrie, malgré

la clarté de leurs démonstrations, ils ont induits en erreur les Peintres par la raison qu'ils ne l'étoient pas eux-mêmes, et qu'ils n'avoient jamais appliqué leur théorie et leur pratique à l'art de la Peinture. Ils ont opéré sur le papier avec la plus grande justesse pour ce qui regarde la Géométrie; et quoique cette science exacte émane de la Nature, leurs opérations en général paroissent fausses, parce qu'ils ont envisagé la Nature bien différemment que les Artistes Peintres ne doivent l'envisager.

Presque tous les Géomètres qui n'ont pas étudié la Peinture, et qui par conséquent n'ont jamais accordé leur théorie avec la pratique nécessaire pour copier la Nature, ne pourront jamais se faire comprendre par des Artistes. — Ils se trompent tous dans la distance qu'ils donnent à l'intervalle qui se trouve entre les pieds du Spectateur et la base du tableau que ce Spectateur regarde. Ils lui font tous envisager la largeur du cadre sous un angle de cent degrés; ce qui est impossible lorsque le Spectateur est immobile. Il s'ensuit que toutes les opérations géométriquement vraies, se trouvent discordantes d'après ce faux principe en Peinture, et font que les corps mis en Perspective suivant cette pratique, paroissent se déformer ridiculement, choquent l'œil délicat du Spectateur, et font dire au Peintre qui a

du

du goût, que la science de la Perspective est quelquefois fausse.

Entre plusieurs preuves de la vérité de cette assertion, nous citerons le problème dont des géomètres ont proposé la solution dans la *Perspective curieuse*. L'opération consiste à faire qu'un cercle mis en Perspective garde sa même forme, et soit toujours un cercle comme dans le plan géométral; et que les côtés d'un quarré perpendiculaire à la ligne d'horizon étant ainsi mis en perspective, soient réellement plus longs que ceux qui sont parallèles à la ligne de terre, tandis que dans la Nature, le cercle doit paroître elliptique, et les côtés fuyans du quarré plus courts que ceux qui sont vus de face. A la vérité, l'on ne peut trouver géométriquement ces effets qu'en rapprochant si fort la distance dans le tableau, qu'elle soit réellement très-près du Point de vue.

Cette opération, qui n'est que curieuse, nous ramène naturellement à conclure que plus la distance sera près du point de vue, et plus la fausseté sera grande, malgré toute l'exactitude que l'on pourra mettre dans la construction géométrique de la figure.

Pour achever de convaincre nos Lecteurs, nous ajouterons un fait qui nous est personnel et qui

vient à l'appui de ce que nous venons d'avancer. Après avoir étudié, à Rome, la Perspective jusques dans ses détails les plus minutieux, sous un excellent professeur de mathématiques, et après avoir rempli plus de cinq cents pages in-folio de dessins et de figures de Perspective, il nous étoit permis de croire que nous savions cette science à fond. Cependant en faisant voir à notre arrivée à Paris, notre premier ouvrage à Vernet, qui avoit de l'amitié pour nous, « Je vois bien, nous dit-il, que vous avez appris la Perspective; mais je vois bien aussi que vous ne la savez pas..... Calmez-vous, ajouta-t-il, en voyant notre surprise: vous en savez assez à présent pour que je vous la montre dans une seule leçon ». Et c'est ce qu'il fit en effet en nous apprenant ce que c'est que le véritable Point de distance, et en nous expliquant très-clairement l'application de ce principe à la Peinture: ce dont nous ne nous étions point douté avant cette conversation, malgré tout le travail géométrique que nous avions fait, sans comprendre le but auquel il devoit nous conduire dans notre art.

Nous ne prétendons point détourner les Elèves de l'étude de la géométrie; nous sommes persuadés, au contraire, que cette science leur est nécessaire; mais ce ne sera qu'en l'appliquant à la représenta-

tion de la Nature, qu'elle leur deviendra vraiment utile.

On doit conclure, de tout ce que nous venons de dire, qu'il manque aux jeunes gens qui se destinent aux arts du Dessin, un ouvrage élémentaire qui leur enseigne les principes et les règles de la Perspective, sans les fatiguer et les embrouiller par la multiplicité d'opérations géométriques qui n'ont aucun rapport avec leur art. C'est cet ouvrage que nous leur offrons sous le titre d'*Élémens de Perspective pratique.* Nous allons en faire connoître le plan et les divisions.

Les premier et second chapitre contiennent les notions préliminaires de Géométrie et de Perspective, pour procéder aux opérations subséquentes.

Les troisième, quatrième et cinquième traitent des opérations pour mettre des plans et des élévations en Perspective. Nous avons choisi les objets dont les formes sont les plus communes dans la Nature pour faire nos démonstrations. Nous nous sommes principalement attachés à la clarté et à la précision dans nos explications, pour donner aux Elèves la facilité de les suivre et les moyens d'exécuter ces opérations sous différens aspects et rapports.

Le nombre des planches nous a paru suffisant pour l'intelligence des règles que nous avons voulu

enseigner. Nous sommes persuadés que si un Elève ne quitte la première démonstration pour passer à la seconde que lorsqu'il l'aura bien conçue, et qu'il aura fait l'application d'une même leçon à plusieurs figures différentes, ses progrès seront rapides dans la science de la Perspective. On trouvera peut-être les figures gravées un peu petites; nous avons été obligés de nous restreindre au format in-quarto, pour la commodité des Lecteurs et pour rendre l'ouvrage plus portatif. Mais nous pouvons assurer que les figures sont exécutées avec la plus grande justesse, et que les lignes, points, lettres et numéros de désignation et de renvoi, sont placés avec la plus scrupuleuse exactitude. Nous nous sommes servis, dans nos leçons, des nouvelles mesures adoptées par le gouvernement; et si l'on rencontre, dans quelques passages, les anciennes dénominations, c'est seulement dans les citations dont nous n'avons pas voulu altérer le texte.

Le chapitre VI contient une méthode abrégée pour opérer en perspective, et des observations essentielles sur le cadre du Tableau.

La manière de dessiner les ombres occasionnées par l'interposition des corps opaques devant une lumière quelconque, fait la matière du chapitre VII, qui est terminé par des préceptes sur la réflexion des objets dans l'eau.

L'application de la Perspective linéaire à la Peinture, est le sujet du chapitre VIII; et pour donner les exemples de cette application, nous sommes entrés dans le détail de la conformation des divers objets répandus dans la Nature, Nous avons indiqué les moyens de dessiner leurs formes avec la justesse qu'exigent les règles de la Perspective, et la vérité que demande la représentation fidèle de la Nature. Nous croyons que ce sujet n'a encore été traité dans aucun ouvrage sur la Peinture ni sur la Perspective. Nos idées, à cet égard, peuvent être susceptibles de développement. Nous avons ouvert la carrière; nous laissons aux Artistes le soin de l'agrandir par leurs observations, et par une étude constante et réfléchie de la Nature.

Nous traitons, dans le chapitre IX, de la Perspective aërienne. Quoique la Perspective linéaire soit la base du dessin, et que ce soit la seule que les Elèves étudient, nous nous sommes décidés à traiter de la Perspective aërienne, qui est pour le moins aussi essentielle pour la Peinture que la première. Nous avons cherché à la démontrer plutôt en Peintres qu'en physiciens. Nos observations sur la Nature, les études que nous avons faites des tableaux des grands maîtres, les conseils de Vernet et de plusieurs autres Artistes très-instruits, nous ont sug-

géré des réflexions sur cette partie importante de l'art. Cependant si dans notre ouvrage il s'étoit glissé, relativement à la peinture, quelque erreur en physique, nous nous ferons un devoir de la reconnoître et un plaisir de profiter des observations qu'on voudra bien nous communiquer à ce sujet.

Les décorations de nos théâtres commencent à se ressentir de l'influence du bon goût sur les arts. Ce genre de peinture est soumis, plus que tout autre, aux règles de la Perspective linéaire, et les Peintres décorateurs s'y sont toujours conformés assez scrupuleusement; mais il nous semble qu'ils devroient s'occuper un peu plus de la Perspective aërienne. Nous donnons quelques préceptes sur la Perspective des théâtres dans notre X^e^. chapitre. Nous y avons joint des réflexions sur la manière d'éclairer les décorations, de produire des illusions complètes, et de parvenir à la vérité de la représentation de la Nature. Il seroit à désirer que les entrepreneurs de spectacle voulussent consulter les Artistes, et que les machinistes se conciliassent un peu plus avec les Peintres pour la composition et l'arrangement de leurs décorations; ce seroit le seul moyen de porter cette partie essentielle du spectacle, sur-tout au théâtre des Arts, au degré de perfection dont elle est susceptible.

Quelques réflexions sur l'Optique nous ont fourni la matière du chapitre XI. Nous y parlons de la construction de cette machine ingénieuse et des moyens de rendre son illusion parfaite en s'appliquant à mettre beaucoup d'accord et d'harmonie dans le ton de ses tableaux. --- Nous avons cru à propos de joindre à ce chapitre quelques idées sur le Panorama, invention nouvelle et très-intéressante, qui présente au Spectateur la vue d'une ville et de tout un pays avec une vérité et une justesse jusqu'alors inconnues.

Les Jardins sont le sujet du XIIe. chapitre. La nécessité où se trouve le Peintre paysagiste d'aller étudier la Nature dans ses accidens les plus pittoresques, sous ses aspects les plus variés, et dans toutes ses productions végétales, lui inspirent toujours le goût de la campagne, où l'air pur et le spectacle de cette nature simple et noble tout à la fois, élèvent ses idées et produisent des sensations délicieuses. C'est dans ces études qu'il apprend à faire choix des objets pour en composer ensuite des tableaux qui retracent le charme des habitations champêtres et des sites romantiques; et c'est par ses connoissances acquises qu'il est, de tous les Artistes, le plus en état de faire des tableaux naturels, c'est-à-dire, de composer des jardins d'agrément. Son ta-

lent, habitué à discerner les beautés de la Nature, ne se trompera certainement pas quand il faudra les rassembler dans un espace circonscrit, les contraster, les diviser, et les faire contribuer, dans leur ensemble ou séparément, à produire des effets imposans et terribles, ou à inspirer des sensations douces et mélancoliques. C'est l'amour de la campagne, le désir de contempler à loisir le spectacle de la Nature, et sur-tout l'ardente ambition de la représenter avec justesse et vérité, qui ont déterminé notre profession, qui nous ont guidé dans nos voyages, qui nous ont fait parcourir et examiner avec attention presque tous les jardins des environs de Rome, de Paris et de Londres. Puissent nos réflexions, fruits de l'étude et de l'expérience, encourager les Artistes à perfectionner un art encore dans son enfance; un art qui peut en réunir plusieurs autres, et les faire concourir, pour le bonheur et le plaisir des hommes, à seconder et à embellir la Nature!

Il nous reste à dire un mot des réflexions et conseils sur la Peinture, que nous avons mis à la suite des Elémens de Perspective pratique.

Un maître ne doit pas se borner à enseigner à ses Elèves la partie mécanique de son art. Il doit s'attacher principalement à la partie sentimentale et philosophique,

philosophique, sans laquelle on peut être Peintre, mais jamais Artiste. Après avoir indiqué les moyens de considérer et de choisir les beautés de la Nature, nous nous adressons à un Elève en qui nous avons reconnu les plus heureuses dispositions pour la peinture. Nous lui désignons les connoissances nécessaires pour l'aider dans ses études et faciliter ses progrès. — Nous le recevons dans notre atelier, où il travaille avec nous et pour ainsi dire sous notre dictée; il copie des dessins; il passe à la bosse, au modèle; et lorsque son œil est exercé et sa main sûre, qu'il a commencé à peindre, nous le menons à la campagne pour étudier la Nature d'après elle-même, et non plus sur des tableaux qui, malgré leur perfection, n'en sont jamais que de foibles copies. Il est alors en état d'en apprécier les aspects, d'en saisir les contrastes et les accords; de l'embellir et de la représenter sur la toile avec tout le charme et le sublime du Beau idéal. Pour le guider dans ses compositions, nous lui faisons distinguer les divers accidens de la Nature dans ses révolutions périodiques du jour et de l'année; et pour enrichir ses paysages dans les quatre parties du jour, nous lui proposons des sujets qui nous paroissent convenables et analogues à chacune. Nous avons pris ces sujets dans l'histoire, la fable, le roman et le poëme, pour lui prouver

que la littérature entière est un champ où il peut recueillir indifféremment, et qu'il n'a besoin, pour profiter des secours qu'elle lui présente, que de se mettre en état de bien voir et de bien juger.

Quoique nous soyons convaincus, comme plusieurs Artistes du plus grand mérite, que l'art de la peinture est un, et qu'il ne devroit, à la rigueur, comporter qu'un seul genre, qui est celui de l'histoire; cependant, d'après les plus mûres réflexions, l'étude et la comparaison des ouvrages des grands maîtres; d'après la somme acquise de leurs connoissances, le choix des sujets qu'ils ont toujours adopté, et la manière constante dont ils les ont exécutés, nous sommes persuadés que les Peintres d'histoire ont su ou plutôt dû savoir exécuter également toutes les parties de la peinture. Il y en a un très-grand nombre qui s'est contenté de peindre l'expression des figures dans une scène historique, et qui, forcé peut-être de négliger le faire, le rendu, et quelquefois l'effet de ce qu'on appelle les accessoires et le genre, les a sacrifiés à l'objet principal. Nous croyons que ces Peintres ont eu raison, parce qu'ils ont senti qu'il leur étoit impossible d'exceller dans toutes les parties de la peinture, vu le temps qu'il faut passer à les étudier et à les approfondir chacune en particulier.

Mais en considérant que le Guaspre, Claude Lorrain, Vernet, Wowermans, Vandermeulen, Paul Potters, Carel du Jardin, et beaucoup d'autres qui n'ont peint que le genre, s'y sont fait un nom et ont acquis une réputation bien méritée, nous avons cru devoir communiquer à notre Elève nos idées relativement à divers genres de peinture, tels que le paysage historique, le pastoral, le paysage portrait, la marine, les chasses et les batailles. Nous lui citons, à cette occasion, les Peintres qui se sont le plus distingués dans ces genres, et nous tâchons d'exciter en lui cet enthousiasme qui seul est capable de faire suivre, atteindre, et même surpasser nos devanciers dans la carrière des beaux-arts.

Nous connoissons trop l'utilité des voyages pour ne pas conseiller à un jeune homme de parcourir les pays étrangers, et sur-tout ceux qui sont célèbres dans l'histoire. Les différences dans les climats, les aspects et les productions de la Nature; les variétés dans les mœurs, costumes et usages des peuples, ne peuvent se bien apprendre que sur le sol même et au milieu des nations qui habitent ces diverses contrées. En conséquence, nous désirerions qu'il pût suivre la route que les arts et les sciences ont suivie eux-mêmes pour arriver jusqu'à nous; et nous lui faisons parcourir l'Egypte, la Syrie, l'Asie mineure,

les îles de l'Archipel, la Grèce et l'Italie. Nous lui indiquons très-succinctement les lieux où il pourra satisfaire sa curiosité relativement aux sites, aux antiquités, aux ruines même qui rappellent des époques et des faits intéressans. Nous le faisons rentrer par la Suisse dans sa patrie, que nous l'engageons de connoître dans les parties les plus pittoresques, qui sont les Alpes et les Pyrénées. En le promenant dans les pays étrangers, nous avons cru devoir emprunter des voyageurs les plus distingués, les descriptions des lieux les plus propres à exalter l'imagination des Artistes. Cet hommage rendu aux écrivains que nous avons cité, nous a donné le moyen de mettre plus d'intérêt et de variété dans nos récits. L'aspect des célèbres contrées que nous avons parcouru nous-même en grande partie, nous a inspiré plus d'enthousiasme pour notre art, plus de respect pour l'antiquité et plus d'admiration pour la Nature.

Après avoir ramené notre Elève dans ses foyers, nous jouissons d'avance de l'espoir qu'il saura mettre à profit ses connoissances acquises, et mériter un rang parmi les Artistes qui ont illustré la Peinture. Mais nous croirions laisser notre tâche incomplète, si nous ne lui recommandions la pratique des bonnes mœurs et des vertus sociales. Nous nous flattons qu'il sera persuadé que l'estime de ses concitoyens

est la plus honorable récompense du talent, et qu'elle est préférable aux éloges de la postérité.

Ce n'est point un traité complet de peinture que nous avons voulu faire; mais en nous bornant au genre du paysage que nous avons adopté, nous nous estimerons heureux si nos instructions peuvent être utiles aux jeunes gens qui ont la noble ambition de courir une plus vaste carrière.

Nous nous sommes imposés la loi de ne nommer aucun Artiste vivant et de ne parler en aucune manière de ses productions, par un motif qu'on ne pourra désapprouver. L'impartialité blesse plus l'amour propre de certaines gens qu'elle ne flatte celui des hommes de mérite; et l'envieuse médiocrité prend pour satire la critique la plus modérée, et nomme flatterie les éloges qu'elle n'a pas le droit de partager.

ERRATA.

Fautes essentielles à corriger.

Page 22 ligne 6. A l'observation inexécutable, *lisez :* à l'opération inexécutable.

id. 27. L'espace circonscrit de la Nature dans la Pyramide, *lisez :* l'espace de la Nature circonscrit dans, etc.

29 4. Si cet édifice, *lisez :* si ce solide.

32 11. Des Points de distance et de vue, *lisez :* des Points de distance à celui de vue.

49 20. En cercle, *lisez :* le cercle.

78 15. Horizontal, *lisez :* géométral.

89 13. Les points, *lisez :* les lignes.

129 19. Point aërien, *lisez :* au point aërien.

210 4. Ustencile, *lisez :* ustensile.

216 5. S'applatissent, *lisez :* s'applanissent.

217 2. Vers la fin de sa chute, *lisez :* assez prés du commencement de sa chute.

228 7. Jean Cousin, *lisez :* Jean Cousin.

241 10. Et que par cette dégradation successive nous jugeons, *lisez :* et c'est par cette dégradation successive que nous jugeons.

247 5. Même de la Nature, *lisez :* même dans la Nature.

252 16. Le blanc très-peu exposé, *lisez :* le blanc exposé.

253 1. La lumière de la Nature, *lisez :* la lumière primitive de la Nature.

265 7. Dont elle auroit été privée, *lisez :* dont elle avoit été privée.

320 12. Leur natal, *lisez :* leur pays natal.

321 28. La lampe, *lisez :* la rampe.

402 1. Les Peintres qui ont un très-grand avantage, *lisez :* les Peintres qui, à certains égards, ont un grand avantage.

Page 403 ligne 9. Ou pour mieux, parce qu'ils, *lisez :* ou pour mieux dire, parce qu'ils.

483 6. Ses sites délicieux, *lisez :* ces sites délicieux.

542 10. La lentisque, *lisez :* le lentisque.

567 note. Vers 2 : *Disturbâ urbes*, lisez, *Disturbat urbes.*

570 9. Qui conduit à Etna, *lisez :* qui conduit à l'Etna.

578 15. De profondeur, *lisez :* de largeur.

607 note. En passant à Rome, *lisez :* à Rone.

AVIS AU RELIEUR.

Toutes les Planches doivent être placées à la fin du volume et rangées suivant l'ordre de leurs numéros.

ÉLÉMENS
DE
PERSPECTIVE PRATIQUE.

INTRODUCTION.

On appelle Perspective la science qui enseigne à disposer les lignes et à employer les couleurs, de manière à représenter sur une surface plane l'image parfaite de tous les objets, tels qu'on les voit dans la nature.

On doit considérer trois choses dans la Perspective : les Lignes qui déterminent le contour du tout ou des parties ; le Clair-obscur qui en fait sentir le relief, et le Coloris qui en démontre la véritable apparence.

Les lignes forment ce qu'on appelle le Dessin, et les couleurs jointes au dessin, constituent l'Art de la Peinture : en conséquence, la Perspective se divise en Perspective linéaire et Perspective aérienne.

Cette science est une des plus essentielles pour un Artiste, parce qu'il n'est aucun objet qui ne se présente en Perspective : elle s'étend non-seulement sur les objets réguliers qui sont l'ouvrage de l'art, mais sur tout ce qui existe dans la nature. Les nuages, les montagnes,

les arbres, les terrains, les eaux, etc., offrent tous une perspective déterminée ; et comme elle est toujours régulière, il est indispensable d'en connoître les proportions et les dégradations, pour ne jamais errer dans la manière de les représenter.

Rien n'est, cependant, plus ordinaire que de voir des Artistes, célèbres à plus d'un titre, pêcher contre les règles de la Perspective, et s'exposer, par ignorance ou présomption, à commettre, dans leurs ouvrages, des fautes d'autant plus graves, qu'en rendant fausse la représentation de la nature, ils s'éloignent du premier mérite de la Peinture, qui est d'en rendre la fidèlle expression.

Il est encore une observation que nous croyons devoir nous permettre ici ; c'est qu'en général, les jeunes gens qui ont eu assez l'amour de leur art pour étudier la Perspective, et en apprendre les règles, se sont plus appliqués à former des figures de Géométrie, qu'à calculer leurs rapports avec les objets naturels : ils ont parfaitement appris à mettre un cube, une sphère ou toute autre figure, en perspective ; mais ils ont borné leur étude à copier des lignes, et ils n'ont souvent recueilli de cette occupation sèche et vétilleuse, que de l'ennui et du dégoût. Ils auroient, au contraire, acquis des connoissances aussi utiles qu'agréables, s'ils en eussent senti l'importance, si on leur eût fait comprendre les opérations qu'ils avoient copiées machinalement, et si on leur eût enseigné à les appliquer aux objets que leur présentoit la nature.

Quoique nous soyons intimément persuadés que tous les principes et les règles de la Perspective sont réellement une partie de la géométrie, nous croyons néanmoins qu'un peintre peut se contenter d'étudier simplement la partie de cette science qui a rapport à son art, et que, sans approfondir les causes et les effets, ni établir la démonstration mathématique des objets représentés, il lui suffira de bien connoître les principales règles de la Perspective géométrique adaptée au dessin et à la peinture, et qu'il pourra se borner au petit nombre de figures et de règles nécessaires, pour ne pas s'écarter de la vérité de la nature; sauf à se rendre compte plus rigoureusement de ses opérations, au moyen de la marche que lui prescrira la géométrie, s'il veut en connoître à fond tous les détails.

Nous prévenons en conséquence nos Lecteurs, que nous n'entendons point faire un cours de Géométrie, mais seulement présenter aux jeunes Peintres les règles de la Perspective adaptée à leur art; et nous croirons avoir rempli notre but, si nous parvenons à leur faire comprendre, par la clarté et la précision de nos préceptes, les règles invariables de la Perspective en Peinture.

CHAPITRE PREMIER.

Élémens de Géométrie nécessaires pour l'étude de la Perspective.

GÉOMÉTRIQUEMENT parlant, le Point n'a ni longueur, ni largeur, ni épaisseur; mais nous le considérerons, pour la pratique, comme étant la partie la plus petite, et par conséquent la moins étendue dans tous les sens d'une mesure quelconque. — On regarde aussi le Point comme l'extrémité d'une ligne. (Pl. I. n°. 1.)

La Ligne est une continuation de points qui forme l'étendue en longueur. (Pl. I. n°. 2.)

Il y a deux sortes de Lignes; la droite et la courbe. (n°. 2. 3.)

La Ligne droite est celle dont les points sont dans la même direction, et par conséquent celle qui trace le chemin le plus court pour arriver d'un point à un autre. (n°. 2)

La Ligne courbe est celle dont tous les points ne sont pas dans la même direction. (n°. 3.)

On peut expliquer mécaniquement la formation des lignes, en supposant qu'un point se meuve sur un plan, selon telle ou telle direction, et que ses traces restent imprimées sur ce plan, sans laisser d'intervalles entre elles.

La Ligne *d'horizon* est la ligne exacte qui fixe la sépa-

ration du ciel et de la mer, dans l'étendue que la vue peut embrasser.

La Ligne horizontale est une ligne de niveau, et parallèle à celle d'horizon.

La *Ligne perpendiculaire* est celle qui tombe aplomb sur une ligne horizontale, sans pencher ni d'un côté ni de l'autre (fig. 5.) (*g.—.b*), et si elle penche plus d'un côté que de l'autre, elle devient *oblique* (fig. 5.) (*h.—b.*).

Deux lignes sont *parallèles*, lorsqu'elles sont, dans toute leur longueur, à une distance parfaitement égale entre elles (fig. 4.). — Mais si deux lignes droites, sur le même plan, viennent à se rencontrer, elles deviennent *divergentes* d'un côté, et *convergentes* de l'autre (fig. 23.) (A . D.) et (A . E).

Deux lignes convergentes au même point, forment un *angle* (même fig.).

Les Angles sont droits, ou obtus, ou aigus ; l'Angle droit est celui formé par la jonction de la ligne perpendiculaire à l'horizontale (*e. b. g.*) (fig. 5.).

Lorsque la ligne oblique tombe sur la ligne horizontale, elle forme, du côté le plus large, un *angle obtus* (*c. b. h.*), et du côté le plus étroit, un *angle aigu* (*d. b. h.*) (fig. 5.).

On appelle *Figure* tout espace terminé de tous côtés par des lignes.

Il faut au moins trois lignes pour renfermer un espace et pour former une figure ; c'est la plus simple de toutes : on la nomme *Triangle* (fig. 9.).

Un triangle dont les trois côtés sont égaux, se nomme

Equilatéral (fig. 9.); celui qui n'a que deux côtés égaux, se nomme *Isocelle* (fig. 21.); et celui dont tous les côtés sont inégaux, se nomme *Scalène* (fig. 22.).

Le *Quarré* est composé de quatre côtés égaux, dont les quatre extrémités forment, en se réunissant, quatre angles droits (fig. 10.).

La ligne tirée transversalement d'un angle à l'autre, se nomme *Diagonale*; elle partage le quarré en deux triangles isocèles (*c. b.*) (fig. 10 et fig. 11.).

Le *Parallélogramme* est composé de quatre côtés inégaux, dont les côtés correspondans sont égaux entre eux, et forment des angles droits (fig. 11.).

Le *Pentagone* est une figure composée de cinq côtés; l'*Hexagone* en a six; l'*Heptagone* sept; l'*Octogone* huit, etc.

Le *Cercle* est une ligne courbe dont les deux extrémités se rejoignent, et dont tous les points sont à une distance égale d'un point milieu, qu'on nomme *Centre* (*c.*). La ligne qui l'entoure, se nomme *Circonférence* (*a.—f. —g.—b.—d.*) et une partie quelconque de la circonférence s'appelle un *Arc* (*a.—d.*); une ligne droite qui touche aux deux extrémités intérieures du cercle, en passant par le centre (*c.*), se nomme *Diamètre* (*a.—b.*), et l'on appelle *Cordes* les lignes (*a.—f.*) qui partagent le cercle, sans passer par le centre (*c.*); les lignes tirées du centre à la circonférence, se nomment *Rayons* (*c.—d.*) (*c.—b.*) ou demi-diamètres. (fig. 12.)

Les Géomètres divisoient autrefois la circonférence d'un cercle quelconque en 360 parties, qu'on nommoit degrés, et qu'on subdivisoit en minutes, secondes, tierces.

Chaque degré contenoit 60 minutes, chaque minute 60 secondes, etc.; de sorte que la moitié d'un cercle étoit de 180 degrés; le quart de cercle, de 90, et le huitième, de 45; ainsi de suite.

D'après le nouveau système des poids et mesures, le cercle se divise en 400 degrés décimaux ou centésimaux: le quart de cercle, ou angle droit, est donc de 100 degrés, au lieu de 90, etc. etc. (fig. 13.)

La *Tangente* est une ligne droite (*c.—d.*) (fig. 12) qui touche la circonférence (*d.*) du cercle dans un seul point (*d.*), qui se nomme Point de contact (fig. 12. et 23.) (A. D.) (A. E.).

L'*Ellipse* est une figure courbe, continue, régulière, qui renferme un espace plus long que large, et dans laquelle se trouvent deux points également distans des deux extrémités de sa longueur, qu'on nomme *Foyers*. Ils y sont placés de manière que si on tire de ces points deux lignes droites qui se rencontrent à un point quelconque de la circonférence, leur somme est égale à la longueur de l'ellipse (fig. 14. 15. et 16.).

Ce seroit ici le lieu de parler de quelques autres figures de Géométrie qui sont relatives à l'Architecture; mais comme nous présumons qu'un Elève qui se destine à suivre la Peinture, doit avoir les principes de cet art, et en connoître au moins les premières règles, nous nous dispenserons d'entrer dans aucun détail à cet égard; et en supposant qu'il n'en ait aucune notion, nous le renvoyons aux premiers élémens, très-bien expliqués par Vignole, dans son traité d'Architecture.

Après avoir donné la définition de différentes lignes et figures, nous allons indiquer la manière de les tracer.

§. Ier.

Fig. 4. *Tirer une Ligne parallèle à une Ligne horizontale donnée* A.—B.

Ouvrez le compas sur l'intervalle donné (G. *e.*); posez-en la pointe sur un point quelconque de la ligne (A.—B.), par exemple, en G., et tracez un demi-cercle; portez ensuite le compas, avec la même ouverture, sur un autre point de la Ligne (A.—B.), par exemple, en H. Tracez un autre demi-cercle; posez la règle sur le sommet des deux demi-cercles, et tirez la Ligne (*c.*—*d.*), qui sera parallèle à la Ligne donnée et à la distance demandée.

Si, au lieu de tirer une Ligne parallèle à l'horizon, il falloit la tirer parallèle à une verticale, on sent que l'opération seroit la même.

§. I I.

Fig. 5. *Elever une Perpendiculaire sur une Ligne horizontale donnée* c.—d.

Placez la pointe du compas sur le point de la Ligne (*c.*—*d.*), duquel vous voulez élever la Perpendiculaire, par exemple, en (*b.*); puis, ouvrant le compas, marquez

marquez sur la ligne (*c.*—*d.*) deux points, tels que (*c.* et *d.*), qui se trouveront à égale distance du point (*b.*); posez ensuite la pointe du compas en (*d.*), et tracez l'arc de cercle (*e.*); portez la pointe du compas en (*c.*), et tracez l'arc (*f.*); du point d'intersection (*g.*), tirez une ligne au point (*b.*), et vous aurez une Perpendiculaire qui tombera d'aplomb sur la ligne horizontale.

§. III.

Couper en deux une Ligne horizontale (*a.*—*b.*) Fig. 6.
par une Perpendiculaire.

Posez successivement la pointe du compas sur les deux extrémités (*a.* et *b.*) de la ligne donnée, et décrivez les arcs (*c.*—*c.* et *d.*—*d.*), et posant la règle aux deux points d'intersection (*f.* et *e.*), vous tirerez la Perpendiculaire (*f.*—*e.*) qui coupe par la moitié la ligne (*a.*—*b.*) au point (*g.*).

§. IV.

D'un Point donné (*a.*), *faire tomber une* Fig. 7.
Perpendiculaire sur une Ligne horizontale (*e.*—*e.*).

Posez la pointe du compas sur le point donné (*a.*), et l'ouvrant un peu plus bas que la ligne (*e.*—*e.*), tracez l'arc (*c.*—*b.*); posant ensuite la pointe du compas, dont on peut resserrer l'ouverture, sur le point (*b.*), et ensuite sur le point (*c.*), tracez au-dessus ou au-dessous

de la ligne horizontale les deux petits arcs (*f.*—*d.*), et du point d'intersection (*g.*), tirez une ligne au point (*a.*), elle sera la Perpendiculaire demandée.

§. V.

Fig. 8. *Elever une Perpendiculaire sur l'extrémité* (*b.*) *d'une Ligne droite* (*b.*—*c.*).

Soit la ligne droite (*b.*—*c.*) sur laquelle l'on désire élever une perpendiculaire à l'une de ses extrémités (*b.*), en posant la pointe du compas indifféremment au-dessus de cette ligne (*b.*—*c.*); par exemple, en (*a.*) : on l'ouvre jusqu'à ce qu'il touche l'extrémité (*b.*), et l'on décrit la portion de cercle (*e.*—*b.*—*c.*), de manière qu'il dépasse le diamètre d'un cercle ; ensuite, en tirant une ligne droite de (*c.* en *a.*), et la prolongeant jusqu'à ce qu'elle touche la portion de cercle au point (*e.*), ce sera ce point (*e.*) qui sera perpendiculaire au point (*b.*) de la ligne donnée (*b.*—*c.*) ; alors, en tirant une ligne de ce point (*e.*) au point (*b.*), l'on aura la Perpendiculaire demandée.

§. VI.

Fig. 9. *Tracer un Triangle équilatéral.*

Après avoir tiré la ligne (*a.*—*b.*) de la longueur donnée, ouvrez le compas à cette longueur, et en posant la pointe successivement sur les deux points

(*a. b.*), décrivez les deux arcs qui se coupent en *c.*, et tirez les deux lignes (*c.*—*a.*) et (*c.*—*b.*), vous aurez le triangle équilatéral.

§. VII.

Tracer un Quarré. Fig. 10.

Après avoir déterminé la mesure d'un des côtés par une ligne horizontale (*a.*—*b.*), élevez une perpendiculaire au point (*a.*); et prenant avec le compas l'ouverture (*a.*—*b.*), marquez sur cette perpendiculaire le point (*c.*), d'où vous décrirez l'arc (*d.*); et reportant la pointe du compas sur le point (*b.*), tracez un second arc qui coupe le premier; et du point d'intersection (*d.*), tirez les deux lignes (*d.*—*b.*) et (*d.*—*c.*), vous aurez le Quarré.

§. VIII.

Tracer un Parallélogramme ou Quarré long. Fig. 11.

Le procédé est le même que pour tracer le Quarré, excepté que le parallélogramme ayant deux côtés plus petits que les deux autres, on est obligé de déranger l'ouverture du compas pour prendre le grand et le petit côté.

§. IX.

Tout le monde connoît la manière de tracer un cercle avec un compas; ainsi nous n'en parlerons pas. Fig. 12. Fig. 13.

§. X.

Fig. 12. *Tirer une Tangente à la circonférence d'un Cercle.*

Comme il n'y a pas de point dans la circonférence d'un Cercle, auquel n'aboutisse un diamètre, et que le diamètre est une ligne droite, faites la même opération que pour élever une perpendiculaire sur l'extrémité d'une ligne droite (§. V.).

§. XI.

Fig. 23. *D'un Point donné hors du Cercle, tirer deux Tangentes à la Circonférence.*

Du point donné (A.), tirez une ligne droite au centre (C.) du cercle ; partagez avec le compas cette ligne en deux parties égales, et du point milieu (B.), décrivez l'arc (D.—E.) qui coupe la circonférence du cercle, en passant par son centre (C.); des deux points d'intersection (D . E.), tirez deux lignes droites au point (A.) ; elles seront les deux Tangentes demandées.

Nota. Il est essentiel d'observer que la ligne (D.—E.) qui est la corde de l'arc (D. F. E.), est, par cette raison même, plus petite que le diamètre, duquel elle se rapprochera de plus en plus, à mesure qu'on éloignera le point (A.), mais sans jamais pouvoir arriver à se confondre avec lui.

§. XII.

Tracer dans un Cercle un Triangle équilatéral, Fig. 17. *un Exagone, un Dodécagone, etc.*

Soit le cercle (A . B . D . F.) : tirez d'abord le diamètre (A.—D.); prenez avec le compas le rayon (C.—D.), et posant une des pointes en (D.), marquez sur la circonférence les deux points (B . F.); joignez-les par la ligne (B.—F.), et des deux points (B . F.), tirez des lignes droites au point (A.); le Triangle sera tracé.

Si vous voulez tracer un Exagone, posez la pointe du compas sur un des angles du triangle ; par exemple, en (B.), et l'ouvrant à volonté, tracez hors du cercle un arc; puis, reportant la pointe du compas sur l'angle (A.), tracez un arc qui coupe le premier. Du point d'intersection (E.), tirez une ligne droite au centre (C.) du cercle, et du point (G.) où cette ligne coupe la circonférence, tirez la corde (A.— G.); elle vous donnera un côté de l'Exagone, dont, pour accélérer l'opération, vous pourrez prendre la mesure avec le compas, et la marquer successivement sur la circonférence du cercle.

Pour tracer un Dodécagone, vous décrirez également deux arcs, en partant des deux angles (A . G.) de l'Exagone, et de leur point d'intersection (H.), tirant une ligne au centre du cercle, vous trouverez la corde (A. I.), qui sera un côté du Dodécagone ; et ainsi de suite pour les autres subdivisions régulières du triangle.

§. XIII.

Fig. 18. *Tracer dans un Cercle, un Quarré, un Octogone, etc.*

Soit le cercle (A.D.B.E.) : tirez le diamètre (E.—D.); ouvrez le compas à volonté, et posant une de ses pointes successivement en (E. et en D.), décrivez de chaque côté deux arcs qui se coupent; et posant la règle sur leurs points d'intersection (F. G.), vous tirerez le diamètre (A.—B.), qui coupera le diamètre (E.—D.) à angles droits; tirant ensuite les cordes (A—E., E—B., B.—D. et D.—A.), vous aurez le Quarré demandé.

Pour tracer un Octogone, ouvrez le compas à volonté, et posant une de ses pointes successivement sur les angles (E.B.) du quarré, tracez deux arcs qui se coupent; de leur point d'intersection (G.), tirez une ligne droite au centre (C.); du cercle et du point (I.), où cette ligne coupe la circonférence, tirez la corde (I.—B.), qui sera le côté de l'Octogone.

§. XIV.

Fig. 19. *Tracer un Pentagone régulier, un Décagone, etc.*

Après avoir décrit le cercle (A.B.C.D.), divisez-le en quatre parties égales, en traçant deux diamètres, qui, se coupant au centre (K.), forment quatre angles droits.

Divisez avec le compas le demi-diamètre (K.—C.) en deux parties égales, et posant une de ses pointes sur le point milieu (E.), décrivez l'arc (B.—F.) qui se termine sur le diamètre (A.— C.); tirez la corde (F.—B.): elle est la mesure d'un des côtés du Pentagone, que vous prendrez avec le compas, et que vous marquerez sur la circonférence du cercle aux points (G . H . I . L.); et tirant des cordes d'un de ces points à l'autre, le Pentagone sera tracé.

L'intervalle du point (F.) au point (K.) est la mesure d'un des côtés du décagone (H. — D.) ou (D.— I.).

§. XV.

Tracer une Ellipse régulière, ou l'Ovale du Jardinier. Fig. 14.

Cette opération est très-facile et très-simple. Tirez la ligne horizontale (A—B.), qui est la longueur donnée; divisez-la en deux parties égales par la perpendiculaire (C.—D.), qui est la largeur convenue; prenez un fil, aux deux bouts duquel vous ferez un nœud en boucle, et qui soit d'une longueur égale à la ligne (A.—B.); pliez-le en deux, et ainsi plié, placez un de ses bouts sur l'extrémité (C.) de la ligne (C.—D.), et conduisez l'autre bout jusqu'à ce qu'il rencontre la ligne (A.—B.) au point (E.); faites la même chose de l'autre côté, pour déterminer le point (F.) sur la même ligne. Ces deux points (E . F.) sont les deux foyers de l'Ellipse:

on y assujettit perpendiculairement deux épingles, sur chacune desquelles on fait passer un des nœuds en boucle, qui sont aux deux bouts du fil.

On tend ce fil avec un crayon très-fin, auquel on a fait une entaille près du bout, pour empêcher le fil de s'échapper. Si l'on porte le crayon retenu par le fil, au point (C.), il est aisé de sentir que les deux côtés du fil seront égaux entre eux, puisque c'est la moitié de ce même fil qui a déterminé la position des deux foyers, en partant du point (C.).

En promenant le crayon, le fil toujours tendu, vous décrirez une ligne courbe elliptique, par la raison que la longueur totale du fil ne peut pas changer, et que, si la ligne qu'il forme (d'E. en M.) s'allonge, celle qu'il forme en même temps de (M. en F.), se raccourcit. Il en est de même des lignes (E.—H., H.—F., E.—I., I.—F., E.—B., B.—F.), etc. etc.

On parvient à former l'Ellipse entière, en continuant de faire marcher ainsi le crayon, jusqu'à ce qu'il soit revenu au point d'où il étoit parti.

Le point (G.) se nomme le centre de l'Ellipse.

§. XVI.

Fig. 15. *Tracer une Ellipse avec le compas.*

Une Ellipse tracée au compas doit avoir quatre foyers correspondans entre eux par des lignes droites, qui déterminent les points d'où doivent partir les quatre courbes qui forment l'Ellipse.

Soit

Soit la ligne (K. — E.) la longueur donnée de l'Ellipse. Divisez cette ligne en quatre parties égales par les points (A . B . C.); traversez le milieu de cette ligne (K. — E.) au point (B.) par une perpendiculaire (H. — G.); mettez ensuite la pointe du compas au point (B.), et prenant l'intervalle (B. — A.), décrivez le cercle (A . H . C . G.) avec la même ouverture du compas; tracez les autres deux cercles (L . K . I . B) et (B . D . E . F.), dont les centres seront (A et C.). Actuellement, si, de l'extrémité du diamètre (G.), vous tirez des lignes droites, en passant par les centres (A. et C.), jusqu'aux points (D . I.), l'intervalle entre ces deux points sera rempli par la courbe (I. — D.), qui aura son centre au point (G.); et en faisant la même opération pour l'autre côté, vous tirerez les lignes (H. — P.) et (H. — L.), en passant par les deux centres (A . C.) et avec la même ouverture du compas, de (H. en L.), vous formerez la courbe (L. — F.) qui terminera l'Ellipse.

On voit, par cette opération, que le centre (A.) sert pour la courbe (I. — K. — L.); celui (C.) pour celle (D. — E. — F.); celui (G.) pour celle (I. — D.); et enfin celui (H) pour celle (L. — F.).

La figure 16 représente une ellipse plus large par les bouts, et faite suivant les mêmes principes que la précédente. Elle est plus simple, en ce que la ligne (A. — B) qui forme sa longueur, n'est partagée qu'en trois parties, et que les centres des quatre portions de cercle ne sont pris que sur les deux cercles (K . A . I . E . C . F.) et (G . B . H . F . D . E.). Ainsi les centres des petites Fig. 16.

portions de cercle seront en (D.) pour la courbe (K. — A. — I.); en (C.) pour celle (G. — B. — H.); en (F.) pour celle (I. — G.); et en (E.) pour celle (K. — H.).

D'après ces principes, on pourra tracer des Ellipses plus longues ou plus courtes, en ayant toujours attention de faire correspondre les centres des courbes entre eux, comme on vient de le voir dans ces deux figures 15 et 16.

§. XVII.

Fig. 20. *Trouver le Centre d'un Cercle, ou manière de faire passer un Cercle par trois points donnés.*

Si l'on veut trouver le Centre du Cercle de la figure 20, on doit marquer trois points sur la circonférence, n'importe où ils soient placés; par exemple en (A . B . C.): en liant ces points entre eux par des lignes droites, on aura celles (A. — B.) et (B. — C.). Si l'on divise également chacune de ces lignes, en les coupant dans leur milieu par une perpendiculaire, l'endroit où ces deux perpendiculaires se rencontreront, sera le Centre du Cercle.

De sorte qu'en faisant l'opération de la figure 6 sur la ligne (A. — B.), on aura, par les intersections (D . G.), la perpendiculaire (G. — F.), et en la répétant sur l'autre ligne (B. — C.), on aura de même, par les intersections (E . H.), l'autre perpendiculaire (H. — F.), qui, en faisant intersection entre elles, donneront le Centre du Cercle (F.).

On sent très-bien, d'après cette opération, que si l'on veut faire passer un Cercle sur trois points donnés, en s'y prenant comme nous venons de l'indiquer, il sera très-aisé de trouver le Centre du Cercle que l'on demande. Nous croyons inutile d'entrer dans une plus ample explication.

CHAPITRE II.

Notions préliminaires pour opérer en Perspective.

La science de la Perspective est une; mais pour en établir les résultats, il est deux manières d'opérer. L'une de ces manières est simple et concise; mais elle est moins aisée à concevoir d'abord : l'autre est plus détaillée et plus longue, mais aussi plus intelligible. Il convient donc de commencer par cette dernière pour comprendre les règles et les résultats ; on pourra ensuite se contenter de l'autre, qui n'aura plus alors besoin d'explication étendue.

Nous devons poser, pour principe général et invariable, qu'un Dessinateur qui veut représenter un objet quelconque, ou un autre assemblage d'objets formant un tableau, doit se mettre dans une position de laquelle il ne puisse plus s'écarter en aucun sens, et qu'après avoir déterminé l'espace qu'embrasse sa vue, sans déranger son regard du point où il l'aura d'abord fixé, il représentera alors tous les objets qui seront contenus dans ce cadre, suivant les règles les plus strictes du Dessin et de la Perspective, sans s'écarter, en aucune manière, de la forme apparente de la nature.

Nous observerons encore que les rayons visuels qui partent d'un regard fixe, embrassent plus ou moins d'objets, selon la distance plus ou moins étendue de l'œil à l'objet; mais cette étendue se trouve invariable-

ment fixée par l'éloignement même des objets : car l'expérience nous a convaincus qu'une ligne d'un mètre de longueur ne peut être embrassée par le regard, qu'à une distance de trois mètres de l'œil qui l'observe; une ligne de quatre mètres, à la distance de douze ; une ligne de douze, à trente-six mètres ; ainsi de suite : ce qui donne, pour la distance précise de l'œil à l'objet, la mesure de trois fois la grandeur de ce même objet.

Pour rendre plus claire l'exposition de ce principe, nous supposerons l'Elève placé à la croisée d'une chambre. Tous les objets qui se présenteront à sa vue, seront si étendus, qu'un regard fixe ne pourra les embrasser tous, et qu'il sera obligé de tourner la tête et de promener son regard pour les considérer l'un après l'autre. A mesure qu'il rentrera dans la chambre, cet espace se resserrera peu à peu ; et, en supposant que cette croisée ait deux mètres de largeur, lorsqu'il en sera à six mètres de distance, ce qui fait trois fois cette même largeur, il aura juste la mesure de l'espace que peut embrasser un regard fixe : la croisée servira, dans cette position, de cadre naturel à son tableau.

Supposons encore qu'un grand carreau de verre, placé à cette croisée, en remplisse tout l'espace, et que l'Elève, à la distance de six mètres où nous venons de le placer, puisse calquer sur ce verre les contours des objets qui se présentent à son regard, il aura la représentation juste et exacte de ces mêmes objets, qui se trouveront tracés suivant les règles les plus précises de la Perspective.

Le même procédé doit servir pour tous les Tableaux que l'Artiste voudra peindre, même en rase campagne, et c'est la proportion la plus exacte pour établir la mesure de son cadre idéal.

Les règles que nous allons donner sur la Perspective pratique suppléeront à l'observation inexécutable du verre, que nous venons d'indiquer; et c'est par leur juste observation que l'on parviendra aux mêmes résultats, et à représenter la Nature dans toute sa vérité.

Avant d'entrer en matière sur les opérations de la Perspective, nous donnerons encore quelques définitions des termes et des objets qui y ont rapport, tels que le Plan, le Profil, le Solide, etc. etc.

Un Plan est la figure d'un objet tracée sur une surface plane, et qui n'a de dimension que son étendue sur une seule face, sans élévation, ni épaisseur quelconque: c'est ce qu'on appelle le Plan Géométral en Architecture.

Le Profil est le plan vertical d'un objet, sur lequel sont dessinées toutes les formes saillantes ou rentrantes sur cette même surface, sans épaisseur.

Le Solide est un corps quelconque de diverses formes qui contient les trois étendues déterminées de longueur, largeur et profondeur ou épaisseur.

Pour procéder à toute opération de Perspective et à l'application de ses règles, il faut d'abord établir trois lignes sur le plan du Tableau; et nous appelons Tableau l'Espace circonscrit de la Nature dans la pyramide des rayons visuels, que le Peintre doit représenter sur la toile.

La première est la Ligne de terre, qui se trouve être la ligne la plus basse du Tableau, parallèle à la ligne d'horizon. Ligne de terre.

La seconde, la Ligne d'horizon, qui est toujours supposée à la hauteur de l'œil. Ligne d'horizon.

La troisième, la Ligne verticale. C'est une perpendiculaire qui divise le Tableau en deux parties égales, et qui, coupant à angles droits la ligne d'horizon, vient aboutir et se poser sur la ligne de terre. Ligne verticale.

Le Point de contact de la Ligne verticale avec la Ligne d'horizon se nomme, en Perspective, le Point de vue. Point de vue.

Le Point de vue se trouve donc nécessairement à l'extrémité du rayon perpendiculaire qui part de l'œil pour arriver au point où la Ligne verticale joint la Ligne d'horizon du Tableau.

On voit par-là que nous demandons à l'Artiste d'être toujours placé au centre de son Tableau. Sa différente élévation sur la ligne verticale ne détruit pas la règle que nous venons de prescrire; car, qu'il soit au raz de terre, ou à une hauteur quelconque, il aura toujours son Point de vue aboutissant à l'horizon, parce que la Ligne d'horizon monte ou descend avec l'œil, et se trouve toujours à la hauteur où il s'arrête.

Mais nous regardons comme règle essentielle, que le Point de vue soit toujours au milieu du Tableau, parce qu'en s'écartant de ce principe, on tombe dans beaucoup d'inconvéniens, et l'on trouve des difficultés qu'un Artiste a bien de la peine à surmonter. D'ailleurs, il

est naturel qu'un Spectateur se mette en face du Tableau pour le considérer, et c'est avec raison qu'on doit lui épargner l'embarras de chercher le Point de vue de l'ouvrage, s'il ne se trouvoit pas exactement au milieu.

Toutes les opérations de la Perspective, sans exception, sont fondées sur le Point de vue, les Points de distance et les Points accidentels.

Pour définir ces Points d'une manière juste et claire, nous allons nous servir du même procédé par lequel nous avons précédemment expliqué le cadre du Tableau, et mettant l'Elève à cette même place, nous lui dirons : Le Point de vue est le point que rencontrera la ligne de votre rayon visuel, dirigé vers l'horizon, à l'endroit où elle coupera la ligne verticale.

Point de distance.

Le Point de distance se place à droite ou à gauche de la ligne verticale, sur le prolongement idéal de la ligne d'horizon, en dehors du Tableau. Il doit être à distance égale de celle qui se trouve entre les pieds du Spectateur et la ligne de terre. Ainsi, en supposant que cette distance soit de trente mètres, il faut placer les Points de distance à trente mètres du Point de vue, sur l'un ou sur l'autre des deux côtés du prolongement de la ligne d'horizon hors du Tableau.

Toutes les figures tracées sur le Plan géométral que nous allons expliquer plus bas, sont nécessairement composées de Lignes droites et de Lignes irrégulières.

Toutes les Lignes droites, et perpendiculaires à la Ligne de terre, doivent aboutir au Point de vue.

Les Lignes diagonales, ou formant un angle de cinquante

quante degrés avec la Ligne de terre, doivent aboutir aux Points de distance.

Les Lignes droites, qui ne sont ni perpendiculaires, ni diagonales, doivent aboutir à un Point quelconque qui se rencontre sur la Ligne d'horizon, et qu'on appelle Point accidentel; nous parlerons plus bas du Point accidentel, et de la manière de le déterminer.

Les lignes parallèles, soit en plan, soit en élévation, restent toujours parallèles en Perspective.

Nous observerons ici, comme règle invariable, que toutes les Lignes qui servent à faire une opération de Perspective, doivent être ponctuées, parce qu'elles ne sont qu'idéales.

Un Artiste qui auroit l'œil extrêmement juste, et une grande habitude de copier la Nature, seroit sûr de dessiner très-bien une Vue, et de la mettre parfaitement en Perspective, sans avoir recours à aucune opération géométrique: il lui suffiroit, pour cela, de se mettre en face d'un site, et de dessiner, sans tourner la tête, tout ce qu'il auroit devant les yeux. De cette manière, il n'auroit pas même besoin de savoir les règles de la Perspective: mais il faudroit alors qu'il trouvât toujours la Nature agréable et bien composée; car s'il croyoit nécessaire de changer, supprimer ou ajouter, éloigner ou rapprocher un édifice, un rocher, un arbre, enfin un objet quelconque, dans son Tableau, il seroit fort embarrassé, et il ne sauroit comment s'y prendre pour placer cet objet, et le représenter tel qu'il seroit dans la Nature. Ce seroit encore pis, si, renfermé

dans son atelier, il vouloit composer un Tableau de fantaisie, et qu'à cet effet, il choisît plusieurs études éparses, et faites dans divers endroits, pour les lier et les ajuster ensemble, de façon qu'un œil exercé ne s'aperçût pas de leur rapprochement.

C'est alors qu'il sentiroit tout le besoin de la science de la Perspective pour suppléer à la Nature qu'il n'auroit plus devant les yeux; et c'est pour le guider dans cette circonstance, qu'en lui démontrant la nécessité d'une opération de Perspective, nous allons lui en expliquer le développement. Pour ajouter l'exemple au précepte, nous lui dirons : Supposez-vous debout, et en raze campagne, à la distance de trente mètres du plan sur lequel vous apercevez cette masse de pierres; supposez encore sur ce plan une Ligne droite et couchée sur la terre, parallèle à l'horizon; et pour que vous puissiez l'envisager toute entière, sans tourner la tête, vous lui donnerez dix mètres de longueur; ce qui fera le tiers de la distance qui se trouvera entre vous et cette Ligne supposée, que vous nommerez Ligne de terre.

Cette Ligne sera la base de votre Tableau, et l'une des principales qui doivent servir à la plus grande partie des opérations de Perspective. Elevez idéalement à ses deux extrémités deux Lignes perpendiculaires pour servir de cadre, et former l'ouverture du Tableau naturel que vous regardez. En supposant devant vous le terrain plat et uni, celui qui seul constituera votre Tableau, commencera à cette Ligne de terre, et ira se terminer à la Ligne d'horizon qui est toujours à la

hauteur de l'œil de celui qui regarde la Nature. Ainsi, en déterminant cette hauteur à deux mètres, vous aurez à peu près celle qui est la plus générale chez les hommes.

Vous devez à présent concevoir que, plus vous vous baisserez, plus la Ligne horizontale se rapprochera de la Ligne de terre, et plus le terrain qui se trouve entre ces deux Lignes diminuera; au point que les Lignes se confondront entre elles, si vous mettez votre œil au niveau de la terre, soit en vous couchant, soit en y descendant à la profondeur verticale de deux mètres. Et au contraire, plus vous vous éleverez, et plus cet intervalle augmentera; de sorte que si vous vous transportez sur une montagne très-élevée, il sera immense, et vous fera découvrir, presqu'en vue d'oiseau, une multitude d'objets que vous verrez comme si vous regardiez sur une carte géographique.

Tous les corps qui se trouveront au-dessous de cet horizon, seront vus en dessus; et ceux qui seront élevés au-dessus de cette Ligne, seront vus en dessous; ceux qui seront placés à droite ou à gauche de la verticale qui coupe le Tableau en deux parties, seront vus de côté; et, enfin, ceux qui seront sur le point de jonction à la Ligne d'horizon et de la verticale, ne seront vus, ni en dessus, ni en dessous, ni par leurs côtés, mais de face. Ainsi, en supposant que vous regardiez un Solide à angles droits, dont les Lignes du haut et du bas sont parallèles à la Ligne de terre; si ce Solide est précisément sur le Point de vue, vous

ne verrez, ni son dessus, ni son dessous, ni ses côtés; vous ne pourrez voir qu'une de ses faces (Pl. II., fig. 1.).

D'après cette vérité, qui doit être bien sentie, plus ce Solide se haussera sur l'horizon, où est le Point de vue (Pl. II., n°s. 4. 5. et 6.), ou se baissera au-dessous de cette Ligne (Pl. II., n°s. 7. 8. et 9.), et plus on verra ou du dessus ou du dessous de cette figure; et, par la même raison, plus elle s'éloignera à droite ou à gauche de la verticale, où est le Point de vue, et plus on verra le développement de ses côtés (fig. 4. 2. 7. et 6. 3. 9.).

Pour bien concevoir cette Leçon, qui est la base de toute la Perspective, nous désirerions que l'Elève la mît en pratique dans son atelier, et se servît, à cet effet, d'un Cube en carton qu'il placeroit alternativement en face, au-dessus, au-dessous et aux côtés de son œil. En changeant cette figure de place, il auroit l'attention la plus scrupuleuse de ne pas remuer la tête; et la différente position de ce Cube lui indiqueroit les diverses tendances des Lignes vers le Point de vue. Quelques heures d'application à cette Leçon aussi simple qu'instructive, lui feront connoître les effets de la Perspective sur la Nature, et habitueront son œil à les saisir avec justesse et précision : il se convaincra d'une vérité qui embarrasse souvent les personnes qui n'ont pas réfléchi sur ces effets; c'est de discerner sur la Nature, et dans les Lignes qui constituent un édifice placé à une distance un peu éloignée, celles qui montent vers l'horizon, ou celles qui en descendent; celles qui restent parallèles

à la Ligne de terre, ou celles qui font un angle demi-droit avec elle. En examinant le Cube, il verra que toutes les Lignes fuyantes vont se réunir, dans un Point quelconque, sur l'horizon; de même, si cet édifice est au-dessus, elles y descendent, et s'il est au-dessous, elles y montent. Voilà le principe général et invariable dont il est très-essentiel de se pénétrer.

L'Horizon.

Il est encore une difficulté qui se présente à l'Elève; c'est de savoir déterminer l'Horizon. Rien n'est plus aisé lorsqu'on se trouve sur le bord de la mer, puisque nous avons dit que l'Horizon étoit cette Ligne qui séparoit le ciel de la mer, et qui est toujours à la hauteur de notre œil : mais ce n'est plus la même chose, lorsqu'on est dans les terres : elles ont beau être plates, la Ligne qui les sépare du ciel, est toujours plus haute que celle du véritable Horizon. Ainsi, lorsqu'on voudra trouver la hauteur de l'Horizon même, au milieu des montagnes, des villes ou des forêts, il faudra le marquer idéalement à l'endroit où la Ligne visuelle et de niveau qui part de notre œil, est arrêtée par l'opacité de la montagne, des maisons ou des arbres; opacité qui l'empêche d'aller jusqu'à l'Horizon de la mer : car il faut toujours supposer que cet Horizon est derrière, et qu'il seroit visible, si ces masses qui le cachent, étoient transparentes.

Nous croyons avoir suffisamment expliqué à notre Elève ce que c'est que la Ligne de terre, celle d'Horizon, et la Verticale; nous allons actuellement lui parler du Plan géométral, qui est essentiel pour avoir la plus

grande justesse dans les opérations de Perspective; et pour bien faire entendre notre explication, nous le laisserons encore à la place où nous l'avons mis, lorsque nous lui avons fait concevoir ce que c'est que la Ligne de terre, et nous lui dirons : Il y a, depuis vos pieds jusqu'à cette Ligne de terre, la mesure de trente mètres; votre Ligne de terre en a dix de large : le Plan perspectif qui y commence, et qui est celui du Tableau que vous regardez, va se terminer à l'Horizon. Tous les objets qui y sont disséminés, ont une apparence de forme qui n'est pas celle qu'auroient les mêmes figures, si elles étoient regardées en vue d'oiseau; car la figure d'un Cercle sur ce Plan de niveau, paroît Elliptique; celle d'un Quarré y paroît Rhomboïdale, etc. etc.; par la raison que les Lignes diminuent en raison de leur enfoncement dans le Tableau, et de leur éloignement de votre œil. Ainsi, pour avoir la véritable apparence des Corps, dans leurs Plans respectifs, il faudroit qu'ils fussent posés sur un Plan perpendiculaire à la Ligne de terre, au lieu d'être de niveau. Si vous voulez opérer cet effet, laissez travailler votre imagination, et supposez que cette partie du terrain bien uni, de trente mètres, qui est entre vous et la Ligne de terre, se ploye sur toute la longueur de la Ligne, en se laissant tomber perpendiculairement devant vous, et formant un angle droit avec le terrain perspectif ou horizontal du Tableau.

Plan géométral

Ce Plan d'aplomb et idéal sur la Nature sera appelé Plan géométral. C'est sur lui que l'on trace l'apparence

de la superficie des Solides, et celui du contact immédiat de la face qui touche la terre, lorsqu'on veut les mettre en Perspective.

Vous devez comprendre actuellement quelle est la différence de ce Plan avec celui que vous voyez. Vous devez sentir d'avance que si vous y tracez la figure d'un Cercle ou celle d'un Cube, elles seront toujours parfaites et régulières à vos yeux, parce que le rayon visuel qui part de votre œil, se trouve perpendiculaire sur ce Plan, et le regarde idéalement de la même manière qu'il le feroit, si vous étiez élevé dans les airs : par conséquent, vous n'éprouvez pas cette déformation naturelle des Lignes qui paroît exister dans les Corps les plus réguliers, et qui cependant ne vous choque pas, attendu que votre regard y est habitué depuis l'enfance.

Tous les Plans particuliers des différens Solides qui seront tracés sur ce Plan géométral, resteront, comme nous avons déjà dit, sans aucune déformation; mais la place qu'ils y occuperont, influera beaucoup, et sur la plus ou moins grande diminution de ces objets dans le Tableau, et sur le plus ou moins de grâce avec laquelle ils se présenteront, lorsqu'ils seront en Perspective.

Comme ce Plan géométral touche le bas du Tableau, ou la Ligne de terre, par un de ses côtés, c'est de ce Point de contact que nous partirons pour mesurer la valeur des distances des objets qui y seront posés, et pour leur assigner leur véritable place sur le Plan perspectif.

Avant de passer outre, nous devons prévenir nos Lecteurs que, dans cette Planche (n°. III.), comme dans toutes les autres du Livre, nous avons mis les Points de distance à côté du Tableau, au lieu de les avoir placés à trois fois la largeur du Cadre. Nous avons été forcés, pour la facilité de nos opérations, et pour ne pas faire des planches trop grandes, de rapprocher les Points de distance au bord du Cadre. Cette différence éclaircira nos démonstrations, parce que les intersections des Lignes se trouveront plus décidées par le rapprochement des Points de distance et de vue; mais nous recommandons bien d'observer que cette fausse position ne sauroit être admise dans un Tableau, parce qu'elle est contre toutes les règles de la Perspective dans la Nature.

Pour bien comprendre l'opération que nous allons démontrer, il seroit peut-être nécessaire d'avoir une figure à part sur une feuille volante, composée de deux quarrés égaux joints ensemble, dont l'un sera appelé Plan géométral, et l'autre Plan perspectif horizontal. La Ligne qui les séparera, se nommera Ligne de terre: on ployera le papier à la réunion des deux Plans, précisément à la Ligne de terre qui les sépare, de manière à former entre eux un angle droit: alors, en plaçant le Plan géométral perpendiculairement, l'autre se trouvera nécessairement horizontal et perspectif. Cela fait, si on trace devant soi, sur le mur, une Ligne horizontale, en face et à la hauteur de l'œil, pour représenter la hauteur de l'Horizon que l'on ne peut pas voir, et

Plan perspectif.

que

que cette Ligne soit coupée en deux parties égales par une Verticale ; qu'au-dessous de cette Ligne, l'on porte la mesure qu'il y a entre l'Horizon et la Ligne de terre de la figure 2 (Pl. III), en plaçant à cette marque l'extrémité du Plan horizontal, on se trouvera juste dans la position la plus convenable pour entendre notre Leçon.

En examinant avec attention, on verra que toutes les Lignes du Plan perpendiculaire géométral forment entre elles des angles droits et demi-droits, et que les mêmes Lignes correspondantes de l'autre Plan qui est horizontal, quoique disposées de même, présentent à l'œil des angles tout-à-fait différens. Les seules Lignes qui y conservent leur véritable dimension, sans éprouver aucun changement, sont la Ligne de terre, puisqu'elle touche immédiatement au Plan géométral, et la Ligne verticale qui reste perpendiculaire, étant précisément en face du rayon visuel ou Point de vue.

Les autres Lignes horizontales restent, à la vérité, toujours parallèles entre elles ; mais elles diminuent de longueur, à mesure qu'elles s'éloignent de la Ligne de terre, en s'enfonçant dans le Plan perspectif. Les Lignes droites et perpendiculaires à la Ligne de terre, qui forment les deux côtés du Plan perspectif, ou toutes celles qui se trouvent parallèles à ces Lignes, paroissent se diriger au Point où la Ligne verticale coupe à angles droits celle d'Horizon (ce que l'on appelle le Point de vue). Les deux Diagonales qui traversent d'un angle à l'autre le Quarré perspectif, semblent se diriger aussi

vers la Ligne d'Horizon, à deux points que l'on nomme Points de distance; et comme les angles qu'elles forment sur le Plan géométral, sont égaux, les Points de distance où elles paroissent aboutir, conservent chacun le même éloignement du Point de vue : enfin, ce Plan, quoique très-régulier en lui-même, étant vu horizontalement, ou en fuyant, et à la hauteur nécessaire de l'œil, comme nous venons de l'indiquer, doit produire exactement le même effet de celui perspectif tracé dans la Planche III (fig. 2.). Toutes les lignes mises en Perspective, quoique formant d'autres angles, y correspondent parfaitement avec celles du Plan géométral.

Si cette explication est bien comprise, on doit concevoir déjà que tous les objets qui sont en Perspective, ou qui sont placés sur un Plan horizontal, offrent des formes toutes différentes que s'ils étoient placés sur le Plan géométral. On sentira, en outre, que les figures y ont plus ou moins d'apparence, en raison de la plus ou moins grande hauteur de la Ligne d'Horizon, parce que c'est là que sont placés tous les Points principaux qui servent à toutes les opérations de Perspective. Ainsi le Quarré en Perspective (Pl. III, fig. 2.), malgré son apparence, n'a réellement que le quart de la largeur de la Ligne de terre (qui est un de ses côtés). Si l'Horizon étoit plus bas, cette dimension diminueroit, au point que l'on ne pourroit plus l'apercevoir, si la hauteur de l'œil descendoit au niveau de cette Ligne de terre; et l'effet contraire auroit lieu, si l'œil se haussoit : c'est ce que nous avons précédemment démontré.

On est tous les jours à même de voir dans la Nature des galeries ou de longs corridors. En les regardant attentivement, on croit voir très-distinctement le plafond se baisser, le plancher se hausser, et les murailles de côté se rétrécir; ce qui donne la preuve que toutes les Lignes perpendiculaires à l'Horizon cherchent à se joindre dans un Point placé à cette Ligne, quoique ces Lignes soient parallèles entre elles.

Quelque petit que soit un objet, il ne peut s'envisager que par un angle. Plus il est près de l'œil, plus l'angle sous lequel on l'envisage est grand, et par conséquent l'objet lui-même.

De même, plus il s'éloigne de l'œil, plus l'angle devient aigu, et plus l'objet diminue.

Dans l'exemple que nous allons donner, nous avons renfermé entre deux parallèles quatre Lignes de même hauteur. L'œil (I.) qui les envisage est éloigné de la première de ces Lignes de la distance de trois fois la hauteur de ces mêmes Lignes. Pl. VIII. Fig. 2.

La première (G.—H.), que nous supposons être placée sur la Ligne de terre, est vue dans toute sa hauteur, attendu que les deux rayons visuels (G . I.) et (H . I.) forment l'angle le plus propre à envisager la Ligne (G. — H.) d'un seul coup-d'œil.

La seconde (E.—F.) diminue de hauteur par le rétrécissement de l'angle visuel (E.—I.) et (F.— I.) qui vient couper la ligne (G.—H.) aux points (*e* . *f.*); par conséquent, à la profondeur du point (Q.) : (de H. à F.)

la ligne (E.—F.) ne paroît réellement à l'œil sur la ligne (G.—H.), que de la hauteur de (*e*—*f*.).

De même, pour la ligne (C.—D.), qui est encore plus éloignée; son angle (C.—I. et D.—I.) se rétrécit, et ne paroît à l'œil que la hauteur (*c*.—*d*.), toujours sur la ligne (G.—H.).

Enfin, l'éloignement de la ligne (A.—B.) rétrécit encore plus l'angle (A.—I.—B.); ce qui diminue nécessairement cette ligne (A.—B.), et elle ne paroît à l'œil sur celle (G.—H.) que de (*a*.—*b*.): ainsi de suite.

Cette même figure peut encore servir à prouver que, plus une Ligne droite, perpendiculaire ou parallèle à la Ligne de terre, est enfoncée dans le Tableau, et plus elle paroît droite : car, si du point (I.), comme centre, l'on trace des portions de cercle des extrémités des lignes (A.—B., C.—D., E.—F., G.—H.). Les courbes qu'elles produiront sur ces lignes, seront de plus en moins, à mesure qu'elles s'éloigneront du centre (I.); car de (I. à N.), il y a plus loin que de (I. à R.); de (I. à M.), plus loin que de (I. à Q.); de (I. à L.), plus loin que de (I. à P.); enfin de (I. à K.), plus loin que de (I. à O.).

Mais en prenant, comme nous avons dit, toujours trois fois la largeur du Tableau pour la distance du Spectateur à la Ligne de terre, les différences des courbes dans les Lignes droites, seront si peu de chose, que c'est le seul cas où l'on puisse prendre en Perspective la licence de les tracer avec une règle; et l'on ne pourroit faire autrement, sans choquer l'œil même des

Géomètres, qui savent bien qu'une Ligne droite n'est pas courbe, quoique, dans le fait, il y ait plus loin de (I. à G.) que de (I. à R.); de (I. à E.) que de (I. à Q.), etc. etc.

Nous croyons avoir suffisamment expliqué ce que c'est qu'un Plan géométral, et le même Plan mis en Perspective. Nous présumons assez de l'intelligence de notre Elève, pour croire qu'il a senti l'analogie, les rapports et les différences de l'un et de l'autre; et en lui traçant le Plan géométral le plus simple dans la figure d'un quarré (Pl. III., fig. 1.), nous lui avons donné la règle la plus nécessaire, la plus usitée, qui est la base de toute la Perspective.

CHAPITRE III.

Des Opérations pour mettre des Plans en Perspective.

Nous allons passer aux différentes opérations, en commençant par la manière de mettre un Point en Perspective. Le Point étant la plus petite partie d'une Ligne, et par conséquent d'une figure quelconque, on doit sentir qu'en mettant chaque Point d'une figure exactement en Perspective, la figure entière doit s'y trouver dans toute la justesse possible. Nous invitons, en conséquence, notre Elève de donner toute son attention à cette première opération, de laquelle dérivent nécessairement toutes les subséquentes.

Pl. III. Fig. 1. Le Plan géométral que nous avons expliqué dans le Chapitre précédent, représente un Quarré parfait, coupé d'un angle à l'autre par deux Diagonales. On a dû observer que la Ligne verticale et celle du milieu, qui le partagent précisément dans la section des deux Diagonales, divisent ce grand quarré en quatre autres Quarrés parfaits ; tous les quatre traversés d'un angle à l'autre par une Diagonale, et dont les sections mises en Perspective (fig. 2.), donnent les mêmes divisions. On doit remarquer dans le Plan géométral, que les extrémités des angles de ces quarrés où passent les Diagonales, forment les mêmes points de contact dans le Plan perspectif. Ainsi il s'ensuivroit que, par cette opération seule

d'avoir en Perspective ces points de contact de la Diagonale avec une ligne droite et perpendiculaire à la Ligne de terre; il s'ensuivroit, disons-nous, que cette opération aussi simple que juste, suffiroit pour faire toutes les autres, sans exception. Il ne s'agiroit, pour cela, que d'adapter idéalement à chaque point réel et principal, faisant partie d'une figure, cette espèce de triangle isocèle, qu'il est très-facile de mettre en Perspective.

Nous avons dit plus haut que les lignes droites et perpendiculaires à la Ligne de terre sur le Plan géométral, paroissoient à l'œil vouloir, sur le Plan perspectif, se réunir dans un seul point sur la Ligne d'horizon; ensuite, que la Diagonale d'un quarré, touchant d'un de ses côtés la Ligne de terre (toujours sur le Plan géométral), ainsi que toutes les lignes parallèles à cette Diagonale, se dirigeoient également sur le Plan perspectif à un des points de distance; et que les autres lignes qui, avec la Ligne de terre, formoient d'autres angles que ceux de 100 ou de 50 degrés, alloient aboutir à un autre Point sur la Ligne d'horizon, qui n'est ni Point de vue, ni celui de distance, mais que l'on appelle Point accidentel.

Actuellement nous allons placer notre Elève vis-à-vis d'un Plan géométral perpendiculaire, et nous lui dirons : Vous savez que le Plan géométral est toujours vertical et d'aplomb, et que le Plan perspectif est toujours horizontal, et forme avec le premier un angle droit de 100 degrés : vous savez encore que le Plan géométral, comme nous le représentons, est imaginaire,

au lieu que le Plan perspectif est réel. D'après ces observations essentielles, nous allons commencer notre opération.

§. Ier.

Pl. IV. Fig. 1.

Mettre un Point en Perspective.

Nous plaçons sur le Plan géométral le Point (A.), comme la plus simple de toutes les figures géométriques. Il s'agit à présent de le mettre en Perspective, c'est-à-dire, de lui donner sur le Plan horizontal la même apparence de forme et de profondeur qu'il auroit, s'il étoit dans la Nature : mais comme il est absolument isolé sur ce Plan géométral, il est nécessaire de lui adjoindre d'autres lignes idéales, pour qu'il se trouve placé à l'extrémité d'un quarré (B. C. D. A.), précisément à l'angle où aboutit la diagonale (B. — A.) au Point (A.).

L'opération est extrêmement aisée, en ce qu'il ne faut qu'élever du Point (A.) une Perpendiculaire jusqu'à la Ligne de terre, où elle la touche au Point (C.).

Mais comme les lignes perpendiculaires à la Ligne de terre vont toujours aboutir au Point de vue; du Point (C.), nous tirerons une ligne à ce Point de vue (E.), pour établir la route sur laquelle le Point (A.) doit se trouver. Maintenant que nous sommes sûrs du chemin sur lequel il doit être placé, il ne s'agit plus que de savoir déterminer sur cette ligne que nous venons

de

de tracer, la distance perspective de ce Point à la Ligne de terre, relative à celle où il est sur le Plan géométral : or, comme il est à l'extrémité de l'angle du quarré où aboutit la Diagonale, nous prendrons avec le compas la mesure (C.—A.) que nous porterons sur la Ligne de terre en (B. et en F.); alors nous tracerons les Diagonales (A.—B. et A.—F.), et des Points (B. et F.) nous tirerons aux Points de distance (G . G.) deux lignes qui couperont celle que nous avons déjà menée du Point (C.) au Point de vue. Le Point d'intersection (*a.*), où se termine l'apparence de la Diagonale (B.—A.), est la place où doit être posé le Point (A.) pour être en Perspective.

Nous avons tracé le Quarré tout entier, seulement pour faire sentir la propriété de la Diagonale qui le traverse; car on voit qu'on peut se passer d'une moitié qui ne sert absolument de rien. Ainsi dorénavant nous ne nous servirons que du Triangle isocèle (A . B . C.), qui sera suffisant pour faire cette opération.

Celle que nous venons de tracer, prouve que, dans quel endroit du Plan géométral que se trouve un Point, si de ce Point vous élevez une perpendiculaire à la Ligne de terre, pour en déterminer la distance; que vous la tiriez au Point de vue, et qu'après avoir porté cette distance du Point à la Ligne de terre sur cette même ligne, vous tiriez de cette mesure une autre ligne au Point de distance, vous aurez, par l'intersection de ces deux lignes, la place juste où doit se trouver le Point en Perspective.

Toute la difficulté consiste à savoir placer et adapter à chaque Point principal de la figure que vous voulez mettre en Perspective, ce triangle isocèle composé de deux lignes égales, faisant un angle droit entre elles, dont un des côtés est égal à la distance qu'il y a de l'extrémité de la Ligne perpendiculaire qui touche à la Ligne de terre, au Point qui se trouve sur le Plan géométral, et que l'on veut mettre en Perspective.

La preuve que nous venons de mettre sous les yeux, existe dans la Planche III, où les Points de contact de la figure 1. correspondent parfaitement avec ceux de la figure 2. sur le Plan horizontal. Dans cette figure, on voit neuf Points qui forment tous les angles des quatre quarrés, et qui se trouvent tous en Perspective, par l'opération des triangles isocèles, dont les deux lignes égales et à angles droits sont fermées par une Diagonale.

Il résulte, en conséquence, de cette première opération ce que nous avons dit au commencement de ce Chapitre : que toutes les figures étant composées de Points, dès qu'on sait mettre un de ces Points en Perspective, on doit savoir y mettre toute la figure.

Nous observerons encore que, dans cette première opération, nous avons cru devoir nous servir de deux Points de distance pour faire voir que les deux diagonales (A.—B. et A.—F.) (fig. 1.), allant aboutir aux points de distance (G. et G.), se croisent juste au point (*a.*), laquelle intersection détermine la place du point (A.) mis en Perspective. Ainsi l'on voit, d'après cela, qu'un seul Point de distance peut suffire, et que l'on peut le

choisir indifféremment, selon qu'il est plus ou moins commode à l'opération.

§. II.

Mettre en Perspective une Ligne horizontale.

Pl. IV. Fig. 2.

Soit (I.—K.) la Ligne horizontale du Plan géométral à mettre en Perspective sur le Plan du Tableau.

Il faut d'abord, et comme nous avons fait à la première opération, des deux extrémités de la Ligne (I.—K.) élever jusqu'à la Ligne de terre deux Lignes perpendiculaires (I.—L. et K.—M.); tirer ces deux lignes au Point de vue (E.).

Prendre ensuite avec un compas la profondeur qui se trouve de la Ligne de terre à la ligne du Plan, et tracer les deux quarts de cercle de (I. en N.) et de (K. en O.).

Tirer ensuite deux Lignes des points (N. et O.) au Point de distance (G.); alors ces deux lignes (N.—G. et O.—G.) couperont les deux Lignes (L.—E. et M.—E.), aboutissant au Point de vue, aux points (P. et Q.), qui seront les deux points d'extrémité servant à tracer la Ligne horizontale mise en Perspective.

Cette seconde opération est une nouvelle preuve que, lorsqu'on sait mettre un Point en Perspective, on peut y mettre toutes les figures, puisque nous n'avons fait autre chose que de placer en Perspective les deux points

(P. Q.) qui terminent la Ligne, et correspondent à ceux (I. K.) du Plan géométral.

§. III.

Pl. IV. Fig. 3.

Mettre en Perspective une Ligne perpendiculaire à la Ligne de terre.

Soit (A.—B.) la Ligne perpendiculaire.

Prolongez cette même perpendiculaire jusqu'à la Ligne de terre au point (C.); tirez votre Ligne au Point de vue.

Pour avoir ensuite la profondeur des deux extrémités de la Ligne, décrivez les deux quarts de cercle de (A. en D.) et de (B. en E.), qui ont le point (C.) pour centre commun.

Tirez vos deux Lignes de (D.) et de (E.) aux points de distance opposés. Les intersections (F et G.) sur la ligne (C.—H.) seront les deux extrémités de votre Ligne perpendiculaire mise en Perspective.

§. IV.

Pl. IV. Fig. 4.

Mettre en Perspective une Ligne diagonale.

Soit (A.—B.) la Ligne diagonale.

Elevez des perpendiculaires à la Ligne de terre de (A. à C.) et de (B. à D.); tirez les deux lignes (C. et D.) au Point de vue.

Prolongez ensuite la diagonale du Plan géométral jusqu'à la Ligne de terre (E.); de ce point, tirez une ligne au Point de distance opposé.

Les deux intersections aux points (F. et G.) sur la ligne (E.—I.), seront les deux extrémités de la Ligne diagonale mise en Perspective.

Nous ferons ici observer que nous n'avons pas tracé dans cette opération, la profondeur de cette Diagonale, attendu qu'elle détermine elle-même le quart de cercle, puisqu'elle coupe la Ligne de terre par un angle de cinquante degrés, et que sa seule prolongation donne la distance juste du point (C.) aux deux points (A et F.) qui se trouvent de la même longueur, ainsi que la distance des points (D . B.) et (D . E.)

§. V.

Mettre en Perspective un Triangle.

Pl. V. Fig. 1.

Soient (A . B . C.) les trois angles du Triangle.

Elevez vos trois perpendiculaires jusqu'à la Ligne de terre, en (D.—E.—F.); tirez vos trois lignes jusqu'au Point de vue.

Tracez votre quart de cercle du point (A. en G.), de (B. en F.), et de (C. en H.); tirez vos trois lignes au Point de distance opposé.

Les intersections aux points (I . K . L.) seront les trois points qui fixent les angles du Triangle mis en Perspective.

Nous ferons deux remarques sur cette opération.

La première, c'est qu'on pourroit ne pas décrire le troisième quart de cercle du point (B.) à la Ligne de terre, au point (F.), parce que nous avons précédemment posé pour principe, que toutes les parallèles, soit en Plan, soit en Elévation, restent parallèles en Perspective; de sorte que la ligne (B. — C.) se trouvant parallèle à la Ligne de terre, on n'a, pour la représenter, qu'à tirer dans le Plan du Tableau, une ligne parallèle à la Ligne de terre, depuis le point (K.) jusqu'au point (L.), qui forme la ligne, depuis le point d'intersection (K.) jusqu'à la rencontre de la Ligne perpendiculaire (G. — F.) qui aboutit au Point de vue.

La seconde remarque, et qui est un principe général, c'est que tous les objets mis en Perspective sur le Plan du Tableau, présentent la face inverse de celle qu'ils ont sur le Plan géométral.

§. VI.

Pl. V. Fig. 2.

Mettre en Perspective un Quarré.

Soient (A . B . C . D.) les quatre angles du Quarré.

Comme cette figure se trouve placée sur le Plan géométral, de manière qu'elle touche à la Ligne de terre, et que les diagonales se trouvent naturellement tracées dans la correspondance des angles (A . D.) et (B . C.), nous n'aurons ni distance ni profondeur de Plan à déterminer.

Mais nous tirerons tout simplement les deux lignes (A.—B.) et (C.—D.) au Point de vue; et partant des mêmes angles où aboutissent les Diagonales, nous porterons les deux lignes aux Points de distance opposés.

Nous trouverons alors nos deux points d'intersection en (E. et F.). Nous tirerons entre ces deux points la ligne parallèle à la Ligne de terre; ce qui formera notre Quarré mis en Perspective, et l'intersection des deux lignes diagonales, dans le point (G.), correspondra au point (I.), qui est le milieu du Quarré sur le Plan géométral.

La remarque que nous avons faite dans le Paragraphe précédent, au sujet des Lignes parallèles, est également applicable à celle-ci; et dorénavant nous ne nous servirons plus que d'un seul Point de distance pour faire la plus grande partie de nos opérations.

§. VII.

Mettre en Perspective un Parallélogramme.

Pl. V. Fig. 3.

Soient (A . B . C . D.) les quatre angles du Parallélogramme.

Comme cette figure ne tient pas à la Ligne de terre, nous commencerons par prolonger les perpendiculaires (A.—C.) et (D.—B.) jusqu'à cette ligne, et nous tirerons deux lignes, depuis (E. et F.) jusqu'au Point de vue.

Déterminant ensuite la profondeur de (E.—A.) au point (G.), et de (E.—C.) au point (H.), nous tirerons nos deux lignes, allant de (H.) et de (G.) au Point de distance.

Les intersections (I et K.) fixeront la profondeur du Parallélogramme ; et les deux parallèles tirées de ces points (I . K.) jusqu'à la rencontre de la perpendiculaire (F.) au Point de vue, et dans les intersections (L. et M.), nous donneront sa largeur en Perspective.

Nous ferons encore observer, pour la dernière fois, que nous n'avons pas pris les profondeurs des points (B. et D.), parce que la ligne (A.—B.) étant parallèle à celle (C.—D.), elles doivent rester parallèles en Perspective.

§. VIII.

Pl. V, Fig. 4.

Mettre en Perspective un Pentagone.

Soient (*a* . *b* . *c* . *d* . *e.*) les angles du Pentagone.

Pour mettre ces cinq points en Perspective, nous commencerons par élever de chacun d'eux une perpendiculaire à la Ligne de terre, aboutissant aux points (*f* . *g* . *h* , *i* . *k.*).

Nous tirerons ces cinq lignes au Point de vue ; nous tracerons ensuite la profondeur de (*d.* en *h.*) au point (*l.*), de (*c.* en *k.*) au point (*m.*), et de (*b.* en *i.*) au point (*n.*).

Nous tirerons ces lignes (*n.*—*l.*—*m.*) au Point de distance ; nous trouverons alors trois intersections sur les perpendiculaires qui vont au Point de vue en (*r.*—*s.* —*o.*). Tirant alors une parallèle du point (*r.*), jusqu'à ce que nous rencontrions la ligne perpendiculaire (*g.*), nous fixerons le quatrième angle au point (*q.*).

Tirant

Tirant également une ligne parallèle du point (*s.*) jusqu'à la rencontre de la perpendiculaire (*f.*), nous fixerons le cinquième angle au point (*p.*); ce qui nous donnera les cinq faces du Pentagone en Perspective.

Nous observons que nous tirons les parallèles (*q.*—*r.*) et (*p.*—*s.*) sur le Plan du Tableau, parce que ces deux lignes correspondent à celles (*a.*—*b.*) et (*e.*—*c.*) du Plan géométral, qui sont parallèles à la Ligne de terre.

§. IX.

Mettre en Perspective un Cercle.

Pl. VI. Fig. 1.

Il faut commencer par enfermer le Cercle dans un quarré dont les quatre faces forment des tangentes à la circonférence du Cercle.

Partager le quarré en quatre parties :

1°. par une ligne verticale (*a.* — *c.*), passant par le centre (I.) ;

2°. Par la ligne (*g*—*c*) parallèle à la Ligne de terre, passant également par le centre (I.) ;

3°. et 4°. Par deux lignes diagonales, partant et aboutissant aux quatre angles du quarré.

Par cette première opération, on aura partagé en Cercle en huit parties sur sa circonférence (*a . b . c . d . e . f . g . h.*).

On élève alors des perpendiculaires de chacun de ces points, pour les faire arriver à la Ligne de terre ; savoir :

de (*g.* en *k.*), de (*f.* en *l.*), de (*e.* en *m.*), de (*d.* en *n.*), et de (*c.* en *o.*).

On observera que l'on n'élève point de perpendiculaire des points (*h* . *a.* et *b.*), parce qu'elles se rencontrent sur les mêmes lignes que les points (*f* . *e* . *d.*).

On tire ensuite les cinq perpendiculaires élevées (*k.*—*l.*—*m.*—*n.*—*o.*) au Point de vue.

On prolonge la diagonale qui passe par les points (*f* . I . *b.*), jusqu'à la Ligne de terre au point (*p.*), et la seconde diagonale qui passe par les points (*d* . I . *h.*), de même jusqu'au point (*q.*), pour avoir la distance qui se trouve entre la figure et la Ligne de terre.

On tire ces deux lignes (*p.* et *q.*) chacune au Point de distance opposé.

On trouve alors quatre intersections sur les diagonales et perpendiculaires aux points (1 . 2 . 3 . 4.); ce qui donne la forme du Quarré en Perspective.

Pour déterminer les huit points que nous avons établis sur le Cercle du Plan géométral, nous ferons passer une perpendiculaire par le centre, qui nous donnera deux points (6. et 5.) correspondans aux points (*a.* et *e.*) du Plan géométral.

Dans l'intersection des deux diagonales du quarré en Perspective, qui détermine le milieu du quarré et le centre du Cercle, nous tirerons une parallèle à la Ligne de terre, qui aboutira aux lignes partant des Points (*k.* et *o.*) qui vont au Point de vue; ce qui nous donnera les deux points (7. et 8.).

Nous trouverons dans les intersections des deux lignes

(*l.—n.*) qui vont au Point de vue, et des deux diagonales (*p.—q.*) qui vont au Point de distance, les quatre autres points (*r . s . v . t.*) qui correspondront aux points (*h . f. b . d.*) du Plan géométral.

Ayant ces huit points arrêtés, on tracera à la main une courbe de l'un à l'autre point, pour former le Cercle qui se trouvera en Perspective.

Si l'on veut obtenir plus de justesse dans cette opération, on pourra diviser le Cercle du Plan géométral en 16 parties, et l'on suivra la même règle que nous venons d'indiquer; alors on sera sûr d'avoir plus d'exactitude dans les proportions de la ligne courbe tracée à la main.

§. X.

Mettre en Perspective une suite de Quarrés.

Pl. VI. Fig. 2.

On a vu dans le §. VI l'opération que nous avons faite pour mettre un Quarré en Perspective; nous allons figurer la prolongation d'un nombre de Quarrés qui se suivent.

Comme on connoît la profondeur d'un Quarré par sa diagonale, nous avons cru inutile de le tracer sur le Plan géométral.

En conséquence, nous déterminerons par deux points (*a . b.*) la largeur de ce Quarré sur la Ligne de terre; nous tirerons ensuite nos deux perpendiculaires au Point de vue, et nos deux diagonales aux Points de distance opposés.

Les intersections des perpendiculaires et des diagonales aux points (*c. d.*) indiqueront les points où nous devons tirer la parallèle à la Ligne de terre, et par conséquent la profondeur de ce Quarré.

L'intersection des deux diagonales au point (*e.*) déterminera son milieu.

Pour ajouter un autre Quarré successif et plus éloigné, nous n'aurons qu'à tirer une diagonale du point (*c.*) au Point de distance : cette diagonale coupera la perpendiculaire (*b.*) au point (*f.*), duquel tirant une parallèle à la Ligne de terre, jusqu'à la rencontre de l'autre perpendiculaire (*a.*) au point (*g.*), nous aurons la mesure de la profondeur du second Quarré successif.

Pour le troisième, nous tirerons encore une diagonale de (*f.* en *h.*), et ensuite une troisième parallèle en (*l*).

Pour la quatrième, de (*h.* en *i.*); et ainsi de suite jusqu'à l'horizon, s'il est nécessaire.

Nous ferons ici une observation essentielle, à cette opération et aux suivantes ; c'est que la parallèle tirée aux points (*c. d.*), qui a fixé la profondeur du premier Quarré, devient à son tour la base du Quarré subséquent, et tient lieu par conséquent de Ligne de terre : la parallèle du second Quarré sert de même au troisième ; et ainsi de suite.

Nous ferons aussi remarquer que, quoique nous nous soyons servis de deux diagonales pour déterminer la profondeur du premier Quarré, nous n'en avons employé qu'une pour les Quarrés subséquens, parce que la ligne parallèle partant du point d'intersection sur la

perpendiculaire, d'un côté ou de l'autre, nous donne le même résultat que si nous avions, à chaque Quarré, fait croiser les deux diagonales. Elles nous auroient, il est vrai, donné le point milieu de chaque Quarré; mais la suppression de l'une de ces diagonales simplifie l'opération, et ne nuit pas à sa justesse, d'autant qu'en tirant une perpendiculaire du point (*e.*), qui est le centre du premier Quarré au Point de vue, l'intersection avec les diagonales des différens Quarrés nous donnera le centre de chacun d'eux.

Si nous voulons mettre un plus grand nombre de Quarrés en Perspective, nous diviserons ce même Quarré en huit parties égales (1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8.), que nous nommerons Carreaux. Pl. VII. Fig. 1.

Nous n'aurons qu'à tirer des points (*a . b.*), qui sont les deux points les plus éloignés, et qui forment la largeur totale des huit Carreaux, les deux perpendiculaires au Point de vue, et les deux diagonales aux Points de distance.

En tirant des perpendiculaires de chaque division des Carreaux au Point de vue, elles couperont les deux diagonales en différens points, qui détermineront la profondeur de chaque Carreau successif; et si, de tous les points correspondans sur les deux diagonales, nous tirons des parallèles à la Ligne de terre, nous aurons la profondeur des huit Carreaux, dans les intersections (*e . f . g . h . i . k . l . m.*).

Après cette première opération, il nous restera, de

chaque côté du Tableau, un espace vide jusqu'au bord du cadre. Si nous voulons le remplir de Carreaux, dans les mêmes proportions, nous prolongerons toutes les parallèles au-delà des perpendiculaires (*a.—b.*) jusqu'au cadre du Tableau; et prenant la mesure d'un des huit Carreaux qui se trouvent sur la ligne (*d.—c.*), et qui correspondent aux huit Carreaux de la Ligne de terre (*a.— b.*), nous diviserons l'espace de (*c.* en *z.*) et de (*d.* en *y.*), en mesures égales aux Carreaux de cette dernière ligne (*c.—d.*).

Tirant ensuite des lignes du Point de vue au cadre, en passant par chacun des points marqués, nous obtiendrons les mêmes proportions que sur les autres Carreaux mis précédemment en Perspective.

Si l'on veut poursuivre la prolongation des Carreaux vers l'horizon, on doit user du même procédé que nous avons indiqué dans la figure 2. de la Planche VI.

Pl. VII. Fig. 2. Pour mettre en Perspective des Quarrés dont la Diagonale se trouve parallèle à la Ligne de terre.

Nous commencerons par établir hors du Tableau un Quarré de la même proportion que ceux de la figure 1; nous prendrons la longueur de la diagonale d'un de ces Quarrés.

Comme la diagonale d'un Quarré se trouve plus longue que l'une de ses faces, nous aurons un moindre nombre de divisions sur la Ligne de terre du Tableau, égal à celui de la figure 1.

Et attendu que la diagonale du Quarré se trouve

parallèle à la Ligne de terre, et que ses faces forment un angle de 50 degrés avec cette même ligne, nous n'aurons qu'à tirer toutes les lignes de face des Quarrés au Point de distance, et toutes les diagonales au Point de vue.

Il nous reste a faire observer que si l'on veut remplir de Carreaux les espaces qui se trouveront vides, il faudra suivre le procédé que nous avons indiqué dans la figure 1 : en conséquence, tirer une parallèle à la Ligne de terre qui coupera les Carreaux les plus éloignés diagonalement ; et prenant la mesure de l'une de ses diagonales, on la marquera par des points tout le long de la ligne. C'est de ces points qu'on tirera des lignes aux Points de distance ; ce qui formera tous les Carreaux en Diagonale et en Perspective.

§. XI.

Mettre en Perspective des Objets égaux entre eux, séparés par des intervalles réguliers, sans avoir besoin du Plan géométral. Pl. VIII, Fig. 1.

Pour plus grande clarté, nous supposerons des Pilastres d'un mètre en quarré, séparés entre eux par un intervalle de trois mètres.

Soient (A. B. C.) les trois Pilastres.

Nous commencerons par mettre le premier Pilastre (A.) en Perspective, et, à cet effet, nous mesurerons sur la Ligne de terre sa longueur ; ensuite l'intervalle

de trois mètres qui le sépare du second, et qui sera divisé en trois parties égales chacune au Pilastre ; ce qui nous donnera, dans la longueur, 5 points (1 . 2 . 3 . 4 . 5.).

Nous tirerons des deux points (1. et 2) deux lignes perpendiculaires au Point de vue, et de même une troisième ligne du point (5.).

Nous tirerons ensuite du point (2.) une ligne au Point de distance qui coupera la ligne (1.) au point (D.); la diagonale qu'elle représente, nous donnera la profondeur du premier Pilastre.—Nous tirerons de cette première intersection au point (D.) une parallèle à la Ligne de terre, qui viendra se couper au point (K.) sur la ligne perpendiculaire (2.), et nous donnera la forme du premier Pilastre en Perspective.

Nous prolongerons la parallèle du point (K.) jusqu'à la rencontre de la perpendiculaire (5.) au point (E.), d'où nous tirerons une seconde diagonale au Point de distance; et nous rencontrerons l'intersection sur la perpendiculaire (2.) au point (L.), et de la perpendiculaire (1.) au point (F.); ce qui nous donne, au moyen des deux parallèles, la profondeur du second Pilastre.

Prolongeant la parallèle (M.) jusqu'à la rencontre de la ligne (5.) au point (G.), nous tirerons une troisième diagonale qui rencontrera les intersections aux points (N. et H.), et, par le moyen des deux parallèles prises sur les deux intersections de la ligne (1. et 2.), nous donnera la profondeur du troisième Pilastre.

Les intervalles se trouveront naturellement déterminés par les quarrés que formeront les parallèles. On suivra le

le même procédé, si l'on veut prolonger la série des Pilastres jusqu'à l'horizon.

Nous observerons que nous n'avons tracé sur le Plan géométral les trois Pilastres (A . B . C.), et leurs intervalles, que pour l'intelligence de cette opération ; mais on peut se contenter de marquer la mesure de l'objet et de l'intervalle sur la Ligne de terre.

CHAPITRE IV.

Des Opérations pour mettre des Elévations en Perspective.

Nous allons actuellement passer aux Elévations et aux règles à suivre pour les mettre en Perspective.

Nous avons déjà posé pour principes, que toutes les lignes parallèles, soit verticales, soit horizontales, soit diagonales, etc., restent toujours parallèles en Perspective, malgré le rapprochement apparent de celles qui ont leur direction vers un point quelconque de l'horizon;

Que c'est toujours sur la Ligne de terre que se prennent les mesures relatives au Plan.

Nous annoncerons à présent que toutes les mesures d'élévation se prennent sur des perpendiculaires élevées sur la Ligne de terre, et que, des extrémités de ces perpendiculaires, partent deux lignes nommées, l'une Ligne de Base, et l'autre, Ligne d'Elévation.

Pl. IX. La Ligne de base (A.—K.) est couchée sur le Plan perspectif du Tableau, et doit toujours partir de la Ligne de terre.

La Ligne d'élévation (C.—I.) est celle qui détermine la hauteur de l'objet, en quelque endroit du Tableau qu'il soit placé, et qui va aboutir sur l'horizon, au même point que la Ligne de base. Ce point se nomme Point

d'Elévation, et il peut être placé indifféremment sur toute la longueur de la ligne d'horizon.

On ne peut donc mettre en Perspective aucun objet élevé, sans avoir déterminé la Ligne de base, la Ligne et le Point d'élévation.

Nous avons ci-devant prouvé, par la fig. 2 (Pl. VIII), que les lignes diminuoient en apparence, à mesure qu'elles s'éloignoient de l'œil. Nous avons vu aussi, dans la figure 1, (Pl. VII) que tous les carreaux d'un mètre, en tous sens, gardoient toujours leurs mesures respectives, à mesure qu'ils s'éloignoient de la Ligne de terre, malgré leur diminution apparente; ce dont nous avons donné l'explication dans la figure 2 (Pl. VIII). Nous nous servirons actuellement de preuves de ces deux figures, pour faire une Echelle d'élévation.

Premièrement, nous avons divisé la Ligne de terre (A.—B.) en huit parties égales. Pl. IX. Fig. 1.

2°. De tous ces huit points, nous avons tiré des lignes au Point de vue.

3°. Des points (A. et B.), nous avons tiré deux diagonales aux Points de distance, pour former le quarré; et de toutes les intersections de ces mêmes diagonales sur les lignes de division tirées de la Ligne de terre au Point de vue, nous avons tiré des parallèles qui nous ont donné, dans toutes les profondeurs du Plan en Perspective, une division de huit carreaux à chaque Plan.

Nous dirons à présent que, puisque toutes les lignes qui sont sur le même Plan, gardent toutes leurs mêmes

proportions, dans quelque position qu'elles se trouvent (pourvu qu'elles restent perpendiculaires sur le même Plan), une ligne de huit mètres couchée à terre, à quelque distance que ce soit, dans le Plan du Tableau, gardera sa même mesure, si on la relève sur le même Plan.

Pl. IX. Ainsi la Ligne de terre (A.—B.) étant relevée sur une de ses extrémités, comme (A.—C.), gardera la même longueur qu'elle avoit, étant couchée à terre, et par conséquent les mêmes divisions de huit mètres. La ligne (D.—E.), celle (F.—G.), ainsi que toutes les autres, jusqu'à la dernière, auront toujours huit mètres, qu'elles soient couchées ou relevées.

La diagonale du Plan (A.—H.) étant relevée pour former celle du quarré vertical, gardera toujours sa même mesure (A.—I.).

Si, des huit divisions de cette Ligne de terre relevée, nous tirons au Point de vue huit lignes, elles couperont toutes les perpendiculaires qui sont élevées aux extrémités des lignes (D.—F.) (F.—G.), etc. etc., en huit parties égales, qui seront autant de mètres, à quelque profondeur qu'elles soient divisées.

Par cette opération, nous relevons le Plan entier, divisé en carreaux, perpendiculairement sur un des côtés du Tableau : c'est ce que l'on appelle Elévation. La première ligne (A.—C.), qui n'est autre chose que la Ligne de terre (A.—B.) relevée, s'appelle Echelle de Hauteur; celle couchée par terre, partant du point (A.), et allant aboutir à un point de la Ligne d'horizon, se

nomme Ligne de Base. Toutes les lignes qui partent des différentes divisions de cette Ligne de hauteur, et qui vont se terminer à ce même point sur l'horizon, se nomment Lignes d'Elévation. Enfin, le Point que nous aurons choisi sur la Ligne d'horizon, et où viennent aboutir la Ligne de base et toutes les Lignes d'élévation, se nomme Point d'Elévation.

Si cette explication est bien sentie, il est très-aisé d'en faire l'application; car, dans quelque endroit du Plan du Tableau que l'on veuille élever une ligne d'une mesure donnée, en ramenant du point donné une parallèle à la Ligne de terre jusqu'à la Ligne de base, et là, élevant une perpendiculaire jusqu'à la rencontre de la Ligne d'élévation déterminée, cette perpendiculaire sera la mesure précise de la ligne demandée : et c'est cette mesure que l'on rapportera sur la perpendiculaire du point donné, soit avec le compas, soit en ramenant du sommet de la ligne élevée sur la Ligne de base, à celle d'élévation, une parallèle qui, coupant cette perpendiculaire, en déterminera la hauteur.

On peut, à la rigueur, et pour éviter de multiplier les Lignes, se passer de la Ligne d'élévation, dans certaines opérations, en prenant la mesure de la hauteur sur le Carreau, et en relevant perpendiculairement cette même mesure avec le compas. Cette méthode est bonne pour Elever des hommes, des animaux, des arbres, dans telle partie du terrain que l'on jugera convenable. En plaçant l'Echelle sur la Ligne de terre, et prolongeant sur le Plan la mesure donnée par deux lignes

au Point de vue, on pourra facilement élever tel objet que l'on voudra, et à tel enfoncement du Plan du Tableau que l'on désirera.

§. Ier.

Pl. X. Fig. 1. *Mettre en Perspective un Cube parallèle à la Ligne de terre.*

Soit le Plan géométral (A . B . C . D.) mis en Perspective, suivant la règle ordinaire. Après en avoir pris les mesures et les avoir transportées sur le côté du Tableau, pour en faire le profil (E . F . G . H.), on élève des perpendiculaires indéfinies des quatre angles du Plan mis en Perspective (I . K . L . M.).

Des points (H. et E.) qui forment la Ligne de hauteur, on tire une Ligne de base de (H.) au point d'élévation (N.), et une autre de (E. en N.), qui est la Ligne d'élévation.

On ramène ensuite une parallèle à la Ligne de terre des points (I. et K.) jusqu'à la Ligne de base en (O.), d'où l'on élève une perpendiculaire jusqu'à la Ligne d'élévation, au point (P.). Ramenant alors de ce point (P.) une autre parallèle pour couper les deux lignes (X. — K. et V. — I.) aux points (R . Q.), l'on aura la hauteur de la première face du Cube (Q . R . I . K.).

Si des points (Q. et R.), on tire deux lignes au Point de vue, elles couperont les deux perpendiculaires (L. — Y. et M. — Z.) aux points (S . T.); ce qui formera

le quarré supérieur, et par conséquent finira le Cube dans toutes ses faces.

Pour s'assurer de la justesse de l'opération, si l'on tire une ligne du point (Q.) au Point de distance, par son intersection au point (T.) sur la ligne (Z.—M.), elle coupera le quarré supérieur par une diagonale qui correspondra à celle du plan (I.—M.), qui aboutit de même au Point de distance.

§. II.

Mettre en Perspective un Cube vu d'angle de 50 degrés à la Ligne de terre.

Pl. X. Fig. 2.

Nous mettrons d'abord en Perspective le Plan géométral du quarré de ce Cube, suivant la règle ordinaire.

Dans la position de cette figure, une des diagonales du quarré se trouvant perpendiculaire à la Ligne de terre, et cette ligne devant aller au Point de vue, du point d'intersection de cette ligne avec la Ligne de terre, nous éleverons perpendiculairement la Ligne de hauteur (H.—G.), qui aura la mesure de l'une des faces du plan (A.—B.).

Nous éleverons ensuite quatre perpendiculaires sur les quatre angles du plan en Perspective (C.—C., D.—D., E.—E., F.—F.).

De l'extrémité de la Ligne de hauteur (H.—G.) au point (G.), nous tirerons une ligne au Point de vue, qui, dans cette circonstance, nous servira de Point

d'élévation : cette Ligne d'élévation coupera les perpendiculaires (D.—D. et E.—E.) dans les points (I. et K.).

Tirant du point (I.) une ligne à chacun des Points de distance, ces deux lignes couperont les deux perpendiculaires (C.—C. et F.—F.) aux points (L. et M.); ce qui nous donnera les deux premières faces du Cube.

Nous tirerons ensuite du point (L.) une ligne au Point de distance, qui coupera la ligne (E.—E.) au point (K.); et du point (M.), une autre ligne qui ira à l'autre Point de distance, en coupant également la même ligne (E.—E.) au même point (K.); ce qui formera les deux autres faces du quarré, et par conséquent la partie supérieure de la figure.

§. III.

Pl. XI, Fig. 1.

Mettre en Perspective un Tétraèdre.

Après avoir mis en Perspective le Triangle qui forme le plan de cette figure, nous décrirons un quart de cercle de (A. en B.), aboutissant à la Ligne de terre, pour en déterminer la profondeur, et pour en fixer le centre (D.) dans le plan du Tableau.

Nous formerons la moitié du profil à côté du Tableau, sur la continuation de la Ligne de terre. Pour avoir la déclinaison des trois triangles inclinés, et dont la réunion des trois sommets est perpendiculaire au point (A.) du Plan géométral, nous prendrons l'intervalle (A. — O.) du même Plan, que nous porterons sur la Ligne de terre

terre en (E.—G.). Ensuite, prenant avec le compas la face du triangle (O.—P.), nous poserons une pointe en (G.), et l'autre sur la perpendiculaire (E.—F.), qui en sera coupée au point (F.); ce qui constituera la véritable hauteur géométrale du Tétraèdre.

Du point (E.), nous tirerons une Ligne de base au Point d'élévation (O.), et du point (F.), une Ligne d'élévation au même point (O.).

Nous éleverons ensuite du centre (D.) une perpendiculaire indéfinie, et de ce même point (D.), nous ramenerons sur la Ligne de base une parallèle au point (H.). De ce point, nous éleverons une perpendiculaire jusqu'à la Ligne d'élévation au point (I.), d'où nous ramenerons une parallèle horizontale jusqu'à la ligne perpendiculaire (D.—K.); ce qui terminera la hauteur de la pyramide en Perspective, au point (K.).

En tirant trois lignes droites des points (L. M. N.) au point (K.), nous aurons les trois faces du Tétraèdre en Perspective.

§. IV.

Mettre en Perspective un Octaèdre.

Pl. XI. Fig. 2.

Nous commencerons par faire observer que la figure tracée sur le Plan géométral ne touche à terre que par le point milieu (A.), et que le reste de la figure est en l'air; ce qui ne dispense pas de mettre le quarré en Perspective, à la manière ordinaire.

Cette première opération terminée, nous placerons le profil de la figure sur le côté du Tableau ; nous tirerons au Point d'élévation les Lignes de base et d'élévation.

Nous éleverons quatre perpendiculaires indéfinies des quatre angles du quarré en Perspective (B . C . D . E.), et une cinquième du milieu (G en H.).

La Ligne (B. — C.) qui forme le devant du plan du quarré, sera ramenée à la Ligne de base, et nous éleverons du Point de rencontre une perpendiculaire jusqu'à la hauteur de la Ligne d'élévation du profil (F.) au point (O.), d'où nous ramenerons une ligne parallèle qui coupera les deux perpendiculaires (C—I. et B.—K.) ; ce qui sera la hauteur du quarré marqué par les points (I. et K.).

De ces deux points (I. et K.), tirant deux lignes au Point de vue, elles couperont les perpendiculaires (D.—M. et E.—L.) aux points (L . M.) ; ce qui déterminera le quarré parfait.

Pour avoir la hauteur totale de la figure, nous ramenerons une parallèle du point (G.) jusqu'à la Ligne de base en (N.), d'où nous éleverons la perpendiculaire jusqu'à la Ligne d'élévation (P.) ; et ramenant une parallèle à la rencontre de la perpendiculaire (G.—H.), nous aurons la hauteur déterminée au point (H.).

En tirant ensuite quatre lignes, du point (G.) aux quatre angles du quarré (I . K . L. M.), et quatre autres lignes, de ces angles au point (H.), nous aurons la figure parfaite.

§. V.

Mettre en Perspective un Solide dont le Plan est Pentagone. Pl. XI. Fig. 3.

Soit tracé le Plan géométral Pentagone, comme nous l'avons fait (Pl. V, fig. 4.).

De tous les angles de ce Pentagone, élevez cinq perpendiculaires à la Ligne de terre, de (A. en G.), de (B. en I.), de (C. en F.), de (D. en K.), et de (E. en H.) : Tirez des cinq points (F . G . H . I . K.) cinq lignes au Point de vue (Q.).

Prenant ensuite la distance de (G. en A.), on la portera sur la Ligne de terre, de (G.) au point (2.), duquel point on tirera une ligne au Point de distance (P.), qui coupera la ligne (G. — Q.) au point (*a.*).

Comme la ligne (A. — B.) du Plan géométral est parallèle à la Ligne de terre, cette même ligne étant en Perspective, doit être aussi parallèle. Ainsi, en ayant la profondeur du Point géométral (A.) à l'intersection (*a.*), et tirant une parallèle de (*a.* en *b.*), elle coupera la ligne (I.—Q.) au point (*b.*), laquelle intersection se trouvera égale, et donnera le même résultat que si on eût pris avec le compas la profondeur de (I. à B.), et que, du point (I.), on l'eût portée sur la Ligne de terre, pour, de ce point, tirer une ligne au Point de distance, qui auroit toujours coupé la ligne (I.—Q.) au point (*b.*).

Nous faisons cette observation, pour que dorénavant, lorsqu'il se trouvera, dans le Plan ou les Elévations, des lignes parallèles, et que l'on aura la profondeur ou la hauteur d'une des deux extrémités de ces lignes, on n'aura pas besoin de répéter la même opération pour l'autre extrémité; on se contentera de tirer une parallèle du point que l'on vient de trouver, jusqu'à ce qu'elle coupe la ligne perpendiculaire au Point de vue, sur laquelle doit se trouver l'autre point, comme de (*a.* en *b.*), qui est la face parallèle du Plan Pentagone.

Les deux points (C . D.) étant aussi parallèles, l'on n'aura besoin que d'avoir la profondeur du point (C. à F.), que l'on portera sur la Ligne de terre au point (3.), d'où l'on tirera une ligne au Point de distance (P.), laquelle ligne coupera celle (F.—Q.) au point (*c.*).

En tirant de ce point (*c.*) une parallèle jusqu'à la ligne (K.—Q.), elle coupera cette ligne au point (*d.*), qui sera le quatrième point du Plan; et pour le dernier, qui est (E.), du Plan géométral, l'on suivra le même procédé, prenant avec le compas la distance de (H. à E.), et la portant au point (4.) pour y tirer une ligne au Point de distance (P.), cette ligne coupera la ligne (H.—Q.) au point (*e.*), qui sera le cinquième point du Pentagone en Perspective. On joindra les faces, en tirant des lignes de (*a.* en *b.*), de (*b.* en *d.*), de (*d.* en *e.*), de (*e.* en *c.*), et de (*c.* en *a.*); ce qui terminera le Plan.

Sur les angles du plan (*a . b . c . d . e.*), l'on élevera cinq perpendiculaires indéfinies; ensuite, sur la Ligne de terre au point (L.), l'on élevera une ligne (L.—M.)

sur laquelle l'on marquera, à volonté, la hauteur que doit avoir le Solide, par exemple, en (O.).

Sur la Ligne d'horizon, on prendra un point quelconque, par exemple, en (N.), qui sera le Point d'élévation où iront aboutir la Ligne de base (L.—N.) et celle d'élévation (O.—N.).

Actuellement, en ramenant les deux points parallèles (*b.* et *a.*) parallèlement jusqu'à la Ligne de base (L.—N.), au point (*l.*), et élevant une perpendiculaire de ce point jusqu'à la Ligne d'élévation (O.—N.) au point (*o.*), l'on portera cette hauteur (*l.*—*o.*) sur les lignes (*a.*—*f.*) et (*b.*—g.); ce qui donnera la hauteur de la face supérieure du Pentagone. En ramenant de même les points parallèles (*d.* et *c.*) jusqu'au point (*m.*), où l'on élevera la perpendiculaire (*m.*—*p.*), et portant cette hauteur sur les lignes (*c.*—*i.* et *d.*—*h.*), ces deux points donneront deux autres côtés de la figure; et enfin, en ramenant le dernier point (*e.*) (toujours par une ligne parallèle) à la Ligne de base, au point (*n.*); élevant de ce point une perpendiculaire jusqu'à la Ligne de hauteur, au point (*q.*), et portant cette hauteur sur la dernière perpendiculaire (*e.*—*k.*), l'on aura le dernier point qui finira la figure. Il ne faudra plus que faire passer des lignes, de (*f.* en g.), de (g. en *h.*), de (*h.* en *k.*), de (*k.* en *i.*), et de (*i.* en *f.*), pour terminer le Solide en Perspective.

§. VI.

Pl. XI. Fig. 4.

Mettre en Perspective un Solide Exagone reposant sur une de ses côtes ou arrêtes.

Soit le Plan Exagone (A . B . C . D . E . F.) tracé géométralement dans un cercle ; soit la largeur arbitraire de ce Solide prise perpendiculairement entre deux lignes parallèles (I.—L. et K.—M.) ; soit marquée, dans ce second Plan, la ligne (N.—O.), tracée par la ligne (F.—C.), dont les deux extrémités (F . C.) forment les deux angles correspondans, dont un des deux, dans le Solide sur champ, doit poser à terre sur la ligne (N.—O.).

Soit mis ensuite en Perspective le Plan (I . K . L . M . N . O.), suivant la méthode ordinaire, en élevant les lignes (L.—I. et M.—K.) jusqu'à la Ligne de terre aux points (P. et R.) ; en tirant deux lignes de ces deux points au Point de vue (Q.) ; en portant les profondeurs des trois lignes (I. — K., N.— O., L.— M.), l'une après l'autre, sur la Ligne de terre, aux points (S . T . V.).

Tirez ensuite de ces trois points trois lignes au Point de distance (&.), pour couper seulement la ligne (P.—Q.) aux points (*i . n . l.*), à cause que ce n'est que sur celle qui lui correspond sur le Plan géométral, que l'on a pris les profondeurs. De ces points (*i . n . l.*), tirez des lignes parallèles jusqu'à la ligne (R.—Q.), vous aurez le Plan perspectif de ce Solide Exagone posé sur champ et sur une de ses côtes.

Élevez sur la Ligne de terre la Ligne de hauteur (*u* — *z.*), et ayant pris sur le Plan géométral la mesure de la ligne (F.—C.), on la portera sur celle d'élévation, aux points (*u.* et *z.*).

Il faudra encore sur cette ligne (F.—C.) prendre la mesure (F.—G.) et celle (H.—C.), qui sont la quatrième partie du diamètre de l'Exagone, et les porter sur la Ligne de hauteur (*u.*—*z.*), aux points (*x* et *y.*), pour avoir la hauteur des deux faces de l'Exagone perpendiculaires au pavé. Ensuite, de ces quatre points (*u . x . y . z.*), l'on tirera au Point d'élévation (Y.) quatre lignes, dont celle (*u.*—Y.) qui est couchée sur le pavé, sera la Ligne de base, et les trois autres (*x.*—*y.*—*z.*) seront les Lignes d'élévation.

Actuellement, après avoir élevé des six points (*i . k. n . o . l . m.*) des perpendiculaires, on ramenera la parallèle (*i.*—*k.*) à la Ligne de base, au point (1.), où on élevera une perpendiculaire jusqu'à la Ligne d'élévation (*y.*—Y.), pour avoir à son intersection (6.); et sur celle sur la ligne (*x.*—Y.), au point (4.), les parallèles (*e.*—*g.* et *d.*—*h.*) sur les perpendiculaires (*e.*—*i.* et *g.*—*k.*). La parallèle (*n.*—*o.*) étant ramenée à la Ligne de base, au point (2.), et de ce point, ayant élevé une perpendiculaire jusqu'à la ligne (2.—8.); cette hauteur étant portée sur les deux perpendiculaires (*n.*—*a.* et *o.*—*f.*), ces deux lignes seront coupées parallèlement aux points (*a.* et *f.*).

La parallèle (*l.*—*m.*) étant ramenée à la ligne de base (*u.*—Y.), au point (3.), et une perpendiculaire élevée

dessus, jusqu'à la Ligne d'élévation (*y.*—Y.), au point (7.); et comme elle aura aussi coupé la ligne (*x.*—Y.) au point (5.), on portera les hauteurs (7. et 5.) alternativement sur les deux perpendiculaires (*l.*—*b.* et *m.*—*t.*) aux points parallèles (*b . t.* et *c. s.*).

Alors on terminera la figure, en tirant des lignes d'un angle à l'autre, de (*n.* en *d.*), de (*d.* en *e.*), de (*e.* en *a.*), de (*a.* en *b.*), de *b.* en *c.*), et de (*c.* en *n.*), pour les faces de l'Exagone que l'on peut voir. A l'égard de celles que l'on ne voit qu'en partie, il faut tracer les faces que l'on aperçoit, de (*o.* en *h.*), de (*h.* en *g.*), et de (*g.* en *f.*). Les autres qui sont cachées, doivent se tracer, en ponctuant comme si la figure étoit transparente.

§. VII.

Pl. II. Fig. 9, 3, 6. *Mettre en Perspective trois Solides à quatre faces égales, disposés sur le même Plan, et à différentes Elévations.*

Après avoir marqué sur la Ligne de terre la largeur de la figure (A . B.) (au n°. 9.), nous formerons le Plan du quarré à l'ordinaire, par la diagonale.

Nous éleverons ensuite des quatre angles du quarré (A . B. C. D.) quatre perpendiculaires indéfinies.

Sur une des deux perpendiculaires qui touchent à la Ligne de terre, par exemple, sur la ligne (B.—I.), nous marquerons la hauteur des trois Solides, de (B. en E.), de (F. en G.), et de (H. en I.).

De

De ces différens points, nous ramenerons des lignes parallèles jusqu'à la rencontre de la ligne (A.—O.) en (K. L. M. N. O.), d'où nous tirerons des lignes au Point de vue ; et ces lignes rencontrant la perpendiculaire élevée sur le point (C.) aux points (P. Q. R. S. T.), nous donneront la seconde face de la figure.

Les lignes partant des points (E.) jusqu'à (V.), de (F. en U.), de (G. en &.), et de (H. en Y.), ayant la même direction, rencontreront la perpendiculaire élevée sur le Point (D.); ce qui nous donnera la troisième face.

Et au moyen des parallèles tirées de (P. en V.), de (Q. en U.), de (R. en &.), de (S. en Y.), et de (T. en Z.), nous aurons la figure complète.

Il est à remarquer que nous avons fait passer les diagonales par les deux angles des six quarrés, pour faire voir qu'on pourroit abréger l'opération, en ne se servant que des diagonales pour déterminer la profondeur des quarrés.

Nous ferons observer que le Solide (fig. 3.) qui se trouve dans le milieu, passant précisément sur la Ligne horizontale, ne laisse voir que deux faces, attendu qu'on ne peut apercevoir ni le dessus ni le dessous.

§. VIII.

Pl. II. Fig. 10. *Mettre en Perspective quatre Cercles les uns sur les autres, de même diamètre, et sur un Plan horizontal.*

Pour faire cette opération, nous ne nous sommes servis que de la moitié du Plan géométral, parce que cette moitié est suffisante, comme nous allons le faire voir.

Soit le demi-cercle (I.—M.—K.) touchant à la Ligne de terre. Abaissez les perpendiculaires (I.—A., *l.*—L. et K.—D.).

De l'extrémité de la perpendiculaire, traçant une parallèle à la Ligne de terre (A.—M.—D.), comme tangente du Cercle au point (L.), cette moitié de Cercle se trouvera renfermée dans deux quarrés parfaits, et elle sera coupée par les deux diagonales (A.—*l.* et D.—*l.*) aux points (G. et F.) : de ces deux points, on élevera deux perpendiculaires jusqu'à la Ligne de terre, aux points (Q. et R.).

Ces cinq points (I . Q . *l* . R . K.) seront suffisans pour former en Perspective le Cercle circonscrit dans le quarré (*a* . *b* . *c* . *d.*) coupé par deux diamètres (*i.*—*k.* et *l.*—*m.*), et par les deux diagonales (*a.*—*c.* et *d.*—*b.*), aux points (*c* . *e* . *h.* et *g* . *f.*).

Quand ces huit points seront en Perspective, on tracera à la main des Lignes courbes, d'un point à l'autre; ce qui formera le Cercle entier en Perspective.

Pour placer les trois autres Cercles, on y procédera en élevant quatre perpendiculaires des quatre angles du quarré en Perspective, dans lequel est circonscrit le Cercle; et sur la perpendiculaire (*a.—p.*), l'on marquera à volonté les points (*n . o . p.*), pour avoir trois quarrés en Perspective les uns sur les autres.

Ensuite, pour inscrire un Cercle dans chacun de ces quarrés, on tracera deux diagonales, et en élevant huit perpendiculaires des huit points (*l . g . k . h . m . f . i . e.*), ces huit lignes seront coupées, dans chacun des quarrés, par les quatre extrémités des deux diamètres correspondans à (*l.—m.* et *i.—k.*), et par les deux diagonales correspondantes à (*a.—c.* et *b.—d.*), aux points (*e . h.* et *g . f.*).

Lorsque l'on aura eu, par ce moyen, les huit points au quarré supérieur (*n.*), on y tracera les courbes, pour avoir le second Cercle en Perspective. Les deux autres supérieurs se trouveront de la même manière, mais à la vérité avec un peu plus de difficulté occasionnée par le rapprochement des Lignes des plans des quarrés horizontaux dans lesquels sont inscrits les Cercles, à mesure qu'ils se trouvent plus élevés, et par conséquent plus rapprochés de la Ligne d'horizon ; car, si le dernier Cercle inscrit dans le quarré, à la hauteur (*p.*), se trouvoit plus élevé, à peine le verroit-on; et il ne formeroit absolument qu'une ligne, si le hasard le plaçoit sur la Ligne d'horizon.

La figure 11, même Planche, est pour faire voir que les Cercles perpendiculaires sur le Plan en Perspective, Pl. II. Fig. 11.

et vus de face, restent toujours Cercles parfaits, et se tracent avec le compas. Leur diamètre néanmoins diminue, en raison de leur éloignement de la Ligne de terre, et de leur profondeur dans le Tableau. Voici la manière d'en tracer plusieurs de même diamètre, et à diverses profondeurs :

Elevez sur la Ligne de terre la perpendiculaire (A.—C.), comme diamètre du Cercle (A . B . C . D.); divisez cette ligne en deux parties égales : le point milieu (I.) se trouvera le centre du Cercle (A . B . C . D.) que vous tracerez avec le compas. Si des points (A . I . C.), vous tirez trois lignes au Point de vue (M.), vous aurez trois lignes parallèles en Perspective, entre lesquelles, en élevant des perpendiculaires (E.—G. et F.—H.), vous aurez deux autres diamètres qui seront coupés dans leur milieu par la ligne centrale (I.—M.), aux points (K. et L.).

Alors, si vous fermez le compas pour prendre le demi-diamètre (E.—K.), vous tracerez le second Cercle plus éloigné dans le Tableau; et en fermant encore un peu le compas pour prendre le dernier diamètre (F.—L.), vous formerez le dernier Cercle.

On sent bien qu'en suivant le même procédé, il seroit très-aisé d'en tracer une grande quantité.

Lorsqu'ils sont tous terminés, on peut les lier ensemble par deux tangentes (N.—O. et P.—Q.), qui seront tirées au Point de vue (M.).

Les figures 1 et 2 de la Planche XII sont très-aisées à tracer, si l'on a bien entendu les Leçons précédentes.

Dans la première, il y a six Cercles élevés les uns sur les autres, formant trois portions de cylindres (A . A . A.) enclavés dans trois solides quarrés (B . B . C.), et le tout placé à une hauteur arbitraire. Pl. XII. Fig. 1.

Les Cercles sont mis en Perspective, en les inscrivant dans un quarré (*a* . *b* . *c* . *d.*), ainsi que nous l'avons fait voir précédemment, §. IX, Pl. VI, fig. 1 ; et les quarrés sont tracés comme ceux de la Pl. V, fig. 2. Nous nous dispenserons, en conséquence, d'entrer dans des détails plus étendus sur cette figure.

Il en est de même de la figure 2.

Son Plan géométral n'est formé que de deux Quarrés l'un dans l'autre; et dont nous n'avons tracé que la moitié, attendu qu'elle suffit pour avoir les mesures (A . B . C . D.) sur la Ligne de terre, et pour mettre en Perspective le Plan des deux Quarrés, aux angles desquels on élève huit perpendiculaires pour former la ligne toute entière.

Nous recommanderons encore aux Elèves, après qu'ils se seront appliqués à tracer les figures dont nous venons de leur donner la description, de s'étudier à en inventer d'autres, d'après les mêmes principes et la même analogie ; de refaire d'angle celles qui se présentoient de face ; d'en mettre d'autres au Point accidentel, etc. etc. C'est en s'y prenant de cette manière, en se pénétrant bien des principes, et en opérant de Ressouvenir, qu'ils feront des progrès dans la science de la Perspective, et qu'ils acquerront cette pratique si nécessaire pour la Perspective sentimentale, dont nous parlerons dans la suite.

§. IX.

Pl. XIII. Fig. 1. *Relever le Plan d'un Cercle couché sur le Carreau, et le mettre Vertical sur le Plan perspectif.*

Après avoir mis le Cercle en Perspective, d'après le Plan géométral, selon la méthode ordinaire, nous supposerons que la ligne (*i.*—*o.*) tirée au Point de vue, et correspondant à celle du Plan géométral (I.—O.), se meut sur une charnière; et pour faire concevoir plus facilement cette Leçon, nous ferons encore la supposition que celle du Plan géométral se meut par le même moyen que la première, et que les lignes (K.— Q., S.—R.— L., T.— M., X.—V.—N. et Y.—O.) sont adhérentes à cette ligne. A présent, nous disons que, si nous voulons relever successivement les lignes parallèles à la Ligne de terre qui se trouvent sur ce Plan horizontal, pour le rendre perpendiculaire à ce Plan, nous commencerons à prendre l'extrémité de la ligne (Q. — K.), au point (Q.) que nous releverons sur (K.), celle (S.—R.) sur (L.), celle (T.—M.) sur (M.), celle (X.— V.) sur (N.), et celle (I. — O.) sur (O.). Ces cinq lignes étant ainsi relevées, les sept points où passe le Cercle, se trouvant sur ces mêmes cinq lignes, seront relevés par cette opération.

Par conséquent, si vous suivez le même procédé sur le Plan perspectif, vous obtiendrez le même résultat. Vous commencerez donc par élever cinq perpendicu-

laires sur la ligne (*i.*—*o.*), aux points (*k* . *l* . *m* . *n* . *o.*); vous prendrez avec le compas la mesure de la ligne (K.—C.), et la porterez sur (*k.*—C.), celle (*l.* — *b.*) sur (*l.*—B.), celle (*b.*—*d.*) sur (*b.*—D.), celle (*m.*—*e.*) sur (*m.*—E.), celle (*n.*—*f.*) sur (*n.*—F.), celle (*o.*—*g.*) sur (*o.*—G.), celle (*n.*—*h.*) sur (*n.*—H.) : enfin (A.—*m.*) sont pour le même point, qui, étant le seul du Cercle qui touche la terre, ne peut pas être relevé.

Maintenant si, par les points (A . B . C . D . E . F . G . H.), l'on fait passer une ligne courbe, l'on aura la figure du Cercle horizontal relevé perpendiculairement sur un Plan vertical à celui du Tableau.

Il est une autre méthode pour mettre en Perspective un Cercle perpendiculaire, qui est très-bonne, quand ce Cercle ne touche pas le Plan du Tableau. Nous allons l'indiquer dans la figure suivante.

On prend sur le Plan géométral la mesure des cinq lignes (1.—2.—3.—4.—5.), que l'on porte sur l'échelle de hauteur (A. — B.). Pl. XIII. Fig. 2.

Après avoir établi la Ligne de base, en tirant une ligne depuis (A.) jusqu'au Point de vue (P.), on détermine la profondeur du Cercle; après avoir porté sur la Ligne de terre la mesure du côté du quarré dans lequel doit être inscrit le demi-cercle servant à faire le profil, et de cette mesure au Point de distance, l'on tire une diagonale qui coupe la Ligne de base (A.—C.) au point (D.) : on élève une perpendiculaire sur ce point (D.) pour avoir la largeur du quarré dans lequel doit être inscrit le Cercle.

Ensuite, du point (5.) on tire une ligne au Point de vue, qui, dans cette figure, sert de Point d'élévation. Elle coupe la perpendiculaire (D.—E.) au point (E.); ce qui trace le Quarré en Perspective.

On trace dans ce Quarré deux diagonales qui, dans leur intersection, indiquent le milieu du Quarré; et sur cette intersection, on fait traverser une perpendiculaire pour avoir les points (*f.* et *g.*).

Des points (3 . 4 . 2.) on tire trois autres lignes au Point de vue, pour avoir les points (*h.* et *i.*), et des intersections des lignes (2. et 4.) sur les deux diagonales, on obtient les quatre autres points du Cercle (*k . l . m . n.*).

Faisant alors passer une ligne courbe dans ces huit points, on forme le Cercle en Perspective, perpendiculaire au Plan du Tableau.

§. X.

Pl. XIII. Fig. 3. *Mettre en Perspective un Cylindre couché sur le Plan du Tableau, et dont le Plan est perpendiculaire à la Ligne de terre.*

On élève sur la Ligne de terre une perpendiculaire (A.—B.) de la hauteur du diamètre du Cercle.

On la coupe en deux pour avoir le centre (C.); en mettant la pointe du compas sur ce centre, on trace le Cercle (A . B . H . I) qui est le plus proche de l'œil.

Ensuite, du point (A.) l'on tire une ligne au Point de

de vue, et on détermine sur cette ligne la longueur du Cylindre par les règles ordinaires.

Sur la profondeur, on élève une perpendiculaire (E.—F.); et tirant au Point de vue une ligne de (B. en F.), on a la hauteur du second Cercle, ainsi que son centre, en tirant une ligne de (C.) au Point de vue, qui coupe la perpendiculaire (E.—F.) en deux parties égales au point (G.).

On pose la pointe du compas en (G.), et en prenant la mesure (G.—F.), on forme l'autre Cercle (E . L . F . K.); on tire ensuite deux tangentes de (I. en L.) et de (H. en K.); ce qui termine le Cylindre en Perspective.

§. XI.

Mettre en Perspective un Cylindre dont le Plan fait un angle de cinquante degrés avec la Ligne de terre. Pl. XIII, Fig. 4.

Après avoir mis la figure du Plan en Perspective, on tire une tangente sur ce demi-cercle (D.—E.), et deux diagonales de (B. en D.) et de (B. en E.). Ces diagonales se prolongent jusque sur la Ligne de terre, parallèlement aux lignes du Plan (A.—F. et C.—G.).

De toutes ces lignes prolongées à la Ligne de terre, on tire des lignes au Point de distance opposé, qui coupent la ligne qui part du point (A.), et qui va à l'autre Point de distance, aux intersections (1 . 2 . 3.).

Sur le point (A.), on élève une perpendiculaire égale à la largeur du diamètre (A.—C.), qui fixe la hauteur du quarré de (A. en H.).

Du point (H.), on tire au Point de distance une ligne qui coupe la perpendiculaire (I.—K.) au point (K.); ce qui forme le quarré dans lequel doit être inscrit le Cercle.

On tire ensuite deux diagonales dans ce quarré, et on élève trois perpendiculaires des points (1 . 2 . 3.) du Plan en Perspective. La ligne (2.) donne les points inférieurs et supérieurs du Cercle; les autres lignes (1. et 3.), en coupant les deux diagonales, donnent les quatre autres points. Tirant après, une ligne du centre où se croisent les diagonales au Point de distance, et la prolongeant de l'autre côté, jusqu'à la rencontre de la perpendiculaire (A.—H.), on aura les deux autres points sur la circonférence, qui seront les septième et huitième points du Cercle que l'on forme entièrement, en faisant passer une courbe d'un point à l'autre.

Pour former le second Cercle du Cylindre, il faut élever deux perpendiculaires de (I. en M.) et de (O. en N.).

Ensuite, on tirera des points (H. et K.) deux lignes au Point de distance, qui, coupant la ligne (L.—M.) et celle (O.—N.), forment, par leurs intersections aux points (M. et N.), le quarré dans lequel doit être trace le second Cercle de la même manière que l'on a formé le premier, après avoir prolongé les lignes (1.—2.—3.) jusqu'à la rencontre de la ligne (P.—L.—O.).

CHAPITRE V.

Des Points accidentels.

Il y a trois sortes de Points accidentels : 1°. le Point accidentel Horizontal, parce qu'il se place toujours sur la Ligne d'horizon ; le Point accidentel Aërien, parce qu'il se place dans le Ciel, au-dessus de la Ligne d'horizon ; 3°. le Point accidentel Terrestre, parce qu'il se place au-dessous de l'horizon. Tous ces Points sont censés infinis dans leur éloignement, et toutes les lignes droites qui y aboutissent, sont censées parallèles entre elles.

Nous ne parlerons ici que du Point accidentel horizontal, nous réservant à traiter des autres, lorsque nous parlerons des solides qui, par leur position, déclinent de l'horizon.

Le Point accidentel horizontal est un Point qui n'est ni celui de vue ni celui de distance, mais qui se trouve toujours sur la Ligne d'horizon, soit dans le Tableau, soit dehors.

Un seul Point géométrique à mettre en Perspective, ne peut nécessiter le Point accidentel ; mais toute ligne droite sur le Plan géométral, qui n'est pas perpendiculaire à la Ligne de terre, ou qui ne forme pas avec elle un angle de 50 degrés, va aboutir sur la Ligne d'horizon à un point qui devient alors accidentel.

S'il y a deux lignes parallèles dans la même direction, quand elles seront mises en Perspective, elles iront aboutir au même Point accidentel.

Quand les lignes qui forment un quarré ou un parallélogramme, se trouvent sur le Plan géométral, dans la position que nous venons de décrire, alors deux des parallèles de cette figure détermineront un Point accidentel sur la Ligne d'horizon, et les deux autres parallèles opposées en détermineront un autre, toujours sur la même Ligne horizontale.

Nous avons déjà dit, mais nous croyons devoir le répéter, que, d'un angle droit formant sur la Ligne de terre deux angles de 50 degrés, les deux lignes vont aboutir aux deux Points de distance; mais si l'angle n'est pas de 50 degrés, soit en plus, soit en moins, dès-lors les deux lignes qu'il détermine vont aboutir sur celle d'horizon, à deux Points accidentels, dont l'un se trouve dans le Tableau, et l'autre dehors.

§. Ier.

Pl. XIV. Fig. 1. *Mettre en Perspective une Ligne qui ne forme pas un angle de 50 degrés, ni un angle droit, avec la Ligne de terre.*

Soit la ligne (C.—D.) la ligne placée sur le Plan géométral.

Cette ligne étant droite, nous n'aurons qu'à prendre les deux points (C. D.) qui la terminent, pour les

mettre en Perspective, suivant les règles que nous avons prescrites précédemment pour le Point. L'opération terminée sur le Plan du Tableau, nous aurons les points (E. et F.), formant les deux extrémités de la ligne en Perspective, laquelle prolongée jusqu'à l'horizon, ira y couper la Ligne d'horizon au point (A.) qui se trouvera être le Point accidentel.

§. II.

Mettre en Perspective un Corps solide dont le Plan géométral est un Parallélogramme, et dont les Lignes vont à des Points accidentels. Pl. XIV. Fig. 2.

Après avoir mis en Perspective les quatre points qui forment les quatre angles du parallélogramme (*a . b . c . d.*), en tirant des lignes droites de (*a.* en *c.*), de (*b.* en *d.*), de (*a.* en *b.*), et de (*c.* en *d.*), nous aurons le Plan de cette figure en Perspective.

Si l'on prolonge les lignes (*a.*—*b.* et *c.*—*d.*) jusqu'à l'horizon, elles couperont la Ligne d'horizon au même endroit, au point (B.), qui sera un des Points accidentels de cette figure.

Prolongeant ensuite les lignes (*a.*—*c.* et *b.*—*d.*) jusqu'à la Ligne d'horizon, elles nous donneront l'autre Point accidentel.

Après avoir déterminé la mesure de la figure sur l'échelle de hauteur, de (*i.* en *k.*); avoir tiré la Ligne de base et d'élévation au Point d'élévation; avoir élevé

les quatre perpendiculaires des points (*a* . *b* . *c* . *d.*) qui sont les quatre angles du Plan en Perspective ; avoir ramené parallèlement les quatre points à la Ligne de base, et avoir obtenu les hauteurs (*e.*—*f.*—*g.*—*h.*), suivant les règles que nous avons ci-devant indiquées : en tirant quatre lignes droites d'un point à l'autre, nous aurons le quarré supérieur en Perspective. Ces lignes étant parallèles à celle du Plan inférieur, iront aboutir, comme les premières, aux deux Points accidentels, déjà déterminés sur la Ligne d'horizon.

On peut abréger cette opération, en élevant simplement du Plan (*a* . *b* . *c* . *d.*) quatre perpendiculaires ; et ramenant du point (*a.*) seulement, une parallèle jusqu'à la Ligne de base, au point (*l.*), on élevera une perpendiculaire jusqu'à la Ligne d'élévation, au point (*m.*) : cette ligne déterminera la hauteur de la première perpendiculaire (*a.*—*e.*).

Si, du point (*e.*), on tire une ligne au Point accidentel (B.), cette ligne coupera la perpendiculaire (*b.*—*f.*) au point (*f.*), et en déterminera par conséquent la hauteur ; et si, du même point (*e.*), on tire une autre ligne au Point accidentel opposé, cette ligne coupera la perpendiculaire (*c.*—*g.*) au point (*g.*) ; ce qui donnera la hauteur de cette troisième ligne ; et pour avoir la hauteur de la quatrième, on tirera également deux lignes ; une de (*g*) au Point accidentel (B.), et l'autre de (*f.*) au Point accidentel opposé ; ce qui, en coupant la perpendiculaire (*d.*—*h.*), fixera la hauteur de la dernière ligne, au point (*h.*), et formera le quarré supérieur.

On observera que cette opération se rapproche de celle que nous avons faite précédemment pour mettre un cube vu d'angle en Perspective (Pl. X, fig. 2).

§. III.

Mettre en Perspective deux Solides posés l'un sur l'autre.

Pl. XIV. Fig. 3.

Le premier de ces Solides est un parallélogramme (A . B . C . D.) perpendiculaire et touchant à la Ligne de terre.

Le second est un autre parallélogramme (E . F . G . H.), dont la position sur le Plan géométral nécessite dans le Tableau deux Points accidentels, dont l'un est au point (M.), et l'autre hors du Tableau.

Pour mettre les Plans de l'un et l'autre en Perspective, on suivra les règles respectives ci-devant indiquées.

A l'égard de l'élévation, on observera que l'échelle de hauteur (I.—K.—L.) détermine l'élévation de ces deux figures : l'espace de (I. en K.) forme l'élévation de la première, et celui de (K. en L.) l'élévation de la seconde ; de sorte que les lignes parallèles qui partent de la Ligne d'élévation (K.) au Point d'élévation (N.), servent à former le dessus de la première figure, et le dessous de la seconde : par conséquent les lignes (K.—N.) et (L.—N.) ne servent absolument que pour trouver les élévations des points de la figure la plus haute dont les lignes parallèles vont au Point accidentel (M.),

comme celle (K.—N.) n'est utile que pour trouver la hauteur des points de la figure qui touche immédiatement le Plan du Tableau.

Celle (I.—N.) sert de Ligne de base pour toutes les deux, attendu que l'on est obligé d'y ramener toutes les parallèles du Plan, soit pour l'une, soit pour l'autre figure.

Le reste de l'opération se fait suivant les règles que nous avons précédemment prescrites.

§. IV.

Pl. XV. Fig. 1. *Mettre en Perspective quatre Marches d'Escalier, vues de profil.*

Pour déterminer le Plan de l'escalier en Perspective, nous avons divisé la ligne (A.—D.) en trois parties égales qui donnent la largeur des marches que nous supposons être de deux décimètres chacune.

Après avoir tiré la ligne (D.) au Point de vue, et avoir déterminé la longueur desdites marches, en prenant la mesure de douze décimètres sur la Ligne de terre, depuis le point (D.) jusqu'à celui (F.), nous tirerons une diagonale de ce point (F.), qui coupera la ligne (D.) au point (*d.*), d'où nous tirerons une parallèle jusqu'au point (E.).

Nous tirerons ensuite trois lignes des points (A. B. C.) au Point de vue, jusqu'à la rencontre de la ligne (*d.*—E.);

(*d.*—E.); ce qui nous donnera le Plan en Perspective de l'escalier.

Pour en avoir la hauteur, et en supposant un décimètre à chacune des marches, nous diviserons une des parties, comme (A.—B.), en deux, et nous porterons ces divisions sur la ligne perpendiculaire (A.—G.) que nous avons élevée pour nous servir d'échelle de hauteur.

Nous éleverons ensuite trois autres perpendiculaires sur les points (B . C . D.).

De la première division (1.) sur l'échelle de hauteur, nous tirerons une parallèle jusqu'à ce qu'elle coupe les point (C. et D.).

De la seconde division (2.), une autre parallèle, jusqu'aux perpendiculaires élevées sur les points (B. et D.); ce qui formera la seconde marche.

De la troisième division (3.), une autre parallèle, depuis le point (3.) jusqu'à la perpendiculaire élevée sur le point (B.), qui nous donnera la troisième marche, et la quatrième marche aboutissant au palier, sera formée par une parallèle qui partira du point (4.).

Cette opération nous ayant donné le profil de l'escalier, nous éleverons sur les points du Plan (*a . b . c . d.*) quatre perpendiculaires; et de tous les angles du profil, nous tirerons des lignes au Point de vue, jusqu'à ce qu'elles coupent les quatre perpendiculaires élevées sur les points (*a . b . c . d.*). Il ne nous restera plus, pour terminer la figure, qu'à tirer des parallèles à l'extrémité de chacune des marches, de la ligne perpendiculaire (*d.*)

jusqu'à (*c.*), de (*c.* en *b.*), de (*b.* en *a.*), et du dernier angle élevé, une parallèle (*e.*—*e.*) qui formera la largeur du palier.

§. V.

Pl. XV. Fig. 2. *Mettre en Perspective quatre Marches d'Escalier, vues de face.*

Après avoir formé le Plan, et avoir déterminé la profondeur de la première marche sur le Plan du Tableau, de (F. en A.), nous fixerons la mesure de profondeur des quatre marches par les quatre divisions égales (D . C . B . A.).

Nous éleverons l'échelle de hauteur, que nous diviserons en quatre parties égales (1. 2. 3. 4.).

De toutes les extrémités des parallèles (*a.*—*b.*—*c.*—*d.* *e.*—*f.*—*g.*—*h.*—*i.*—*k.*), nous éleverons des perpendiculaires.

La première ligne partant de (1.), tirée au Point d'élévation (que nous mettrons au Point de vue), coupera la perpendiculaire élevée sur le point (*a.*) en (*l.*); et en tirant une parallèle de ce point d'intersection jusqu'à la ligne élevée sur le point (*f.*), nous aurons la hauteur de la première marche : nous trouverons la profondeur de cette même marche par la continuation de la ligne (1.) qui coupera la perpendiculaire élevée sur le point (*b.*) au point (*g.*).

La seconde marche sera élevée par la distance du

point (*g.*) au point (*m.*), et sa profondeur fixée de (*m.* en *r.*).

La troisième aura sa hauteur de (*r.* en *n.*), et sa profondeur de (*n.* en *s.*).

La quatrième servant de palier, sera élevée de (*s.* en *o.*), et sa profondeur de (*o.* en *p.*).

En tirant de tous ces points des parallèles jusqu'à la rencontre des perpendiculaires élevées sur les points (*f. g. h. i. k.*), on aura les points correspondans de hauteur et de profondeur sur la ligne (G.) qui va au Point de vue.

Il restera, pour terminer l'opération, à tirer des lignes au Point de vue sur toutes les profondeurs des marches qui ne sont point encore tracées.

§. VI.

Mettre en Perspective un Escalier composé de sept Marches, dont cinq aboutissent à un Centre commun. Pl. XVI Fig. 3.

Nous ferons observer que les deux premières marches (A. et B.) du Plan géométral étant parallèles à la Ligne de terre, doivent être mises en Perspective, à la manière ci-devant prescrite.

A l'égard des cinq autres marches (C. D. E. F. G.) du Plan géométral qui aboutissent au centre (H.), il faudra, dans le plan perspectif, déterminer leur profondeur (*h.*), en tirant des lignes des points (*i. k. l.*

m. *n*.) au même point du centre (*h*.), de ce Plan perspectif.

La dernière marche (*h*.—*q*.) servant de palier, se trouvant perpendiculaire à la Ligne de terre, sera tirée au Point de vue ; ce qui terminera le Plan de l'Escalier en Perspective.

Sur l'un des côtés du Plan, on élève la Ligne de hauteur, sur laquelle on trace la mesure de l'élévation de chaque marche, et de chaque division ; on tire des lignes au Point d'élévation, qui, dans cette figure, se trouve au Point de vue.

On élève des perpendiculaires des points (*a* . *b* . *i* . *k* . *l* . *m* . *n* . *o* . *p* . *q* . *r*.).

On trace les deux premières marches vues de face, de la même manière que nous avons fait celles de la figure 2, même Planche.

La parallèle du Point de centre (*h*.), aboutissant au point (*i*.) sur la Ligne de base, nous éleverons de ce point (*i*.) une perpendiculaire qui coupera toutes les lignes d'élévation aux points (1 . 2 . 3 . 4 . 5.).

Nous prendrons les mesures qui se trouveront sur cette perpendiculaire, et nous les porterons sur la perpendiculaire du Centre (*h*.).

La Ligne tirée du point (1.) au point (1.) correspondant, nous donnera la profondeur de la seconde marche.

L'espace compris entre les points (1. et 2.) nous donnera la hauteur de la troisième marche, et les deux lignes tirées des points (2. et 6.) et de (6.), aboutissant au point (2.) de la ligne du centre (*h*.), nous donneront la profondeur de la troisième marche.

L'espace de (6. à 7.) donnera la hauteur de la quatrième marche, et les lignes tirées des points (7. et 8.) et de (8.) au point (3.) de la ligne du Centre, détermineront sa profondeur.

A la cinquième marche, les points (8. et 9.), la hauteur; et les lignes (9. et 10.) et de (10.) au point (4.), la profondeur.

A la sixième, les points (10. et 11.), la hauteur; et les lignes (11. et 12.) et de (12.) au point (5.), la profondeur.

Enfin, à la septième, qui conduit sur le palier, les points (12. et *x.*), la hauteur; et les lignes (*x.*—*u.*) et (*s.*—*t.*), la profondeur et la surface du palier.

La figure 4 représente un Escalier de cinq marches, dont quatre se trouvent inscrites entre deux quarts de Cercle concentriques. Pl. XV. Fig. 4.

On fait, pour le mettre en Perspective, la même opération que dans la figure précédente, relativement au point de Centre (A.), auquel aboutisssent les lignes (B.—N., C.—M., D.—L., E.—K., F.—I.).

On met tous ces points en Perspective sur le Plan du Tableau, et on élève des perpendiculaires.

On place la Ligne de hauteur avec les divisions des marches, et de ces divisions (1 . 2 . 3 . 4 . 5.), on tire des lignes au Point d'élévation.

On ramène des parallèles jusqu'à la Ligne de base, des points (*c* . *d*. . *e* . *f*.).

Pour avoir le profil de l'Escalier en Perspective sur l'Echelle de hauteur, du point (*b*.), nous éleverons une

perpendiculaire jusqu'à la rencontre de la Ligne d'élévation, au point (1.); ce qui nous donnera la hauteur de la première marche qui touche à la Ligne de base.

Comme nous avons ramené des parallèles des points (*c*. *d*. *e*. *f*.) jusqu'à la Ligne de base, des extrémités de ces parallèles, nous éleverons des perpendiculaires qui couperont toutes les Lignes d'élévation; ce qui formera le profil de l'Escalier.

De l'extrémité de la parallèle qui vient du point (*c*.) à la Ligne de base, nous prendrons la hauteur de la ligne perpendiculaire jusqu'aux Lignes d'élévation (1. et 2.), que nous rapporterons sur la perpendiculaire (*c*.); ce qui nous donnera les deux Points de hauteur de la seconde marche.

Pour la troisième, — de l'extrémité de la parallèle qui vient du point (*d*.) à la Ligne de base, nous prendrons la hauteur de la ligne perpendiculaire jusqu'aux Lignes d'élévation (2. et 3.), que nous rapporterons sur la perpendiculaire (*d*.); ce qui donnera les deux Points de hauteur de la troisième marche.

Pour la quatrième, — du point (*e*.) à la Ligne de base où est la perpendiculaire, jusqu'aux Lignes d'élévation (3. et 4.), que nous rapporterons sur la perpendiculaire (*e*.), pour les deux Points de hauteur de la quatrième marche.

Pour la cinquième, — du point (*f*.) à la Ligne de base, jusqu'aux Lignes d'élévation (4. et 5.), rapportée à la perpendiculaire (*f*.); ce qui donne les deux Points de hauteur de la cinquième marche.

Pour terminer le palier, nous tirerons une perpendiculaire du point (*g.*), qui se trouvera coupée par la hauteur de la cinquième marche.

Du point (*a.*), qui est le Point de centre, nous éleverons une perpendiculaire sur laquelle nous tracerons les cinq hauteurs des marches, sur la même mesure que nous donnera la Ligne d'élévation à la profondeur de ce même point.

Nous éleverons des perpendiculaires des points (*i*. *k*. *l*. *m*. *n*.); nous formerons alors la hauteur et la profondeur de chaque marche, de la même manière que nous avons opéré dans la figure précédente.

Et pour terminer l'Escalier, nous éleverons une perpendiculaire du point (*h.*) qui, se trouvant par hasard au-delà de la Ligne verticale du Tableau, ne nous donnera point d'Epaisseur.

Il faut ensuite arrondir l'extrémité des marches en dehors et en dedans, en suivant, par des portions de lignes courbes, les Plans du petit et du grand quart de Cercle.

§. VII.

Mettre en Perspective un Solide incliné, dont l'une des faces est appuyée sur celle d'un autre Solide posé perpendiculairement sur le Plan. Pl. XVI. Fig. 1.

Nous parlerons dans cette Leçon de la manière de faire un Plan, d'après un Profil.

Nous commencerons par établir, que toutes les lignes qui forment un Solide, doivent être tracées différemment; celles qui sont couchées à terre, doivent être tracées en plein, ainsi que celles qui constituent la figure et qui sont visibles à l'œil; celles qui ne sont qu'idéales, ou celles qu'on ne peut apercevoir que quand la figure est transparente, ou supposée telle, doivent être ponctuées.

Dans la figure que nous allons décrire, nous avons représenté un Solide incliné, dont l'une des faces est appuyée sur celle d'un autre Solide qui pose perpendiculairement sur le Plan.

Or, dans cette occasion, il est absolument nécessaire de faire d'abord le profil de cette figure, pour pouvoir en extraire le Plan géométral.

En conséquence, nous avons tracé sur la Ligne de terre, et hors du Tableau, le profil (A. B. C. D.), d'une part, et celui sur lequel cette figure pose au point (E.) en (F. G. H. I.).

Au-dessous de la Ligne de terre et du profil, nous avons déterminé la largeur que nous voulions donner à ces deux Solides, en tirant la ligne parallèle (*a.*—*a.*) et celle (*i.*—*i.*); nous leur avons donné à l'un et à l'autre la même largeur, pour faciliter l'opération.

Nous avons ensuite fait tomber des perpendiculaires de tous les angles des deux figures sur la ligne (*a.*—*i.*), lesquelles perpendiculaires ont déterminé le Plan de ce profil, par les lignes résultantes de ce profil (*a.*—*a.*, *d.*—*d.*, *g.*—*g.*, *b.*—*b.*, *c.*—*c.*, *i.*—*i.*).

Comme, dans le profil (A. B. C. D.), il n'y a que le

le point (D.) qui touche à terre, nous avons mis cette seule ligne au noir, et nous avons ponctué les trois autres (*a.* — *a.*, *b.* — *b.*, *c.* — *c.*); et dans le profil du Solide (G . F . H . I.), comme celles qui forment le Plan, touchent toutes à terre, nous les avons mises au noir.

A présent que le Plan est formé, nous le relevons en entier, et le portons avec le compas à l'endroit que nous voulons, sur le Plan géométral, au-dessous du Tableau, et nous le mettons en Perspective, suivant la méthode ordinaire.

A l'égard de l'élévation, nous en dirons peu de chose, attendu que nous croyons nous être assez étendus dans les figures précédentes. Nous avertirons seulement qu'il faut, de tous les angles du profil (A . B . C . G .), tirer des parallèles jusqu'à l'échelle de hauteur (I.—K.), aux points (K . L . F . M.), et tirer toutes ces lignes au Point d'élévation, pour avoir les hauteurs en Perspective de toutes celles de la figure.

Pour la facilité d'opérer, nous conseillerons aux Elèves de ne pas élever à la fois toutes les perpendiculaires du Plan, mais de faire d'abord la figure inclinée (A . B . C . D.). Tracer le quarré inférieur en Perspective (*m* . *n* . *o* . *p.*); ensuite le supérieur (*q* . *r* . *s* . *t.*); et de tous les angles du quarré supérieur, correspondans à ceux de l'inférieur, on tirera des lignes droites qui formeront le Solide incliné.

Comme celui qui le soutient, est perpendiculaire et pose à plat sur le terrain, il est trop facile à mettre en

Perspective pour que nous la décrivions; nous ne ferions d'ailleurs que répéter ce que nous avons déjà dit plusieurs fois.

Pl. XVI. Fig. 2. Nous avons mis ce même Plan géométral dans une autre position, et perpendiculaire à la Ligne de terre, pour faire voir que, de quelque façon qu'il soit placé, on le mettra toujours en Perspective, en se servant du même profil et de la même échelle de hauteur.

D'après ce que nous venons de dire, il sera facile aux Elèves de placer ce Plan, ou tout autre, dans des aspects différens que ceux que nous venons de décrire; et nous les engageons même à ne pas s'astreindre à copier servilement les figures, soit des Plans, soit des hauteurs telles qu'elles sont ici tracées; mais au contraire, après avoir étudié leur Leçon, d'en inventer de nouvelles, dans le même genre, pour exercer leur intelligence et acquérir la facilité d'opérer, si nécessaire dans l'art de la Perspective.

Pl. XVI. Fig. 3. On voit, par le Profil et le Plan de la figure 3, les differences qu'elle a avec celles que nous venons de démontrer. Il y a un Solide de plus, et le corps incliné porte, par le bas, sur ce Solide, et ne pose, par le haut, que sur l'angle perpendiculaire de cet autre corps.

Nous observerons que, dans cette figure, comme dans toutes celles où les lignes qui forment les corps, ne se trouvent pas parallèles entre elles, il faut faire le Plan et le Profil en même temps; car ils sont si intimement liés ensemble, que l'un sert à faire l'autre, sans pouvoir y procéder d'une autre manière.

Ainsi le Plan du Solide (A. B. C. D.) étant vu à

angle de 50 degrés, relativement à la Ligne de terre, doit être premièrement tracé sous cette ligne, de manière qu'une Diagonale de ce quarré y forme une perpendiculaire (A.—C.), et l'autre parallèle à l'horizon touche la Ligne de hauteur (N.—O.) prolongée sur le Plan géométral (N.—D), au point (D.).

Il faut ensuite, de l'angle (B.) et de ceux (A. et C.), élever trois lignes perpendiculaires, qui, en dépassant la Ligne de terre, arrivent à la hauteur désignée (*l.*—*m.*—*n.*) pour former le profil d'après ce Plan (A. B. C. D.).

Lorsqu'on a ce profil, on continue celui des autres Solides, comme dans la figure précédente; et en abaissant des lignes perpendiculaires jusqu'au-dessous de la Ligne de terre, on forme le reste du Plan tiré du profil, par les lignes (*e.*—E.—G., *g.*—I., *h.*—K., *f.*—F.—H., *i.*—L., *k.*—M., *m.*—A.—C., *n.*—D.).

Lorsque ce Plan est fait, on le transporte sur le Plan géométral, dans la position qu'on juge à propos; et après l'avoir mis en Perspective, on procède à son Elévation, comme nous avons fait dans la figure précédente.

Nous croyons devoir avertir les Elèves que, lorsqu'il se trouve une grande quantité de lignes, soit en Plan, soit perpendiculaires, il faut, pour ne pas se brouiller dans les Elévations, avoir l'attention de les suivre avec la pointe du crayon d'une main, et de l'autre avec une autre pointe; chercher leurs intersections pour avoir le véritable Point perspectif, et même les numéroter pour les reconnoître. Sans cette précaution, il est impossible

que l'œil puisse suivre les lignes, sans se méprendre, sur-tout lorsqu'elles sont très-rapprochées, et que le hasard en place deux et quelquefois trois ensemble. Dans cette circonstance, si l'on s'est trompé, en suivant le cours de ces lignes, il faut avoir la patience de revenir sur le Plan, et de suite rechercher les lignes, et sur-tout ne pas se rebuter, jusqu'à ce qu'on ait découvert l'erreur. On doit être persuadé que l'opération ne peut manquer, si elle est bien faite, et la perfection dépend de la plus grande justesse dans la manière d'opérer. On courroit le risque de se tromper très-fort, si l'on se contentoit de prendre une mesure, de tirer une ligne perpendiculaire, ou parallèle à peu près. L'erreur souvent ne consiste, dans le principe, que dans l'épaisseur d'un cheveu : c'est en recommençant l'opération qu'il faut la chercher, et l'on est sûr de la trouver avec de la tenacité dans l'application ; mais il faut aussi ne pas trop fatiguer sa tête, au point de ne plus rien voir ni comprendre ; et, dans ce cas, avoir le bon esprit de laisser sa besogne, et de se reposer quelque temps. On est tout étonné, en reprenant son ouvrage, de découvrir l'erreur, qui ne provenoit bien souvent que d'une faute grossière qu'on auroit aperçue tout de suite, sans la trop grande préoccupation, ou l'agitation des sens.

§. VIII.

Mettre en Perspective des Moulures ou des Entablemens.

Pl. XVII. Fig. 1.

Cette figure 1 ne représente que la masse des Moulures qui entourent et enrichissent un piédestal, et elle est mise en Perspective suivant la méthode ordinaire, par le moyen du Plan, des Profils, et de leur Elévation.

Ainsi nous commencerons par tracer sur un des côtés du Tableau le profil de la masse des Moulures (A . B . F. et E . D . C.) qui présentent exactement les mêmes masses, à leur forme inverse près. Nous fixerons sur la Ligne de terre la largeur d'une des faces du Parallélipipède sur lequel doivent être appliquées les Moulures. Cette largeur sera de (*f.* en *g.*), et celle du profil (D . C.) sera portée de chaque côté de ce même parallélipipède, aux points (*e.* et *h.*).

De ces quatre points (*e* . *f*. g . *h.*), on tirera des lignes au Point de vue (&.) pour faire le Plan perspectif des deux quarrés, dont celui de l'intérieur (M . N . O . P.) servira pour élever le parallélipipède, et celui de l'extérieur (H . I . K . L.) pour la masse des Moulures du bas du piédestal, ainsi que pour celle du haut (V . X . Y . Z.), qui sont adhérentes.

Alors on déterminera sur la Ligne de terre l'enfoncement où doit être le piédestal, par exemple, de (*h.* en *i.*),

et du point (*i.*), l'on tirera une diagonale au Point de distance, pour avoir le Plan des deux quarrés, par les intersections (I . N . O . K.), desquelles on tirera quatre parallèles (I.—H., N.—M., P.—O., L.—K.); ce qui terminera le Plan en Perspective, qui doit aussi servir pour faire le haut de la figure.

Ensuite, des points (M . N . O . P.), on élevera quatre perpendiculaires; et pour avoir la place et la hauteur de la masse des Moulures sur ce piédestal, après avoir tiré la Ligne de base (C.—G.) au Point d'élévation (G.), ainsi que les trois autres lignes (E.—G., F.—G., A.—G.), l'on ramenera la ligne (N.—M.) à la Ligne de base, au point (*k.*), où l'on élevera la perpendiculaire (*k.—l.* et *o.*). La hauteur (*k.—l.*) sera la hauteur de la masse des Moulures du bas, que l'on portera sur les lignes (M.—Q. et N.—R.) pour avoir l'élévation des deux lignes (*a.*—Q. et *b.*—R.), qui sont les faces des deux quarrés, que l'on termine comme il a été dit Planche X, figure 1.

Et en tirant des petites lignes des points, de (*a.* en H.), de (*b.* en I.), de (*d.* en L.), et de (*c.* en K.), on aura la masse entière des Moulures du bas du piédestal.

Pour avoir le quarré supérieur, correspondant à celui (H . I . K . L.), de ces quatre points, on élevera quatre perpendiculaires; et ayant ramené la parallèle (I.—H.) à la Ligne de base (C.—G.), au point (*n.*), et y ayant élevé une perpendiculaire (*n.—p.*), jusqu'à ce qu'elle coupe la ligne (A.—G.), cette hauteur (*n.—p.*) portée sur les perpendiculaires (H.—V. et I.—X.), détermi-

nera l'élévation de la face du dernier quarré supérieur, que l'on trace comme les autres.

Il ne reste plus, pour terminer la figure, que de joindre le quarré (V. X. Y. Z.) avec celui (Q. R. S. T.), par les petites lignes de (Q. en V.), de (R. en X.), de (S. en Y.), et de (T. en Z.).

Quoique la figure 2 paroisse plus compliquée, relativement aux Moulures, l'opération qu'elle exige est absolument la même que celle de la figure 1, et par conséquent elle doit être mise en Perspective par les mêmes moyens. Pl. XVII. Fig. 2.

Nous dirons seulement que les profils des Moulures du haut et de celles du bas du piédestal donnent tous deux les mêmes Plans, puisqu'ils sont dessinés dans les mêmes intervalles des lignes (1. 2. 3. 4. 5.) qui, comme on voit, sont cinq perpendiculaires. Ainsi l'un et l'autre profil, ou tous les deux ensemble, donnent cinq lignes perpendiculaires qui se terminent sur la Ligne de terre, aux points (1. 2. 3. 4. 5.), qui sont les cinq points qui doivent former le Plan des cinq quarrés qui constituent les Moulures du bas et du haut de ce piédestal.

Ainsi, pour mettre ces cinq quarrés en Perspective, nous porterons sur la Ligne de terre les cinq points du Plan (1. 2. 3. 4. 5.) que nous tirerons au Point de vue (A.); et ayant pris sur cette Ligne de terre la profondeur de (1. à F.), nous tirerons de ce point (F.) une diagonale au Point de distance (B.) pour avoir, par ses intersections (*a*. *b*. *c*. *d*. *e*.) sur les lignes en Perspec-

tive (1 . 2 . 3 . 4 . 5.) que nous avons tirées au Point de vue (A.), les profondeurs des cinq quarrés que l'on marque, en traçant cinq parallèles conduites jusqu'à la Ligne de base (D.—C.) pour procéder à l'élévation, comme nous avons fait à la figure 1 de cette Planche.

Nous avertirons encore les Elèves de prendre bien garde à ne pas tirer toutes les perpendiculaires à la fois; lorsqu'on n'a pas une très-grande habitude de suivre les lignes, on risque de s'embrouiller. Ainsi, pour les élévations de ces cinq quarrés du haut et des cinq du bas, qui, à cause de leurs épaisseurs, donneront sept quarrés dans le profil des Moulures du bas, en comptant celui (*a.*) du Plan, et celui (8.) dans le haut, il faudra commencer par élever les perpendiculaires du quarré (*q . q.*) sur le point (*e.*) du Plan perspectif, jusqu'à la ligne diagonale que l'on aura tirée du Point de distance (B.) aux points (*k.* et *f.*) qui achèvent le parallélipipède, et celui qui termine aussi le profil des Moulures (*r . r . r.*), et celui (*s . s . s.*) où finissent celles du bas, tous les trois de la même largeur qu'une des faces du parallélipipède, toujours sur la perpendiculaire (*e.*—*k.* —*q.*).

Ensuite on élevera celle sur le point (*d.*) pour avoir les deux uarrés correspondans aux points du profil (*t . u.*) du haut, et celui (6.) du bas.

La troisième sera élevée sur le point (*c.*) du Plan, pour avoir la hauteur des quarrés correspondans aux points du profil (*x . y.*) du haut et (7.) du bas; la quatrième élevée sur le point (*b.*) pour avoir ceux (*z.* et *æ.*) du

du haut, et (8. et 7.) du bas ; enfin, la dernière perpendiculaire sera élevée au point (*a.*) du Plan, pour obtenir l'élévation des derniers quarrés correspondans à ceux du profil (*&.*) du haut et (*m.*) du bas.

Pour terminer la figure, il faudra, dans les angles, unir les quarrés entre eux, en traçant à la main les courbes correspondantes à celles du profil (*.&—œ.*) du haut et (6. et 7.) du bas, qui doivent être sur les perpendiculaires partant de la diagonale (*f.*—B.) du haut et de celle (*a.*—B.) du bas.

Les lettres (*l . m . n . o . p.*) qui sont sur la Ligne de base (D.—C.), marquent les points où vont aboutir les lignes du Plan partant des lettres (*a . b . c . d . e.*).

Et celles (*i . h . g.*) sont les extrémités des perpendiculaires qui sont élevées sur les points (*b . c . d.*) qui donnent l'épaisseur des Moulures du haut et du bas.

Il y a une autre manière de mettre les Moulures en Perspective, qui est plus simple et plus expéditive que celles dont nous venons de parler : elle consiste à mettre immédiatement le profil géométral de la Moulure, adapté sur le côté du mur ou du parallélipipède qui est perpendiculaire à la Ligne d'horizon, sans avoir besoin du Point et des Lignes d'élévation, des profils de côté, et même des Plans géométral et perspectif. Celui que nous avons mis ici à côté du Tableau, et dont nous n'avons que faire pour exécuter cette opération, ne servira que de preuve pour assurer la vérité de notre démonstration. Il pourra nous aider à retrouver les lettres qui

peuvent aisément se confondre, à cause de leur rapprochement entre elles, et des lignes qui les cachent en partie ; car l'on observera que celles du profil qui est à côté du Tableau, sont les mêmes que celles de la figure, et correspondent aux mêmes angles.

Pl. XVIII. Fig. 1. Ainsi, soit la perpendiculaire (*g . f . a.*) l'angle d'un mur, ou d'un Solide à angle droit.

A des hauteurs données, comme en (*f.* et *a.*), soit tracé le profil (*a . b . c . d . e . f.*). Du Point de distance (B.), tirez au point (*a.*) qui est l'angle du mur, une ligne que vous prolongerez indéfiniment ; des points (*d.* et *e.*) du profil, élevez deux perpendiculaires jusqu'à la ligne (*a.—b.*), aux points (*o.* et *n.*).

Actuellement, tirez du Point de vue (A.) des lignes qui, en passant par les points (*b . o . n . a.*), aillent s'arrêter à la diagonale (*m.*—B.), aux points (*m . i . r . a.*) ; de ces trois points (*m . i . r.*), soient abaissées trois perpendiculaires.

Si, de l'angle du profil (*c.*) et du Point de vue (A.), on tire une ligne, jusqu'à ce qu'elle rencontre la perpendiculaire (*m.—m.*), on aura la représentation de la première Moulure sur la face perpendiculaire à la Ligne d'horizon.

Des Points de vue (A.) et (*d.*) du profil, tirant une autre ligne jusqu'à la perpendiculaire (*i.—i.*), au point (*p.*), ce sera l'apparence de la seconde Moulure ; et du Point de vue (A.) et (*e.*), toujours du profil, tirant une ligne jusqu'à celle perpendiculaire (*r.—r.*), au point (*q.*), on aura l'apparence de la troisième Moulure, qui se ter-

minera à la ligne (*f.*—A.), en traçant ce quart de rond à la main, vu sa déformation perspective.

Pour terminer, on n'aura qu'à tirer des parallèles (*m.*—*m.*, *o.*—*o.*, *p.*—*p.*, *q.*—*q.*, *f.*—*f.*, *g.*—*g.*), qui finiront la face de la figure parallèle à la Ligne de terre.

Actuellement, si l'on veut avoir la preuve de l'opération, on n'aura qu'à renverser le profil et faire reposer les perpendiculaires sur la Ligne de terre ; prendre les points (1 . 2 . 3 . 4.), et les transporter sur cette Ligne de terre.

Du point (*a.*) au Point de vue (A.), tirer une ligne qu'on continuera jusqu'à la Ligne de terre, pour placer à cette intersection le point (4.) ; des Points de distance (B.) et du point (*a.*), tirer une ligne jusqu'au point (5.), pour avoir la profondeur du Plan dans le Tableau ; enfin, former le Plan et le mettre en Perspective, comme dans la Planche XVII, figures 1 et 2, en faire l'élévation, etc.... On verra que toutes les lignes élevées du Plan perspectif correspondent parfaitement avec celles qui sont abaissées du haut de la figure 1, comme on peut le voir dans cette Planche. Pl. XVIII. Fig. 2.

En s'y prenant de cette manière, on s'évite la peine de tracer beaucoup de lignes ; ce qui simplifie d'autant l'opération.

La figure 3 représente le même profil vu sur l'angle, de manière que, des diagonales du quarré, l'une est parallèle à l'horizon, et l'autre y est perpendiculaire. Pl. XVIII. Fig. 3. 4.

Dans la figure précédente, l'une des faces étoit paral-

lèle et l'autre perpendiculaire à l'horizon. Dans celles-ci les faces vont aux points de distance (B. et C.) et des diagonales, l'une va au point de vue (A.) et l'autre reste parallèle à la ligne d'horizon.

Nous avons enseigné plus haut (Planche X, fig. 2) la manière de mettre un cube vu d'angle droit en Perspective; on n'aura qu'à suivre le même procédé pour cette figure ci; et à l'égard des moulures on fera comme dans la figure 1 de cette planche; la seule différence et qui est très-essentielle, c'est d'avoir le profil des moulures sur la diagonale, au lieu de l'avoir sur la face du quarré. Nous allons apprendre à tirer le profil géométral de la diagonale sur le profil géométral ordinaire.

Sur la perpendiculaire (*a.—f.*) de la ligne 4, tracez le profil des moulures (*a . b . c . d . e . f.*) dont les deux lignes (*a.—b.* et *a.—f.*) doivent former un angle droit. Sur l'angle (*a.*) l'on élève la ligne (*a.—g.*) qui forme avec la ligne (*a.—b.*) un angle demi-droit de 50 degrés.

Des angles (*e . d . c.*) on élève trois lignes perpendiculaires qui, en coupant la ligne (*a.—b.*) vont s'arrêter sur la diagonale (*a.—g*) aux points (*g. h . i.*).

Sur cette diagonale (*a.—g.*) aux points (*a . i . h . g.*), on élevera les quatre perpendiculaires (*a.—n., i.—m., h.—l., g.—k.*), et sur la ligne (*a.—f.*) mettant la pointe du compas en (*a.*), on portera sur la ligne (*a.—n.*) l'intervalle de (*a.—q.*), au Point (*r.*) celui de (*a.—s.*) au Point (*t.*), et celui de (*a—f*) au point (*n.*), lesquelles mesures correspondent à celles (*b.—c.; c.—d.; d.—f.*) du profil.

Alors en tirant des parallèles à la diagonale (*a.—g.*)

des points (*r.* et *t.*), on dessinera le profil (*a.g.k.l.m.n.*) qui étant plus allongé, est cependant le même que celui (*a.b.c.d.e.f.*)

Maintenant, si sur la ligne (D.—E.) de la figure 3 l'on adapte le profil (*a.g.k.l.m.n.*) au point (*a* et *n*); que des angles du profil (*g.k.l.*) on tire des parallèles (*g.—a.*, *k.—r.*, *l.—t.*) jusqu'à la ligne (D.—E.), et que du point de vue (A.) on tire des lignes indéfinies passant par les points (*a.r.t.*), on aura un côté du profil.

En tirant du Point de distance (C.) des lignes qui iront couper celle (*c.*—A., *d.*—A., *x.*—A.), en passant par les angles (*g.k.l.m.*) dessinant la courbe (*y.—n.*) pour figurer le quart de rond vu d'angle, ainsi que la petite courbe (*u.—x.*), en tirant des lignes des angles (*c.—u.*, *x.—y.*) à l'autre Point de distance (B.), on aura l'autre côté des Moulures de la figure.

Si à l'intersection des lignes (*a.—a.* et G.—F.) au point (*a*), on tire la parallèle (*a.—b.*) jusqu'à ce qu'elle coupe la ligne (*c.*—C.) au point (*b.*), et que sur les lignes correspondantes au profil que nous venons de faire, on trace celui (*a.b.f.*), on fera retourner les Moulures sur la face que l'on ne voit pas, en tirant de tous les angles du profil (*a.b.f.*) des lignes au Point de distance (B.).

Pour éviter aux élèves des difficultés qui naissent de la confusion des lignes, nous avons fait en sorte que les deux profils donnent le même plan. D'ailleurs si nous avions suivi les règles de la bonne architecture, les deux profils géométraux nous auroient donné nécessairement deux plans qui auroient embrouillé la figure, étant obli-

gés de tracer toutes les lignes de l'opération. Nous avons en outre pris ce parti pour que les Planches soient très-claires, malgré leur petitesse. Mais nous exhortons les élèves à faire les opérations le plus en grand qu'ils pourront; et quand ils feront de l'architecture, nous leur conseillons de choisir toujours de bons modèles, soit d'après l'antique, soit d'après les meilleurs architectes modernes.

Il nous suffit de dire que s'ils comprennent bien cette leçon, ils pourront mettre en Perspective les profils les plus beaux; ils n'auront qu'à augmenter les lignes suivant que l'architecture sera plus ou moins compliquée.

§. IX.

Pl. XIX. Fig. 1. *Mettre en Perspective une suite d'Arcades perpendiculaires au Point de vue.*

La figure 2 de la Planche XIII doit donner beaucoup de facilité pour comprendre les figures 1 et 2 de celle-ci, et nous y renvoyons nos lecteurs.

Le parallélogramme (I. G. H. K.) dans lequel est inscrit le demi-cercle (A. B. C. D. E.) va servir à tracer les deux Arcades en Perspective. Il servira aussi de profil; et en y traçant les deux diagonales (G.—F. et H.—F.) qui couperont le demi-cercle aux points (B. et D.), on aura cinq points qui seront suffisans pour tracer les demi-cercles lorsqu'ils seront en Perspective.

Tirez d'abord une ligne du Point (I.) au point de vue; portez ensuite la largeur (I.—K.) deux fois sur la Ligne

de terre en (&. &.). Tirez de ces deux points deux lignes au Point de distance, qui coupent la ligne (I.—Y.) aux points (Z. et Y). Ces deux intersections donnent la mesure de l'enfoncement dans le Tableau des deux ouvertures dans lesquelles on doit former les deux Arcades.

On y élevera deux perpendiculaires sur les points (Z. et Y.), et des points (G. M. A..) l'on tire trois lignes au Point de vue qui coupent les deux perpendiculaires (Z.—T. et Y.—O.) aux points (T. et O.).

On prend avec le compas le demi-diamètre (A.—F.) que l'on porte sur la ligne de terre de (I. en *b.*) et de (*&.* en *e.*). On tire des points (*b.* et *e.*) des lignes au Point de distance pour avoir les intersections (*d.* et *c.*)

On élève sur ces deux points (*d.* et *c.*) deux perpendiculaires qui coupent les lignes (A. — L. et G. — O.) aux points (Q . *q.* et P. *p.*), et sur celle (A.—L.) les deux centres (*q.* et *p.*).

Si, du centre (*q.*) au point (G.) et au point (T.), on tire deux diagonales, elles couperont la ligne (M.—N.) aux points (R. et S.), qui seront encore deux points du demi-cercle, et les deux autres se trouveront à l'intersection de la ligne (A.—L.) sur celles (I.—G. et Z.—T.), aux points (A. et *f.*). L'on fera une courbe dans ces cinq points (A . R . Q . S . *f.*); on aura le premier Arc en Perspective.

On fera de même pour l'autre, en tirant les deux diagonales du point (*p.*) aux points (T. et O.), qui donneront les deux Points (V. et X.). Ceux (L . *f.* P.) seront les trois autres qui compléteront les cinq dans lesquels

on fera passer une ligne courbe pour terminer le second Arc.

On sent bien qu'en suivant ce procédé, on pourroit en tracer beaucoup sur la même ligne (I.—Y.), qui, comme on voit, est indéfinie.

Pl. XIX. Fig. 2. La figure 2 est exactement la même; la seule différence consiste dans l'épaisseur du mur (B.—C.), qui alors nécessite les Arcades doubles. Ainsi cette opération qui doit s'exécuter de même que la première, consiste à déterminer l'épaisseur du mur; et après avoir tiré des points (A. D. L. K. E. M. B. C.) huit lignes au Point de vue, on fera d'abord l'opération des Arcades extérieures pareilles à celles de la figure 1; et lorsqu'on les aura terminées, on procédera à celles intérieures, qui se font très-facilement, attendu que tous les points de construction d'une Arcade sont parallèles à ceux de l'autre, et qu'ils sont en même nombre.

§. X.

Pl. XX. Fig. 6. *Mettre en Perspective une Voûte en Arc de Cloître.*

Le Plan de cette figure est un quarré dans lequel est inscrit un cercle; sur chaque face du quarré, sont élevées quatre arcades, et deux autres qui se croisent, étant dans la direction des deux diagonales; ce qui fait en tout six demi-cercles en l'air, dont deux sont vus de face,

face, deux verticaux, et deux qui se croisent diagonalement.

Nous avons déjà fait séparément toutes les parties qui composent cette figure; et s'il y a quelque opération embarrassante, ce ne peut être que sur les deux demi-cercles des diagonales que porte la difficulté : cependant, avec du raisonnement et de l'attention, on en viendra facilement à bout.

Après avoir mis le Plan du cercle en Perspective avec les mesures données par le quart de cercle géométral (B.D.C.A.F.) que nous avons placé à côté du Tableau; après avoir mis en Perspective les deux demi-cercles des côtés (comme dans la Planche XIX, fig. 1) et les deux demi-cercles vus de face, il faut élever cinq perpendiculaires dans l'intérieur du Plan, sur les deux diagonales qui traversent le quarré aux points du cercle (2. 4. 6. 8.) et (9.) qui est le centre. Ensuite, en ramenant des parallèles des points des demi-cercles déjà tracés, elles couperont les cinq perpendiculaires dans les points correspondans, par le moyen desquels on trouvera la figure des arcs des diagonales, en faisant passer une courbe d'un point à l'autre.

Ainsi, en tirant une parallèle du point (*s.*) au point (*r.*), qui sont les points de milieu des cercles verticaux, elle coupera la perpendiculaire élevée sur le point (9.) au point (*m.*) où se croiseront les deux courbes; ensuite, tirant du point (*p.*) au point (*q.*), et du point (*t.*) au point (*u.*), deux autres parallèles, elles couperont les perpendiculaires élevées sur les points (8. et 2.)

et (6. et 4.) aux points (*l*. *k*. *n*. *o*.); ce qui nous donnera cinq points qui, ajoutés à ceux des quatre angles (*f*. *h*. *i*. *g*.) où commencent les cercles, feront en tout neuf points, qui seront suffisans pour faire passer les courbes des deux demi-cercles sur les diagonales.

Il n'est pas nécessaire de répéter que toutes les courbes tracées à la main seroient bien plus justes, si, au lieu de diviser le cercle du Plan en huit parties, on le divisoit en seize; mais alors il faut faire l'opération beaucoup plus en grand, pour éviter la confusion des lignes et pour étudier avec plus de facilité.

§. XI.

Mettre en Perspective des Ouvertures de Portes, Trapes ou Fenêtres.

En examinant le mouvement que font les Portes ferrées à charnière, lorsqu'elles s'ouvrent ou se ferment, en se mouvant sur leurs gonds, on verra que la partie de la Porte opposée aux gonds décrira, par ce mouvement, deux portions de cercle; un supérieur, et l'autre inférieur, dont les gonds seront les centres, et la largeur de la Porte en haut et en bas, le rayon. D'après ce simple aperçu, il sera très-aisé de mettre en Perspective tous les mouvemens et les différens angles qu'une Porte peut faire sur tous les points du demi-cercle qu'elle parcourt, en traçant des deux extrémités, les deux demi-

cercles dans le sens où ils doivent être, relativement à la position de l'Ouverture de la Porte.

Nous allons commencer par l'exemple le plus facile à concevoir et à pratiquer.

Soit l'Ouverture (O . P . M . N.) parallèle à la Ligne de terre; soient les Gonds de la Trape qui doit la fermer, placés aux points (O. et M.) : en prenant avec le compas la grandeur de l'Ouverture (O.—P.) sur la ligne (P.—O.—Q.), et posant une des pointes sur le point (O.), l'on tracera le demi-cercle (Q . R . P.); et en resserrant le compas, et prenant le rayon (M.—N.) sur la ligne (T.—M.—N.) de (M.), comme centre, on tracera l'autre demi-cercle (T . S . N.). Pl. XX. Fig. 1.

Actuellement le rayon (O.—R.) de la Trape (O . R . S . M.) étant fixé pour la pente, comme dans cette figure; en tirant une ligne du point (R.) au Point de vue (A.), elle coupera le demi-cercle (T . S . N.) au point (S.); d'où l'on tirera une ligne en (M.), qui se trouvera parallèle à celle (R. — O.), et qui terminera la Porte de cette Ouverture (O . P . M . N.).

Avant de passer à la seconde figure, nous croyons devoir faire remarquer plusieurs effets que l'on aperçoit dans celle-ci, et qui sont applicables à toutes les autres Ouvertures de Porte, sous quelque Point de vue qu'elles puissent se présenter. Nous observerons en conséquence,

1°. Que les deux côtés de la Porte qui tiennent immédiatement aux gonds, étant parallèles géométralement, restent toujours parallèles en Perspective;

2°. Que le haut et le bas d'une Porte, qui sont aussi parallèles entre eux, doivent tous deux aboutir à un même point, et que ce point est toujours placé sur la Ligne d'horizon, lorsque ces Portes et leurs gonds sont perpendiculaires à la Ligne de terre : mais si elles sont par terre, comme dans les figures 1 et 2, les deux extrémités où sont les gonds, aboutissent à des lignes perpendiculaires au Point de vue ; au lieu que si elles sont sur une ligne diagonale de 50 degrés, ces lignes iront se terminer au Point de distance ; et les deux extrémités de ces Portes dont les gonds sont de niveau, vont aboutir souvent à des Points aériens ou terrestres, suivant le plus ou le moins d'Ouverture de la Porte levée ou baissée.

Pl. XX. Fig. 2. Dans la figure 2, les demi-cercles décrits par les deux extrémités de la Porte (Y . Z . V . X.) sont perpendiculaires sur le pavé du Tableau et au Point de vue (A.). Ainsi, en traçant le quart de cercle géométral (H . G . K.) (fig. 5), et le transportant sur la Ligne de terre pour avoir les enfoncemens dans le Tableau, des points nécessaires pour former ces deux demi-cercles sur les lignes (Æ.—A. et &.—A.), la ligne restant toujours parallèle à celle (V.—X.) où sont les gonds, décrit en même temps, par ses deux extrémités, les deux portions de cercles (&.—Z. Æ.—Y.).

De sorte que la ligne (Y.—V.) ayant une pente donnée, en tirant une parallèle du point (Y.) où elle touche le demi-cercle, jusqu'à ce qu'elle atteigne l'autre à l'autre point (Z.), on aura à ce point sa largeur déterminée ; et en tirant une ligne de ce point (Z.) au centre (X.),

elle formera la Porte (Y . Z . V . X.) avec la pente déterminée.

Nous n'entrerons pas dans de grands détails sur les figures 3 et 4, attendu que le Dessin les explique assez clairement. Nous observerons seulement que, comme il y a dans ces deux figures deux Battans de Porte au lieu d'un, on sera obligé de tracer horizontalement deux demi-cercles pour le bas, et deux demi-cercles pour le haut des deux Portes. Lorsqu'on aura déterminé l'Ouverture d'un côté sur le demi-cercle du bas, comme, par exemple, de (*a.* en *b.*), si l'on continue cette ligne jusqu'à ce qu'elle joigne la Ligne d'horizon au point (E.), le dessus de cette même Porte (*c.*—*d.*), qui est parallèle à la ligne (*a.*—*b.*), viendra de même aboutir à ce point (E.). La seconde Porte (*e . f . g . h.*) étant précisément sur la direction de la diagonale du demi-cercle, la ligne du bas (*g.*—*h.*), ainsi que celle du haut (*e.*—*f.*), iront aboutir au Point de distance (C.), ainsi que celles (*i.*—*k.*—*l.*—*m.*) qui forment une des Portes de la figure 4. Celles (*n.*—*o.* et *p.*—*q.*) étant dans une direction plus perpendiculaire au Point de vue, vont aboutir au Point accidentel (D.) qui en est plus rapproché. Pl. XX. Fig. 3. 4.

§. XII.

Mettre en Perspective des Objets placés dans les Plafonds.

Il y a une méthode extrêmement simple pour mettre

en Perspective des corps au-dessus de nos têtes, de manière que le Point de vue soit en l'air, au lieu d'être horizontal, et que les figures ou autres objets tracés sur un Plafond, paroissent monter perpendiculairement vers le Ciel.

On doit premièrement choisir, pour mettre le Point de vue, l'endroit où on pourra se placer le plus avantageusement pour voir d'un coup-d'œil l'ensemble du Tableau en Plafond. Si c'est une galerie, on doit placer ce point à peu près vers le quart ou le demi-quart, lorsqu'elle est assez longue; et si la salle est très-grande et à peu près parallélogramme, on l'établit au milieu, parce qu'en se plaçant immédiatement dessous, le Spectateur peut jouir, de tous les côtés, de tous les effets perspectifs des lignes perpendiculaires qui paroissent s'élever, quoiqu'elles aient été tracées sur la surface plate du plancher.

La manière la plus simple et la plus juste pour faire les opérations de Perspective relatives aux Plafonds, c'est de se servir du Plan que l'on met à la place du Profil, et de coucher le Profil à la place du Plan; on obtiendra, par ce moyen, tout l'effet qu'on peut désirer, en opérant d'ailleurs suivant les règles ordinaires.

Pl. XXI. Fig. 1. Ainsi, par exemple, pour mettre une Croix en Perspective et vue de Plafond, comme est la figure 1 de la Planche XXI, on change le Profil en Plan (A. B. C. D.), et on met ce Plan en Perspective; ensuite on élève le Plan (E. F. G. H. I. K. L. M.), qui, dans cette occasion, tient lieu de Profil; et après avoir élevé des lignes

de tous les angles du Plan, on tire des lignes de tous les angles du Profil au Point de vue, qui, en coupant toutes celles élevées du Plan, donneront la figure de la Croix vue en Plafond.

La figure 2 représente une pyramide vue en Plafond. Pour faire cette opération, on s'y prend comme dans la figure 1, en élevant le plan (A.B.C.D.) comme si c'étoit un profil, et ayant couché le profil (C.D.G.) par terre comme si c'étoit un plan. Du centre (E.) on tire une ligne au Point de vue; et en élevant de l'extrémité du plan (G.) une Ligne perpendiculaire pour déterminer sur cette ligne du centre la longueur de la Pyramide au point (F.) des quatre angles (A.B.C.D.), on tirera des lignes au point (F.), et la Pyramide sera tracée vue en Plafond.

La figure 3 qui est un cylindre renflé dans son milieu, se fait par les mêmes principes, ainsi que la fig. 4 représentant huit Piliers portés en partie sur un châssis en charpente, et supportant dans le haut un autre châssis. Pl. XXI. Fig. 3. 4.

Ces deux figures sont très-aisées à tracer, si l'on a bien compris l'explication de toutes les précédentes.

Il est une observation très-importante à faire sur les Plafonds : c'est que le Point de vue y est toujours placé perpendiculaire à la tête du Spectateur, et la Ligne d'horizon doit s'y trouver parallèle à la ligne que décrivent ses deux bras étendus.

§. XIII.

Des Points accidentels qui se trouvent hors de la Ligne d'horizon placés sur la Ligne aérienne, et qu'on nomme Aériens et Terrestres.

Nous avons dit précédemment, Chapitre V, § II, que lorsque sur le Plan géométral, le plan d'un quarré ou d'un parallélogramme faisoit avec la Ligne de terre un angle au-dessus ou au-dessous de 50 degrés, les Lignes parallèles qui formoient ce Plan étant mises en Perspective, alloient aboutir à un point quelconque sur l'horizon qui n'étoit ni celui de vue, ni celui de distance, et que l'on appeloit Point accidentel. Que ce Plan vu d'angle ayant quatre côtés dont deux étoient parallèles entre eux, il devoit y avoir par conséquent deux Points accidentels sur la Ligne d'horizon, un pour chacune des lignes opposées. Comme ces points accidentels n'ont été jusqu'à présent employés dans nos opérations que pour des corps qui touchoient la terre sur tous les points de leurs Plans, nous n'avons eu à parler que des Points accidentels horizontaux; il nous reste à faire connoître les deux autres Points accidentels posés sur une Ligne aërienne, et l'on verra lorsqu'il est possible de placer cette Ligne aërienne dessus ou aux environs de son Tableau, combien elle donne de facilité pour abréger toutes les opérations de Perspective relativement aux différentes parties des corps inclinés.

Nous

Nous avons posé pour principe au sujet des Points perspectifs horizontaux, que toutes les Lignes parallèles entre elles alloient toutes aboutir à un même point sur la Ligne d'horizon; ce principe est commun à la Ligne aérienne qui doit également recevoir au même point toutes les Lignes parallèles entre elles d'un solide incliné soit en avant, soit en arrière; car pour peu que ce solide perde son à-plomb sur le carreau, toutes les Lignes parallèles se dirigent les unes vers un Point aérien, et les autres vers un Point terrestre.

Il s'agit maintenant d'expliquer ce que c'est que la Ligne aérienne, les Points aëriens et les Points terrestres.

La Ligne aérienne (L.—M.) est une ligné idéale, coupant perpendiculairement la Ligne d'horizon (O.—Z.—N.) dans un point quelconque. Le Point accidentel qui est placé dessus se nomme aérien lorsqu'il est au-dessus de l'horizon, comme (M.), et Point terrestre lorsqu'il est au-dessous, comme (L.) à la même distance dans l'imagination que celui aérien; ainsi la Ligne aérienne au-dessous de l'horizon est censée visible au travers du globe et dans un éloignement infini, comme la Ligne d'horizon qui sépare le ciel de la mer, sur laquelle sont placés les Points de vue, ceux de distance, etc. Pl. XXII.

Les Lignes fuyantes d'un parallélipipède perpendiculaire sur le terrain, et dont les deux faces du Plan sont parallèles à la Ligne de terre, se terminent au Point de vue (Pl. X. fig. 1); mais si l'on vient à pencher ce solide sans déranger son Plan, alors la Ligne aérienne et perpendiculaire à celle d'horizon se forme idéalement. Elle

traverse le Point de vue, et c'est sur cette Ligne aérienne et idéale que vont aboutir les quatre grandes Lignes perpendiculaires et parallèles entre elles qui formoient les quatre côtés du parallélipipède, dans un Point que l'on nomme aërien, parce qu'il est au-dessus de l'horizon, et les deux lignes du bas parallèles et perpendiculaires au Point de vue, ainsi que les deux mêmes lignes du bout supérieur correspondantes à celles de l'inférieur vont se terminer à un autre Point accidentel au-dessous de l'horizon que l'on nomme Point terrestre et qui est toujours placé sur la Ligne aërienne.

Pl. XXII. L'explication de la figure 1 fera concevoir aisément ce que nous venons d'avancer.

Fig. 1. Le Plan géométral (A. B. G. H.) ne formant pas un angle droit avec la Ligne de terre, ni un angle demi-droit avec elle, on est obligé pour le mettre en Perspective, de procéder séparément à chacun des quatre angles aux points (A. B. G. H.) suivant la méthode ordinaire.

Lorsque ces quatre points sont mis en Perspective (*a. b. g. h.*) et qu'on les joint ensemble par des lignes pour former le Plan, les deux parallèles (*a.*—*g.*) et (*b.*—*h.*) étant prolongées jusqu'à la Ligne d'horizon (O.—Z.—N.) vont se terminer au point (N.), qui est le Point accidentel de ces deux lignes (*a.*—*g.*) et (*b.*—*h.*); celles (*b.*—*a.*, *d.*—*c.*, *f.*—*e.*, *g.*—*h.*) étant aussi prolongées à la Ligne d'horizon (O.—Z.), iront aussi se terminer dans un seul point sur cette ligne en (O.), qui, comme on le voit, se trouve hors du tableau, et qui est un autre Point accidentel des lignes (*b.*—*a.*, *d.*—*c.*, *f.*—*e.*,

h.—*g.*), ainsi que de toutes les autres lignes qui pourroient leur être parallèles dans cette figure.

Actuellement que les lignes de ce Plan ont donné par leur prolongement à l'horizon les deux Points accidentels (N. et O.); d'après les hauteurs que donnent les différens angles du profil, nous formerons la Ligne d'élévation d'après le profil et suivant les différentes hauteurs des angles, soit qu'ils touchent à la ligne verticale comme (6), soit qu'ils y soient ramenés par des parallèles comme (9.—7. et 8.—5.).

Nous porterons ces mesures sur la ligne de hauteur (R.—Q.) de (R en S. T. Q.), et ayant tiré du point (R.) au point d'élévation (P.) la ligne de base (R.—P.), ainsi que les trois autres Lignes d'élévation des points de hauteur (S. T. Q.), l'on procède à l'élévation de l'angle (6.) du profil, correspondant au point (H.) du Plan géométral, et (*h.*) du Plan en Perspective. Sur ce point (*h.*), on élève une perpendiculaire (*h.*—*o.*) que l'on ramène par une parallèle à la Ligne de base, au point (*r.*) où l'on élève une perpendiculaire jusqu'à la Ligne d'élévation (T.—P.), au point (*t.*). L'on porte cette hauteur (*r.*—*t.*) sur la perpendiculaire (*h.*—*o.*), au point (*o.*), et du point (*d.*), qui est l'angle de la figure qui touche la terre, on tire une ligne au point (*o.*).

A présent, pour trouver le Point accidentel aérien, il faut établir la Ligne aérienne sur laquelle doit se trouver ce point.

Elle doit toujours couper perpendiculairement la Ligne d'horizon dans le Point accidentel que la longueur

du Plan sur lequel le Solide est incliné, a donné par le prolongement des deux lignes parallèles à la Ligne d'horizon. Ainsi, comme dans cette figure, ce Point accidentel se trouve en (N.), nous traverserons ce point par une perpendiculaire indéfinie (M.—L.), que nous nommerons Ligne aérienne.

Si nous prolongeons la ligne (*d.*—*o.*) que nous avons tracée, jusqu'à ce qu'elle rencontre la Ligne aérienne (M.—L.) au point (M.), ce sera ce point (M.) que nous appellerons Aérien, parce que c'est à lui qu'iront aboutir toutes les lignes inclinées vers le Ciel, et parallèles à celles (*d.* — *o.*).

Il ne nous reste plus, pour terminer la figure, que de trouver l'autre Point accidentel où doivent aboutir les lignes formant un angle droit avec celles (*d.*—*o.*) ou leurs parallèles. A cet effet, nous éleverons sur le Plan, au point (*b.*), une petite perpendiculaire de (*b.* en *k.*); du point (*b.*), nous ramenerons une parallèle à la Ligne de base (R.—P.), au point (*s.*), sur lequel point nous éleverons une autre petite perpendiculaire, jusqu'à ce qu'elle touche la Ligne d'élévation (S.—P.) au point (*p.*); nous porterons ensuite cette hauteur (*s.*—*p.*) sur la perpendiculaire (*b.*—*k.*), au point (*k.*).

En tirant une ligne de ce point (*k.*) au point (*d.*), et prolongeant cette ligne jusqu'à ce qu'elle rencontre la Ligne aérienne (M.—L.) au point (L.), ce point (L.) sera cet autre Point acccidentel que nous nommerons Point terrestre, attendu qu'il se trouve sous la Ligne d'horizon ; et ce sera à ce point qu'iront aboutir toutes

les lignes de la figure inclinées vers la terre, et parallèles à celle (*k.—d.*).

Actuellement que nous avons le Point accidentel aérien (M.), celui accidentel terrestre (L.), et celui accidentel d'horizon (O.), il sera très-aisé de terminer la figure.

Nous y parviendrons, en élevant une perpendiculaire de (*a.* en *i.*) pour avoir l'élévation de l'angle (*i.*). Comme la ligne (*i.—k.*) est parallèle avec celle (*d.—c.*), elle doit aller se terminer au même point que cette dernière : ainsi, en tirant une ligne du Point accidentel (O.) au point (*k.*), elle coupera la perpendiculaire (*a.—i.*) au point (*i.*). Ensuite, ayant élevé des perpendiculaires sur les points (*e. f. g. h.*), du point (*k.*) nous avons tiré une ligne au Point aérien (M.) qui a coupé la perpendiculaire (*f.—m.*) au point (*m.*). De (*m.*) au Point terrestre (L.), elle coupera celle (*h.—o.*) au point (*o.*). En tirant des lignes de (*o.*) au Point accidentel (O.), de (*i.*) Point aérien (M.), de (*l.*) au Point terrestre (L.), on aura terminé cette figure avec la plus grande facilité.

On auroit bien le même résultat, en ramenant tous les points du Plan à la Ligne de base, et rapportant toutes les hauteurs sur les perpendiculaires respectives; mais, outre que l'opération seroit plus longue, elle donroit beaucoup plus d'embarras pour les lignes.

On voit, par la disposition de ce Solide penché, et par la place qu'occupent les Points accidentels, aérien et terrestre (M. et L.), que si la figure étoit moins penchée, le Point aérien (M.) seroit plus haut sur la Ligne

aérienne, et le Point terrestre (L.) seroit moins bas sur cette même ligne : par conséquent, le contraire auroit lieu, si cette supposition étoit inverse.

Pl. XXIII. Fig. 1. Ce Solide incliné, dont le Plan géométral (B. C. D. E.) est parallèle à la Ligne de terre, sera plus aisé à mettre en Perspective, parce que les lignes perpendiculaires du Plan aboutiront au Point de vue (A.), et que les seuls Points accidentels que la pente de ce Solide occasionnera, seront le Point accidentel aérien qui se trouvera hors du Tableau, et où iront aboutir les lignes (*a.—c.*, *b.—d.*, *e.—f.*, *g.—h.*), et le Point accidentel terrestre, également hors du Tableau, où iront se terminer les lignes (*a.—l.*, *b.—n.*, *i.—m.*, *k.—o.*).

Au reste, cette figure se trace suivant les mêmes principes que nous avons suivis pour la précédente.

CHAPITRE VI.

Méthode abrégée pour opérer en Perspective.

§. Ier.

Nous avons dit dans le Chapitre premier qu'il y avoit deux manières d'opérer en Perspective ; l'une simple et concise, l'autre plus détaillée et plus longue. Nous nous sommes jusqu'à présent servis de cette dernière pour toutes les opérations que nous avons faites. Nous allons expliquer la première, qui deviendra actuellement facile à concevoir, si notre Elève a suivi avec attention nos Leçons précédentes, et s'il en a parfaitement saisi tous les rapports et les détails.

Il se souviendra que nous l'avons placé devant une fenêtre fermée par un seul verre, ou une glace, à la distance de trois fois sa largeur, la tête et l'œil immobiles ; regardant la Nature, que nous lui avons fait calquer, autant que possible, sur ce verre, pour en avoir la parfaite représentation, c'est-à-dire, sa Perspective.

Nous lui dirons actuellement, en lui faisant voir cette figure 1 : Quittez pour un moment votre place, et faites-la occuper par un autre individu, qui fixera, comme vous, ce que vous regardiez. Vous supposerez que tous les rayons qui partent de son œil et de ses pieds, seront visibles, et, par conséquent, que vous pourrez voir leurs

Pl. XXIV. Fig. 1.

opérations mécaniques sur la terre, et le résultat de leur intersection dans la glace.

D'après cela, placez votre œil à la hauteur de la Ligne d'horizon (O.—P.), vis-à-vis le Point de vue (O.); observez la ligne (E.—H.), que nous supposerons être l'individu qui regarde, à travers la glace (N . L . M . K.), le Plan géométral d'un parallélogramme (A . B . C . D.) qui est sur la terrre.

Comme la glace (N . L . M . K.) est perpendiculaire à l'horizon, et sur le côté de la verticale où vous êtes placé, vous pourrez voir facilement ce qui se passe sur la glace, relativement au Plan (A . C . B . D.) qui est d'un côté de cette glace, et le Spectateur (E.—H.) qui est de l'autre côté, et qui regarde ce Plan (A . C . B . D.).

Vous voyez partir du pied (H.) du Spectateur (E.—H.) des rayons qui traversent la glace sur la ligne (L.—K.) qui la sépare de la terre, et que nous appelerons Ligne de terre. Ces rayons vont aboutir chacun à un de ces angles du Plan (A . B . C . D.).

Vous voyez encore ces mêmes rayons se relever perpendiculairement sur la glace, précisément à l'endroit où la Ligne de terre (L.—K.) les coupe aux points (*i.*—*h.*, *f.*—*e.*), et c'est sur ces quatre perpendiculaires (*i.*—*n.*, *h.*—*m.*, *f.*—*l.*, *e.*—*k.*) que doit se trouver la représentation des quatre points ou angles du parallélogramme (A . C . B . D.); car les lignes ou rayons visuels qui partent du point (E.) supposé l'œil du Spectateur (E.—H.), et qui se terminent aussi chacun à un des quatre angles du Plan (A . C . B . D.), coupent ces quatre perpendiculaires

perpendiculaires (*i.—n.*, *h.—m.*, *f.—l.*, *e.—k.*) aux points (*a* . *b* . *c* . *d.*), qui sont les quatre angles du Plan en Perspective. Si l'on tire des lignes sur la glace, de (*c.* en *d.*), de (*a.* en *b.*), de (*d.* en *b.*), et de (*c.* en *a.*), le Spectateur (E.—H.) aura la véritable image du Plan géométral (A . C . B . D.).

Avant de passer outre, il est essentiel de faire une observation qui aidera à concevoir les principes que nous avons déjà établis. Nous les présentons actuellement sous une autre manière d'opérer ; ils nous donneront néanmoins les mêmes résultats.

Il y a dans cette opération deux représentations bien distinctes et séparées l'une de l'autre, que vous ne devez pas confondre, si vous voulez la comprendre parfaitement. Vous regardez quelqu'un qui fixe un objet : votre action et la sienne n'ont aucune analogie entre elles ; car la ligne (O.—P.) est à la hauteur de votre œil, puisque votre Point de vue est en (O.) : par conséquent la hauteur du Spectateur (E.—H.), dont l'œil est en (E.), paroissant à votre œil plus basse que votre horizon (O.—P.), sa Ligne d'horizon (T.—O.) qui se trouve perpendiculaire à la vôtre (P.—O.), doit, en y montant, aller se perdre dans votre Point de vue (O.), ainsi que sa Ligne de terre (L.—K.), et celles (*d.—c.* et *b.—a.*) qui lui sont parallèles.

Comme la ligne (H.—I.) sur laquelle pose le Spectateur (E.—H.) est parallèle à votre Ligne de terre (V.—X.), celle qui part de son œil (E.—F.) est aussi parallèle à cette ligne ; et comme elle est indéfinie, elle coupe

sur la glace sa Ligne d'Horizon (T.—O.) au point (G.), qui est pour lui son Point de vue; et la perpendiculaire (Q. — g.) qui passe par son Point de vue (G.), et qui par conséquent coupe son Tableau (N.—M.—L.—K.) en deux parties égales, est sa ligne verticale.

Ainsi vous voyez que les deux lignes (*d.—b.* et *c.—a.*) formant les deux côtés perpendiculaires du parallélogramme (*d . c . b . a.*), vont aboutir à son Point de vue (G.), et les deux diagonales (*p.*—A. et *p.*—B.) de son Plan géométral (B . A . D . C.) représentées sur la glace par les deux lignes (*o.—b.* et *o.—a.*), étant prolongées jusqu'à sa Ligne d'horizon (T.—O.), vont se terminer à ses deux Points de distance (S. et R.).

Pl. XXIV. Fig. 2. En parlant des Elévations suivant cette méthode, nous laisserons les mêmes dispositions dans les dimensions et dans les hauteurs des objets servans à l'opération qui sont dans la figure 1. Nous ne changerons que le Plan de la figure, qui, au lieu d'être un parallélogramme, sera un triangle isocèle sur lequel sera élevé un solide triangulaire.

Alors nous continuerons de supposer que la ligne (E. —H.) est un Spectateur qui regarde à travers la glace (N . L . M . K.) le Solide triangulaire (A . B . C . D . R . S.); et nous supposerons encore, comme dans la figure première, que les rayons qui partent de ses pieds au point (H.), ainsi que ceux de son œil au point (E.), sont visibles pour nous. La hauteur de la ligne perpendiculaire a son Horizon qui part de son œil (E.—F.), sa Ligne de terre (L.—K.), son Horizon (T.—O.), sa

Verticale (Q.—*g.*), et son Point de vue (G.), étant pour lui et pour nous exactement les mêmes que ceux de la figure 1, nous n'aurons à expliquer que ce qui est relatif à l'élévation de ce Solide; et nous dirons à notre Elève :

Regardez les trois lignes (A.—H., C.—H. et B.—H.) partant du point (H.), qui est le pied du Spectateur (E.—H.), pour aller aux trois angles du Plan (A . B . C.). A l'intersection de ces trois lignes sur la Ligne de terre (L.—K.), aux points (*h* . *g* . *e.*), l'on voit trois perpendiculaires élevées (*h.*—*i.*, *g.*—G., *e.*—*f.*) qui reçoivent les intersections des trois autres lignes qui vont des angles du Plan (A . B . C.) au point (E.), et où est l'œil du Spectateur (E.—H.). Les intersections de ces lignes (A.—E., C.—E., B.—E.) sur les trois lignes perpendiculaires (*h.*—*i.*) au point (*a.*), (*g.*—G.) au point (*e.*), (*e.*—*f.*) au point (*b.*), donnent la profondeur dans le Tableau (qui est la glace) des trois points (*a* . *b* . *c.*) qui forment, par des lignes d'un point à l'autre, le Plan triangulaire correspondant à celui (A . B . C.), qui est géometral pour le Spectateur (E.—H.).

En suivant les trois autres lignes qui partent des trois angles supérieurs du Solide triangulaire (D . R . S.), jusqu'à l'œil (E.) du Spectateur (E.—H.), ces trois lignes (D.—E., R.—E., S.—E.) coupent encore les trois perpendiculaires (*h.*—*i.*, *g.*—G., *e.*—*f.*) aux points (*d.* *r* . *s.*), lesquels points étant joints aussi par des lignes droites, forment le triangle supérieur qui, en s'unissant à celui du Plan par trois petites perpendiculaires, de

(*d.* en *a.*), de (*r.* en *b.*), et de (*s.* en *c.*), complètent l'image du Solide.

Voilà comme le Spectateur (E.—H.) voit sur la glace (N . L . M . K.) la représentation du Solide (A . B . C . D . R . S.) dans celui (*a . b . c . d . r . s.*). Il le voit en face, tandis que vous le voyez de profil; et cette différence a été assez expliquée plus haut pour que nous ne revenions pas sur cette explication.

§. II.

Pl. XXV. Fig. 1. Actuellement que vous avez connu le mécanisme de la vue du Spectateur (E.—H.) à travers la glace, des figures 1 et 2 de la Planche XXIV, sur le Plan de la première figure et sur l'élévation de la seconde, reprenez la place où vous l'avez mis, et voyez par vous-même le Plan d'un Cube (F . G . H . I.) qui est presqu'en face de vous, à côté de la verticale (A . D.) sur laquelle sont vos pieds en (A.).

Nous ferons observer que toutes les opérations de cette figure 1 sont couchées sur le pavé, comme l'indiquent et le Plan (F . G . H . I.) et les deux pieds (A.) vus en dessus.

La ligne (B . C.) est la Ligne de terre, ou le bas de la glace à travers laquelle vous voyez le Plan (F . G . H . I.); et en supposant, comme dans la figure précédente, que tous les rayons qui partent de vos pieds pour aller aux angles de ce Plan, ou ceux qui sortent

de votre œil pour le même objet, sont visibles pour vous, vous concevrez facilement cette opération.

Premièrement, après avoir tiré la verticale (A.—D.), coupant la Ligne de terre (B.—C.) au point (E.), des quatre points (F. G. H. I.) tirez des lignes au point (A.) qui est entre vos pieds. Ces quatre lignes (H.—A., F.—A., I.—A., G.—A.) coupent la Ligne de terre (B.—C.) aux points (*h*. *f*. *i*. *g*.); et ces quatre points représentent sur la Ligne de terre (B.—C.) l'apparence des points où doivent se trouver les quatre angles (F. G. H. I.), et leur distance au point (E.) qui est le point de votre verticale.

Ensuite, ayant tiré sur la gauche de votre verticale Fig. 2.
la ligne parallèle (Q.—&.), vous éleverez une ligne perpendiculaire du point (A.), de (Q. en R.), que vous supposerez être la hauteur de votre œil, qui sera alors en (R.), et vos pieds au point (Q.) : une autre perpendiculaire (K.—L.) sur la même ligne (Q.—&.), au point (L.), sera la verticale de votre Tableau, sur laquelle vous marquerez les hauteurs des lignes du Profil (N. M. O. P.).

Ce Profil étant élevé perpendiculairement sur le Plan (F. G. H. I.), ses lignes correspondent parfaitement avec celles du Plan, de manière que la ligne du Profil (N. M.) représente les deux lignes élevées perpendiculaires sur les points (F. et G.), et celle (O.—P.) sur les deux autres points (H. et I.).

Ainsi, en tirant des lignes de votre œil (R.) aux quatre angles (N. M. O. P.) du Profil géométral, ces

lignes (R.—M., R.—N., R.—P., R.—O.) couperont la verticale (L.—K.) aux points (*m*. *p*. *n*. *o*.), et ces points marqueront les hauteurs sur le Tableau de tous les angles du Cube.

Fig. 3. Maintenant prenez une toile à part sur laquelle vous voudrez représenter l'apparence du Cube dont vous venez de préparer le Plan et le Profil; tracez dans son milieu la perpendiculaire (X. — Z.) qui correspondra avec la verticale (A.—D.) de la figure 1. La Ligne de terre (T.—U.) qui sera le bas du Tableau, correspondra aussi avec celle (B. — C.) de la même figure, à cette différence près, que cette Ligne de terre (B.—C.) n'est qu'une moitié, puisque le point (B.) est tout près de la verticale (A.—D.).

Quoiqu'il n'y ait que le Plan d'un seul quarré d'un côté de la verticale (A.—D.), et que par conséquent il ne devroit y en avoir qu'un sur le Tableau (figure 3), nous avons voulu faire voir, en portant les mesures d'un côté et de l'autre de la verticale, que l'on pourroit s'éviter de tracer le Plan entier d'une Colonnade, par exemple, si elle se présentoit régulière à l'œil, et qu'on pourroit se borner à tracer un seul côté, soit en Plan, soit en Profil, pour avoir les deux dans toute leur exactitude.

Prenez avec le compas la distance qu'il y a du point (E.) où la verticale coupe la Ligne de terre (B.—C.) au point (*f*.), et portez cette mesure sur le bas du Tableau (fig. 3.) de chaque côté du point (Z.), qui est le bas de la verticale (X.—Z.), et vous y marquerez les

deux points (*f* . *f.*); ensuite, retournant alternativement de la fig. 1 à la fig. 3, vous mettrez toujours la pointe du compas en (E.) pour prendre la distance de (E. en g.), que vous porterez aussi de chaque côté du point (Z.) aux points (*g* . *g.*); vous prendrez encore avec le compas la mesure de (E. en *h.*) et de (E. en *i.*), que vous porterez toujours de chaque côté du même point (Z.) aux points (*h* . *h.* et *i* . *i.*).

Elevez à présent quatre perpendiculaires indéfinies, de chaque côté de la verticale (Y.—Z.) (fig. 3), sur les points (*h* . *h.*, *f* . *f.*, *i* . *i.* et *g* . *g.*). C'est sur ces perpendiculaires que vous allez porter les intersections qui se trouvent sur la verticale (L.—K.) (fig. 2.), des points (*m* . *p* . *n* . *o.*), qui donneront les hauteurs et les enfoncemens des angles du Profil (M . P . N . O.).

Mettez actuellement la pointe du compas au point (L.) pour avoir la hauteur du point (*m.*), qui, correspondant aux deux angles (F . G.) du Plan géométral, sera portée sur la Ligne de terre (T.—U.), sur les deux lignes (*g.*—*m.* et *f.*—*m.*), de chaque côté de la verticale (X. — Z.). En tirant deux lignes parallèles de (*m.* en *m.*) et de (*m.* en *m.*), on aura deux lignes qui donneront l'apparence de celle (F.— G.) du Plan géométral. — En prenant la hauteur (L.—*p.*), qui, comme on voit, est la profondeur du point (P.) du Profil, ou de la ligne (H.—I.) du Plan; et portant cette hauteur (L.—*p.*) sur les quatre perpendiculaires (*i.*—*p.* et *h.*—*p.*), et tirant deux lignes de (*p.* en *p.*) sur chaque figure, on aura l'apparence de deux autres lignes du Plan (H. —I.); et en joignant les extrémités de ces lignes par

quatre autres lignes de (*m.* en *p.*), on aura la Perspective du Quarré géométral, qui est le Plan du Cube.

Enfin en prenant la hauteur des deux derniers points de (L. en *n.*) et de (L. en *o.*) (fig. 2), et transportant ces deux mesures, l'une après l'autre, sur les perpendiculaires (*g.*—*n.*, *f.*—*n.*, *i.*—*o.*, *h.*—*o.*) (fig. 3), et tirant des lignes d'un point à l'autre de (*n.* en *n.*, de *o.* en *o.*); joignant ces lignes par quatre autres de (*n.* en *o.*) qui sont parallèles à celle (*m.*—*p.*), l'on aura la perspective du quarré supérieur qui sera lié avec celui inférieur, en marquant plus fort les perpendiculaires (*p.*—*o.* et *m.*—*n.*).

Dans ce moment, si l'on veut faire la preuve de l'opération et connoître l'analogie de cette façon d'opérer avec la première par laquelle nous avons commencé nos leçons, on prendra avec le compas la hauteur de l'œil (Q.—R.) (fig. 2), que l'on portera de (T. en V. et de U. en Y.) (fig. 3).

On tirera une ligne qui, étant la hauteur de l'œil, sera par conséquent la ligne d'horizon, et à l'endroit où elle coupera la verticale (Z.—X.) au point (X.), ce point (X.) sera le point de vue où iront aboutir les lignes (*m.*—*p.* et *n.*—*o.*), qui sont parallèles entre elles comme on le voit sur le plan (F.—H., G.—I.) et (M.—P., N.—O. du profil.

Si, pour compléter la preuve, on prend la distance qu'il y a des pieds du Spectateur (A.) (fig. 1) à la ligne de terre (B.—C.) au point (E.), et que l'on porte cette distance (A.—E.) de chaque côté du point de vue (X.) (fig. 3) aux points (V. et Y.). Si de l'un de ces points l'on tire une ligne,

par

(par exemple de (V.) à l'angle (*m.*), elle traversera le quarré par une diagonale (*m.*—*p.*) ou bien (*n.*—*o.*). L'autre point de distance (Y.) produiroit le même effet par les mêmes raisons.

Cette manière d'opérer offre de grands avantages en ce qu'elle ne surcharge pas le tableau de lignes, et qu'en faisant les deux tiers de l'opération sur un papier à part, le Tableau ne porte que les lignes indispensables, et elles ne sont pas en grand nombre, comme on le verra par la suite, en comparaison de celles qu'on seroit obligé d'employer en opérant par l'autre méthode.

§. III.

On voit dans cette planche le terrain disposé comme dans la précédente. Il existe la même distance des pieds du Spectateur (A.) à la ligne de terre (B.—C.), même verticale (A.—D., P.—Z., S.—T.), même hauteur de l'œil (O.—N.), et par conséquent même hauteur de la Ligne d'horizon (U.—V.) de (X. en U.). Ainsi le seul changement consiste dans la figure du Plan géométral qui représente un cercle. Il est le Plan d'un cylindre dont le profil qui lui est perpendiculaire a été formé et divisé d'après les points du Plan (M., H. G., I., E. K., L., F.). Nous avons eu soin, autant qu'il a été possible, pour éviter des lignes superflues, de mettre les Points diviseurs du cercle en face les uns des autres, soit sur les perpendiculaires (E.—K., G.—H.), soit sur les mêmes rayons qui vont se terminer aux pieds du Spectateur au point

Pl. XXVI. Fig. 1. 2.

(A.), comme (F.—G., L.—M., K.—H.), ce qui fait que les huit points qui divisent inégalement le cercle, ne produisent par les rayons tirés aux pieds du Spectateur, que cinq points sur la Ligne de terre (B.—.C); savoir: (1 . 2 . 3 . 4 . 5.), et six pour les enfoncemens dans le Tableau, sur la ligne (P.—Q.); savoir : (*m . h . i . e . l . f.*).

Ainsi, après avoir pris les distances des points (1 . 2 . 3 . 4 . 5.) sur la Ligne de terre (B.—C.), toujours partant de la verticale du point (B.) pour chacun des points; et ayant porté successivement toutes ces mesures sur la Ligne de terre (Y.—X.) du Tableau, aux points (1 . 2 . 3 . 4 . 5.) (figures 3 et 4); après y avoir élevé cinq perpendiculaires indéfinies, et avoir tiré de l'œil du Spectateur (N.) des lignes aux points (*m . h . i . e . l . f.*) et à ceux du cercle supérieur (*n . o . p . q . r . s.*); avoir pris les distances avec le compas, toujours partant du point (P.), sur chacune des intersections des six lignes du cercle inférieur (*m . h . i . e . l . f.*), à partir de (*t.*) jusqu'en (*u.*), et de (*x.* en *y.*) pour le cercle supérieur; avoir porté chacune de ces mesures sur les perpendiculaires du Tableau (1.—2.—3.—4.—5.) correspondantes aux points du Plan et du Profil, comme on l'a déjà fait à la Planche XXV ; on aura les huit points du cercle inférieur et ceux du cercle supérieur (*e . , f . g . , l . m . , k .*, et *i . h .*), dans l'intervalle desquels on tracera à la main les deux Cercles; et pour terminer le Cylindre, on tirera les tangentes (*e.—e.* et *i.—i.*), qui formeront la figure entière.

Il est aisé de sentir actuellement que l'on peut, d'après cette méthode, faire toute sorte de Plans, et sur ces Plans élever des Profils ; ayant toujours attention que de tous les points du Plan desquels on aura tiré des lignes aux pieds du Spectateur, il faut élever des perpendiculaires pour aller dans le Profil servir de Point d'élévation : c'est le seul moyen de ne pas se tromper; ainsi que de faire les opérations le plus en grand qu'il sera possible, pour avoir la facilité de placer des lettres ou des numéros qui serviront à reconnoître les lignes ; ce qu'il est impossible de faire lorsque les rayons visuels sont trop rapprochés les uns des autres, comme dans cette Planche.

C'est par cette raison que nous n'entreprendrons pas d'expliquer la Planche qui suit, à cause de la quantité de lignes de contact qui émanent du Plan (F.) pour former les Profils (H. et G.). Pl. XXVII. Fig. 1.

Nous avons mis la moitié du Tableau (B.) jusqu'en (D.), à côté du Profil (H. G.), pour éviter l'embarras de tourner le feuillet pour voir une autre Planche ; mais nous avertissons que c'est absolument la même chose, quoique les rayons soient interrompus des pieds du Spectateur (A.) au Plan (F.), et ceux de la hauteur de l'œil (B.—C.) aux points d'élévation du Profil (H. et G.), qui sont les mêmes, mais en sens inverse.

En conséquence, sans entrer dans de plus grands détails qui seroient superflus, nous nous bornerons à exhorter les Elèves à ne passer d'une Leçon à l'autre, qu'après avoir bien compris la première; et à suivre,

dans les opérations de cette Planche avec une pointe fixe, les points du Plan dans leurs perpendiculaires au Profil et aux Elévations sur les lignes du Tableau. Nous leur recommandons en outre de tracer leurs figures deux ou trois fois plus grandes que n'est celle-ci, en ne traçant qu'un Chapitèau à la fois, pour éviter l'embarras et la confusion des Lignes.

Nota. Nous nous sommes servis des mêmes Profils (G. H.) tirés du même Plan (F.), pour que l'opération ne soit pas trop embrouillée : ainsi ces deux Profils (G. et H.) seront tout simplement deux Chapiteaux ; l'un (G.) renversé, servant de base, et l'autre (H.) élevé, servant de Chapiteau.

§. IV.

Maniere de trouver la hauteur des Figures dans un Paysage dont le premier Plan est plus haut que la Plaine où sont ces Figures.

Pl. XXXV. Le Tableau (C. D. E. F.) de la Planche XXXV. représente une étendue de pays sur laquelle sont disséminées plusieurs Figures. Le premier Plan (H. I. N.) est supposé être le sommet du Monticule (T. Q. S.), auquel nous donnerons quatorze mètres de hauteur, depuis sa base (P.) jusqu'à son sommet (H.).

La Figure (K.—I.) posée sur la Ligne de terre (C.—

L.), a deux mètres de hauteur, et son œil est justement sur la Ligne d'horizon (A.—B.). En prenant la hauteur de cette Figure avec le compas, et la portant sur le sommet (H.) qui est à la hauteur de la Ligne d'horizon (A.—B.), du point (H.) on abaissera une perpendiculaire jusqu'à la base présumée du monticule (T.N.Q.S.), comme ici au point (P.). Cette ligne (H.—P.) ayant quatorze mètres de hauteur, et étant divisée en sept parties égales, chacune de ses divisions sera donc la mesure de la hauteur des Figures (K.—I.) ou (H.—G.).

Ainsi, en tirant une ligne du point (P.) au point (A.) sur la Ligne d'horizon, cette ligne (A.—P.) sera la Ligne de base ; et en tirant une autre ligne du point (O.), qui est la hauteur de la Figure (M.—L.), au même point (A.), cette ligne sera la Ligne d'élévation qui servira à trouver la hauteur de toutes les Figures qui se trouveront dispersées sur tous les Plans du Tableau (C.D.E.F.).

A l'égard des Figures (*b.*) qui se trouvent sur le monticule (R.) du second Plan, on cherchera la base du monticule, qui est en (*a.*), et en ramenant une ligne parallèle de ce point (*a.*) jusqu'à la Ligne de base (P.—A.), au point (*c.*), on élevera une perpendiculaire jusqu'à celle d'élévation (O.—A.), et l'on aura la hauteur des Figures (*b.*) qui sont sur le monticule (R.).

Si les Figures (*b.*), au lieu d'être sur le monticule, se trouvoient dans un fond, au-dessous de la Ligne de base (P.—A.), alors, au lieu d'élever la perpendiculaire

(*a.—b.*), on l'abaisseroit depuis la base (*a.*) jusqu'aux pieds de la Figure que l'on voudroit mettre dans ce fond, et ce seroit précisément l'inverse de l'opération, qui n'a pas besoin d'être plus amplement expliquée.

La partie du Terrain (T.Q.S.), ainsi que les Figures qui sont hors et dessous le Tableau (C.D.E.F.) sous la Ligne de terre (C.—D.), sont supposées, et ne sont ici tracées que pour mieux faire sentir ce que nous venons de démontrer relativement à l'Elévation de toutes les Figures qui pourroient se trouver dans les différens Plans du Tableau.

§. V.

Du Cadre du Tableau.

On appelle Cadre du Tableau la réunion des lignes qui circonscrivent son apparence, quelles que soient sa forme et sa dimension.

Dans le Chapitre II, nous avons donné une idée de ce Cadre, en parlant de la Croisée à travers laquelle on voit la Nature. Nous avons expliqué le développement ou le resserrement des rayons visuels, et fixé, par la distance de trois fois la largeur de la ligne formant le côté le plus grand de cette croisée, la distance la plus convenable pour voir parfaitement la Nature dans sa Perspective la plus agréable. Il en a encore été question dans le même Chapitre, lorsque nous avons expliqué ce que c'étoit que la Ligne de terre idéale (en regar-

dant la Nature), ainsi que les deux lignes perpendiculaires élevées aux deux extrémités de cette ligne; ce qui forme et détermine idéalement la grandeur de ce Tableau naturel de dix mètres de large, vu à la distance de trente mètres. Nous allons actuellement traiter de tout ce qui a rapport à la grandeur proportionnelle que l'on doit donner à ce Cadre pour exécuter les divers genres de Peinture, tels que l'Histoire, le Paysage, la Marine, etc.

Pour rendre un Tableau agréable et intéressant, il faut, selon son genre, que les groupes, les masses et les détails qui en forment la Composition, s'accordent parfaitement dans leur ensemble, et ne paroissent ni trop grands ni trop petits, relativement au Cadre qui entoure le Tableau, et qui alors lui donne la valeur d'une Perspective d'après la Nature, vue à travers une fenêtre dont l'ouverture sert de bordure, et par conséquent de limite à la scène que l'on regarde.

L'Artiste n'a pas dû apprécier à la même valeur l'immense variété de Tableaux que la Nature présente à nos yeux, ou ceux qui se trouvent dans les descriptions des Poëtes et des Historiens. Il les a séparés, classés et choisis, selon le plus ou moins d'intérêt qu'il a éprouvé en les regardant. Un spectacle qui l'a fortement ému par des caractères décidés de grandeur, de sensibilité, de douceur, de colère, de bienfaisance; qui lui a fait apercevoir et distinguer tous les grands mouvemens de l'ame, et qui doit produire par la représentation, des sensations vives et attachantes, a constitué le premier genre de Peinture appelé l'Histoire. Il en a pris le nom,

parce que la plus grande partie de ses sujets élevés a été transmise par les Historiens et les Poëtes au génie du Peintre, et retracée à son imagination avec autant de force que s'il avoit réellement devant les yeux la scène qu'ils ont décrite.

Tous les sujets historiques étant ou devant être intéressans par les caractères bien prononcés des figures, et leur action bien déterminée, on conçoit aisément que le reste des objets qui se trouve dans le Tableau, et qui n'a pas de mouvement, devient tellement accessoire, que l'Artiste pourroit à la rigueur s'en passer, s'il n'est absolument nécessaire à l'action principale.

Dès-lors il n'a besoin que d'un Cadre proportionné à ses figures et au sujet qu'il doit traiter, de manière qu'il soit assez grand pour ne pas gêner l'action principale, et pas trop étendu pour ne pas l'isoler.

Ainsi la composition d'une seule figure historique debout sur le devant du Tableau, à peu de distance de la Ligne de terre, peut être très-bien circonscrite, même avec plusieurs accessoires, dans un Cadre d'un mètre et cinq décimètres de large, sur deux mètres et cinq décimètres de hauteur. Annibal Carrache, par un tour de force en Perspective, a peint un Christ mort, seul et vu en raccourci, grand comme nature, dans un Cadre d'environ huit décimètres de large sur six décimètres de hauteur. Il a montré dans cet ouvrage ce que peut le Génie, lorsqu'il dirige la science de l'Anatomie, la pureté du Dessin, et la Perspective sentimentale. Avec la réunion de ces connoissances, on fait des choses neuves

et

et singulières, mais qui ne sont souvent ni simples ni agréables.

Lorsque les figures qui composent le Tableau, sont plus grandes que la Nature, la mesure et les divisions du Cadre doivent augmenter en proportion desdites figures, et diminuer de même, lorsqu'elles sont plus petites. Ainsi l'échelle du Cadre sera toujours subordonnée à celle de l'Homme qui doit y être placé, quelle que soit sa proportion; et lorsque l'Artiste voudra composer un Tableau d'histoire, et qu'il aura la grandeur de son Cadre donnée, il regardera alors la toile comme étant l'espace de nature qui est circonscrit par le cadre, et faisant toujours l'effet d'une fenêtre. C'est cet espace qui doit être occupé seulement par les figures nécessaires à la composition de son sujet, sans qu'elles soient gênées dans leurs mouvemens, ni trop séparées; ce qui rendroit trop mesquine l'ordonnance du Tableau, par l'isolement des détails entre eux.

Actuellement on doit sentir que, plus le sujet historique comporte de figures, et plus le Cadre qui laisse voir la scène, doit être divisé proportionnellement, pour que toutes les figures, qui sont toujours supposées grandes comme la Nature, puissent bien se mouvoir, et offrir la plus parfaite netteté dans l'exposition du sujet.

Les grands Peintres d'histoire, ceux qui ont su composer le mieux, ont observé, à la plus grande rigueur, la division du Cadre de leurs Tableaux, suivant le sujet et la composition qu'ils vouloient peindre. Le Poussin a donné environ quatre mètres à celui qui renferme sa

superbe production du Testament d'Eudamidas. Nous citons ce Tableau comme étant, suivant nous, la plus simple et la plus belle composition de ce grand homme. L'apparition de Jésus-Christ à ses Apôtres a à peu près cinq mètres et huit décimètres; la Bataille d'Arbelles de le Brun a environ douze mètres; les Tableaux de la Vie de Saint-Bruno, par Lesueur, deux mètres et deux décimètres, etc. etc.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ces dimensions, parce que l'on doit voir, par la variété des mesures proportionnelles de la Ligne de terre que nous venons de donner relativement à celles des sujets sur lesquels ces mesures sont prises, que cela dépend plus essentiellement du sentiment et de la réflexion de l'Artiste, que de l'observation d'aucune règle invariable. Ainsi nous exhortons les Peintres à consulter ces ouvrages sublimes, et à les étudier avec la plus grande attention.

Le Paysage historique demande une Ligne de terre, par conséquent un Cadre plus étendu que le Tableau d'Histoire proprement dit; parce qu'il n'y a, dans ce genre de composition, presque pas d'accessoires. Le sujet du Tableau étant principalement lié à son ensemble, les figures ont besoin, malgré leur action principale, des objets qui les entourent; et ces mêmes objets faisant partie du tout, ne diroient presque rien d'intéressant sans les figures. Nous citerons, pour exemple, le magnifique Paysage du Poussin, où il a représenté, sur le premier Plan, l'accident déplorable d'un malheureux jeune

homme étouffé par un serpent sur le bord d'une fontaine; anecdote véritable, à ce qu'on assure, et dont ce grand peintre a su tirer tout le parti possible. Toutes les figures qui enrichissent ce Paysage prennent part à ce fatal événement sans le voir; la seule qui, par hasard, aperçoit cette horrible catastrophe, jette un cri de terreur qui effraie, à quelque distance, une femme dont les signes de surprise font tourner la tête à des hommes assis sur un Plan encore plus éloigné, et qui jouent tranquillement à la moure. Quel sublime écho de sensibilité! Sa Ligne de terre, proportionnée avec les figures, a environ neuf mètres de largeur. Malgré cette division, qui devroit faire paroître les figures trop grandes, nous sommes convaincus qu'elles sont très-bien en proportion, parce que dans le nombre des principales, il n'y en a qu'une seule debout, et que toutes les autres sont assises ou couchées.

Dans le Paysage où il a représenté l'Enterrement de Phocion, il a augmenté la division de sa Ligne de terre, qui a quatorze mètres, parce que les figures sont presque toutes debout, qu'il a placé un chariot et un cheval sur le troisième Plan; et que s'il eût suivi la même proportion des figures du précédent Tableau, elles auroient paru beaucoup trop fortes relativement au reste du Paysage. Ainsi ces exemples prouvent que l'Artiste ne sauroit mettre trop de réflexion, de discernement et de calcul pour bien composer dans quelque genre que ce soit.

Il est une observation importante à faire au sujet de la croisée à travers laquelle on regarde la nature.

Si le terrain qui commence le Tableau est au niveau du bas de la croisée, alors il en sera le plus près possible, puisqu'il touchera immédiatement le Cadre; mais si ce terrain est plus bas, le Plan du Tableau qui semblera toucher à la bordure ne sera pas réellement le premier Plan de la composition. Il en sera le second, le troisième, et peut-être le quatrième, comme on peut s'en convaincre par la figure de la Planche XXXV. On y verra que dans le Cadre (C. D. E. F.), le premier Plan du Tableau, qui est le sommet du Rocher (T. Q. N. I. B.), ne doit être considéré que par le terrain (N. I. B. D.); et celui compris depuis (C.) jusqu'à (N.), quoiqu'il semble toucher à la Ligne de terre (C. N. D.), ne sera que le troisième ou quatrième Plan, attendu que la croisée (C. D. E. F.) est beaucoup plus élevée que la totalité du terrain (T. M. C. D.).

Ainsi plus le bas de la croisée (C. D.) sera élevé, et plus cette même ligne (C.—D.) reculera le Plan compris derrière la portion du rocher (N. I. B. D.), de manière que, si elle parvenoit à la hauteur de la Ligne d'horizon (A.—B.), les Plans que l'on verroit dans le Tableau toucher la Ligne de terre (C.—D.), ne seroient que le sommet des Plans extrêmement éloignés, tels qu'on les voit dans cette Planche, et qui s'élèvent au-dessus de l'horizon.

On conçoit, par ce que nous venons de dire, que l'Artiste est le maître d'approcher ou d'éloigner du

Cadre de son Tableau, les premiers Plans qui portent les figures principales et qui forment le sujet de sa composition. Ainsi, plus on éloignera du Cadre le premier Plan du Tableau que l'on voit à travers la croisée qui forme le Cadre, et plus on pourra y apercevoir d'objets; et par une suite de cette conséquence, plus ces figures principales seront censées éloignées de la bordure, plus elles seront petites, et diviseront (à cause de leur échelle) la Ligne de terre en un plus grand nombre de parties.

Les Paysages simples et dont les figures ne sont qu'accessoires, peuvent avoir leur Cadre plus étendu en reculant davantage les premiers Plans, et en donnant (comme le Gaspre l'a fait souvent) à la Ligne de terre la division de seize à dix-sept mètres. Dans ce cas, les figures peuvent se promener en gardant toujours leur rôle accessoire, ainsi que les animaux divers qui servent à enrichir le pays que l'on représente. Il n'y a, dans ce genre, qu'un ensemble sans sujet déterminé, et tous les détails du Tableau ne sont que des accessoires. Voilà pourquoi il importe fort peu que l'on y place telle ou telle figure; dormant ou cheminant; causant ou conduisant des animaux; seule ou accompagnée. Toutes ces circonstances sont indifférentes pour l'Artiste et pour le Spectateur. Pourvu que les figures soient bien placées pour lier la lumière, et donner du mouvement et de la vie dans les endroits où il le désire; qu'elles ne pêchent pas par le costume, si le pays est désigné; tout sera bien, et pourra faire un joli Tableau qui intéressera les

amateurs de la campagne. Nous croyons néanmoins que l'on ne doit pas porter cette division proportionnelle au-delà de dix-sept mètres; car si elle étoit plus considérable, les détails deviendroient trop petits et auroient l'air d'être vus à travers des verres trop concaves.

Le Cadre du portrait doit presque toucher immédiatement à la figure, à moins que ce ne soit un portrait historique, qui, dans ce cas, doit suivre les règles que nous avons prescrites ci-dessus. Il en est de même des fleurs et des objets de nature morte qui ne sont que des portraits, et qui par conséquent doivent presque toucher à la bordure.

Les Cadres des scènes familières ou de genre doivent être plus divisés que ceux d'histoire, attendu qu'elles sont le drame ou la comédie de la Peinture comparés à la Tragédie de l'histoire; au reste, l'Artiste doit consulter et calculer. Le fruit de ses études sera de trouver la meilleure route qu'il devra suivre.

Comme la forme du Cadre et ses proportions contribuent beaucoup à donner de la grâce à une composition, nous croyons qu'il n'est pas hors de propos de dire notre sentiment sur cet objet, qui nous paroît de la plus grande importance.

La forme la plus naturelle et celle qui est la plus géométriquement vraie pour considérer d'un seul coup d'œil un Tableau, est la figure circulaire, parce que tous les Points du cercle qui forment et les diamètres et la circonférence, sont également éloignés de l'œil; et

dans ce cas, cette figure circulaire devient la base d'un cône idéal formé par les rayons visuels dont le sommet est dans l'œil du spectateur.

Mais cette forme de Cadre a un inconvénient qui a empêché qu'on la préférât à celle qui offre quatre angles droits, comme le quarré et le parallélogramme; et cet inconvénient consiste en ce que le premier Plan d'une composition quelconque se trouve tronqué des deux côtés par la Ligne circulaire qui, en remontant de chaque côté, ne laisse voir la véritable apparence de ce Plan que dans un seul point, qui est celui où le diamètre du cercle fait point de contact avec la Ligne de terre. C'est peut-être la seule raison pour laquelle tous les Artistes ont évité de composer en grand dans de pareilles formes, lorsque cela leur a été possible; mais le Cadre circulaire réussit bien en petit, et sur-tout pour le genre du portrait, qui a plus de grâce que s'il étoit dans la forme quarrée.

Il paroît que tous les Artistes de goût se sont accordés généralement, et ont choisi le parallélogramme comme étant la forme du Cadre qui convenoit le mieux pour circonscrire la plus grande partie des sujets et des genres de Peinture. Ils ont adopté en général, et lorsqu'il ont eu le choix pour les Tableaux d'histoire, la proportion de 4. $\frac{1}{3}$ de large sur 3. $\frac{1}{3}$ de hauteur. Pour les paysages, 3. $\frac{1}{2}$ de large sur 2. $\frac{1}{2}$ de hauteur; et quelquefois pour des triomphes ou des batailles, 4. $\frac{1}{2}$ de large sur 2. $\frac{1}{3}$ de haut.

Quand le tableau est sur la hauteur, la proportion de 4. $\frac{1}{4}$ de large sur 5. $\frac{1}{4}$ de haut, est une forme assez

agréable; mais nous ferons une observation, c'est qu'a moins d'y être forcé par les circonstances, on ne doit placer en hauteur que les sujets qui en sont susceptibles par les formes élevées de la plus grande partie des détails qui constituent l'ensemble de la composition.

Au surplus, l'artiste doit s'exercer à composer dans toute sorte de Cadres, quelles que soient leurs proportions et leurs formes, parce qu'il est quelquefois indispensable de s'astreindre à en remplir de très-bizarres, soit par la faute de l'Architecte, soit par la nature des places qui lui sont données. On doit pourtant se féliciter de ce que le style de l'Architecture est actuellement plus pur et plus simple que du temps de le Pautre, et même de ceux qui ont bâti au commencement du dix-huitième siècle, où il semble que les dessins chantournés des décorations intérieures des appartemens avoient été donnés par des menuisiers sans goût et sans principes.

Nous terminerons cet article en disant que lorsqu'on est obligé de remplir un Cadre de mauvaise forme par une composition soit d'Histoire, soit de Paysage, l'Artiste peut, avec du génie et de la combinaison, corriger, par l'ordonnance de son Tableau, les irrégularités qui se trouvent dans la forme du Cadre. Par exemple, s'il se trouve être un parallélogramme trop allongé en hauteur, il faut faire en sorte de ne pas mettre beaucoup d'objets élevés sur les côtés du Tableau. En relevant la Ligne d'horizon et donnant plus de consistance aux premiers et aux seconds Plans, en composant de plus, les nuages d'une manière convenable, on fera paroître,

paroître, par cette ordonnance, le Tableau moins élevé et d'une proportion plus agréable.

Si, au contraire, ce parallélogramme est en largeur, il faudra placer des objets élevés sur les côtés et tenir l'horizon plus bas; alors la forme du Cadre satisfera davantage l'œil, parce qu'elle aura l'air d'être plus quarrée.

On doit concevoir, par ces exemples, qu'avec du génie et de l'intelligence, on peut, en trompant les yeux, corriger en quelque sorte les défauts de la nature; mais nous le répétons, ce n'est que par la réflexion, l'étude approfondie de l'art, et l'habitude de composer, que l'on parvient a faire mieux que les autres; et pour y réussir il faut, comme nous l'avons déjà dit, composer dans des Cadres dont les formes soient les plus baroques, comme les romboïdales, ovales très-allongées, parallélogrammes très-peu larges, anciens paneaux bien maniérés et chantournés; enfin, ne quitter ces Cadres ingrats et désagréables que lorsqu'on sera parvenu, par la manière adroite dont on les aura remplis, à masquer leur défectuosité réelle.

§. VI.

Du Point de distance mis dans le Tableau et faisant le même effet que s'il étoit réellement à la distance de trois fois la largeur du Tableau.

Nous avons dit dans le Chapitre Ier. que le Point de distance devoit être placé à trois fois la largeur du Tableau; et si, dans nos opérations, nous nous sommes permis de le placer à côté du Tableau, c'étoit pour que les intersections des lignes, dans leur rencontre, fussent plus décidées, et par conséquent plus visibles et plus aisées à étudier; et en second lieu, pour éviter l'embarras des planches trop grandes, dont les deux tiers n'auroient servi que pour la continuation de la ligne d'horizon et le placement du Point de distance, comme on peut s'en convaincre en voyant la Planche XXVIII, figures 1 et 2.

Or, comme la distance de trois fois la largeur du Tableau est absolument nécessaire pour que la Perspective des lignes soit plus agréable à l'œil; mais qu'en faisant un Tableau d'une proportion un peu grande, il est très-difficile et sur-tout très-embarrassant d'avoir un atelier trois fois et demi plus grand que le Tableau que l'on veut mettre en Perspective, nous allons donner un moyen extrêmement commode pour obtenir cette distance de trois fois la largeur du Tableau, quoique le point qui déterminera cette distance soit placé sur le côté de ce même Tableau.

Nous supposerons que le Tableau (K . L . N . P.) a huit mètres de large, ce qui fait environ vingt à vingt-deux pieds; et qu'a raison de cette grandeur, on ne puisse pas établir le Point de distance à trois fois sa largeur, à cause de la petitesse de l'atelier, nous dirons donc: la largeur du Tableau (K.—L.) est de huit mètres, par conséquent la distance doit être de vingt-quatre mètres à compter du point (A.) de la verticale (R.—O.), sur la Ligne d'horizon jusqu'au point (C.) de la même ligne. Pl. XXVIII. Fig. 1.

Ainsi, ne pouvant pas avoir sur la Ligne d'horizon hors du Tableau cette suite de divisions réelles, nous diviserons sur la Ligne de terre (K.—L.) l'intervalle du point (O.) de la verticale au point (L.), qui est le bord du Tableau, en autant de parties qu'il y en a du point (A.) au point (C.). Ces divisions seront des mètres fictifs, mais qui représenteront les mètres réels divisés sur la Ligne d'horizon (M . B . C.); plaçant ensuite le Point de distance fictif au point (B.) sur la Ligne d'horizon, toutes les lignes que l'on tirera des vingt-quatre divisions fictives qui sont sur la Ligne de terre entre (O. et L.) jusqu'à ce Point de distance (B.), en coupant la ligne (L.—A.), donneront sur cette ligne les enfoncemens réels que l'on auroit obtenus si, du vrai Point de distance (C.), on eût tiré des lignes aux huit véritables divisions de la Ligne de terre depuis (K.) jusqu'à (I.).

Nous allons appuyer, de plusieurs exemples, l'assertion que nous venons d'avancer pour en faciliter l'intelligence.

On sait que la diagonale d'un quarré étant en Perspective, donne toujours la profondeur d'une face de ce quarré par son intersection sur la Ligne perpendiculaire au Point de vue qui forme un des côtés; ainsi la Ligne de terre (K.—L.) étant divisée en huit mètres, si nous voulions avoir en Perspective la profondeur de ces huit mètres ou bien un quarré de cette dimension, après avoir tiré au Point de vue (A.) deux lignes du point (K. en A.), et du point (L. en A.), nous tirerions la diagonale du point (K.) au Point de distance réel (C.), et cette diagonale couperoit la ligne (L.—A.) au point (E.), qui seroit la profondeur en Perspective de huit mètres; et si nous tirions une parallèle de ce point (E.) au point (G.), nous aurions un quarré de huit mètres sur toutes les faces.

Actuellement pour avoir le même résultat en se servant du Point de distance fictif (B.), nous prendrons sur la Ligne de terre (K.—L.) dont la moitié a été divisée en vingt-quatre parties pour représenter les vingt-quatre mètres réels, huit de ces divisions en partant du point (L.) jusqu'au nombre fictif (8.). De ce point (8.), en tirant une ligne au point (B.), cette ligne coupera celle (L.—A.) dans la même intersection et au même point (E.) que le véritable Point de distance (C.) avoit donné.

Si l'on vouloit avoir la moitié de la profondeur du quarré, c'est-à-dire, quatre mètres réels, on tireroit la diagonale du point (O.) à celui de distance (C.), laquelle diagonale, par son intersection sur la ligne (L.—A.)

au point (F.), marqueroit la profondeur de quatre mètres; et en prenant quatre mètres fictifs sur la Ligne de terre (K.—L.), et de ce point (4.) tirant une ligne au point (B.), elle coupera aussi la ligne (L.—A.) au même point d'intersection (F.). Si l'on veut une profondeur encore plus considérable que le quarré (K . L . G . E.), par exemple, de vingt-quatre mètres, en tirant une ligne de (O. en B.), elle coupera celle (L.—A.) au point (D.), qui sera juste la profondeur de vingt-quatre mètres.

Ainsi l'on doit sentir qu'en employant cette méthode, qui est très-aisée, on peut se passer du véritable Point de distance, qui est toujours trop éloigné du Tableau pour pouvoir s'en servir commodément, à moins que le Tableau ne soit d'une petite dimension.

La figure 2 représente trois objets en Perspective, deux parallélipipèdes, debout sur le carreau, dont l'un est vu parallèle à la Ligne de terre, et l'autre, d'angle droit à cette ligne; la troisième figure est un cercle posé horizontalement sur la terre. Ces trois objets sont mis en Perspective, après avoir placé la distance précisément au point où elle doit être. Pl. XXVIII. Fig. 2.

Nous avons tracé ces figures de cette manière pour faire voir la différence de celles qui sont faites en mettant le Point de distance plus rapproché. En se servant du Point de distance (O.), la diagonale (N.—*c.*) du Plan (N . X . M . *c.*) de ce solide est beaucoup plus naturelle que celle (N.—*o.*), qui est tirée du Point de distance (C.), qui est très-rapproché du Tableau; aussi les

lignes (N.—*n.*) et celle (X.—*o.*) paroissent monter ridiculement au point de vue (A.), et donnent un enfoncement extrêmement faux, comme on peut s'en convaincre en regardant la profondeur des lignes (L.—*m.*, N.—*n.*, X.—*o.*), comparé à celui (L.—K., N.—M. et X. *c.*).

Les lignes fuyantes de l'autre solide qui est vu d'angle se déforment encore davantage, allant aboutir aux deux Points de distance rapprochés (B. et C.). Au surplus, l'on peut comparer ces lignes (B—*g.*—E., E.—*f.*, *h.*—H., H.—*i.*) avec les mêmes (D.—E., E.—F., G.—H., H.—I.) tirées au Point de distance (O.), l'on verra que ces dernières lignes ne se déforment presque pas, qu'elles sont plus naturelles, et ont plus de grâce que les autres, qui sont trop précipitées.

Ces exemples doivent prouver la nécessité de placer la Distance où elle doit être lorsqu'on compose un Tableau. En observant ce principe, on s'approchera plus de la Nature, l'ouvrage sera plus vrai, et devra par conséquent plaire davantage.

CHAPITRE VII.

Des Ombres.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

1.

On apppelle Corps Diaphane ou transparent, celui à travers lequel la lumière passe plus ou moins librement. Le Corps Opaque est absolument le contraire du Diaphane.

2.

On appelle Corps Lumineux, celui qui donne sa lumière primitive, et qui la communique aux autres corps.

3.

Le Rayon Lumineux est la Ligne de lumière qui vient directement du Corps lumineux.

4.

Tous les Rayons qui sortent du Corps lumineux d'un flambeau allumé, forment une pyramide dont le sommet est au Corps lumineux, et dont le Corps éclairé devient la base. — Les Rayons lumineux qui émanent

du Soleil ou de la Lune, restent parallèles aux épaisseurs des Corps qu'ils éclairent.

5.

L'interposition d'un Corps opaque entre le Corps lumineux et le Corps éclairé produit une diminution de lumière, qu'on appelle Ombre; et l'on nomme Ténèbres la privation totale de la lumière.

6.

Il ne peut y avoir d'Ombre sans supposer deux choses; la Lumière et le Corps opaque.

7.

L'Ombre produite par un Corps est toujours dirigée dans le sens opposé à la Lumière.

8.

Lorsque la lumière est plus grande que l'objet qu'elle éclaire, l'Ombre forme une pyramide, dont le Corps produisant l'Ombre est la base.

Si le Corps lumineux est de même dimension que le Corps éclairé, l'Ombre sera enfermée entre deux lignes droites et parallèles.

Si la lumière est plus petite que le Corps éclairé, l'Ombre sera enfermée entre deux lignes divergentes, qui

qui s'écarteront à mesure de l'éloignement du Corps opaque.

9.

Il paroîtroit, suivant les principes que nous avons avancés, que toutes les Ombres occasionnées par le Soleil ou la Lune, devroient se terminer en pointe, attendu que ces Astres sont infiniment plus grands que les objets terrestres. Cela seroit vrai, s'il y avoit quelque rapport du Corps éclairé à celui qui éclaire; mais tout ce qui est sur la terre est si petit, relativement à ces Astres, que l'on n'aperçoit aucune altération dans le parallélisme des lignes qui forment les Ombres; ou, s'il existe une différence, elle est si imperceptible, qu'il est impossible de l'exprimer.

10.

Les Corps éclairés donnent les formes de leurs profils aux Ombres qu'ils produisent; et ces formes sont d'autant plus nettes, que l'objet est plus près du Plan sur lequel se dessine l'Ombre, et plus éloigné de la lumière qui éclaire ce Corps.

11.

Outre les Ombres produites par le Soleil et les autres Corps lumineux, il en est une autre espèce produite par les Corps opaques dans les endroits ou les rayons du Soleil ne pénètrent pas directement, mais qui sont

éclairés par ce qu'on appelle le Jour ; par exemple, dans une chambre : cette espèce d'Ombre reste toujours indécise, et n'a presque jamais de forme déterminée.

12.

On appelle le Foyer de la lumière le point d'où partent les Rayons lumineux, et l'on nomme Pied de la lumière l'extrémité de toute ligne perpendiculaire ou horizontale partant du Foyer de la lumière, et aboutissant à angles droits sur les Plans environnans en tout sens.

Le Pied de la lumière du Soleil est toujours pris sur la Ligne d'horizon, justement au Point d'intersection qui seroit produit, si l'on abaissoit de cet Astre une perpendiculaire qui coupât cette ligne à angle droit.

§. Ier.

Opérations de Perspective relatives aux Ombres produites par le Soleil.

Nous ne ferons aucune opération pour tracer les Corps opaques qui portent leur Ombre, parce que nous supposons les Elèves suffisamment instruits dans la Perspective, et que la multiplicité des lignes de construction nuiroit à la clarté de notre explication.

Pour trouver la projection d'une Ombre portée par un corps sur un autre corps, il faut d'abord déterminer la cause qui la produit; connoître ensuite la hauteur et

le Plan de la lumière d'où cette Ombre dérive, et s'assurer du pied de la lumière. C'est par cette certitude dans les opérations, que l'on obtiendra la justesse requise pour produire une illusion parfaite dans la représentation de la Nature.

Il est essentiel de remarquer que le Soleil décrivant un quart de cercle de son lever à midi, et un autre de midi à son coucher, l'Ombre est d'autant plus courte, que le Soleil est plus près du point de midi, et d'autant plus longue, qu'il en est plus éloigné. Par conséquent la longueur de l'Ombre sur le Plan horizontal est en proportion de l'élévation du Soleil au-dessus de l'Horizon. Ainsi, pour avoir sur la ligne horizontale la longueur de l'Ombre d'un corps quelconque, relative à la hauteur de cet astre, il faut, après avoir tiré une ligne depuis le pied de la lumière jusque et au-delà du pied du corps opaque, tirer une seconde ligne de l'extrémité supérieure du corps opaque, jusqu'au point déterminé de la hauteur du Soleil, et prolonger cette ligne jusqu'à la rencontre de la ligne horizontale qui vient du pied de la lumière; ce qui donnera juste la longueur de l'Ombre relative.

Nous allons choisir, pour faire la première figure, le moment où le Soleil étant à 50 degrés sur le côté du Tableau, est élevé de manière à former un angle demi-droit, ou de 50 degrés, avec toutes les lignes perpendiculaires qui seront élevées sur le Plan.

Nous dirons donc que, dans cette hypothèse, l'Ombre est toujours égale à la ligne qui la porte. Ainsi la ligne Pl. XXIX. Fig. 1.

(*a.—b.*) doit porter son Ombre parallèlement à la Ligne de terre. On commence donc par tirer du point (*a.*) une ligne parallèle à l'horizon (*a.— c.*), et pour avoir la longueur de l'Ombre, on prend la hauteur (*a.—b.*) que l'on porte, par arc de cercle, sur la ligne (*a.—c.*), qui se trouve être la mesure de l'Ombre portée, puisqu'elle est égale à celle (*a.—b.*).

Fig. 2. Le Triangle opaque (*a . b . d.*) (fig. 2) étant élevé et mis en Perspective, on procède, comme dans la fig. 1, par tirer de même une ligne horizontale (*a.—c.*), et décrire l'arc, ayant pour centre le point (*a.*), de (*b.* en *c.*), dont la corde idéale (*b.— c.*) forme la diagonale d'un quarré. Pour avoir l'Ombre de la ligne inclinée (*b.—d.*), on tirera tout simplement une ligne de (*d.* en *c.*); ce qui produira l'Ombre triangulaire (*d . a . c.*), qui sera celle portée par la face (*d . a . b.*).

Fig. 3. L'ombre de la figure 3 est tout aussi aisée à trouver; car ce Solide composé de six faces, n'en a réellement qu'une qui puisse porter une Ombre, dans la position où il est relativement au Soleil. C'est la face (*c . d . g . h.*) dont les deux perpendiculaires (*c.—d.* et *g.—h.*) étant abaissées, forment l'Ombre (*c . h . i . k.*).

Nous avons déjà dit, et plusieurs fois, que toutes les lignes parallèles restoient parallèles en Perspective. Ainsi, comme ce sont des lignes qui forment la figure des Ombres, elles seront assujetties aux mêmes règles, et iront aboutir aux mêmes points de l'horizon. Par exemple,

le côté (*c . d . g . h.*) dont les lignes (*d.—g.* et *c.—h.*) aboutissent au Point de vue, doit produire une Ombre dont les mêmes lignes correspondantes doivent de même y aboutir. Pour abréger l'opération, on pourroit se contenter d'avoir la longueur de l'Ombre (*c.—k.*); et tirant une ligne du point (*k.*) au Point de vue, elle coupera celle (*h.—i.*) au point (*i.*); ce qui donnera la figure de l'Ombre aussi exacte que si l'on avoit abaissé ces deux lignes (*c.—d.*) et (*h.—g.*) l'une après l'autre.

Pour avoir l'Ombre d'une figure exagone, verticale et perpendiculaire sur le Plan perspectif, on commence par abaisser des lignes de tous les angles de la figure sur la ligne (*i.—k.*) : ces perpendiculaires la coupent aux points (*b . d . f . h.*). De ces quatre points, on tire des parallèles à la Ligne de terre, et de chacun de ces points, on prend les hauteurs des angles correspondans de la figure, et on les couche sur les lignes du Plan. Ainsi, sur la ligne (*b.—l.*), on marquera la hauteur (*b.—a.*); sur celle (*d.—m.*), celle (*d.—e.*); sur celle (*f.—n.*), la hauteur (*f.—c.*); et sur celle (*h.—o.*), celle (*h.—g.*). Alors on tirera des lignes droites des points de (*d.* à *l.*), de (*l.* à *m.*), de (*m.* à *n.*), de (*n.* à *o.*), et l'on aura l'exagone par terre, qui sera juste l'Ombre de la figure (*d . a . e . c . g . f.*). Fig. 4.

On s'y prend exactement de même pour avoir l'Ombre de la figure 5, excepté que l'exagone n'est composé que de six points, et que nous sommes convenus d'en mar- Fig. 5.

quer huit pour le cercle. Nous abaisserons donc ces huit points pour former l'Ombre du cercle par terre. La figure 4 pose sur deux points, et le cercle ne pose que sur un. On tire des lignes droites d'un point à l'autre pour former la figure 4; et dans celle-ci, l'on trace le cercle à la main, par le moyen des courbes, d'un point à l'autre, ainsi que nous l'avons précédemment indiqué.

D'ailleurs cette figure est exactement la même dans son procédé, que celle de la Planche XIII (fig. 1). La seule différence qui existe, c'est que, dans cette fig. 5, le cercle est abaissé par terre, d'après le cercle sur champ, et que, dans l'autre, c'est le cercle qui est à terre qui est relevé perpendiculairement sur le pavé.

Fig. 6. Dans la figure 6, cette portion de cylindre offrant deux cercles en Perspective, l'un en Plan, et l'autre en l'air, l'ombre portée sur la terre aura nécessairement en grande partie la forme circulaire; mais comme la position du Soleil est de côté, et parallèle à la Ligne de terre, il n'y a que la moitié du cylindre qui est éclairée, et qui portera son Ombre. Cette Ombre commencera aux points des tangentes (*a.* et *l.*) des rayons lumineux qui touchent le cercle dans ces deux points où commence aussi son Ombre propre.

Comme on a été obligé, en construisant le cylindre, d'avoir plusieurs points pour faire passer les cercles, l'on ne gardera que les cinq perpendiculaires (*a.—b.*, *e.—d.*, *g.—h.*, *r.—o.*, *k.—l.*) élevées sur les points (*b . e . g . r . k.*) du Plan. On tirera de chacun de ces cinq points des

parallèles, d'où l'on abaissera les cinq perpendiculaires, ainsi que nous avons fait dans les figures précédentes; de sorte qu'en ouvrant le compas du point (*b.* en *a.*), et renversant cette hauteur sur la parallèle (*b.*—*c.*); prenant celle (*e.*—*d.*) sur (*e.*—*f.*), celle (*g.*—*h.*) sur (*g.*—*i.*), celle (*r.*—*o.*) sur (*r.*—*m.*); enfin, celle (*k.*—*l.*) sur (*k.*—*n.*), on aura les cinq points (*c . f . i . m . n.*) où doit passer la courbe qui représente l'Ombre de la partie du cylindre marquée par les cinq points supérieurs (*a . d . h . o . l.*).

Les deux perpendiculaires (*a.*—*b.*) et (*k.*—*l.*), qui sont les deux côtés du cylindre où touchent les tangentes des rayons lumineux, doivent porter leur Ombre droite. Ainsi l'on tirera une ligne droite de (*b.* en *c.*), et une autre de (*k.* en *n.*); ce qui terminera la figure de l'Ombre portée par le cylindre.

La figure 7 représente un Solide éclairé par le Soleil, dont les rayons viennent diagonalement frapper ce corps par-derrière. Nous supposerons toujours la hauteur de cet astre à 50 degrés, comme dans les figures précédentes. Fig. 7.

Comme l'Ombre doit être égale à la hauteur du Solide, et qu'elle doit venir diagonalement en avant du corps, nous commencerons par tirer du Point de distance que nous supposons être le pied de la lumière du Soleil, des lignes qui, passant par les trois angles du Plan (*a . b . c.*), viendront en avant de la figure; et pour déterminer la largeur de l'Ombre par la hauteur de la figure, nous prendrons la mesure (*a.*—*h.*), que nous porterons en

(*g.*). De ce point (*g.*) en tirant une ligne au Point de vue, et la prolongeant en avant jusqu'à ce qu'elle coupe la ligne (*a.—d.*), son intersection sur cette ligne (*a.—d.*) sera au point (*d.*) et donnera la largeur de l'Ombre; ensuite en tirant de ce point (*d.*) une ligne horizontale jusqu'à ce qu'elle coupe la ligne (*b.—e.*) au point (*e.*), nous aurons l'Ombre (*a . d . e .*) de la face (*h.—i.*); l'autre partie d'Ombre se trouvera en tirant une ligne du point (*e.*) au point de vue, parce qu'elle coupera la ligne (*c.—f.*) au point (*f.*), ce qui donnera l'Ombre de la figure.

Fig. 8. La figure 8 représente un solide éclairé par le Soleil placé derrière le Spectateur et toujours à la même hauteur sur l'horizon.

Dans cette position, ce corps éclairé de face n'a que celle (*d . e . h . i .*), qui porte son Ombre dirigée vers l'horizon. Ainsi, en prolongeant la ligne du Plan (*a.—b.—c.*) et portant la hauteur (*b.—e.*) renversée sur cette ligne (*a.—b.—c.*), elle la coupera au point (*c.*). Prolongeant ensuite en arrière la ligne (*g.—b.*), et tirant au Point de distance une diagonale du point (*c.*), elle coupera la ligne (*g.—b.*) au point (*i.*), qui sera la terminaison de l'Ombre. En tirant enfin une parallèle du point (*i.*) jusqu'à la ligne (*a.—h.*), on aura la forme totale de l'Ombre portée en arrière.

Fig. 9. La figure (*a . b . d .*) est une surface ayant la forme d'une équerre qui est posée perpendiculairement sur le pavé,

pavé, et dont la ligne du Plan (*d.—a.*) est perpendiculaire au Point de vue.

L'Ombre portée de cette figure est coupée par le Plan (*e . f . l . k .*) qui est vertical, et qui la force de se relever, attendu que ce Plan est opaque.

Pour faire cette opération, il ne faut pas d'abord avoir égard au Plan perpendiculaire (*e . f . l . k .*), et tracer la figure comme celle n°. 2 de cette Planche (*a . b . c . d .*); vous tirerez ensuite la ligne (*b.—c.*), qui donne la diagonale relative à la hauteur du Soleil; et attendu que l'Ombre ne peut s'étendre jusqu'au point (*c.*), à cause de l'opacité du corps (*e . f . k . l .*), vous releverez le triangle (*g . h . c .*) en élevant sur la ligne (*e.—f.*) qui coupe l'Ombre (*a . d . c .*), une perpendiculaire jusqu'à ce qu'elle rencontre la ligne (*b.—c.*) au point (*i.*); et en tirant une autre ligne de ce même point (*i.*) jusqu'au point (*h.*), vous aurez la totalité de l'Ombre portée par le corps (*a . b . d .*) et relevée sur la surface (*e . f . k . l .*).

Dans la figure 10, la ligne (*a.—b.*) perpendiculaire sur le pavé, porte son Ombre (*a.—c.*) sur trois marches d'escalier surmontées par le mur (*g . f . m . n .*). Le principe qui nous a guidés dans la figure précédente est exactement le même dans celle-ci, et ne varie jamais par-tout où les Ombres sont coupées par un corps d'une forme quelconque; ainsi en opérant comme s'il n'y avoit pas de marches ni de mur, on procédera de la même manière que dans la figure 1 de cette Planche (*a . b . c .*); ensuite sur la ligne (*d.—e.*), qui est la pre- Fig. 10.

mière du Plan de la première marche, et qui coupe l'Ombre (*a.* — *c.*) au point (*i.*), on élève sur ce point (*i.*) une perpendiculaire de la hauteur de la marche ; après, par une parallèle horizontale, on rejoint la ligne où commence la seconde marche, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'on soit arrivé à la dernière marche et à la ligne (*g.—f.*), qui fait le commencement du mur (*g . f . m . n .*) ; alors du point (*h.*) on élève une perpendiculaire jusqu'à ce qu'elle touche le rayon (*b.—c.*) au point (*l.*), qui est l'extrémité de l'Ombre portée par la ligne (*a.—b.*).

Nous ferons observer que dans ces deux dernières figures n°. 9 et 10, nous avons mis le Soleil plus bas vers l'horizon pour avoir des Ombres portées plus prolongées, ce qui étoit très-utile pour bien faire sentir notre leçon.

Pl. XXX. Fig. 1. L'Ombre portée par l'équerre de cette figure est coupée par trois marches, et va faire le sujet de cette opération.

En suivant les principes établis, nous devons commencer par tracer sur le plancher l'Ombre portée (*a . d . c .*) comme s'il n'y avoit pas de marche, et ainsi que nous l'avons pratiqué dans la figure 9 de la Planche précédente. Nous releverons ensuite au point (*e.*) sur la ligne (*s.—s.*), qui est la première du Plan des marches, la ligne d'Ombre (*a.—d.*) alternativement par une perpendiculaire et une horizontale de marche en marche, comme nous l'avons fait dans la figure 10, Pl. XXIX ; mais attendu que la ligne (*c.—b.*) de l'équerre est in-

clinée, il faut, pour trouver l'Ombre portée de cette inclinaison, élever des points (*e.f.g.*) où les lignes du Plan des marches sont coupées par la ligne d'Ombre (*a.—d.*). Il faut, disons-nous, élever des perpendiculaires jusqu'à ce qu'elles touchent le rayon (*b.—d.*) aux points (*p.q.r.*); ensuite des autres points (*h.i.k.*) qui se trouvent aux intersections occasionnées par la ligne (*c.—d.*) sur le Plan des marches; on tirera des lignes aux mêmes points (*p.q.r.*), c'est-à-dire, de (*h.* en *p.*), ce qui nous donnera la ligne inclinée (*h.—m.*) de (*i.* à *q*) pour avoir celle (& et *n.*), et de (*k.* en *r.*) pour avoir celle (*ü.—o.*); alors pour terminer la figure de l'Ombre, il n'y aura qu'a lier ensemble les Lignes montantes par des lignes couchées de (*m.* à &., de *n.* à *ü.*, et de *o.* à *l.*), ce qui finira la pointe de l'Ombre de cette équerre sur les trois marches.

Cette figure 2 est une figure circulaire portant son Ombre sur deux marches. Fig. 2.

Nous allons opérer, pour cette figure, comme nous l'avons fait pour la figure 5 de la Planche XXIX pour avoir l'Ombre portée d'un cercle sur la terre; nous releverons ensuite cette Ombre sur chaque marche, comme nous l'avons fait dans la figure 1 de la même Planche représentant l'équerre; par la raison que les principes et les règles qui en dérivent sont toujours les mêmes. La seule difficulté que nous offre cette leçon, c'est d'avoir bien juste la courbe de l'Ombre portée et cette même courbe interrompue par les marches.

Nous avons divisé le cercle en huit points comme à l'ordinaire; et en renversant par terre les sept points (B. C. D. E. F. G. H.) qui nous donneront sur le Plan (*b*. *c*. *d*. *e*. *f*. *g*. *h*.), nous aurons l'Ombre totale du cercle.

Quant à la manière de trouver les portions d'Ombre tant sur les faces des marches que sur le dessus, on relevera d'abord la première portion de cercle dans l'endroit où la ligne du Plan de la première marche (*n*.) coupe les cinq lignes de construction (*m*. *l*. A. *k*. *i*.) qui ont servi à tracer le cercle (*b*. *c*. *d*. *e*. *f*. *g*. *h*.), ensuite la ligne (E.—*e*.) que nous avons déjà tirée et dont la hauteur du Soleil a déterminé la pente, servira à assurer les hauteurs de cette première portion de cercle qui se dessine perpendiculairement sur la face de la première marche, ainsi que celle de l'autre portion de cercle qui se relève sur la seconde. Après avoir tiré des parallèles des points (B. *b*. C. *c*. D. *d*. F. *f*. G. *g*. H. *h*.), elles serviront, par leurs intersections avec les lignes du Plan (*m*.—*l*.—A.—*k*.—*i*.) qui doivent être relevées sur la face et couchées sur le dessus des marches; elles serviront, disons-nous, à trouver les points par où doivent passer les courbes qui dessineront la véritable forme de l'Ombre coupée par les marches.

Au reste, l'élève n'a qu'à étudier bien attentivement cette figure 2 sur la Planche, en suivant l'opération avec une pointe fixe; ce qui vaudra mieux pour lui qu'une explication encore plus étendue.

§. II.

Des Ombres projettées vers l'horizon, le Soleil étant derrière le Spectateur.

Il est encore un moyen de trouver la projection des Ombres vers l'horizon, le Soleil étant derrière le Spectateur, en se servant d'un Point accidentel terrestre posé sur la Ligne perpendiculaire aérienne précisément opposée au Soleil qui produit cette Ombre.

Nous avons déjà dit plusieurs fois qu'en Perspective, les lignes parallèles restant toujours parallèles, alloient se réunir dans un seul point, ou sur la Ligne d'horizon, ou dessus, ou dessous; d'après ce principe, nous dirons que tous les rayons du Soleil qui éclairent un corps quelconque étant parallèles entre eux, doivent par conconséquent se réunir à un seul point dans l'horizon, qui se trouve, par rapport à nous, dans un éloignement infini.

Ainsi nous supposerons que le Soleil (C.) étant, à l'orient, à la hauteur (E—C.) de la Ligne d'horizon; si, du point (E.) qui lui est perpendiculaire, l'on tire une ligne à la base de la Pyramide (A.—B.) en passant par le point (A.), et que du point (C.) on tire une autre ligne passant par le sommet de cette Pyramide au point (B.) jusqu'à ce qu'elle coupe la ligne (E.—X.), le point

Pl. XXXI. Fig. 1.

(X.) sera le terme de la projection de l'Ombre (A.—X.) provenant de la Pyramide (A.—B.).

Actuellement, si le Soleil (K.) étoit justement opposé à celui (C.), ou bien s'il se trouvoit à l'occident sur la même direction de la ligne (E.—A.—M.), par conséquent derrière la tête du Spectateur; ses rayons passant par le sommet de la Pyramide au point (B.), et traversant l'espace infini, iroient se réunir sous la Ligne d'horizon (P.—L.) au point (F.) sur la Ligne aérienne et perpendiculaire (H.—E.—G.), et à la même distance du Point horizontal (E.) au point du Soleil (C.), de même que la distance (L.—K.) est égale à celle (L.—M.); cette ligne (K.—B.—F.) coupe la ligne (E.—A.—M.) au point (Y.), qui se trouve l'extrémité de la projection vers l'horizon de l'Ombre (A.—Y.).

Si le soleil (C.) étoit en (H.), il se trouveroit plus haut, et par conséquent l'Ombre qu'il occasionneroit seroit plus courte; et en prenant toujours pour exemple la Pyramide (A.—B.), la prolongation de la ligne (H.—B.) coupant la ligne (E.—A.—M.) au point (&.), donneroit l'Ombre (A.—&.), qui, comme on voit, est plus courte que celle (A.—X.). Ainsi l'autre Soleil (K.) étant aussi plus élevé, toujours sur la même direction de la ligne (E.—A.—M.), son Point accidentel terrestre se trouvera aussi plus bas sur la ligne aérienne (H.—E.—G.) au point (G.); et en tirant une ligne de ce point (G.) au point (B.), elle coupera la ligne (E.—A.—M.) au point (Z.), qui sera la longueur de l'Ombre projetée (A.—Z.) vers l'horizon.

Pl. XXXI. Fig. 2.

Pour avoir la projection vers l'horizon des Ombres portées par le solide, figure 2, on prend d'abord la hauteur et la direction du Soleil que donne la Ligne perpendiculaire aérienne (V.—U.—T.); la hauteur du Soleil étant supposée derrière le Spectateur à la même hauteur que celle du point (V.) au point de l'horizon (U.), on prend cette distance que l'on renverse sur la Ligne aérienne (V.—T.) de (U. en T.); ce point (T.) sera le Point accidentel terrestre dont nous allons nous servir pour trouver la projection de l'Ombre du solide, (fig. 2).

Le pied de la lumière étant sur la Ligne d'horizon au point (U.), on tirera de ce point des lignes aux trois angles (*c*. *a*. *b*.) du Plan du solide; ensuite en tirant du Point terrestre (T.) des lignes aux trois autres angles supérieurs (*d*. *f*. *e*.) de la même figure, ces lignes (T.—*d*., T.—*f*., T—*e*.) couperont celles (U.—*c*, U.—*a*, U.—*b*.) aux points (*i*. *h*. *g*.); et tirant des lignes de (*c*. en *i*., de *i*. en *h*., de *h*. en *g*., et de *g*. en *b*.), on aura l'image de l'Ombre de ce solide projetée vers l'horizon.

D'après l'explication de cette figure, on doit sentir que si le Soleil qui est derrière le Spectateur est perpendiculaire à la Ligne d'horizon, alors la ligne aérienne sera établie sur la verticale en coupant le point de vue (*m*) sur la Ligne d'horizon (R.—S.). Il ne restera plus qu'à s'assurer de la hauteur du Soleil pour porter cette hauteur sur la Ligne aérienne au-dessus de la ligne d'horizon en partant du Point de vue (*m*.), et pour avoir le Point accidentel terrestre. Si la direction du Soleil est diagonale relativement à la Ligne de terre (*n*.—*o*.),

alors la Ligne aérienne coupera la Ligne d'horizon aux Points de distance aux intersections (R. ou S.).

Fig. 3. 4. Comme les figures 3 et 4 donnent leurs Ombres suivant les mêmes principes, nous ne nous étendrons pas davantage sur cet objet: nous n'ajouterons qu'un mot pour enseigner le moyen de trouver la place de cette Ligne aérienne suivant qu'on désire l'Ombre projettée plus ou moins considérable.

Nous supposerons qu'un Artiste veuille avoir, dans son Tableau, une Ombre projettée vers l'horizon dans la direction de celle de la figure 2 (*c . i . h . g .*), après avoir marqué le point (*i.*) comme point dirigeant; en tirant du point (*c.*) une ligne jusqu'à l'horizon, en passant sur le point (*i.*); cette ligne coupera la Ligne d'horizon au point (U.) qui sera le pied de la lumière et sur lequel point on fera traverser la Ligne aérienne sur laquelle doit être placé le Point terrestre.

Maintenant pour avoir la longueur de cette Ombre, si on la veut, par exemple, au point (*i.*). Du point (*d.*) au point (*i.*), tirez une ligne que vous prolongerez jusqu'à la Ligne aérienne (V.—T.), qui en sera coupée au point (T.); lequel point sera le Point accidentel terrestre qui servira à tracer l'Ombre (*c . i . h . g . b .*).

Il est inutile de dire que si l'on trouve cette Ombre trop longue, quoique bien dirigée, en marquant sur la ligne (U—*c.*) un point plus rapproché de (*c.*), comme le point (*p.*); alors en tirant une ligne de (*d.* en *p.*) et la prolongeant jusqu'à la Ligne aérienne (V.—T.), cette ligne

ligne en sera coupée à une distance bien plus profonde du point (U.), par la raison que le Soleil sera plus élevé et qu'il doit produire, dans ce cas là, les Ombres des corps beaucoup plus courtes ; ainsi de suite, etc. etc.

§. III.

Des Ombres portées par des corps éclairés par un flambeau allumé.

Quoique les principes pour tracer ce genre d'Ombres soient les mêmes que pour celles occasionnées par le Soleil, il est cependant des différences trop essentielles pour ne pas en faire une méthode particulière.

Premièrement, les rayons qui émanent du Soleil viennent d'un extrême éloignement et paroissent toujours parallèles en touchant les extrémités des corps qui portent l'Ombre ; au lieu que les rayons qui partent de la lumière d'un flambeau viennent d'assez près, et divergent à mesure que l'Ombre s'éloigne du corps qui la produit.

Secondement, le pied de la lumière du Soleil n'est que dans un seul point sur la Ligne d'horizon perpendiculaire à cet astre, et sur la Ligne aérienne. Celui de la lumière d'un flambeau allumé se trouve aussi toujours perpendiculaire à cette lumière ; mais il est dessous, dessus, de côté ou en face.

En regardant la flamme d'une chandelle isolée, cette flamme donne toujours son pied par des rayons qui lui

sont perpendiculaires, et qui forment entre eux des angles droits ou de cent degrés. En examinant la Planche XXXII, (figure 1), on concevra très-aisément notre explication.

Pl. XXXII. Fig. 1. La lumière de la lampe (A.) a plusieurs pieds relativement aux objets qu'elle éclaire; ceux qui sont sur la terre, comme les lignes (*t.*—P., *a.*—O., *c.*—N., *e.*—M., *h.*—L.), ont leurs Ombres dirigées par le pied de la lumière (B.). Les Ombres des lignes du plafond (*p.*—H. et *m.*—I.) sont dirigées par le pied de la lumière (D.); celles des lignes qui sont sur le mur en face de la lumière, sont dirigées par le pied (E.); et celles des lignes qui sont sur la face du mur où est appliquée la lampe, sont dirigées par le pied (C.); enfin celles des lignes (*r.*—X.) qui sont dans le fond du Tableau, sont dirigées par le pied (R.). Il y a donc autant de pieds de lumière qu'il y a de Plans sur lesquels il y a d'objets éclairés et qui portent leurs Ombres.

On remarquera que les Lignes perpendiculaires à la lumière (A.) et qui donnent le pied de la lumière comme (A.—B., A.—D., A.—C, A.—R., A.—E.), forment toutes des angles droits dont la lumière (A.) est le sommet ou le centre.

Ainsi lorsqu'on voudra trouver le pied de la lumière d'un flambeau ou d'une lampe, comme dans cette figure, et que cette lumière sera, comme on voit, dans une chambre quarrée, du point (C.) où la lampe est attachée au mur, on fera tomber une perpendiculaire jusqu'à terre au point (V.), d'où l'on tirera une parallèle à

l'autre angle du mur au point (F.), sur lequel on élevera la perpendiculaire (F.—G.), et de ce point, tirant une autre parallèle à l'angle du mur (T.), on fera descendre une petite perpendiculaire au point (C.) d'où l'on est parti. Ce sera sur ces quatre lignes (T.—V., V.—F., F.—G., G.—T.) que se trouveront les quatre pieds de la lumière à l'extrémité des quatre perpendiculaires (A.—C., A.—B., A.—E., A.—D.) aux points (C. B. E. D.).

A l'égard du pied de la lumière qui se trouve dans le fond du Tableau au point (R.), il faudra, pour avoir ce point, tirer du point (B.) une ligne au Point de vue (U.), qui sera parallèle à celle (1—Æ.); et dans l'endroit où elle coupera la ligne (Æ.—&.) au point (6.), on élevera une perpendiculaire de (6. en R.); ensuite du point (A.) en tirant au Point de vue (U.) une autre parallèle jusqu'à ce qu'elle coupe la Ligne perpendiculaire (6.—R.) au point (R.). Ce sera ce point (R.) qui sera le pied de la lumière pour diriger les Ombres des objets qui se trouveront sur la face de ce mur (Y. Z. Æ. &.).

Actuellement que nous avons enseigné la manière de trouver le pied de la lumière, lorsqu'on voudra trouver l'Ombre d'une ligne, comme (*a.*—O.), du point (B.), qui est le pied de la lumière pour tous les objets qui sont sur la terre, on tirera une ligne indéfinie, en passant par le point (O.); ensuite, de la lumière (A.) au point (*a.*), qui est l'extrémité de la ligne (*a.*—O.), on tirera une ligne jusqu'à ce qu'elle coupe la ligne (B.—*b.*) au point

(*b.*), et ce sera à ce point (*b.*) que se terminera l'Ombre (O.—*b.*) de la ligne (*a.*—O.). On trouvera, par le même moyen, les Ombres des lignes (*t.*—P.) au point (*u.*), et (*c.*—N) au point (*d.*) de la même figure.

Comme les Ombres des lignes (*e.*—M. et *h.*—L.) sont en partie relevées sur le mur, il faut, dans ce cas-là, continuer la ligne (B.—M.) jusqu'au mur, au point (*f.*) où elle sera relevée perpendiculairement jusqu'à ce qu'elle rencontre la ligne (A.—*e.*—*g.*) au point (*g.*), où se terminera la projection de l'Ombre de la ligne (*e.*—M.). Comme celle de la ligne (*h.*—L.) est dans le même genre, il faudra pour elle faire la même opération ; elle se terminera par la perpendiculaire (*z.*—*i.*).

A l'égard des Ombres portées par les lignes (H.—*p.* et (I.—*m.*) qui sont au plafond, lorsque l'on a trouvé le pied de la lumière (D.), on fait l'opération pareille à celle des lignes qui sont sur la terre.

Il en est de même des Ombres portées par les autres lignes (*k.*—K., *x.*—Q., *r.*—X.) qui sont sur les autres faces du mur. En trouvant le pied de la lumière (E. C. R.), il sera très-facile de déterminer la projection de ces Ombres ; il ne faudra, pour cela, que suivre la même méthode : d'ailleurs les Leçons subséquentes sur les Ombres de la lumière du flambeau éclairciront encore plus nos explications.

Pl. XXXII. Fig. 2. La figure 2 représente un intérieur parfaitement égal dans ses dimensions à celui de la figure 1. Les corps éclairés par la lampe (A.) étant larges, sans beaucoup d'épaisseur, portent leurs Ombres bien plus divergentes

que celles portées par des lignes, comme dans la fig. 1; mais elles ne seront pas plus difficiles à tracer que celles dont nous venons de nous occuper : aussi ce que nous dirons sur ces figures ne sera relatif qu'aux différences qui leur sont propres.

La planche (R . S . T . U.) étant perpendiculaire sur la terre et en face de la lumière (A.), on tracera son Ombre portée sur la terre, après avoir tiré deux lignes indéfinies du pied de la lumière de (B. à U.) et de (B. à T.), tirant ensuite deux lignes du foyer (A.) à R. et à S.), jusqu'à ce qu'elles coupent celles (B.—U. et B. —T.) aux points (1. et 2.), qui fixeront la projection de l'Ombre de la planche (R . T . S . U.). — Comme la ligne (R.—S.) est perpendiculaire au Point de vue, l'Ombre de cette ligne, représentée sur la terre par celle (1. et 2.), doit aussi y aboutir. Ainsi, en tirant du point (2.) au point (1.) une ligne, elle ira, en la prolongeant, aboutir au Point de vue.

La planche (X . Z . Y . Æ.) étant aussi debout devant le mur du fond, son Ombre portée en partie sur la terre, doit élever son autre partie sur la muraille. Ainsi, en tirant du pied de la lumière (B.) deux lignes passant par les points (Z. en Æ.) qui forment la largeur de la planche qui touche le sol, et les conduisant jusqu'au bas du mur, aux points (*c.* et *d.*), on élevera de ces points deux perpendiculaires (*c.*—*a.* et *d.*—*b.*); et du foyer de la lumière (A.), en tirant deux lignes qui passeront par les points (X. et Y.), elles iront couper les deux perpendiculaires (*c.*—*a.* et *d.*—*b.*) aux points

(*a.* et *b.*), où se terminera l'Ombre portée de cette planche (X . Z . Y . Æ.).

La troisième planche (N . P . O . Q.), perpendiculaire à la terre et à la Ligne d'horizon, porte son Ombre sur la terre, sur un parallélipipède couché le long du mur, et sur ce même mur où elle se relève.

Il faut d'abord opérer comme nous l'avons déjà fait dans les autres figures, en tirant deux lignes du point (B.), qui est le pied de la lumière (A.), aux deux points (P . Q.), et les prolonger jusqu'au pied du mur, aux points (K. et I.), comme s'il n'y avoit pas de parallélipipède. De ces deux points (K. et I.), il faut élever deux perpendiculaires (K.—L. et I.—M.); et du foyer (A.), en tirant deux lignes qui passeront par les points (N. et O.), elles couperont les deux lignes (K.—L. et I.—M.) aux points (L. et M.).

A présent, en élevant deux petites perpendiculaires aux points où le parallélipipède coupe les lignes (B.—K. et B. — I.) aux points (*g.* et *h.*), et les élevant jusqu'à la ligne (*n.*—*m.*) qui forme l'angle de ce Solide, aux points (*k.* et *i.*); ensuite, de ces deux points, tirant deux lignes jusqu'aux points (*e.* et *f.*) sur l'autre ligne (*o.*—*l.*), on aura l'Ombre portée de la planche (N . P . O . Q.). Il n'est pas besoin d'observer que l'extrémité de cette Ombre (M.—L.) va aboutir au Point de vue, comme la ligne (O.—N.) de la planche qui porte cette Ombre.

A l'égard du quarré (*n* . *o* . *p* . *r.*), formant une des faces du parallélipipède, les deux lignes (*n.*—*o.* et *n.*—*p.*) projettent leurs Ombres par deux pieds de lumière diffé-

rens ; car, pour avoir l'Ombre de la ligne (*p.—n.*), qui est perpendiculaire au terrain, on doit se servir du pied de la lumière (B.) qui est sur ce pied, pour avoir la ligne (B.—*p.*—*s.*) qui s'arrête au point (*s.*) au pied du mur ; et pour avoir celle (*n.—o.*), qui est aussi perpendiculaire au mur; du point (G.), qui est le pied de la lumière de ce Plan, on tire une ligne au point (*o.*) jusqu'à la ligne (*q.—s.*) qui est élevée à l'extrémité de celle (B.—*p.—s.*). Ainsi l'Ombre du quarré (*n . o . p . r.*) sera (*o . q . s . p.*).

Le cube qui est au plafond (*y . z . æ.*) y projette son Ombre de la même manière ; mais comme ce Solide est sur un autre Plan, il a un autre pied de lumière au point (*&.*), qui ne sert que pour la projection de l'Ombre de cette figure, attendu qu'elle est seule sur ce Plan.

La projection de l'Ombre de l'autre cube (*u.*) sur le mur où est attachée la lampe, se trouve par le pied de la lumière qui, pour ce Plan, est au point (C.).

§. IV.

Ombres occasionnées par les Lumières de deux flambeaux séparés l'un de l'autre.

La figure 1 représente un Solide à angles droits, éclairé par les Lumières de deux flambeaux séparés.

Ces deux Lumières occasionnent deux Ombres portées qui leur sont propres ; et comme ces deux Ombres sont en même temps éclairées par l'une et l'autre Lu-

mière dans leur presque totalité, la partie de l'une et de l'autre que la Lumière des deux flambeaux ne peut atteindre, forme une autre Ombre très-forte, que l'on appelle Ombre commune ou Ombre pleine.

Pl. XXXIII. Fig. 1. Nous allons démontrer la manière de trouver cette Ombre pleine, en expliquant la fig. 1 de la Pl. XXXIII.

Soit la forme supérieure (I . K . M . L.) du Solide élevé sur le Plan (E . F . H . G.). En commençant par une des Lumières, nous prendrons celle (A.) de son pied (B.); nous tirerons aux quatre angles du Plan (E . F . H . G.) quatre lignes indéfinies, et de la Lumière (A.), quatre autres lignes passant par les quatre angles supérieurs du Solide (I . K . M . L.), jusqu'à ce qu'elles coupent ces lignes aux points (Z . Q . O . R.).

Ensuite, tirant des lignes droites des points (E. à Z.), de (Z. à Q.), de (Q. à R.), de (R. à O.), et de (O. à H.), on aura la forme de l'Ombre du Solide occasionnée par la Lumière (A.).

Pour avoir celle de la Lumière (C.), de son pied (D.), on tirera quatre lignes indéfinies, en passant par les quatre angles du même Plan (E . F . H . G.), comme nous avons fait pour l'autre; et du foyer (C.), on tirera quatre autres lignes qui, passant par les quatre angles (I . K . M . L.), iront couper les autres aux points (V . N . & . P.). Ainsi, liant par des lignes droites les points (H. et V., V. et N., N. et &., &. et P., P. et G.), on aura l'Ombre portée par le Solide occasionnée par la Lumière (C.).

Actuellement l'Ombre qui se trouve entre la ligne (E.—F.)

(E.—F.) et les deux lignes (E.—Z. et Z.—P.) qui marquent une partie de l'Ombre occasionnée par la Lumière (A.), et où les rayons de la Lumière (C.) ne peuvent parvenir ; cette Ombre, disons-nous, doit se trouver très-forte, parce qu'elle est commune aux deux Lumières (A. et C.). Il en est de même de l'autre portion qui se trouve entre la ligne (G.—P.) et celle (F.—G.) du Plan, et qui ne peut aussi être éclairée par aucune des deux lumières (A. et C.) : elle se lie avec l'autre, et, par la même raison, devient aussi forte, attendu qu'elle est également commune à l'effet occasionné par les deux Lumières.

L'Ombre portée (B.—S.) du bâton (A.—B.) est occasionnée par la Lumière (C.), et celle (D.—T.) du bâton (C.—D.) l'est par la Lumière (A.).

Nous ferons observer que, plus le corps qui produit l'Ombre est éloigné de la lumière, et plus cette Ombre est foible ; plus il en est près, plus elle est forte et décidée. Ainsi, lorsqu'il y a deux lumières qui éclairent un Solide, et que ce Solide est éloigné à égales distances de l'une et l'autre de ces Lumières ; alors les deux Ombres portées par ce Solide, seront égales en force : mais si une de ces lumières étoit plus éloignée que l'autre de ce corps, alors l'Ombre occasionnée par cette Lumière seroit plus foible que l'autre, en raison de son éloignement.

Le Solide de la figure 2 est perpendiculaire au mur (X. U. J. W.). Comme il est également éclairé par les Fig. 2.

deux lumières (A. et C.), et qu'il est sur un autre Plan que celui où sont les deux flambeaux, on a besoin de trouver d'abord les deux pieds de Lumière (A. et C.), pour avoir les projections des deux Ombres portées par ce Solide sur le mur (X. U. J. W.). Ainsi comme la base de ce mur (U. W.) est perpendiculaire au Point de vue, et que par conséquent il forme un angle droit avec les pieds des deux Lumières (B. et D.), en tirant deux parallèles de ces deux points (B. et D.) à la ligne du mur (U. et W.) aux points (U. et Æ.), on élevera sur ces deux points deux perpendiculaires indéfinies sur lesquelles on ramenera parallèlement les deux foyers (A. et C.) aux points (X. et Y.), lesquels points seront les deux pieds de la Lumière; savoir : celui (X.) de la Lumière (A.), et celui (Y.) de la Lumière (C.).

Au surplus, on fera le reste de l'opération sur le Plan vertical (X. U. J. W.), comme nous l'avons fait sur celui qui étoit horizontal; et après avoir eu les deux Ombres (*d.* et *c.*) relatives aux deux Lumières (A. et C.), on trouvera, par le même procédé, l'Ombre (*b. a. e.*), qui sera commune à ces deux Lumières, n'étant éclairée ni par l'une ni par l'autre.

§. V.

Ombres portées par des Corps éclairés par le Jour venant d'une fenêtre.

La lumière du Jour venant par une fenêtre, et éclairant les objets qui sont dans une chambre, produit les Ombres portées par ces corps très-différentes de celles occasionnées par le foyer du Soleil ou celui d'un flambeau, et de deux lumières séparées.

Comme le Jour n'a pas un foyer déterminé, l'Ombre que cette lumière occasionne ne peut pas être pure; elle est toujours indécise, parce qu'elle est projetée par deux pieds de lumière, et déterminée par deux foyers, dont l'un est au haut, et l'autre au bas de la croisée; et les deux pieds sont à l'extrémité des deux perpendiculaires abaissées de chaque côté de la largeur de la croisée sur le plancher. D'après ces préliminaires, nous allons indiquer le moyen de trouver l'Ombre portée par un Solide recevant le Jour par l'ouverture d'une fenêtre.

Soit le plan du Solide (K. L. O. M.) placé en face de la croisée (E. G. D. F.), ayant sa diagonale (L.—O.) perpendiculaire à la ligne (C.—A.) qui coupe la croisée (E. G. D. F.) en deux parties égales, aux points (A. et B.). Soient abaissées les deux lignes (D.—F. et E.—G.) jusqu'au bas du mur, aux points (H. et I.), lesquels Pl. XXXIII. Fig. 3.

points seront les pieds de la lumière ; soit encore abaissée la ligne (A.—B.) jusqu'au bas du mur, au point (C.).

Actuellement, du point (C.) tirez une parallèle indéfinie à la Ligne de terre, et du point (B.) tirez une ligne en passant par le point (P.), jusqu'à ce qu'elle coupe la ligne (C.—U.) au point (U.) qui sera l'extrémité de l'Ombre de l'angle (P.) du solide. Ensuite des deux pieds de la lumière (H. et I.) et l'on tirera des lignes indéfinies passant de (H.) aux deux angles du Plan (K. et M.), et de l'autre pied de lumière (I.) deux autres lignes indéfinies passant par les mêmes points (K et M.).

Tirez ensuite du Point de foyer (B.) deux lignes qui passeront par les points (Q. et R.) jusqu'à ce qu'elles coupent les deux lignes indéfinies tirées de (I. à M.) au point (N.); et celle de (H. à K.) au point (X.) ; joignant alors ces points par des lignes droites de (K. à X.), de (X. à U.), de (U. à N.), et de (N. à M.), vous aurez la forme de l'Ombre la plus foible de ce solide ; et pour avoir l'Ombre la plus forte appelée Ombre pleine, du point (A.), comme second foyer, vous tirerez des lignes passant par les trois angles (R . P . Q .) du solide jusqu'à ce qu'elles coupent les lignes indéfinies (I.—K.) au point (T.), celle (C.—U.) au point (V.), et celle (H.—M.) au point (Y.) ; et pour finir de tracer cette Ombre pleine, vous tirerez des lignes de (K. à T, de T. à V, de V. à Y, et de Y. à M.), ce qui terminera la Figure de l'Ombre.

Quoique nous ayions marqué ces deux Ombres très-nettes et assez fortes, nous avertissons qu'elles doivent

être plus fondues, plus indécises et plus foibles à leur extrémité. Nous ne les avons déterminées de la sorte que pour la clarté de notre explication; d'ailleurs l'Elève n'a qu'à examiner la Nature dans sa chambre et suivre nos principes, il verra ce qu'il doit faire pour la copier avec justesse et vérité.

Nous ferons encore observer que lorsqu'il y a plusieurs croisées dans un appartement, elles produisent chacune leur lumière sur le même corps, et par conséquent ce corps porte autant d'Ombres qu'il y a de lumières; mais alors ces Ombres deviennent si confuses entre elles, qu'il est inutile de chercher à les tracer suivant les règles de la Perspective: on en viendroit sûrement à bout; mais le temps qu'on passeroit à ce travail seroit presque perdu, parce que les effets qui en résulteroient seroient vagues et indécis, et qu'on ne sauroit aucun gré à l'Artiste de la peine qu'il se seroit donnée.

§. VI.

De la Réflexion des objets dans l'Eau.

Quoique la Réflexion des objets dans l'eau tienne plus à la catoptrique qu'à la Perspective simple, nous croyons cependant que cette partie est trop essentielle aux Peintres pour ne pas en établir les principes.

La Théorie du rayon réfléchi est la base de la Réflexion des objets dans l'eau. Il faut donc commencer par démontrer ce que c'est que l'angle d'incidence et celui de Réflexion pour faire concevoir facilement comment s'opèrent les Réflexions des objets dans l'eau.

Pl. XXXIV. Fig. 1. Soit la surface de l'eau (B.—C.—E.). Sur le point (E.), soit élevée une perpendiculaire (E.—D.) représentant l'objet; soit ensuite sur le point (B.) élevé la perpendiculaire (B.—A.) de la même hauteur que celle (E.—D.) et au point (A.), soit supposé l'œil du Spectateur.

Si l'on continue la perpendiculaire (D.—E.) au-dessous de la ligne (B.—E.), et qu'on lui donne en-dessous de cette ligne la même dimension qu'elle a au-dessus, c'est-à-dire, que l'intervalle du point (E. à D.) soit égal à celui de (E. à F.), si l'on tire une ligne du point (A. à F.), elle coupera celle (B.—E.) au point (C.), qui partagera la ligne (B.—E.) en deux parties égales, parce que la ligne (A.—B.) est égale à celle (E.—D.).

Ainsi l'angle de Réflexion (A . C . B.) est égal à celui d'incidence (D . C . E.), de même que celui (F . C . E.)

est égal à celui (D. C. E.); mais il est renversé dans l'eau. C'est le point (C.) qu'on appelle le point de Réflexion.

Si l'on divise la ligne (E.—D.) au point (G.), et que ce point, renversé dans l'eau, soit vu par l'œil (A.), il donnera son apparence au point (H.) sur la ligne (E.—F.), par la raison que ce point (H.) est aussi enfoncé au-dessous du point (E.) que celui (G.) est élevé au-dessus.

Si l'on a bien compris ce que nous venons d'expliquer sur la Figure 1, la Figure 2 et les suivantes seront très-intelligibles. Il ne reste plus d'autre difficulté pour tracer au juste la Réflexion dans l'eau d'une ligne quelconque, que de trouver le niveau de cette eau; et c'est ce que nous allons apprendre à déterminer.

La ligne (V.—S.) est la surface de l'eau sur laquelle est la coupe d'une masse de terre où sont élevées les lignes (O.—I., U.—K., X.—L., Y.—M., *a*.—*b*.). Fig. 2.

La ligne (O.—I.) étant au pied de cette butte et touchant l'eau par sa base (O.), le niveau de l'eau, par rapport à cette ligne, sera par conséquent au point (O.). Ainsi, en posant la pointe du compas en (O.) et en l'ouvrant jusqu'en (I.), puis renversant perpendiculairement cette ligne (O.—I.) sous le niveau de l'eau (V.—S.) au point (*i*.), on aura l'image de la Réflexion dans l'eau de la ligne (O.—I.) par celle (O.—*i*.).

Les lignes (U.—K., X.—L., Y.—M.) étant sur la butte et éloignées du niveau de l'eau, il faudra les pro-

longer perpendiculairement par des lignes indéfinies au-dessous du niveau de l'eau (V.—S.); alors elles joindront ce niveau aux points (P. Q. R.), et ce sera de ces trois points que l'on prendra alternativement les trois hauteurs de ces lignes (U.—K., X.—L., Y.—M.), que l'on renversera chacune sur leurs lignes respectives aux points (*k*. *l*. *m*.); et par ce moyen on aura l'image réfléchie, dans l'eau, des lignes (U.—K., X.—L., Y.—M.), par les lignes (*u*.—*k*., *x*.—*l*. et *y*.—*m*.).

A l'égard de la ligne (*a*.—*b*.) qui est inclinée sur le terrain, on abaissera de sa base (*a*.) une Ligne perpendiculaire indéfinie qui coupera le niveau de l'eau (V.—S.) au point (*c*.); et prenant la mesure (*c*.—*a*.) et la renversant en (*d*.), ce point (*d*.) sera l'image réfléchie, dans l'eau, de la base (*a*.) de cette ligne (*a*.—*b*.); ensuite pour avoir l'extrémité (*b*.) de cette ligne (*a*.—*b*.), du point (*b*.) on abaissera de même une perpendiculaire indéfinie; et à l'endroit où elle coupera la ligne du niveau de l'eau (V.—S.) au point (S.), de ce point (S.) on prendra la mesure de (S. à *b*.), que l'on renversera au point (*e*.); lequel point sera l'apparence réfléchie, dans l'eau, du point (*b*.).

Actuellement que l'on a les deux points (*d*. *e*.) correspondans avec ceux (*a*. *b*.), en joignant, par une ligne, le point (*d*.) avec le point (*e*.), cette ligne (*d*.—*e*.) sera l'image réfléchie de celle (*a*.—*b*.) qui est hors de l'eau.

Avant de passer outre, nous avertissons que la Perspective des lignes réfléchies dans l'eau est la même que celle

celle qui en est dehors, et que par conséquent il n'y a jamais qu'un seul Point de vue qui sert en même-temps pour les objets qui sont sur la terre et pour leur Réflexion dans l'eau, ou sur tout autre corps transparent, tel que miroir, métal poli, etc. etc. etc.

Dans la figure 3 de la Planche XXXIV, il y a plusieurs objets de différentes formes, et arrangés dans diverses positions, qui se réfléchissent dans l'eau. En examinant cette figure, et en étudiant un peu, il sera très-aisé de la concevoir, sur-tout si l'on cherche d'abord à connoître le niveau de l'eau. Nous allons l'indiquer pour chacun des objets représentés, et une fois les niveaux connus, l'opération se fera très-facilement.

Le niveau d'eau, dans l'intérieur des trois murs tout unis, est de (L. à V., de V. à S., et de S. à O.) : la marche (N.) a son niveau d'eau de (R. en E.) et de (E. en *e.*). On trouvera celui du corps (M.), en abaissant deux perpendiculaires indéfinies des points (K. et *l.*), et coupant le niveau de l'eau (O.—S.) aux points (P. et Q.), d'où l'on tirera deux parallèles, jusqu'à ce qu'elles coupent aux points (Z. et Æ.) deux autres perpendiculaires que l'on aura abaissées du bout de ce corps (M.).

Pour la planche (H.), on trouvera le niveau de l'eau en tirant du Point de vue (O.) deux lignes passant par les points (T. et I.), jusqu'à ce qu'elles coupent les deux perpendiculaires abaissées des deux angles de l'extrémité de cette planche (H.) aux points (X. et Y.).

Enfin, pour le niveau de l'eau qui réfléchit la solive inclinée (A.), après avoir abaissé deux perpendiculaires

de l'endroit où cette solive touche le mur (B.—C.) aux points (G.—*g.*), ces deux lignes couperont le niveau de l'eau (L.—V.) aux points (*b.*—*c.*), d'où l'on tirera deux parallèles qui couperont la solive justement à l'endroit où elle entre dans l'eau. Le reste de la figure est tracé de manière à pouvoir être compris facilement, sans avoir besoin d'autre explication.

CHAPITRE VIII.

Application de la Perspective linéaire à la Peinture.

On a vu par les règles de la Perspective que nous venons de démontrer, que toutes les opérations étant mathématiquement exactes, elles doivent nécessairement présenter les objets tels qu'ils sont effectivement apparens dans la Nature. Nous allons ajouter quelques réflexions qui serviront en même temps de préceptes pour faire l'application de la théorie de la Perspective à la pratique de la Peinture. On ne peut disconvenir qu'il ne soit indispensable à un Artiste d'en connoître les règles. Le Poussin, Lesueur, Lahire, Vernet, Paul Véronèse, et quelques autres Peintres célèbres, en ont si bien senti la nécessité, qu'ils en ont fait une étude approfondie. Leurs Tableaux ont un tel caractère de vérité dans les plans et dans la composition, que le Spectateur croit être témoin de la scène représentée par le Peintre.

Quelle Perfection de Perspective dans les Sept Sacremens du Poussin, et dans les autres Tableaux qui ont illustré ce grand homme! quelle simplicité dans ses lignes! que de grandeur dans ses plans! quelle vérité dans l'action qu'il donne à ses figures! et comme elles sont en proportion avec les objets qui les entourent!

Paul Véronèse est un de ceux qui ont mis la distance

la plus vraie pour que la Perspective de ses Tableaux soit agréable. La Vie de Saint-Bruno, par Lesueur, est un traité complet de Perspective. Ce sont là des Artistes qui l'ont sentie, et qui l'ont méditée, après en avoir puisé les principes dans la Nature.

Certainement ces grands hommes mettoient eux-mêmes leurs Tableaux en Perspective. Ils en établissoient d'abord le Plan, et plaçoient ensuite les figures dans leurs justes proportions et à leur vraie distance. Ils ne faisoient pas comme certains Peintres qui commencent par pyramider leur sujet, leurs figures, et leur architecture après; et qui s'imaginent avoir mis celle-ci en Perspective, parce qu'ils ont déterminé, soit dans le Tableau, soit même en dehors, un point auquel vont aboutir toutes les lignes, et qu'ils appellent, sans savoir ce que c'est, le Point de vue. Il en résulte que, pour voir leurs Tableaux, il ne faut se mettre ni en face ni au milieu, mais de côté, et qu'il est même nécessaire de s'éloigner beaucoup pour pouvoir rencontrer ce prétendu Point de vue.

Nous avons souvent entendu faire l'éloge du beau rideau de l'Opéra, qui représente une galerie d'un palais de Venise, très-bien exécutée par des Peintres italiens qui ont placé leur Point de vue hors du théâtre.

Nous observerons d'abord que cette manière de placer le Point de vue, est une faute qui peut être tolérée seulement au théâtre. En effet, quand le Point de vue est au milieu du rideau, il n'y qu'un très-petit nombre de Spectateurs qui se trouve bien placé relativement à ce

point, en raison de la forme de la salle et de la disposition des places. Or, dans la décoration dont nous parlons, personne ne s'y trouve, et personne ne s'en aperçoit, parce que chacun croit n'être pas à la bonne place. Nous conviendrons pourtant que ce rideau fait beaucoup d'illusion avec peu de moyens, parce qu'en général ce sont toujours les longues lignes tirées à un seul point dans l'horizon, qui produisent immanquablement le plus grand effet.

Mais quelle différence de cette toile à un Tableau qui est devant vos yeux, et au milieu duquel vous vous placez naturellement pour le regarder. L'Artiste qui met son Point de vue hors du Tableau, ne peut alléguer que de mauvaises raisons pour excuser sa licence, et il avoue par-là tacitement son ignorance en Perspective.

On ne conçoit pas comment un Peintre peut se résoudre à faire mettre par un autre son Tableau en Perspective, et presque toujours pour les fonds et les accessoires; car, pour les figures, il se passe des règles, soit parce qu'elles dérangeroient son groupe, en ôtant les lignes pyramidales, soit parce qu'elles l'obligeroient de les raccourcir ou de les allonger; ce qui gâteroit sa composition; et, dans ce cas, il croit se tirer d'embarras par une licence. Mais nous sommes intimément persuadés que toute licence en Perspective est une fausseté, et que l'on ne peut souffrir de fausseté dans la représentation de la Nature. Le tableau doit être mauvais dans son ensemble, si l'on s'est écarté de ces règles, et c'est déjà un grand reproche dont l'auteur ne sauroit se disculper.

De plus, comment est-il possible que deux Artistes de différens genres puissent avoir la même conception et la même façon de voir, pour composer un Tableau à eux deux ? Et, d'un autre côté, comment peut-on imaginer de dessiner des figures avant de connoître et d'avoir établi le plan sur lequel elles doivent poser.

Si l'Artiste fait mettre l'Architecture en Perspective, après avoir établi ses figures, il arrive nécessairement, 1°. qu'elle n'est pas d'accord avec les groupes; 2°. qu'elle ne se compose plus de la même manière qu'il l'avoit d'abord imaginé; 3°. que les figures détruisent la grandeur de l'Architecture, ou que celle-ci rend les figures mesquines et hors de proportion : d'après cela, plus d'ensemble; et ce défaut de vérité dans un ouvrage, quelque bien exécuté qu'il soit d'ailleurs, nuit essentiellement à sa perfection.

Le Peintre qui connoît bien les effets de la Perspective, a un très-grand avantage sur ceux qui ignorent cette science. Il commence par raisonner son plan pour en tirer le meilleur parti possible, soit par la simplicité des lignes, soit par la rigueur de leurs proportions; ce qui produit toujours le grand; il établit ensuite sur ce plan du Tableau, des quarrés en perspective d'une grandeur proportionnée, dont les diagonales vont aboutir au Point de distance placé à trois fois la largeur de la Ligne de terre. Ces carreaux lui servent d'échelle de dégradation, soit pour placer et élever ses figures, soit pour mettre en proportion son architecture, les arbres et autres objets qui composent son Tableau, à la distance et à la hauteur qu'il désire.

En s'y prenant de la sorte, il ne s'expose pas à l'inconvénient de faire des colonnes grosses ou maigres ou petites, de grands chênes de trois mètres de hauteur, etc. Tous les objets qui entreront dans la composition de son Tableau, seront dans leurs véritables proportions ; et ce sont les justes proportions qui, comme nous l'avons déjà dit, forment ce que les Artistes appellent le Grand.

Nous invitons donc les jeunes Peintres à bien étudier les ouvrages des Maîtres que nous venons de citer; à les méditer ; à analyser, jusque dans les moindres détails, toutes les parties qui forment leurs compositions : et s'ils se pénètrent bien des beautés, s'ils sentent les finesses de ces immortels ouvrages, ils auront déjà fait un grand pas vers la perfection.

Après avoir parlé des proportions que doivent avoir les figures, relativement aux places qu'elles occupent sur le plan du Tableau, et dans les divers enfoncemens de ce plan, nous traiterons de la manière de les dessiner pour les avoir parfaitement en Perspective.

Placement et proportion des Figures.

Quand on n'a qu'une seule figure dans le Tableau, et que les différens accessoires qui l'entourent, lui sont subordonnés, cette figure n'est pas difficile à dessiner pour la mettre bien en Perspective ; car, en plaçant le modèle, suivant la hauteur du Point de vue que l'on a déterminé dans la composition, et observant la distance requise pour le dessiner, on n'a, pour ainsi dire, qu'à le représenter tel que la Nature l'offre à notre œil.

Mais si la composition exige plusieurs figures, pour

qu'elles soient bien disposées dans le Tableau, il faut nécessairement faire de petits modèles en terre ou en cire, les grouper sur un terrain en proportion ; et, après avoir établi la ligne horizontale et placé son point de vue, élever sa composition jusqu'à la hauteur de l'œil, vis-à-vis le Point de vue que l'on aura marqué dans la maquette. On recule alors à la distance de trois fois la largeur du devant du Tableau; on dessine l'ensemble de la composition, sans changer la position de l'œil, pour avoir l'intention de chacune des figures qui doivent servir à placer le modèle, pour en faire des études séparées, et pouvoir ensuite les réunir dans le Tableau.

Il ne faut pas manquer, lorsqu'on dessine ses différentes figures d'après Nature, de placer le modèle de façon qu'il soit précisément comme dans l'esquisse, relativement à la hauteur du Point de vue qui a servi à dessiner d'après la maquette.

Voilà comment le Poussin, Lesueur, etc., s'y prenoient pour établir leurs compositions qui sont si naturelles, et dans lesquelles on se rend si bien compte de tous les objets qui constituent la scène représentée.

On sent, d'après cette méthode, qu'il est très-aisé de mettre son plan en Perspective sur le Tableau, pourvu toutefois que l'on ne change, ni la hauteur de la ligne horizontale, ni la place du Point de vue, ni la distance de trois fois la largeur du Tableau.

En comparant cette méthode avec celle qu'emploient quelques Peintres d'Histoire, on verra que ceux-ci se trompent infailliblement dans leurs procédés. Ils commencent

mencent par faire une esquisse de leur Tableau, sans penser à la Perspective, sous le prétexte que ce n'est qu'une esquisse.

Ils divisent ensuite cette esquisse en carreaux, et ils portent cette division très-exactement sur la toile où ils doivent exécuter leur Tableau.

Ils ont la table du modèle presque toujours de dix-huit pouces de haut, sur laquelle ils placent la Nature (il n'importe pour quel sujet); et comme ils ne pensent ni au point de vue, ni à la distance, ils dessinent toutes leurs figures sur le même plan. On conçoit que, d'après cette opération, s'il se trouve dix figures dans leur Tableau, il y a dix Points de vue dispersés dans l'ouvrage; ce qui forme une dissonance qui n'échappe point à l'Artiste éclairé, parce qu'il en reçonnoît tout de suite la raison; tandis que l'Amateur, homme de goût, trouve bien un effet qui le choque, mais ne peut en deviner la cause.

Cette façon d'opérer donne aussi la raison pourquoi nous voyons dans certains Tableaux des figures qui font des enjambées de deux à trois mètres, des groupes qui se tiennent par la main, tandis que leurs pieds sont placés à une distance si éloignée, qu'elle ne leur permet pas de se toucher, etc. etc. Les accessoires se ressentent de cette ignorance. On remarque des marches d'escalier d'un mètre de haut; des lits antiques d'un mètre de long, et des portes où personne ne pourroit passer. Tous ces objets ont été pourtant copiés d'après nature; mais ils l'ont été isolément; ils sont exacts dans les détails; mais

ils sont faux dans l'ensemble, parce qu'ils n'ont pas été mis en Perspective.

On trouve des fautes aussi graves dans les moyens dont ces Artistes se servent pour éclairer leurs figures ; mais ce n'est pas ici le lieu de les faire connoître : nous nous réservons d'en parler quand nous traiterons de la Perspective aérienne.

Nous avons vu, en Italie, des Peintres de Paysages qui tomboient dans les mêmes erreurs : ils remplissoient leurs porte-feuilles de toutes les plus belles fabriques qu'ils rencontroient ; chacun de ces bâtimens, à part, étoit très-bien dessiné ; mais quand ils vouloient composer un Tableau et y placer plusieurs de ces monumens les uns à côté des autres, ceux-ci se trouvoient si faussement posés qu'on ne pouvoit en soutenir la vue ; et la raison en est simple : dans la Nature, ces fabriques sont placées les unes dans des fonds, d'autres sur des hauteurs, d'autres au niveau de l'œil. L'artiste qui les dessine se met toujours en face de chacune d'elles. Il se place, pour les copier, tantôt loin, tantôt près, enfin sous différens Points de vue.

Quand on veut réunir plusieurs de ces fabriques isolées dans un Tableau, il arrive nécessairement que l'on a autant de Points de vue que de fabriques, sans compter les rochers, les arbres qui tous ont été copiés séparément dans divers lieux et à des Points de vue différens ; et de leur rassemblement peu réfléchi, il résulte un désaccord insoutenable pour un œil délicat.

D'après ces réflexions, il nous paroît suffisamment

prouvé qu'il est impossible de mettre en proportion non-seulement plusieurs figures, mais encore les accessoires, les arbres, les fabriques, enfin tout ce qui entre dans la composition d'un Tableau, si l'on ne sait pas la Perspective. Un artiste habile aura beau les dessiner d'après Nature et le plus juste possible, il manquera toujours son effet quand il voudra les rassembler et les peindre, s'il ne suit pas exactement les règles invariables de cette science.

Plusieurs Artistes ont imaginé quelques instrumens assez ingénieux pour voir et copier la Nature dans sa véritable Perspective; mais malgré leur commodité, ces instrumens sont trop embarrassans pour pouvoir s'en servir par-tout; et quand même ils auroient cet avantage, nous pensons qu'il seroit préjudiciable de s'y habituer. On ne sauroit plus observer la Nature sans avoir recours à l'instrument, et l'on tomberoit dans le même inconvénient que ceux qui se serviroient d'un poids suspendu pour observer la pose et l'aplomb du modèle d'après lequel ils voudroient dessiner. En général les Maîtres ne permettent pas aux Elèves d'employer ces procédés, et ils ont raison, vu les conséquences qui résulteroient de cette mauvaise habitude.

Il vaut mieux accoutumer son œil et l'exercer à voir la Nature avec justesse, raisonner tous les effets qu'elle produit, et en tirer des leçons qui sont plus profitables que celles de tous les maîtres.

De la Chambre noire

A l'égard de la chambre noire, nous n'en dirons un

mot que relativement aux lignes. Nous nous réservons de parler de la couleur au Chapitre de la Perspective aérienne.

La chambre noire donne toutes les lignes fausses par une raison bien simple : c'est à cause de la convexité du verre à travers lequel passent les rayons qui réfléchissent la Nature.

Plus les lignes droites se rapprochent du foyer et moins elles sont courbes ; mais aussi plus elles s'en éloignent, et plus cette courbure est sensible.

Ainsi, en dessinant dans la chambre noire et calquant la Nature, elle se trouve visiblement fausse, sur-tout quand elle réfléchit de l'Architecture et toutes les lignes droites sans exception. Cette fausseté est moins évidente quand il n'y a que des arbres ; mais d'après ce que nous venons d'observer, les lignes d'une forêt seront aussi inexactes que celles d'un palais, quoique cette erreur soit moins sensible dans un Paysage où il n'y a point ou peu de lignes droites.

On a prétendu que le célèbre Vernet avoit fait tous ses Ports de France avec le secours de la chambre noire. Cela peut être ; mais comme Vernet savoit parfaitement la Perspective, que personne ne l'a mieux raisonnée et n'a eu l'œil aussi juste que lui sur cette science, on doit présumer que s'il a pris l'ensemble de ses Ports dans la chambre noire (ce dont il pouvoit bien se passer, vu la supériorité de son talent), il corrigeoit les défauts dont nous venons de parler, et cette correction lui donnoit plus de peine qu'il n'en auroit eu à dessiner simplement

avec ses yeux; car la justesse de sa vue l'auroit empêché de faire tomber les monumens et les édifices qu'il savoit bien être d'aplomb dans la Nature.

On peut néanmoins tirer un grand parti de la chambre noire; mais ce n'est pas pour calquer les lignes, c'est plutôt pour y étudier la couleur et ses effets.

D'après ce que nous venons de dire et par les mêmes raisons, on trouvera que les verres concaves et les miroirs convexes présentent les mêmes inconvéniens, et l'on sera convaincu que l'on ne doit en faire usage que relativement à la couleur.

Tous ces moyens nous offrent une grande vérité; c'est que le premier Plan, dans la Nature, est toujours simple et grand; et que plus on veut y mettre d'objets, plus on le rapetisse; car l'ouverture du Tableau n'ayant pas plus de dix à douze mètres de largeur lorsqu'il est vu à la distance nécessaire, on ne peut pas y placer beaucoup d'objets dans leurs justes proportions. Il en faut peu pour éviter la confusion, et c'est ce peu qui constitue le simple et par conséquent le grand. Pour preuve de ce que nous avançons, nous renvoyons nos Elèves aux ouvrages du Poussin; ils y trouveront, sur ce sujet, des leçons de vérité que ce grand homme avoit lui-même puisées dans la Nature.

Manière de combiner la Perspective.

Pour bien concevoir la Perspective, nous proposerons un moyen simple et facile: c'est de chercher, dans la Nature, un objet réel dont la forme soit à-peu-près la même que celle que l'on aura mise en Perspective suivant les règles indiquées.

Or, il est très-aisé à un Elève de trouver, même sans sortir de chez lui, un cube, par exemple, dans la forme d'une boîte presque quarrée; un objet circulaire dans un ustsncile quelconque, etc. etc. Quant aux figures qu'il n'auroit pas sous les yeux, il pourroit les faire avec de la terre glaise ou toute autre matière.

En supposant donc qu'il vient de mettre en Perspective la figure d'un cube, il doit alors prendre la première boîte quarrée qu'il trouvera sous sa main, la mettre dans la même position que le cube tracé dans sa leçon, soit au-dessus, soit au-dessous de l'horizon; placer son œil à la hauteur juste du Point de vue qui est sur son dessin; s'éloigner à la distance nécessaire. Il observera ensuite comment les lignes qui forment la boîte sont disposées; quelles sont celles qui vont aboutir au Point de vue; celles qui sont parallèles entre elles; celles qui sont perpendiculaires, et sur-tout celles qui constituent le plan de la figure.

En suivant cette méthode, il est impossible que l'Elève ne fasse pas des progrès plus rapides que s'il se contentoit de copier tout simplement sa leçon. Il acquerra promptement l'intelligence de la Perspective; mais il faut qu'il s'attache à concevoir ce que c'est que le plan et les élévations de l'objet qu'il aura sous la main; qu'il essaie d'en faire le profil; et après avoir tracé une échelle de hauteur, qu'il tâche de le mettre exactement en Perspective.

Quelque simple que soit ce moyen, peu de personnes en font usage. Aussi n'est-il pas étonnant que la plupart

des dessinateurs ait peu de connoissances en Perspective, et que plusieurs l'aient même étudiée assez long-temps sans la connoître parfaitement.

Illusions d'optique.

On rencontre souvent, dans la Nature, des objets qui se présentent à notre œil d'une manière qui trompe notre jugement et notre habitude de voir, de sorte qu'ils paroissent tout autres qu'ils ne sont en effet; c'est ce qu'on appelle une illusion d'optique.

Supposons, par exemple, un terrain assez uni, mais qui ne soit pas horizontal, c'est-à-dire, qui ait un peu de pente, et sur ce terrain en pente un bassin qui contienne de l'eau; comme ce bassin doit être nécessairement de niveau pour remplir sa destination, les lignes de sa construction ne suivant pas celles de la pente du terrain, il en résultera nécessairement que le bassin paroîtra se renverser sur le montant de la pente, lorsque notre œil sera au-dessus du bassin.

Pour que cet effet soit bien sensible, il faut que le terrain en pente soit beaucoup plus vaste que l'objet de niveau, parce qu'alors la grande masse l'emporte sur la petite; et quoique l'on soit très-près, il est impossible de ne pas voir que le bassin se renverse, quoique réellement il soit de niveau.

Supposons encore que, sur un pareil terrain, on ait bâti un mur qui soit par-tout de la même hauteur, c'est-à-dire, que les lignes du haut et du bas suivent également la pente du terrain, et qu'il se trouve dans le milieu de ce mur une grande porte quarrée dont les

côtés soient d'aplomb, et le haut et le bas par conséquent de niveau; si vous vous placez au haut de ce terrain, vous verrez tomber cette porte de votre côté, sans qu'il soit en votre pouvoir de contraindre votre œil à la voir droite. Il n'y a que le raisonnement qui puisse vous faire reconnoître cette illusion et vous donner la conviction que la porte est de niveau, quoique vous voyiez un effet tout contraire.

On trouve le même effet produit par de grandes lignes inclinées sur lesquelles de petites perpendiculaires viennent se rencontrer; comme, par exemple, une porte d'aplomb adossée à une pyramide. Il est certain qu'on aura beau faire, la porte aura toujours l'air de tomber en avant, parce que les grandes lignes l'emportent sur les petites. Cependant, dans l'exemple de la pyramide, cette illusion est moins sensible que dans les lignes horizontales assises sur un terrain en pente.

Il n'est pas dans notre plan d'entrer dans des discussions physiques et géométriques pour expliquer les causes de ces illusions d'optique. Nous engageons seulement les Elèves à s'en méfier et à éviter de les représenter dans un Tableau, attendu que cet effet étant, dans la Nature, désagréable et faux, il deviendroit plus ridicule en Peinture. Cette illusion paroîtroit une faute de l'Artiste dont il ne pourroit se disculper, quelques bonnes raisons qu'il voulût alléguer.

Gardez-vous bien néanmoins de corriger, dans votre Tableau, une pareille illusion en cherchant à redresserles lignes; car si vous preniez cette licence, vous commettriez

commettriez une fausseté ; et, comme nous l'avons déjà dit, la moindre fausseté ne peut être admissible en Peinture, et encore moins en Perspective ; cette science ayant pour base la vérité et l'exactitude de la Géométrie, qui n'a été établie en principes que par l'étude approfondie de la Nature. Il vaut beaucoup mieux éviter ces fautes d'illusion et choisir toujours ce qui plaît le plus à notre œil ; on est sûr alors, en copiant fidèlement la Nature, de faire passer dans l'ame du Spectateur la même sensation agréable que l'on a éprouvée en l'admirant.

Comme il n'y a rien de régulier ou de symétrique dans la Nature, ce qui nous plaît le plus, c'est une réunion d'objets dont les lignes sont bien cadencées,

Cadencement des Lignes.

On entend par Lignes cadencées, celles qui contrastent ensemble sans se choquer, et dont la disposition s'éloigne également de la monotonie du parallélisme et de la dureté des angles. On les rencontre rarement rassemblées dans la Nature ; heureux l'Artiste qui a la sagacité de les découvrir et de les employer !

Les formes des différens objets n'étant composées que de lignes, il est clair que le cadencement de celles-ci ne peut être que le résultat de l'heureux choix que l'Artiste fera de cette belle variété de formes qu'il aura trouvées éparses dans la Nature, et qu'il réunira dans sa composition en les faisant contraster sans qu'elles se heurtent par la rencontre des lignes qui forment ensemble des angles droits.

Ce seroit pourtant une affectation trop marquée et qui sentiroit le pédantisme en Peinture, de chercher à faire disparoître tous les angles droits qui peuvent se rencontrer dans la composition d'une ville ou de plusieurs bâtimens réunis; l'Artiste évitera de représenter cette dureté de lignes en les coupant par des objets accessoires et qui se présentent sans cesse dans la Nature aux yeux de ceux qui savent les voir; mais on ne doit pas s'apercevoir qu'il s'en est occupé. Nous aurons occasion de nous étendre sur le contraste des lignes dans le courant de cet ouvrage; mais comme cet article tient plus à la Peinture qu'à la Perspective, nous n'en dirons pas ici davantage, et nous passerons aux reflets des lignes dans l'eau.

L'eau claire, limpide et tranquille réfléchit, comme une glace, tous les objets qui sont à sa portée. Nous avons démontré comment il falloit opérer dans ce cas-là pour avoir, en Perspective, l'image d'un corps réfléchi.

Mais il faut que la tranquillité et la limpidité de l'eau soient complètes pour que cette réflexion soit parfaite; elle est souvent dérangée par les différentes altérations qu'éprouvent les eaux exposées à l'air libre. L'agitation sur-tout détruit leur transparence et par conséquent la réflexion parfaite.

Plusieurs causes contribuent à troubler la tranquillité des eaux; 1°. le vent; 2°. la chûte de l'eau sur elle-même; 3°. les corps qui s'y meuvent, tels que des animaux qui s'y baignent, des bateaux qui voguent, etc.; 4°. le courant de l'eau qui suit une pente.

La limpidité est ordinairement altérée après un orage; elle se salit par le mélange des différentes molécules de terre ou d'autres corps hétérogènes qui viennent s'y dissoudre, et elle devient plus ou moins trouble selon qu'il s'y trouve plus ou moins de ces corps étrangers.

On voit que ce qui détruit la tranquillité de l'eau, c'est l'agitation causée par divers accidens; ce qui ôte sa transparence, c'est la saleté qui l'épaissit, ou le froid qui la met en congellation.

Réflexion des objets dans l'eau.

D'après ces principes, nous ferons observer que l'eau tranquille et calme réfléchit bien tous les objets; mais s'il s'élève du vent qui ride sa surface, l'oscillation qu'il cause en augmentant brise toutes les lignes réfléchies, et la réflexion finit par se perdre tout-à-fait; l'eau ne réfléchit plus alors que le ciel d'un côté de la vague, et de l'autre, des portions d'objets environnans. Ainsi, plus la surface de l'eau sera enfoncée dans le plan du Tableau, plus les vagues diminueront à l'œil, et plus elles réfléchiront la couleur du ciel.

Il en est de même d'une surface d'eau tranquille et stagnante qui ne réfléchit, dans toute son étendue, qu'une grande obscurité. Si cette eau vient à être agitée, elle réfléchira alors le ciel en partie; et au lieu de la privation de lumière qu'elle éprouvoit dans sa tranquillité, elle deviendra colorée et brillante à raison de son oscillation.

La chûte d'une grande quantité d'eau détruit aussi la transparence de la masse qui est dans le bassin par l'agi-

tation qu'elle y occasionne ; mais cette agitation n'est ni générale ni si égale que celle causée par le vent ; au contraire, elle diminue en raison de l'éloignement de la cause qui la produit ; et les vagues très-multipliées auprès de la cascade, s'étendent, diminuent et s'applatissent à mesure qu'elles approchent des bords.

Le même effet a lieu lorsque des corps se meuvent dans l'eau ; ils produisent des ondulations circulaires et inégales dont le corps mouvant est le centre, et elles s'élargissent et disparoissent en partie en raison de leur éloignement de ce centre.

Plus une rivière est large et profonde, moins elle a de pente, et plus elle est propre à réfléchir les objets, quoiqu'elle ne le soit pas autant que l'eau renfermée dans un bassin. Par la raison contraire, moins elle a de profondeur, plus elle est rapide dans sa course et agitée par son propre mouvement ; moins elle est capable d'opérer une réflexion parfaite. Dans ce cas, son agitation est causée non-seulement par la rapidité de sa pente, mais encore par le frottement contre ses rives et les rochers ou les cailloux qui lui servent de lit ; et cette agitation est d'autant plus forte, que le frotement est plus près de sa surface.

Elle ne conserve plus alors aucun niveau ; elle offre à l'œil une immensité de plans qui réfléchissent inégalement les uns le ciel, les autres des portions d'objets environnans ; mais avec un tel désordre, qu'il n'y a presque plus de réflexion à force d'y en avoir.

L'eau qui tombe, éprouve dans sa masse une confu-

sion, une décomposition qui la réduit en écume; et quand elle se précipite de très-haut, elle se divise vers la fin de sa chûte et se change en un brouillard épais et lourd; elle perd alors toute son intensité et sa fluidité. Dans cet état et disposée en face du soleil, elle ne réfléchit plus que les couleurs du prisme aux yeux du Spectateur qui se trouve placé entre cet astre et la vapeur. La cascade de Terni, aux environs de Rome, présente quelquefois jusqu'à sept arcs-en-ciel dans la vapeur de l'eau. Tous ne sont pas formés de couleurs également éclatantes; dans le nombre, il s'en trouve qui ont l'ordre des couleurs renversé. C'est à la réfrangibilité des rayons du soleil, dans chacune des gouttes d'eau, que l'on doit le rouge, l'orange, le jaune, le vert, le bleu et le violet que nous étale l'arc-en-ciel; mais l'explication de ce phénomène tient plus à la Physique qu'à la Perspective. Nous renvoyons nos Lecteurs aux ouvrages de Newton sur la décomposition de la lumière; ils y verront avec quelle sagacité et quelle exactitude le Philosophe anglais a développé les causes de ces différens effets.

La réfraction des rayons de la lune, suivant certaines circonstances requises, produit aussi quelquefois une Iris que l'on appelle Arc-en-ciel lunaire. Il a les mêmes couleurs que le Solaire; mais elles sont plus foibles, à cause de la moindre intensité des rayons : il ne peut même avoir lieu que quand la lune est dans son plein; ce qui le rend fort rare.

La réflexion de la lune dans l'eau est toujours d'aplomb, et suit la ligne perpendiculaire prolongée dans l'eau jus-

qu'à l'horizon, à la même distance qu'il paroît y avoir de la ligne d'horizon à la lune. Par conséquent l'horizon coupe justement par la moitié la perpendiculaire qui tombe de la lune jusqu'à la réflexion de cet astre.

Ainsi, quand l'eau est très-calme et sans courant, ni oscillation quelconque, l'image de la lune est parfaitement dessinée dans l'eau, et il n'y a presque pas de différence pour la forme et l'éclat entre ce corps lumineux et sa réflexion.

Mais si l'eau vient à s'agiter par quelqu'une des causes que nous avons indiquées, son oscillation lui donne alors une très-grande quantité de surfaces, et prolonge la forme de la réflexion, depuis le point du rivage où passe la perpendiculaire du corps lumineux, jusqu'au bord opposé, en suivant toujours la même perpendiculaire.

Cependant la principale image de la réflexion est toujours beaucoup plus lumineuse que le reste de la ligne prolongée par l'oscillation de l'eau, dont l'éclat s'affoiblit insensiblement, à mesure qu'elle s'éloigne de l'image.

Nous avons déjà dit que, plus l'oscillation est précipitée, plus il y a de la confusion dans la réflexion; mais plus les vagues s'étendent, plus cette réflexion est distincte; et si le calme renaît, elle devient parfaite.

On doit appliquer les mêmes règles à toutes les réflexions des corps lumineux, tels que le feu, un flambeau, etc. etc. etc.; car elles dérivent des mêmes principes, et produisent les mêmes effets, relativement aux lignes. Nous renvoyons ce qui nous reste à en dire, au moment où nous parlerons de la Perspective aérienne.

Des Nuages.

Les nuages sont un amas plus ou moins considérable d'eau réduite en vapeur qui est soutenue par l'air, et qui vogue au gré des vents.

Quand cette masse est divisée, elle prend diverses formes, toutes variées en épaisseur, longueur et largeur: l'air opère toutes ces divisions qui offrent souvent à l'Artiste un spectacle ravissant et magnifique.

Comme ces formes mouvantes changent à chaque instant, s'élargissent, se resserrent, se déchirent, se séparent ou se mêlent avec d'autres, il est impossible de les mettre en Perspective suivant les règles ordinaires : mais comme il existe une Perspective qui leur est propre, qui est celle de Sentiment, il faut que l'Artiste étudie bien leurs formes et leurs mouvemens ; qu'il observe la position de leurs lignes entre elles ; qu'il fasse attention aux masses qui passent les unes sur les autres, à celles qui fuient vers l'horizon, à eelles qui sont plus hautes ou plus basses dans l'atmosphère ; qu'il suive la dégradation des formes, à mesure que les nuages s'éloignent de l'œil pour aller se perdre dans l'horizon : c'est par cette étude réfléchie qu'il apprendra à donner au ciel la forme concave, si difficile à représenter, en supposant néanmoins qu'il soit couvert de nuages ; car s'il est serein, la difficulté tient alors moins à l'ignorance de la Perspective des lignes, qu'à celle des couleurs et de la Perspective aérienne.

La preuve que cette étude est extrêmement essentielle, et qu'on n'acquiert les connoissances qui y sont relatives qu'avec beaucoup de soins et de réflexions, c'est qu'il y

a très-peu d'Artistes qui sachent composer un ciel nuageux. Ils ont bien observé et rendu la forme des nuages; mais comme ils n'en connoissent pas la Perspective, il arrive très-souvent que leur ciel, au lieu d'être concave, se trouve convexe, malgré leurs efforts pour rendre l'effet contraire.

Le célèbre Vernet disoit qu'il avoit passé sa vie à étudier les effets du ciel, et qu'il n'y avoit pas de jour qu'il n'y prît une nouvelle leçon de son art : aussi Vernet faisoit admirablement cette partie intéressante des Tableaux; ses nuages sont des masses grandement composées, et ne ressemblent pas à des rochers suspendus dans les airs : c'est par le choix qu'il a fait de la belle Nature, que les ouvrages de cet habile Artiste porteront son nom à la postérité la plus reculée.

Des Vagues de la mer.

Les vagues de la mer, sur-tout quand elle est fortement agitée, ont une Perspective déterminée. Celles de l'Océan sont plus longues et plus larges que celles de la Méditerranée, parce que le bassin de cette dernière est plus resserré et plus parsemé de rochers et de brisans; au lieu que les vagues de l'Océan venant de plus loin, ont le temps de se rejoindre, par impulsion, en grandes masses, et de former des lames étendues qui se prolongent et se suivent à une longue distance. Cette différence est toujours sensible, mais encore plus dans les grandes tempêtes.

Ainsi, comme l'a très-bien observé Vernet, dans ses Tableaux de marine, les vagues, égales autant qu'il est possible

possible entre elles, suivent les règles de la Perspective par leur diminution sensible, à mesure qu'elles s'éloignent de notre œil pour aller se perdre dans l'horizon. Il n'y a d'exception à cette règle qu'au moment d'une violente tempête, où l'inégalité du vent influe sur la différence des vagues, et où il arrive quelquefois que les plus éloignées se trouvent plus considérables et plus élevées que celles qui viennent se briser sur le rivage. Au reste, il en est des vagues de la mer comme des nuages : la théorie de la Perspective est très-utile pour les représenter; mais l'étude principale est celle de la Nature, qui offre, dans cette partie, des combinaisons multipliées et infinies, qu'il faut prendre sur le fait pour les représenter avec justesse et vérité.

Des Rivières et Rivages.

Il n'y a peut-être rien de plus difficile à mettre en Perspective, pour quelqu'un qui n'est pas bien exercé dans cette science, que les rivières et leurs rivages qui serpentent dans une plaine. Ordinairement les eaux ne paroissent pas de niveau; l'Artiste cherche à les corriger, sans pouvoir réussir à les rendre planes, parce qu'il s'imagine que le défaut tient à la manière de peindre les eaux, tandis que c'est la représentation des rivages qui occasionne cette fausseté. Le défaut de Perspective dans les bords qui encaissent les eaux, fait paroître celles-ci en pente, tandis qu'elles devroient être planes sur le Tableau, comme elles le sont dans la Nature.

Comme l'eau ne forme presque pas de lignes, il faut s'attacher à dessiner les rivages avec soin, et à les faire

serpenter dans la plaine, suivant la nature de leur profondeur dans le Tableau, et la hauteur de l'horizon.

On doit sentir que, si le Point de vue est bas, les sinuosités du cours de la rivière, en se repliant sur elle-même, doivent se rapprocher les unes des autres, à mesure qu'elles s'éloignent vers l'horizon; et qu'au contraire, si le Point de vue est très-haut, on voit serpenter la rivière avec plus de développement, et les sinuosités des rivages s'éloigner d'eux-mêmes insensiblement, en arrivant sur le devant du Tableau.

Mais il faut bien observer de donner, à cet effet, aux lignes sinueuses des rivages, une ondulation douce et sans angles trop durs, ni trop de pente dans les lignes. C'est de-là que dépend le planimétrie des eaux, auxquelles on peut, par ce moyen, faire parcourir un grand espace de terrain, sans choquer l'œil du Spectateur.

Au reste, ce sont les études particulières faites d'après nature, qui donnent les meilleures Leçons de Perspective pour tous les objets indéterminés; et l'on ne peut jamais être assez exact, ni assez juste dans un traité de cette science, pour prescrire des règles sur toutes les variétés que présente la Nature, et pour être entendu des Elèves de manière à ce qu'ils puissent en faire une application convenable.

Des Montagnes et des Rochers.

Les montagnes et les rochers n'offrent pas autant de difficulté que les rivières; mais ils ont des formes trop variées pour qu'on ne soit pas obligé de les étudier d'après nature.

Il faut d'abord connoître la nature des différentes substances qui composent les filons ou les veines des montagnes. Chacune de ces substances a des cassures et une décomposition particulière; et comme ces proéminences du Globe tendent journellement à leur destruction, leur forme et leur décomposition varient suivant leur nature, et selon qu'elles sont plus ou moins éloignées des causes de leur dégradation, qu'il est très-important d'étudier et d'approfondir.

En suivant les grandes opérations de la Nature, l'on verra que les filons et les cassures des montagnes, de même que les lits sur lesquels elles sont assises, sont excessivement variés : les uns sont de niveau, d'autres inclinés. Il faut, en les représentant, exprimer cette pente et les différens effets des lignes, d'après les connoissances que la pratique de la Perspective et les études d'après nature ont pu faire acquérir : c'est le seul moyen d'atteindre à la vérité que cherche l'Artiste, et qu'il doit toujours présenter.

Les formes des montagnes dépendent de la nature des substances qui les composent.

Celles que leur décomposition et le laps du temps a recouvertes de beaucoup de terres végétales, ont une forme molle due à l'éboulement constant de cette même terre entraînée par les pluies ; elles sont presque toutes pyramidales ou coniques, et on les reconnoît aisément de loin. Mais celles composées de pierres calcaires, de marbres, de granit, enfin, de toutes les matières dures, se dessinent avec force : leurs formes coupées, quarrées

ou anguleuses, leur donnent un caractère pittoresque et imposant dont les Artistes ne doivent pas manquer de faire choix.

Les rochers de cette espèce qui se trouvent sur le bord de la mer, se détruisent plus facilement que ceux qui en sont éloignés; les vagues qui viennent se briser et battre continuellement à leurs pieds, les dégradent, les rongent, et forment par suite à leur base des enfoncemens et des cavernes, jusqu'à ce qu'enfin la masse supérieure ne se trouvant plus soutenue, cède à son poids immense, s'écroule et tombe avec fracas. Leurs débris, souvent très-visibles hors de l'eau, attestent leur origine, augmentent les écueils, et présentent des accidens pittoresques qui conviennent à la Peinture.

Les montagnes qui sont dans l'intérieur des terres, subissent à peu près les mêmes dégradations : ce sont toujours les eaux qui opèrent cette destruction continue; celles des pluies, des torrens et des réservoirs supérieurs, détruisent leurs sommets, et les rivières sappent leurs bases par un frottement perpétuel et successif. Ainsi les montagnes changent insensiblement de forme, et finiront peut-être par disparoître dans la suite des siècles.

Des Volcans.

Les volcans sont des montagnes d'un autre genre : ils n'ont pas toujours existé. Ils croissent et s'élèvent graduellement, au moyen des matières inflammables contenues dans leur intérieur, que les différentes éruptions vomissent et accumulent sur leur pente. Ces montagnes disparoissent aussi au bout d'un certain temps, lorsque

la matière qui sert à alimenter le feu vient à manquer. Le poids des scories et des laves, devenu trop lourd, s'écroule dans l'intérieur; il n'existe plus alors qu'un grand bassin où se ramassent quelquefois des eaux, mais dont le centre est presque toujours sans fond. La forme de cette espèce de montagne, dans le temps de son embrasement, est toujours conique, parce que les matières vomies par le cratère retombent sur le côté, et forment, dans leur pente, un angle de 50 degrés, ou demi-droit. Les montagnes volcaniques sont ordinairement placées sur le bord de la mer; leur base est presque toujours isolée, à moins que, par leur ancienneté, elles n'aient formé d'autres montagnes de lave plus petites autour d'elles, comme on le voit sur l'Etna en Sicile, et sur les volcans éteints en Italie, en Auvergne, etc. etc. etc.: mais cette suite de montagnes volcaniques est isolée, et ne tient pas aux montagnes primitives.

La forme du volcan, comme nous l'avons déjà dit, est conique; mais quand il est détruit après son extinction, l'intérieur du cratère qui forme ordinairement un lac, offre dans son pourtour des rochers dégradés par le feu, la plupart vitrifiés et altérés, dont les cassures sont aussi variées que les degrés de leur altération, pour les formes et les couleurs. A la suite des temps, ces matières se détachent et se réduisent, par l'impression de l'air et de l'eau, en terre végétale. Cette transmutation s'opère peu à peu; mais lorsqu'elle est parvenue à un point suffisant pour nourrir des végétaux, ils y croissent avec abondance et vigueur; et ces terrains offrent des

sîtes variés, riches et pittoresques, dignes d'attirer l'attention de l'Artiste, et d'exercer son pinceau.

Quand nous traiterons de la Perspective aérienne, nous parlerons de la couleur de ces productions volcaniques. Nous allons dire un mot des arbres et de leur Perspective.

Des Arbres.

Les arbres suivent la même règle que les autres corps, relativement à leur hauteur respective, et à la place qu'ils doivent occuper. Mais comme ce sujet est très-compliqué dans son ensemble, par la quantité et l'arrangement varié des feuilles, nous ferons observer qu'il faut étudier dans un arbre, 1°. la forme du tronc; 2°. la disposition des branches, 3°. l'arrangement des feuilles et des masses qu'elles produisent.

La Perspective pour le tronc et pour les branches est purement sentimentale : il faut cependant avoir attention de bien dessiner les embranchemens, et de faire sentir, par les contours et les traits saillans ou rentrans, la structure et la position des branches qui viennent en avant, ou qui s'éloignent; ce qui fait distinguer les plans, et donne de l'épaisseur, de la rondeur et de la distance entre les parties. Pour bien connoître la forme d'un arbre et de ses branches, il faut le dessiner pendant l'hiver, lorsqu'il est dépouillé de ses feuilles; on en saisit alors la structure, et l'on se rend compte de toute sa charpente.

A l'égard des masses des feuilles, on les met bien en Perspective, en observant que celles qui sont au-dessous de la ligne horizontale, doivent être vues en dessus; que

celles qui sont sur la ligne, ne doivent présenter ni dessus ni dessous ; et que celles qui sont au-dessus, doivent être vues en dessous : toutes celles qui sont reflétées dans l'eau, doivent être vues en dessous, etc. etc.

Nous ne parlons que des arbres dont les feuilles sont disposées horizontalement ; pour les autres espèces dont les feuilles sont pendantes, ou dirigées vers le ciel, elles ont d'autres formes et des positions que l'on doit étudier et rendre d'après nature.

De l'Homme, et de la Perspective sentimentale.

L'homme est un des objets les plus difficiles à mettre en Perspective ; les lignes qui forment le contour de sa figure, demandent beaucoup d'études, avant de parvenir à les bien dessiner et à en exprimer les raccourcis. Ce ne peut être que par la Perspective sentimentale et par le raisonnement le plus profond, qu'on réussit à représenter l'homme sous ses différens aspects, et dans toutes les positions et attitudes dont il est susceptible.

Nous appelons Perspective sentimentale celle qui ne peut avoir d'autre règle que le sentiment acquis par une longue habitude de la Perspective pratique et raisonnée. On en fait l'application pour exécuter des objets dont il est impossible, ou du moins très-difficile, de déterminer les profils et les élévations. C'est par cette juste application que l'on connoît au premier coup-d'œil si un Artiste sait et conçoit la Perspective, s'il l'a combinée et comparée avec la Nature dans tous ses effets linéaires.

On ne sauroit appeler Artiste celui qui, pour opérer, auroit toujours besoin de la règle et du compas : ce seroit

plutôt un Géomètre qu'un Peintre; et comme il se trouve dans la Nature des objets qui ne sont pas susceptibles d'opérations géométriques, s'il ne sent pas la Perspective, il fera immanquablement des fautes grossières qu'il lui sera impossible d'éviter.

Michel-Ange, Annibal Carrache, le Corrège, Philippe de Champagne, Jean Coussin, et quelques autres, ont développé cette science dans leurs ouvrages, et ont opéré une illusion qui a étonné et qui étonnera toujours les Artistes. Mais il ne faut pas croire que cet effet vienne de la seule connoissance de la Perspective : il est une autre science essentielle que l'on doit avoir étudiée pour parvenir à ce but; c'est l'Anatomie. Sans elle, on ne sauroit bien composer une figure, et l'on auroit beau savoir à fond la Perspective, on ne fera rien de bien, si l'on ne connoît l'anatomie jusque dans ses moindres détails.

De l'Anatomie

Pour savoir l'anatomie relative à la Peinture, il ne suffit pas de connoître la position et la nomenclature des os et des muscles qui composent le corps humain; le nombre des apophises qui se trouvent sur les os, leur longueur, leurs places, leurs noms, etc. etc. L'Artiste doit sur-tout être instruit de l'office et de l'usage de ces muscles; il doit les mettre en mouvement, et les contracter suivant l'action de tel ou tel membre : s'il représente exactement leurs fonctions dans toutes les attitudes du corps, nous dirons alors qu'il sait l'anatomie.

Plusieurs Artistes, et sur-tout les Elèves, croient faire preuve

preuve de leur talent, en mettant en action tous les muscles d'une figure, lors même qu'elle est en repos. Ils s'imaginent que l'on admirera leur science, quand ils prononceront également les muscles de toute figure indistinctement, malgré les différences d'âge, de sexe, de caractère, d'attitude et d'expression. Ils se trompent grossièrement; et les personnes instruites ne verront dans ces sortes d'ouvrages que les productions de gens qui ont mal appris, qui n'ont fait aucune réflexion sur cette science, et qui n'ont jamais consulté la Nature que pour la méconnoître, l'outrer, et lui imprimer des mouvemens qu'elle ne doit ni ne peut faire. Si on leur en fait reproche, ils répondent que c'est pour donner du caractère : mais le véritable caractère d'une figure en repos n'est pas d'avoir ses parties en action; si l'une d'elles est en mouvement, c'est seulement dans cette partie qu'il faut le faire sentir. Enfin, il est indispensable d'observer la Nature, mais non pas uniquement sur un modèle qui, ennuyé et fatigué de sa pose, ne sauroit représenter au juste l'action qu'on lui fait rendre par contrainte et avec dégoût.

Etudiez la Nature dans les actions des hommes qui ne songent pas qu'on les regarde; observez-la dans les ouvriers des ports, des chantiers, des ateliers, et vous verrez la différence qu'il y a de ces figures à celles d'un modèle placé méthodiquement sur une table, gêné dans sa position, à qui l'on commande un sentiment qu'il ne connoît souvent pas; à qui l'on ordonne indifféremment d'être en colère, furieux, souffrant, fatigué; à qui l'on

dit de peiner, de s'élancer, de s'affaisser, etc. etc. La plupart de ces actions n'ont qu'un moment : quelque tranquille et douce que puisse être celle qu'on prescrit à un modèle, lui sera-t-il possible de l'exprimer avec justesse pendant deux heures de suite, et souvent pendant plusieurs jours, sans se lasser, s'ennuyer, et perdre, par cela seul, le mouvement qu'on avoit voulu lui donner en le posant? A plus forte raison, si l'action est violente ou expressive, il n'est point d'homme assez vigoureux pour soutenir une telle action pendant l'espace continu d'un quart-d'heure.

Il faut donc réfléchir sur la Nature dans ses différentes actions; et c'est ce qu'a certainement fait l'Artiste qui a exécuté la belle figure dite Le Gladiateur, qui ne sauroit être posée de suite par le plus robuste modèle que deux ou trois minutes au plus. Il ne l'a donc pas copiée d'après un modèle payé à tant par heure, mais d'après des combinaisons savantes de la Nature dans ses différens mouvemens, et d'après la connoissance approfondie de l'anatomie raisonnée, qui seule peut préserver l'Artiste de tomber dans la manière.

Quand Michel-Ange a dessiné, dans son Jugement dernier, ces figures renversées qui sont précipitées dans les Enfers, croit-on qu'il les ait faites d'après le modèle vivant? La chose auroit été impossible, vu la position de la figure. Mais comme ce grand homme connoissoit au plus haut degré la charpente du corps humain, après avoir, avec le squelette, déterminé la pose de la figure, il lui étoit facile d'y placer les muscles, et d'exécuter les

raccourcis, par le seul sentiment de la Perspective qu'il possédoit, et qu'il avoit acquis par l'observation continuelle de la Nature.

Nous croyons donc devoir affirmer que, pour bien dessiner une figure, dans quelque attitude et dans quelque position que ce soit, on doit être parfaitement instruit de l'anatomie et de son application raisonnée, pour lui donner le mouvement juste et le caractère convenable; et que, pour faire sentir les raccourcis qui se trouvent nécessairement dans toute position quelconque, on doit savoir également la Perspective, non pas précisément pour faire le plan géométrique de cette figure, mais pour bien exprimer les parties fuyantes, et mettre à leurs places les muscles en action qui s'éloignent ou se rapprochent de notre œil.

Jean Cousin, dans ses Principes de Dessin, a donné des règles pour mettre l'homme en Perspective; c'est-à-dire, qu'il a déterminé sur le plan géométral les mesures des différentes longueurs des parties qui constituent la figure; ensuite, par quelques points donnés, il en a fixé les hauteurs : d'après cela, en mettant ce plan uniforme en Perspective, et trouvant les élévations de ces différentes hauteurs, il dessinoit la figure en raccourci, selon les points perspectifs que son opération lui avoit donnés. Mais pour exécuter d'après cette méthode, il faut déjà bien savoir la Perspective pratique; car il seroit impossible, sans cette connoissance préliminaire, non-seulement de l'adopter, mais même de la comprendre.

Nous devons aux grands hommes qui se sont immor-

talisés par leur génie, une reconnoissance bien méritée, pour nous avoir laissé dans leurs ouvrages des modèles pour la beauté de la composition, pour les effets piquans, la correction du Dessin et l'illusion du coloris.

Quoiqu'ils se soient souvent écartés de la Nature, dans l'application qu'ils ont faite de leur talent à la composition des plafonds, nous admirerons toujours ces ouvrages sublimes, ces conceptions grandes et majestueuses, qui sont l'objet de nos études pour les différentes parties de la Peinture.

Nous allons essayer de démontrer les défauts, non d'aucun de ces Artistes en particulier, mais en général du genre des ouvrages exécutés en plafonds.

Des Raccourcis et des Plafonds.

Le Corrège, dans ceux qu'il a peints, fait voir qu'il connoissoit très-parfaitement la science de la Perspective sentimentale, et celle des raccourcis. Il a fait en ce genre des tours de force, qui n'ont pas tous réussi, parce qu'ils choquent le bon goût. En effet, pour vouloir mettre de la vérité dans ses raccourcis, il est tombé dans le ridicule que la Nature offriroit, si elle se trouvoit dans la position où le Peintre l'a représentée.

Il nous a donné la preuve la plus complète que, si un Artiste veut peindre une scène qui se passe au-dessus de notre tête, il arrivera de deux choses l'une, ou qu'il fera vrai, ou qu'il fera faux. S'il veut être vrai, il est impossible que les pieds d'une figure qui monte au ciel, ne cachent pas sa jambe et une partie de ses genoux : le ventre couvrira la plus grande partie de la tête, dont on

ne verra que le nez, etc.; ce qui fera un effet ridicule, quand même cela seroit aussi bien exécuté que la Nature. S'il fait monter sa figure, en donnant du mouvement à quelqu'une de ses parties, alors on verra la plante des pieds, point de jambes, une grande cuisse jointe à des fesses qui cacheront presque tout le dos, qui lui-même ne laissera voir qu'un morceau de l'occipital; ce qui sera tout aussi ridicule.

S'il place plusieurs figures sur les côtés, celle qui sera derrière la première, touchera de sa tête les cuisses de celle-ci, et une troisième derrière la seconde, ne laissera voir que sa tête au niveau des pieds de la première. La Nature nous l'offriroit de même; ainsi ce seroit la représenter dans sa plus grande vérité : mais, comme nous l'avons dit, cette vérité seroit désagréable dans la Nature; à plus forte raison, l'imitation parfaite le sera-t-elle à son tour.

Si, au contraire, l'Artiste veut éviter cette vérité choquante, en donnant plus de grâce à ses figures, et en n'exprimant les raccourcis qu'imparfaitement, son Tableau sera faux en Perspective. Les figures tomberont sur les Spectateurs qui, pour voir ces invraisemblances, auront encore le désagrément de se tordre le cou pour examiner des objets qui sont hors d'aplomb, et qui, par conséquent, ne peuvent exister. Il y a encore, dans le genre des plafonds, une fausseté qui détruit en partie l'illusion des proportions. Nous avons dit que la figure de l'homme a près de deux mètres de hauteur, lorsqu'elle est près de notre œil, et qu'elle doit diminuer à raison

de son éloignement. Si nous observons bien les règles de cette diminution, il se trouvera que les figures qui seront en l'air deviendront si petites, qu'il sera impossible d'en apercevoir les moindres détails.

Les Artistes ont bien senti cet inconvénient; et pour y remédier, ils ont pris la licence de grandir les figures de manière que, suivant leur éloignement de la bordure du plafond et la distance de cette bordure jusqu'à l'œil du Spectateur, qui est souvent très-considérable, ces figures se trouvent avoir quinze ou vingt mètres de hauteur, ce qui forme des colosses énormes qui détruisent toutes les proportions de l'Architecture qui est au-dessous de ce Tableau.

Si l'on place une figure sur une colonne de trente mètres de hauteur, et que l'on donne à cette figure la proportion de quatre mètres, il arrive alors que la figure rapetisse la colonne de moitié, ou que la colonne double la hauteur de la figure.

Plusieurs auteurs ont donné des règles de Perspective pour trouver très-rigoureusement la proportion que doit avoir une figure placée à une très-grande élévation pour qu'elle paroisse, à notre œil, avoir la même grandeur que celle qui en est tout près. Ces règles sont vraies suivant les principes de la Géométrie; mais elles sont fausses par rapport à la Nature; car la figure ne peut paroître avoir cette dimension que parce que l'Artiste est obligé de l'agrandir à mesure qu'elle s'élève; et l'on sent bien que plus elle sera élevée, plus elle sera colossale. D'ailleurs nous dirons, avec le célèbre Vernet,

qu'en voyant un couvreur sur un toit, nous distinguons certainement que c'est un homme égal en proportion à ceux qui sont à terre ; il diminue, à la vérité, de hauteur, à mesure qu'il s'éloigne de notre œil, ses traits s'effacent et disparoissent à raison de cet éloignement; mais c'est l'effet de la Nature : par conséquent si l'Artiste veut la copier fidèlement, il ne faut pas qu'il s'écarte de cette vérité; et si, dans cette circonstance, il sent qu'une figure d'homme ne peut être vue au-delà d'une certaine distance, il faut qu'il la remplace par un autre objet plus grand par sa nature et qui puisse exister sans choquer la vraisemblance.

Outre les inconvéniens dont nous venons de parler, il en existe un autre qu'il est très-essentiel de faire connoître : quand l'Artiste veut mettre un plafond en Perspective, il choisit et fixe son Point de vue le plus avantageusement qu'il lui est possible, pour que son ouvrage fasse de l'effet et produise la plus grande illusion. Toutes ses opérations et leur résultat sont subordonnées à ce Point de vue, puisqu'elles en dérivent.

Par conséquent le Spectateur, pour jouir de cette illusion, doit se mettre en face de ce point unique qui détermine la seule place qu'il doit occuper. Or, comment trouver cette place ? nous sommes persuadés que la connoissance seule de la Perspective peut l'indiquer ; et comme dans le nombre des Spectateurs il en est peu qui la possèdent, presque tous ceux qui regardent ce plafond se placent de manière à voir tomber l'Architecture, les figures, etc. etc.

On ne prend point cette fausse position quand on regarde un Tableau qui est en face de l'œil; car il est très-facile, en se plaçant devant et au milieu, de trouver le Point de vue; au lieu qu'en regardant un plafond, on tourne tout autour en longeant les murs pour avoir plus de reculée; et si le Point de vue est pris dans le milieu, personne alors ne le trouve et tout se présente à faux.

Cet inconvénient est moins sensible lorsque l'Artiste n'a peint qu'un ciel nuageux et de l'Architecture très-peu élevée qui n'a pas trop de lignes perpendiculaires au Point de vue. Alors il est assez indifférent que le Spectateur se place dans un endroit ou dans un autre; il peut par-tout jouir de l'ouvrage.

D'après tout ce que nous venons de dire, on doit bien concevoir qu'il est très-difficile de représenter un sujet de figures dans un plafond, sans choquer le goût et la vérité; et nous ne croyons pas que l'on puisse éviter ces deux écueils, de quelque manière qu'on s'y prenne, et même en suivant les règles que plusieurs auteurs célèbres nous ont laissées sur cette partie de la Perspective.

Placement du Modèle.

Quand un Artiste dessine d'après le modèle, il se place presque toujours trop près de lui. Il est vrai qu'il ne peut souvent faire autrement, d'après les dimensions de son atelier; mais on doit bien concevoir que si l'on n'a pas la faculté de se reculer à la distance nécessaire, on tombera dans l'inconvénient, en copiant la Nature, de représenter sa figure ayant les jambes et les pieds en vue d'oiseau, le milieu du corps au niveau de l'œil, et la partie supérieure

rieure vue en plafond. Si une des jambes de la figure est sur un plan éloigné, alors le bout du pied de derrière touche ou est à la hauteur des gemeaux de la jambe avancée, et en conséquence elle paroît beaucoup trop courte, quoiqu'elle ait été dessinée très-exactement d'après Nature.

Cet inconvénient disparoît si l'Artiste sait et sent bien la Perspective. Il corrige les défauts du local et du Point de distance; il hausse ou baisse son modèle suivant le Point de vue de son Tableau, et alors tout rentre dans l'ordre.

Quand on se place trop près du modèle, on s'expose encore à un autre inconvénient qui produit un effet non-seulement faux, mais ridicule: c'est de représenter une figure qui laisse voir entre ses jambes un espace de terrain assez considérable pour y placer un paysage, une ville et une armée entière. Callot s'est donné cette licence, quoique d'ailleurs il ait fait voir qu'il savoit assez bien la Perspective; mais il a sciemment commis cette faute pour satisfaire son goût original et son imagination fantasque, qui lui ont mérité le premier rang dans son genre. Au reste, ce qui convient et plaît dans le grotesque, seroit ridicule et insoutenable dans tout autre genre. C'est là pourtant ce qui a fait dire à quelques Artistes que la Perspective étoit quelquefois fautive et qu'il falloit, dans certains cas, prendre des licences. Cette hérésie, en Peinture, se réfute d'elle-même par la seule raison qu'on ne peut employer une fausseté pour corriger une vérité.

Ce que nous venons de dire sur la Perspective de l'homme servira pour tous les animaux indistinctement, en l'appliquant soit aux connoissances que l'on doit avoir de l'Anatomie, soit aux positions et expressions quelconques qui ne peuvent se dessiner exactement que par le moyen de la Perspective sentimentale.

Cette Perspective servira aussi pour dessiner les draperies, non-seulement celles qui couvrent les figures, mais même celles qui se trouvent isolées et groupées avec d'autres objets inanimés. Elle donnera la facilité d'en représenter les plis dans leurs raccourcis et dans toutes leurs positions; et lorsqu'on sera bien persuadé que tout ce qui s'offre à notre œil, dans la Nature, doit être en Perspective comme elle, on ne fera rien sans penser à cette vérité sans laquelle un Tableau n'est qu'une monstruosité insupportable.

C'est l'homme qui forme ordinairement l'échelle d'un Tableau, et l'on ne mesure un objet à quelque plan que ce soit qu'en le comparant avec la figure qui est à côté. On suppose toujours que l'homme a environ deux mètres ou cinq pieds six pouces de hauteur; ainsi en plaçant cette mesure sur l'échelle de hauteur et en la portant en Perspective dans quelque endroit que ce soit du plan du Tableau, l'on est sûr d'avoir toujours une échelle de deux mètres qui servira à établir toutes sortes d'objets, Architecture, arbres, animaux, enfin tout ce qui se rencontre dans la Nature. En suivant ce principe, tout sera dans sa véritable proportion, et l'œil sera pleinement satisfait.

Nous terminerons ce que nous avions à dire de la Perspective linéaire, par quelques observations sur la touche et le fini dans la manière de peindre un objet. Ce sont deux points trop essentiels à la perfection de l'art pour que nous les passions sous silence.

De la Touche.

La touche du pinceau est purement sentimentale relativement à la Perspective. On ne doit donner aucune touche qu'en suivant la direction des lignes qui forment la figure.

Elle doit être horizontale ou perpendiculaire lorsqu'on peint des corps plats qui sont en face de l'œil; diagonale et allant au Point de distance quand l'objet est placé dans cette position; et tendante au Point de vue quand les lignes de ce corps y aboutissent.

Lorsque les corps sont circulaires, les touches du pinceau doivent suivre la direction du cercle en Perspective selon les diverses hauteurs qui sont relatives à celle de la ligne d'horizon.

Les Artistes qui suivront cette méthode et qui s'habitueront à copier la Nature d'après ce principe, parviendront au degré de perfection auquel ils doivent aspirer. Ils peindront avec sentiment, et leurs ouvrages se rapprocheront, autant qu'il est possible, de la Nature. Les muscles de l'homme seront touchés suivant leurs formes; et en faisant toujours aller le pinceau de l'attachement du muscle à son insertion, il faut le pousser dans le plan du Tableau ou l'attirer à soi; enfin modeler pour ainsi dire avec elle, toutes les formes de la figure pour

exprimer avec sentiment tous les raccourcis et tous les effets qu'elle présente.

C'est ainsi qu'en peignant le tronc et les branches d'un arbre, l'on fera fuir ou avancer, par la seule touche, les parties du tronc et des branches qui s'enfonceront ou qui viendront en avant du Tableau; les ciels, les nuages, les terrains, les eaux, les plantes, enfin tous les objets présenteront l'image véritable des lignes qui les forment; et si, à cette perfection des lignes et de la touche, on ajoute celle de la couleur et de la Perspective aérienne, on augmentera d'autant plus l'imitation de la Nature.

Du Fini. Le fini d'un Tableau contribue aussi beaucoup à la perfection de la Perspective sentimentale; il fait avancer ou reculer les objets, les met à leur place, et par là même, suivant qu'il est bien entendu, il classe les différens plans du Tableau, à qui il donne le caractère de vérité.

Pour entendre parfaitement le fini, il faut avoir beaucoup étudié la Nature. Tous les objets que notre vue peut embrasser nous paroissent plus ou moins distincts suivant qu'ils se trouvent plus ou moins rapprochés de notre œil. En diminuant progressivement en raison de leur éloignement, ils perdent peu à peu la forme des détails et ne conservent que celle des masses, qui finissent aussi par disparoître, si la distance est trop grande et que les objets ne soient pas assez considérables pour être vus à l'horizon. Notre œil est habitué à juger des distances par la dégradation successive des grandeurs et des détails

qui s'effacent devant lui. Ce raisonnement est, pour ainsi dire, inné chez tous les hommes; et leur jugement, à cet égard, est purement machinal, puisque ceux même qui n'ont jamais étudié ces principes, jugent assez juste par la seule habitude de la comparaison.

D'après cette exposition juste et vraie, il est évident que si nous sommes habitués à voir à la distance de dix mètres un objet avec la plus grande partie de ses détails; à mesure qu'il s'éloigne de nous, ses détails s'affoiblissent et s'effacent progressivement, et que, par cette dégradation successive, nous jugeons de son éloignement. L'Artiste qui copiera exactement la Nature ne fera apercevoir, par le fini, que ce qu'il faut pour que tous les objets soient à leur véritable place, et c'est par le plus ou le moins de fini qu'il les avancera ou reculera de son œil.

Un objet qui, par son éloignement, seroit réduit au centième de sa dimension et de ses détails, peut être rapproché de notre œil et reprendre ces mêmes détails par le moyen d'un télescope qui grossiroit ce même objet cent fois plus qu'il ne paroît effectivement à la vue.

Ainsi, plus vous détaillerez les objets qui ne doivent pas l'être, plus vous les rapprocherez de votre œil; vous aurez beau vous servir des couleurs les plus aériennes et les plus fuyantes pour les mettre à leur place, si vous y exprimez des détails qui ne sont et ne peuvent être visibles qu'à un point plus rapproché, ils se trouveront nécessairement à cette place avec le défaut de plus de n'être ni assez grands, ni assez solides de ton.

Il est des objets qui peuvent être très-terminés, tels que les portraits, les fleurs, la Nature morte, et en général tout ce qui peut être rapproché de notre œil et dont l'ensemble de la composition est sur le même plan. De ce genre sont les insectes, les gouttes d'eau, les étamines des fleurs, les brins de mousse, la poussière et tous les petits corps hétérogènes qui s'attachent aux objets quelconques. Ils peuvent être finis avec un soin précieux; mais il faut néanmoins faire attention que si le Tableau passe une certaine grandeur, le fini doit être moins parfait que dans un Tableau qu'on peut tenir dans ses mains pour l'examiner à son aise.

Au surplus, en étudiant attentivement la Nature et en se plaçant, à cet effet, à la distance nécessaire, on prendra certainement des leçons mieux raisonnées et plus profitables que toutes celles qu'on pourroit recevoir des Maîtres les plus savans et les plus exercés.

CHAPITRE IX.

De la Perspective aérienne.

C'EST par l'observation des règles de la Perspective aérienne, que le Peintre parvient à représenter sur une surface plane, au moyen des couleurs, toutes les distances qui se trouvent d'un objet à un autre, jusqu'au terme le plus éloigné de notre œil, et à fixer la couleur locale sur tous les plans du Tableau.

On l'appelle aérienne, parce qu'elle est l'effet de l'air vaporeux ou ambiant interposé entre les différens objets. Cet air affoiblit par sa couleur tous les tons, en proportion de la plus ou moins grande quantité et de l'éloignement plus ou moins grand des plans du Tableau, relativement à notre œil.

Cette science est une des principales bases de la Peinture, et sans elle il est impossible de faire un Tableau qui soit la juste imitation de la Nature.

La Perspective linéaire assure la justesse, la vérité et la grâce des contours; mais elle ne constitue que le Dessin et la composition; au lieu que la Perspective aérienne, jointe à la linéaire, et bien entendue, forme ce qu'on appelle un Tableau, ou la représentation fidelle de la Nature.

Le Claude Lorrain et plusieurs autres grands coloristes n'ont dû leur talent sublime qu'à la connoissance pro-

fonde de cet art. Vernet en étoit si pénétré, et l'avoit si bien calculé par principes certains et raisonnés, qu'il n'étoit jamais embarrassé de représenter les effets de la Nature, quelque difficiles et extraordinaires qu'ils pussent être. Nous sentons vivement la perte irréparable que les arts ont faite par la mort de ce grand homme, nous qu'il honora de son amitié sincère et désintéressée. Les conseils qu'il nous donna tant de fois, nous seroient si nécessaires sur l'objet que nous traitons! Mais il n'est plus.... Jetons, par reconnoissance, quelques fleurs sur sa tombe, et quand nous ne pouvons étudier la Nature, consultons ses immortels ouvrages pour apprendre à l'imiter fidèlement.

De l'Air. Les Physiciens définissent l'air : un fluide inodore, léger, transparent, élastique, sans couleur, qui est répandu sur toute la Nature, et qui la presse en tous sens.

Cet air pur et sans couleur n'est qu'idéal : il n'existe point en cet état près du Globe, attendu qu'il est toujours plus ou moins chargé de vapeurs terrestres qui lui donnent une couleur bleuâtre, qui se renforce en proportion de la quantité de ces vapeurs existantes entre notre œil et l'objet qu'il regarde.

Comme notre intention, dans cet Ouvrage, n'est pas de faire une dissertation physique, nous prévenons nos Lecteurs, qu'en parlant de l'air, nous entendrons par ce mot le fluide transparent, et d'une légère couleur bleuâtre, qui augmente de ton en raison de la quantité

de

de vapeurs qui troublent sa pureté. Cet air affoiblit les couleurs locales, à mesure qu'elles s'éloignent de notre œil ; et plus il est chargé de vapeurs, plus les couleurs fuyantes sont foibles et méconnoissables : elles finissent, dans leur éloignement, par se confondre absolument entre elles.

Nous établirons donc en principe que, plus l'air sera dégagé de vapeurs, et plus les objets seront visibles par leur forme et par leurs couleurs ; et qu'au contraire, plus l'air en sera chargé, et moins on pourra les distinguer.

Des Couleurs.

Comme les couleurs sont la base de la Perspective aérienne, et que c'est par leur moyen qu'on l'exécute, nous commencerons par expliquer à nos Elèves ce que les Physiciens appellent couleurs primitives.

Il y en a trois : le bleu, le jaune et le rouge. Ce sont les couleurs que le prisme nous fait distinguer, qui, par leur mélange entre elles, font toutes les autres couleurs composées : ce sont elles seules qui forment les différentes nuances de l'Arc-en-ciel, et qui produisent cet accord harmonieux répandu sur toute la Nature (1).

(1) Nous disons qu'il y a trois couleurs primitives : le rouge, le jaune et le bleu. Ces trois couleurs étant mêlées de deux en deux, devroient ne donner que trois autres tons d'une grande pureté ; mais les Physiciens en reconnoissent une septième, qui est la couleur indigo. Le prisme, il est vrai, la décompose des rayons solaires, et la donne seule et aussi pure que les autres six. Nous devrions donc en admettre sept ; cependant nous demanderons, comme Peintres, si la couleur bleue et celle indigo ne

Ceux qui seront curieux d'approfondir cette partie intéressante de la Physique, trouveront dans l'ouvrage de Newton, sur la décomposition de la lumière, tous les détails nécessaires à leur instruction : nous nous bornerons à ceux qui sont relatifs à la Peinture.

Nous commencerons par établir en principe, que toutes les couleurs indistinctement peuvent se trouver sur toute sorte de plan du Tableau, et qu'il n'y a point, sur les objets de la Nature, de couleur fuyante, ni qui avance plus qu'une autre, si ce n'est celle qui participe le plus à la couleur aérienne; et que, s'il y en a qui paroissent faire exception à la règle générale, elles ne doivent cet effet qu'à une illusion d'optique, dont nous aurons occasion de parler dans la suite.

Un objet dont la couleur est rouge, placé à une très-grande distance de notre œil, reste à cette distance, malgré sa couleur forte et décidée : à la vérité, cette couleur est extrêmement affoiblie par l'interposition des vapeurs terrestres qui se trouvent entre cet objet et notre œil, et qui établissent une très-grande différence de cette couleur à la même qui seroit placée sur le devant du Tableau. C'est en faisant sentir plus ou moins cette vapeur, que l'on avance ou qu'on recule l'objet.

C'est alors par le moyen des couleurs environnantes que l'on parvient à fixer les objets colorés à leur véritable

---

doivent pas être confondues ensemble, et n'être tout au plus regardées que comme nuances entre elles. Notre proposition accorderoit, à ce qu'il nous semble, la Physique et la Peinture.

place, les plans sur lesquels sont ces objets, leurs ombres portées, les différentes parties nues d'une figure, leurs proportions, leurs accessoires, le fini, la touche, etc. etc. Toutes ces choses arrêtent par leur couleur locale cette teinte légère qui fuiroit même de la Nature, si elle étoit absolument isolée.

On pourroit peut-être distinguer les couleurs en célestes et terrestres. La décomposition du rayon solaire, par le moyen du prisme, nous a fait connoître les premières au nombre de sept; mais nous avons déjà dit qu'il n'y en a que trois de pures, que l'on nomme primitives; le bleu, le jaune et le rouge, dont les différens mélanges forment les quatre autres, et cette infinité de teintes que l'on voit dans l'arc-en-ciel. Ces teintes sont toujours amies de l'œil, et leur association est toujours harmonieuse, parce que, tout en se mêlant ensemble, elles conservent leur pureté primitive.

Quoique les couleurs terrestres tirent leur origine des premières, elles en diffèrent cependant beaucoup, parce qu'elles sont adhérentes aux objets terrestres qui couvrent la surface du Globe, et qu'elles y trouvent des causes particulières d'altération. Ces couleurs sont aussi nombreuses que variées, et c'est sur elles que nous allons établir quelques principes généraux.

Il y a plusieurs variétés d'une même couleur, et plusieurs nuances de chacune d'elles, comme différens bleus, différens rouges, différens jaunes, etc. etc.

Le mélange plus ou moins fort du noir ou du blanc,

dans chacune de ces variétés, occasionne une altération, quelquefois très-considérable.

Le noir absorbe toute la lumière; par conséquent, plus il y aura de noir dans une couleur quelconque, plus il ôtera à cette couleur la faculté de paroître lumineuse.

Le blanc, que l'on croiroit devoir produire un effet tout contraire, en produit cependant un très-analogue au premier; car quoique, par sa nature, il soit le plus propre à réfléchir les rayons lumineux, néanmoins, comme de toutes les couleurs, c'est la plus opaque, plus elle dominera dans une teinte, plus elle altérera l'intensité de la couleur et la ternira, en lui transmettant son opacité.

Ainsi l'on conçoit que toutes les couleurs impures que nous voyons sur la surface de presque tous les objets terrestres, ne doivent leur altération qu'à la présence du noir ou du blanc; que c'est le noir ou le blanc qui forme les variétés d'une même couleur, et qui produit une si grande abondance de teintes dans ces couleurs composées et altérées.

Cependant tout est en harmonie dans la Nature, et cet accord parfait est dû à plusieurs causes qu'il est facile de déterminer.

Les principales sont : 1°. l'air environnant qui unit par un voile très-léger les couleurs les plus pures avec celles qui ont le plus de dissonnance entre elles; 2°. la lumière, ou une partie de sa privation; 3°. les reflets d'une couleur sur une autre, qui donnent une teinte

mixte qui tient des deux, et qui les met en harmonie.

De ces principes, on doit tirer une conséquence; c'est que, dans la Nature, toutes les couleurs des différens objets sont en harmonie entre elles, malgré leur plus ou moins de pureté.

Ainsi toutes les fois que l'Artiste peindra l'air environnant, et qu'il unira les tons entre eux par la teinte mixte dont nous avons parlé plus haut, il ne doit pas craindre les oppositions et les contrastes des couleurs. Il placera le rouge foncé à côté du bleu ou du vert, le noir près du blanc, etc. etc., sans craindre de blesser l'harmonie; et s'il veut se persuader de la vérité de ces principes, il n'a qu'à examiner et étudier la Nature, sur-tout lorsqu'elle est enrichie de beaucoup de figures ou d'autres objets; il se convaincra qu'ils sont tous à leurs places, sans la moindre tache, ou la moindre dissonnance dans les différentes couleurs qui composent cette immense variété d'objets.

Le Titien, Rubens, Wandick, Rembrand, Teniers, et en général l'école flamande et hollandaise, ont rendu la couleur locale des objets avec une très-grande vérité. Ils ont approfondi l'étude de la couleur et de l'harmonie de la Nature; et quoiqu'ils aient souvent négligé la partie essentielle du Dessin, ils ont si bien senti la Perspective aérienne, qu'ils se sont approchés le plus possible de la Nature.

On ne peut acquérir la science de la couleur que par une étude profonde et raisonnée; et pour y parvenir, il faut nécessairement chercher la cause des effets que l'on

voit. Quand on est venu à bout de la découvrir, on a fait un grand pas : on s'assure ensuite, par l'observation de la Nature, de la justesse du raisonnement que l'on a fait, d'après lequel on établit des principes qui servent de règle invariable, pour ne point errer dans la représentation des effets.

Le moyen que nous venons d'indiquer sert aussi à établir des comparaisons et à tirer des conséquences ; et souvent des réflexions bien faites sur un petit effet, font découvrir la cause d'un autre effet qui paroissoit extraordinaire, et par conséquent plus difficile à concevoir.

De la Lumière.

Nous ne chercherons pas à discuter si la lumière émane du soleil, ou si elle en est la matière. Notre projet n'est pas de faire un traité de Physique ; nous nous bornerons à parler de la Peinture.

Nous regarderons donc la lumière comme une matière première et naturelle, fluide, émanant directement du soleil, pénétrant tous les corps diaphanes, et produisant toutes les couleurs. C'est elle qui, par son éclat, par ses modifications, et sa disparution, forme les effets admirables de la Nature, et ce qu'on appelle le Clair-obscur. Elle est plus ou moins éclatante, en raison de ce qu'elle est plus ou moins près du foyer d'où elle part ; et tous les objets qui en sont frappés, sont plus ou moins éclairés, en raison de la distance qui les sépare du corps lumineux.

Tous les objets qui sont dans la Nature, reçoivent la lumière d'une façon différente, selon leurs diverses formes et positions, et suivant la manière dont ils sont éclairés.

La surface d'un corps plane frappé perpendiculairement par la lumière, est éclairée plus parfaitement que si elle la recevoit diagonalement; et plus l'angle formé par les rayons lumineux, et l'objet éclairé s'éloignera de l'angle droit, moins cet objet recevra directement la lumière, et par conséquent moins il sera éclairé.

Si le corps éclairé est circulaire ou sphérique, la lumière ne le frappera perpendiculairement que sur un point ou sur une ligne, et le reste de ce corps perdra graduellement de la lumière à mesure que la ligne courbe qui est éclairée se rapprochera du diamètre du cylindre ou de la sphère.

La lumière se propage de plusieurs manières, soit directement, soit par réflexion simple, soit par réflexion double, triple, etc. etc. Nous avons déjà dit que quand elle est directe, elle éclaire parfaitement; mais si un corps éclairé renvoie sa lumière, par réflexion, sur un autre corps qui est privé de la lumière directe, alors ce second corps s'éclaire par le reflet, et cette lumière est plus ou moins foible, suivant que le premier corps éclairé est de nature à renvoyer une quantité plus ou moins grande de rayons lumineux sur ce second objet. Si cette seconde lumière de reflet est encore renvoyée d'un second objet à un troisième, cette lumière s'affoiblit proportionnellement, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'elle ne soit plus sensible.

Il est une vérité géométrique bien démontrée : c'est que l'angle de réflexion est toujours égal à l'angle d'incidence. Ainsi, en supposant qu'un corps capable de

réfléchir la lumière soit frappé de rayons lumineux sous un angle quelconque, ce corps renverra une partie de cette lumière par un angle égal à celui sous lequel il l'a reçue.

Toutes les couleurs n'ont pas également la propriété de réfléchir la lumière. Il y en a même qui ne peuvent produire aucune réflexion, ou qui en produisent une si foible, qu'elle devient presque imperceptible. La couleur noire et toutes celles qui sont foncées sont dans cette classe.

Le blanc, au contraire, réfléchit pleinement la lumière; et après lui, toutes les couleurs claires dont la réflexion s'affoiblit à mesure que les couleurs s'éloignent de la blancheur pour passer à une teinte plus brune; et enfin au noir, qui l'absorbe entièrement ou presque toute.

Dans la Nature, le blanc très-peu exposé aux rayons du soleil, devient si éclatant, que l'œil se fatigue bientôt par l'immense quantité de lumière dont il est frappé; mais si l'Artiste vouloit copier cet effet sur la toile, et que, pour y parvenir, il se servît du blanc pur, il lui seroit impossible de rendre la Nature par ce moyen; son blanc ne seroit que clair au lieu d'être lumineux, attendu qu'il ne copieroit pas la couleur que cette lumière dorée tient du foyer embrasé d'où elle est lancée, et qui vivifie tout ce qu'elle atteint.

Comme il n'existe pas, dans la Nature, de couleur qui soit lumineuse par elle-même, le Peintre se trouve très-borné dans les moyens qu'il emploie pour copier la

la lumière de la Nature. Aussi rit-on des vains efforts que fait un Artiste lorsqu'il veut imiter la couleur du Soleil en cherchant à représenter ce foyer de lumière. Il a beau sacrifier tous les tons environnans, il ne peut faire autre chose que de rendre un très-petit espace de son Tableau plus clair dans un seul endroit; ce qui ne donne nullement l'idée de cette lumière éclatante qu'aucun mortel n'a jamais pu fixer plus d'une seconde sans en être ébloui.

La seule possibilité qui existe dans les moyens donnés par la Peinture, qui, à certains égards, n'est que de convention, c'est d'essayer de rendre la couleur de la lumière secondaire, c'est-à-dire, d'un corps éclairé par la lumière primitive et qui la réfléchit. C'est la seule difficulté, de ce genre, qu'un Peintre puisse espérer de surmonter en partie.

De l'Aurore et du Crépuscule.

Il est une autre lumière occasionnée par les rayons du soleil et qui précède ou suit cet astre au commencement ou à la fin du jour. On l'appelle Aurore le matin, et Crépuscule le soir. Elle forme le passage de la nuit au jour, et du jour à la nuit. L'aurore éclaire progressivement la Nature du foible au fort, et le crépuscule du fort au foible insensiblement.

L'atmosphère embrasée qui entoure le soleil ne l'abandonne jamais; et quand cet astre éblouissant se dérobe à nos yeux par le mouvement de rotation de la terre, les flots de lumière qu'il répand autour de lui sont

visibles plus ou moins long-temps suivant les saisons et la latitude des pays que l'on habite.

Cette lumière atmosphérique et secondaire éclaire graduellement la Nature d'une clarté douce qui laisse distinguer tous les objets et leurs détails en raison de leur proximité de l'œil. Ils sont plus visibles dans le milieu du crépuscule que quand ils sont éclairés par le plus beau clair de lune.

La couleur de cette lumière est jaunâtre, rosâtre ou argentine le matin; et rouge, orangée, violette et brûlante le soir. Les reflets des corps éclairés par cette lumière ne sont pas sensibles, vu sa foiblesse; ceux que l'on voit et qui ont une teinte bleuâtre, ne doivent leur existence qu'à la réflexion de la voûte céleste et azurée, opposée au crépuscule qui frappe, en sens inverse, les corps éclairés de cette lumière.

De la Lune. La Lune étant une planète, c'est-à-dire, un corps opaque qui reçoit directement sa clarté des rayons du soleil, elle réfléchit sur nous cette lumière au point d'éclairer parfaitement tous les objets de la Nature; mais comme cette lumière est secondaire, elle est infiniment plus foible que celle qui émane en droiture du soleil.

On peut regarder fixement la lune pendant un temps indéterminé, sans fatiguer son œil et sans que les rayons lumineux qu'elle nous renvoie blessent la vue.

La lumière de la lune est légèrement dorée; mais comme les rayons du soleil qu'elle réfléchit traversent un espace immense de ténèbres ou de privation de toute

espèce de lumière avant d'arriver à nous, ils perdent, dans cette nuit, leur couleur dorée pour prendre une teinte argentine qui se communique à tous les objets qu'elle éclaire. C'est à cette teinte douce que nous devons les effets calmes et tranquilles du clair de lune; la réflexion de sa lumière n'a de mouvement que par la marche rapide des nuages ou l'oscillation des eaux agitées; les autres corps mouvans qui en sont éclairés se perdent insensiblement dans le vague de la nuit par la foiblesse de la clarté qu'ils reçoivent.

Dans un clair de lune, il n'y a, pour ainsi dire, que les premiers plans dont on puisse voir les détails, encore faut-il que l'atmosphère soit dégagée des vapeurs autant qu'il est possible; et à mesure que les plans s'enfoncent dans le Tableau, les couleurs lumineuses qui en faisoient paroître les détails se confondent dans cette lumière argentine et ne forment qu'une masse dont on ne peut plus se rendre compte.

Il est possible, à l'aide des moyens employés en Peinture, de rendre l'éclat lumineux de la lune. Vernet nous en a donné plusieurs fois la preuve dans les ouvrages où il a représenté cet effet; et quoique la copie soit encore loin de l'original pour l'éclat, cet habile homme a eu l'art de mettre des oppositions de couleurs si bien combinées entre elles, qu'il est parvenu, par ce moyen, à donner à sa couleur le même éclat relatif (eu égard aux autres couleurs dont il s'est servi), que celui de la lune comparé avec les objets qu'elle éclaire.

Il faut, pour bien rendre cet effet, étudier beaucoup la Nature et la raisonner; car il est très-difficile de faire une étude peinte d'après elle, vu l'impossibilité d'éclairer son ouvrage et de distinguer ses teintes. On doit donc se contenter d'examiner, de réfléchir sur les causes pour trouver la raison des effets qu'elles produisent.

Le clair de lune sur la mer ou sur le rivage est toujours plus prononcé que sur la terre, à cause de la quantité de reflets que l'eau renvoie, en tout sens, dans l'atmosphère. C'est par la même raison que les objets qui se trouvent sur cet élément sont toujours beaucoup plus distincts que s'ils étoient placés dans l'intérieur des terres et éloignés d'une grande masse d'eau quelconque.

Du Feu. Le Feu produit une lumière éclatante, mais qui ne l'est pas, à beaucoup près, autant que celle du soleil.

La couleur lumineuse du Feu varie beaucoup dans ses teintes; elle est tantôt blanche ou rouge, tantôt violette, souvent jaune et quelquefois bleue ou verte, selon que la matière qui produit la flamme est plus ou moins volatile, ou qu'elle émane de différens corps plus ou moins composés, ou selon que l'air qui l'environne et qui lui sert d'aliment est plus ou moins léger et pur. Le degré de chaleur ou d'incandescence donne aussi diverses teintes, et c'est ce qui varie si considérablement la couleur de cette lumière.

Elle n'éclaire que les objets qui sont à sa portée; et à moins qu'elle ne soit très-forte et occasionnée par un em-

brasement extraordinaire ou par l'éruption d'un volcan, ses limites sont très-resserrées en comparaison de celles de la lumière du soleil et de la lune.

Cependant cette lumière, dans la manière dont elle éclaire les objets voisins ou éloignés, soit dans les reflets qu'elle occasionne et qui doivent nécessairement participer dans leurs couleurs de celle qui les produit, soit dans sa diminution en raison de son éloignement du foyer dont elle sort; cette lumière, disons-nous, a les mêmes propriétés et suit la même marche que les autres dont nous avons parlé plus haut; car on doit bien se pénétrer de cette vérité, que les lois générales de la Nature sont unes et invariables; et malgré les différences que nous croyons apercevoir dans les effets produits par les causes secondaires, ces effets cependant, dans leur prodigieuse variété, ne s'écartent jamais de l'unité des grands principes de la Nature.

Du Ciel.

Le Ciel est cette partie apparente sphérique, cet orbe azuré et diaphane d'un bleu plus ou moins foncé, immense dans sa dimension, incommensurable dans son étendue, qui entoure notre globe. C'est dans cet espace que nagent les planètes et tous les corps lumineux de l'univers. Cette voûte céleste, d'une belle couleur d'azur, si douce, si uniforme et si sereine, n'est autre chose qu'une vapeur tenue et légère, qui, par son éloignement, paroît être de cette agréable couleur. Sa ténuité laisse voir au travers les planètes et les étoiles lumineuses que l'œil trompé croit placées sur un fond azuré.

Les différentes espèces d'air occupent, suivant leur pesanteur spécifique, l'atmosphère dans laquelle s'élèvent les vapeurs aqueuses de la terre où elles sont soutenues par la chaleur qui les a raréfiées. Ces vapeurs condensées forment les nuages qui, voguant au gré des vents, nous dérobent momentanément, par leur réunion, la voûte céleste et les corps lumineux qui la décorent.

Des Nuages,

Le Ciel pur et serein est, sans contredit, un superbe spectacle; mais relativement à la Peinture, il est encore plus admirable lorsqu'il se trouve chargé de nuages qui dérobent partiellement la voûte céleste. Ces nuages se déchirent, se réunissent, changent continuellement de forme, et leurs effets varient à chaque instant par les différentes lumières qu'ils reçoivent, soit directement, soit par reflet, soit enfin par le reflet des reflets.

Ces masses mouvantes et majestueuses se composent, se dessinent et se colorent quelquefois de manière à étonner par leurs formes et par leurs couleurs non-seulement le vulgaire, mais même l'Artiste le plus accoutumé à ce spectacle, et les esprits les plus exercés à la contemplation des merveilles de la Nature.

Comme les Nuages ne sont pas tous également élevés dans l'atmosphère, où il se rencontre souvent plusieurs courans d'air plus ou moins rapides, et quelquefois opposés les uns aux autres, il arrive qu'ils se meuvent dans le sens du courant de l'air où ils se trouvent. Leur marche contraire et leur rapidité inégale produisent ce superbe et mouvant spectacle qui est intéressant aux yeux de l'observateur.

C'est sur-tout dans le temps des équinoxes ; c'est aux momens des orages où toute la Nature est en convulsion, qu'il faut la contempler : c'est alors que l'on peut admirer les beaux effets de la distribution de la lumière que les Nuages errans et déchirés laissent échapper, tantôt sur un objet, tantôt sur un autre. En étudiant avec attention tous ses effets, on parvient à apprécier le mérite de la lumière, qui donne de la valeur et de l'intérêt aux plus petits objets, en les comparant avec ceux qui sont plus considérables, mais qui se trouvent dans l'ombre.

La couleur des Nuages tient toujours de la lumière qui les éclaire ; mais comme cette lumière peut les frapper de plusieurs manières, il n'est pas étonnant qu'ils soient si variés de couleurs et de tons, quoiqu'on les observe à la même heure et au même instant du jour ou de la nuit.

Les Nuages sont diversement colorés, en raison de leur plus ou moins grand volume, de leur proximité ou de leur éloignement de la lumière, de leur élévation ou de leur rapprochement de la terre, de leur forme et des plans qu'ils présentent aux rayons lumineux, de l'interposition des autres Nuages placés entre eux et la lumière, et enfin, des reflets lumineux qui leur sont renvoyés, soit par d'autres Nuages, soit par quelque lumière accidentelle qui peut les frapper.

La vapeur aqueuse dont ils sont formés, étant plus ou moins dense, laisse passer plus ou moins de la lumière dont ils sont éclairés ; et si leur épaisseur est con-

sidérable, ils absorbent alors tous les rayons lumineux, et empêchent qu'ils n'arrivent jusque sur la terre.

Le ciel pur ou nébuleux est en quelque sorte le diapazon de la Nature pour la couleur, et c'est par cette couleur qu'il fixe le ton général d'un Tableau : mais comme il est impossible de représenter avec nos couleurs un corps lumineux, il est plus facile de copier un ciel qui est lui-même éclairé, et qui ne nous renvoie la lumière que par réflexion.

Cette lumière secondaire est la base de la couleur aérienne des ombres, sur laquelle nous entrerons ci-après dans de plus grands détails, lorsque nous traiterons de cet article important de la Peinture.

Des Vapeurs.

Les Vapeurs sont une émanation aqueuse qui s'élève de la terre ou de la surface des eaux. Quand le soleil les attire à une certaine hauteur dans l'atmosphère, elles forment le brouillard ; quand elles ont quitté la terre, et qu'elles se sont élevées, elles se convertissent en nuages qui montent plus ou moins haut, suivant leur pesanteur spécifique.

Ces Vapeurs que l'on nomme terrestres, s'exhalent continuellement de notre Globe ; tantôt plus, tantôt moins épaisses, elles ne s'élèvent qu'à une certaine hauteur, sans quitter la terre : ce sont elles qui troublent la pureté de l'air atmosphérique, et qui occasionnent dans les couleurs une altération d'autant plus forte, que leur quantité intermédiaire augmente en raison de l'éloi-

gnement

gnement de l'objet coloré. Ces vapeurs reçoivent aussi la lumière diversement, et par plusieurs moyens ; et comme elles sont diaphanes, elles transmettent à tous les objets les rayons lumineux qui les traversent : elles altèrent la pureté de leurs couleurs locales, et forment cette harmonie aérienne qui établit tous les objets à leur véritable place.

Avant que le soleil paroisse sur l'horizon, elles ne sont éclairées que par la voûte céleste, et la couleur bleuâtre qu'elles ont alors, n'est due qu'à la réflexion du ciel, qui leur transmet une partie de sa couleur azurée.

Aussitôt que le soleil est levé, et que ses rayons lumineux les atteignent, leur couleur change et se dore, jusqu'à ce que cet astre soit arrivé à une certaine hauteur. Elles ne sont plus alors aussi épaisses qu'étendues : les rayons du soleil les traversent plus facilement, et leur couleur est plus légère, à cause de leur transparence. C'est pour cette raison que, plus le soleil est haut, moins elles sont sensibles.

Mais à mesure que cet astre décline pour achever sa carrière, ces vapeurs augmentent, et comme elles ont été toute la journée échauffées et pénétrées par des torrens de lumière, elles finissent par paroître embrasées ; leur couleur est plus rouge ou d'un violet doré qui se propage dans l'atmosphère et forme le crépuscule.

Rien n'est peut-être plus difficile en Peinture, que de conserver la couleur locale des objets relativement à la place qu'ils occupent dans les différens plans du Ta-

bleau. Comme les vapeurs terrestres sont transparentes et peu sensibles, et que cependant elles contribuent beaucoup à établir les distances par le plus ou le moins d'altération qu'elles occasionnent dans les couleurs, il est, disons-nous, très-difficile de faire sentir cette dégradation progressive des tons, et de peindre ce que vulgairement on appelle l'air.

C'est pourtant là la base de la Perspective aérienne; et l'Artiste qui ne rend pas cet air vaporeux et ambiant, qui entoure et sépare tous les objets, ne met ni harmonie ni vérité dans ses Tableaux, parce qu'il ne copie pas la Nature dans ce qu'elle a de plus essentiel et de plus admirable.

D'après les principes que nous venons d'exposer, l'Artiste doit bien réfléchir sur les effets que la Nature lui présente. Il doit s'assurer non-seulement de l'heure du jour, mais encore de l'apparence des vapeurs, de leur quantité et de leur couleur locale. Il doit observer que les vapeurs sont plus abondantes dans les endroits humides et marécageux que sur le sommet des montagnes, où elles se condensent toujours quand elles y sont attirées, et où elles se forment en nuages.

On est quelquefois surpris, dans un temps nébuleux, de voir tout-à-coup les objets terrestres changer de ton de couleur, et en prendre un qui ne leur est pas naturel; mais tournez la tête, et votre étonnement cessera pour faire place à l'admiration: vous reconnoîtrez la cause de cet effet, et cette découverte sera pour vous une nouvelle preuve des principes naturels. Vous verrez

que le rayon solaire passant à travers ces vapeurs atmosphériques plus ou moins condensées, ou au travers des nuages qui ont cette même couleur, communique cette teinte aux objets qu'il éclaire.

Les vapeurs aériennes sont peu sensibles quand elles ne reçoivent aucune lumière. La clarté de la lune les fait paroître foiblement; l'aurore et le crépuscule un peu plus; le feu les fait assez distinguer auprès de lui; mais les rayons lumineux du soleil sont ce qui les développe le plus.

Leur interposition entre l'œil de l'observateur et la lumière change la couleur de cette lumière; c'est pourquoi le soleil, la lune et le feu paroissent, dans certains momens, ne pas avoir leur couleur naturelle. Non-seulement cette vapeur altère les couleurs de ces corps lumineux, mais même les lignes qui les forment. Quand elle est très-forte, elle détruit en partie la netteté de ces lignes qui deviennent molles et fondues avec le fond du ciel; c'est ce qui pronostique ordinairement la pluie.

Du Brouillard.

Le Brouillard est une espèce de météore composé de vapeurs et d'exhalaisons que la chaleur du soleil élève insensiblement de la surface de la terre et des eaux, et qui retombent ensuite lentement de la région de l'air où elles paroissent suspendues. Les Brouillards sont en général plus fréquens dans le commencement du printemps, à la fin de l'automne et sur-tout dans l'hiver. Ils ont lieu quand l'air est calme et tranquille; ils se dis-

sipent lorsque le vent vient à souffler. Quand le Brouillard est sur la mer, les marins l'appellent Brume.

Les Brouillards ne sont que de légers nuages très-étendus et placés dans la plus basse région de l'air, et les nuages ne sont que des brouillards qui se sont élevés plus haut.

Quand le Brouillard est très-épais, il intercepte une partie de la lumière qui n'éclaire que très-imparfaitement les objets dont il atténue les formes et les couleurs au point de les faire disparoître entièrement à une distance très-peu éloignée. Alors il n'y a que les premiers plans où l'on puisse distinguer les détails, soit pour les formes, soit pour les couleurs qui sont toujours un peu indécises. Le second plan n'offre que des masses plus confuses; la couleur s'efface et n'a presque plus rien de distinct; tout s'évanouit au troisième plan.

La couleur du Brouillard est ordinairement grise et plus ou moins dorée, en raison de son épaisseur et de la facilité que les rayons du soleil trouvent à la pénétrer.

Lorsque le Brouillard est plus délié et qu'il est dispersé dans une grande étendue de l'atmosphère, il permet de fixer le disque du soleil sans que la vue en soit incommodée. Cet astre paroît d'un rouge de sang très-lumineux quand le Brouillard est assez épais; mais à mesure qu'il diminue de densité, cette couleur change, devient d'un jaune pâle et éclaire autour d'elle les parties du Brouillard qui prennent la forme nuageuse.

En se dissipant, le Brouillard se divise en plus ou

moins de parties qui sont ou portées dans l'air atmosphérique, ou attirées vers la terre. Son unité rompue laisse, dans l'intervalle de ses différentes masses, le passage aux rayons du soleil. Ils s'échappent à travers ces vides pour éclairer partiellement les différens objets de la Nature, qui reprend peu à peu sa pureté en s'imprégnant de la lumière dont elle auroit été privée. C'est alors que l'Artiste observateur est étonné des effets successifs que lui présente ce phénomène.

On voit très-souvent dans l'ascension ou la chûte du Brouillard, un spectacle extraordinaire qui seroit peut-être ingrat pour la Peinture en raison de son originalité; mais qui pourtant est très-naturel. C'est l'effet que présentent les montagnes et même les bâtimens élevés dont les sommets paroissent très-nettement au-dessus de la masse du Brouillard qui tombe à terre. Ces portions d'objets terrestres, portés en apparence sur les nuages, offrent à l'imagination l'idée du merveilleux; une simple réflexion détruit ce charme illusoire et ramène à la vérité.

L'effet contraire arrive lorsque le Brouillard est attiré dans l'air; alors la base de ces mêmes objets se découvre insensiblement, tandis que leur sommet reste caché dans la vapeur nébuleuse.

Quand cette vapeur est dissipée par le vent, ses différentes parties se promènent sur la terre sans l'abandonner, et découvrent, dans leur course, un objet pour en cacher un autre; ce qui varie très-agréablement la scène de la Nature.

Le Brouillard produit encore un effet bien plus singu-

lier: c'est de faire paroître les objets que l'on voit au travers, plus grands et plus éloignés qu'ils ne le sont effectivement. Cet effet n'est qu'une simple illusion d'optique que nous allons tâcher d'expliquer. Cette explication est d'autant plus à sa place, qu'elle servira à établir encore davantage les principes que nous avons déjà donnés sur la dégradation des couleurs, en raison de leur distance et de la quantité des vapeurs qui les affoiblissent.

Nous avons dit, en parlant des vapeurs aériennes, que ces vapeurs affoiblissoient plus ou moins les tons, suivant que les objets étoient plus ou moins éloignés de notre œil; et que cette vapeur légère, à mesure qu'elle augmentoit, prenoit une couleur plus ou moins azurée; nous avons dit aussi que ces objets perdoient leurs détails et la fermeté de leur fini, en raison de leur éloignement et de la quantité de vapeurs qui se trouve interposée entre eux et le Spectateur. D'après ces principes, nous allons tirer une conséquence qui nous paroît positive.

Notre œil, habitué à juger des distances par la diminution des lignes, et par l'affoiblissement des tons, est trompé dans l'effet du brouillard, en voyant un objet d'une certaine grandeur à une certaine distance, avoir la couleur aérienne qui appartient à une distance plus éloignée, et une perte de détail qui n'a ordinairement son effet que dans un plan plus enfoncé que celui où cet objet se trouve placé; en sorte que voyant ces couleurs et ces détails affoiblis sans aucune diminution apparente des lignes qui constituent ses proportions, il s'ensuit naturellement

que l'œil est trompé, et qu'il croit voir ces objets d'une dimension plus grande qu'ils ne le sont réellement.

Il est encore une illusion d'optique dans la manière de juger des distances quand on est sur les eaux, à moins qu'on en ait acquis une grande habitude. Cela vient de ce qu'il ne se trouve le plus souvent aucun sujet de comparaison entre l'œil et l'objet, et qu'une grande masse d'eau n'offre aucune distinction de plan, pour arriver jusqu'à lui. Dans ce cas, il paroît moins éloigné qu'il ne l'est effectivement.

De la Pluie.

Nous venons de dire que, lorsque le brouillard étoit attiré dans l'atmosphère, il formoit des nuages qui voguoient au gré des vents. Cependant, lorsque l'eau dont ils sont formés acquiert une pesanteur supérieure à la densité de l'air qui la soutient, elle tombe en gouttes plus ou moins larges, et avec plus ou moins de fréquence, et c'est ce qui forme la Pluie. Ainsi, la Pluie est une eau fluide, distillée par la nature : lorsqu'elle est fine, elle ne tombe pas de fort haut; mais dans un orage, ses gouttes sont grosses, lourdes, et se précipitent avec impétuosité. La Pluie purge l'air des vapeurs atmosphériques, et le rend infiniment plus clair et plus pur qu'il ne l'étoit auparavant.

Comme l'eau qui tombe en Pluie est beaucoup plus divisée que lorsqu'elle est en brouillard, on a plus de facilité à distinguer au travers les objets, que lorsqu'ils se trouvent dans la vapeur brumeuse. Cependant, quand elle est considérable, ses effets ressemblent à ceux pro-

duits par le brouillard, soit par l'altération des couleurs, soit pour celle des lignes et des détails.

Quand la Pluie tombe, et que les nuages s'entr'ouvrent dans la partie du ciel qui correspond à la hauteur du soleil, alors les rayons lumineux viennent éclairer les gouttes d'eau tombantes, et produisent des effets admirables, soit en transformant, pour ainsi dire, chacune de ces parcelles aqueuses en autant de pierres précieuses; soit en décorant une partie de cette masse d'eau des superbes couleurs de l'Iris. C'est donc la refrangibilité des rayons du soleil dans les gouttes d'eau, qui produit l'arc-en-ciel dont nous avons déjà parlé dans la Perspective linéaire. Nous ajouterons seulement que cet arc-en-ciel se prolonge jusque sur la terre, si la Pluie ou la Vapeur en sont tout près. Alors, les montagnes, les rochers, les arbres et tous les objets de la nature seront colorés des couleurs du prisme, mais seulement dans les lignes circulaires qui formeront l'arc-en-ciel.

De l'Orage. L'Orage est une crise de la nature, qui dégage et purifie l'atmosphère des exhalaisons terrestres dont elle se trouve surchargée. Selon qu'il est plus ou moins violent, il présente des phénomènes plus ou moins majestueux et terribles, qui répandent l'effroi et l'épouvante, et font souvent des dégâts et des ravages déplorables. Il faut que l'artiste qui les contemple fasse de grands efforts sur lui-même, pour que la sensibilité de son cœur ne l'empêche pas d'étudier les scènes sublimes d'un spectacle qu'il ne peut guères admirer sans frémir.

Les

Les Orages n'ont ordinairement lieu qu'entre les équinoxes du printemps et de l'automne, et sur-tout quand le temps est très-chaud. Ils sont précédés quelquefois d'un changement subit de vent, qui saute brusquement d'un point de l'horizon à un autre; quelquefois d'un calme plat et pesant, auquel succède bientôt un vent violent, qui souvent enlève, déplace des corps massifs et très-lourds. Des tourbillons de poussière s'élèvent dans les airs; les hirondelles rasent avec vélocité la surface des champs; les autres oiseaux effrayés fuient en troupe emportés par le vent; le jour fuit; le ciel disparoît; les nuages s'avancent rapidement en roulant les uns sur les autres; les éclairs se succédent, et nous font revoir, par momens, la Nature, qui, à leur défaut, se trouve plongée dans les ténèbres; le sifflement des vents, les arbres ébranlés; leurs branches et leurs feuilles ployées en sens contraire, ou arrachées et enlevées dans les airs; le bruit redoublé du tonnerre, se prolongeant dans le lointain; la foudre sillonnant les nuées, fracassant ou incendiant les arbres et les bâtimens; en un mot, ce bouleversement général porte dans l'ame la terreur du présent et l'inquiétude de l'avenir. De grosses et larges gouttes d'eau précèdent la Pluie qui devient tout-à-coup considérable; les nuages condensés, devenus trop lourds pour l'air qui les soutient, tombent presque en masse; les torrens se forment, croissent et débordent; ils entraînent avec eux les terres, les rochers, les arbres, les animaux, et tout ce qui se trouve sur le passage de leurs eaux limoneuses et rapides. Les bestiaux errans dans la campagne, sont quel-

quefois emportés par la crue subite de ces eaux ; les bergers les abandonnent, et ne cherchent qu'à sauver leur propre existence. Le feu du ciel éclaire les tristes victimes de ce cruel désastre, qui ne peuvent se frayer un passage, et qui périssent, si elles n'ont le bonheur de rencontrer quelque corps qui résiste à la violence de ces torrens dévastateurs. Les rochers arrêtent les masses des pierres roulantes ; les troncs des arbres sur pied retiennent ceux que l'Orage a déracinés, qui, se mettant en travers du courant, forment une digue puissante, que les eaux ne peuvent vaincre, et qui les fait monter au-dessus de cet obstacle, pour les laisser ensuite retomber en cascade écumante et bourbeuse, entraînant avec elle les débris de la Nature ravagée.

Cependant l'Orage s'éloigne et diminue ; l'horizon s'éclaircit ; le mouvement de la pluie se dessine distinctement et avec force sur la clarté du ciel qui augmente par gradation ; et les nuages qui s'éloignent en s'étendant, découvrent enfin le soleil. Cet astre frappe de ses rayons lumineux les différens objets de la Nature ; il les rend éclairés et brillans sur le fond noir et bleuâtre du ciel orageux qui fuit lentement, et sur lequel se peignent les couleurs admirables de l'arc-en-ciel. Cette écharpe d'Iris est quelquefois double et triple ; mais elle ne conserve la force, le brillant et la netteté de ses couleurs harmonieuses que dans un seul arc fermement prononcé.

Les nuages dans le lointain, semblent s'amonceler les uns sur les autres ; ils prennent des formes extraordinaires, qui souvent présentent de superbes sites dans le

plus beau style, et que l'on fera bien de dessiner pour avoir des choses neuves et extraordinaires.

Les couleurs de l'Orage sont si variées, et tiennent à tant de circonstances, qu'il est impossible de les décrire parfaitement; mais ces effets ne s'écartent jamais des principes que nous avons posés: c'est toujours à la qualité de la lumière qu'ils doivent leur ton local, leurs différens reflets, et les lumières secondaires. Ainsi, la plus ou moins grande élévation du soleil; son lever ou son coucher, produisent, pour la couleur, des effets très-variés entr'eux. Les diverses combinaisons et arrangemens des nuages, la manière dont ils se dessinent et dont ils sont susceptibles de recevoir la lumière, tout contribue à former des accidens, soit en clarté, soit en privation; et faute de la réunion de ces circonstances, l'Orage peut être très-violent, sans présenter des effets pittoresques. C'est pourquoi, sur vingt orages, il n'y en a pas quelquefois deux qui puissent fixer l'attention d'un Artiste, et exalter son imagination et son génie. Aussi quand il sera assez heureux pour en rencontrer un dans le genre que nous venons de peindre, il ne doit pas négliger de le dessiner et de prendre des notes sur la couleur et les effets multipliés qui se présenteront dans son cours. La mémoire ne sauroit lui rappeler tous ces détails; le crayon ou la plume peuvent seuls les retracer fidèlement à son souvenir.

Le soleil levant ou couchant donne presque toujours de l'intérêt pittoresque aux Orages; leur effet est plus décidé, soit pour les formes, soit pour la couleur locale.

Les rayons lumineux sortant des nuages sous des angles plus ou moins aigus, les extrémités ou les bords de ces nuages liserés par un or éclatant, la valeur et la force des tons sombres et privés de lumière, les différens reflets dorés et transparens des uns, le ton pâle et bleuâtre des autres plus voisins de la terre et dont ils reçoivent la teinte, enfin cette variété infinie et indescriptible de couleurs et de formes, présente, aux yeux de l'Artiste, un spectacle tout à la fois imposant, majestueux et terrible, dont les oppositions de tons et les contrastes décidés conservent la plus grande harmonie dans l'ensemble et dans les détails.

Lorsque la flamme rapide des éclairs ou les veloces sillons de la foudre embrasent l'atmosphère, on voit bien plus distinctement les différens plans et la forme des nuages ; ils se dessinent plus purement et avec plus de force, soit en clair, soit en obscur. La couleur des montagnes et celle de tous les autres objets de la Nature participent de cette même lumière violâtre et pourprée dont l'éclat éblouissant ne brille qu'un moment et par intervalle.

De la Tempête.

Dans la Tempête, les vagues de la mer sont brunes, verdâtres et écumeuses; elles se brisent sur elles-mêmes; et lorsque, poussées par la violence des vents, elles viennent à rencontrer un corps qui leur oppose de la résistance, leur impulsion devient terrible en raison de leur force et de leur dimension. Les rochers qui bordent les rivages, les moles épais qui garantissent les ports ne

peuvent arrêter la fureur des flots; ils se brisent contre ces puissantes barrières; la vague écumeuse et divisée s'élève et franchit les digues jusqu'à une distance considérable. La couleur et la lumière brillante des éclairs se réfléchit sur la vague élevée dans les airs; c'est à l'aide de cette lumière que l'on découvre, avec horreur, la profondeur des abymes qui s'ouvrent de toutes parts et qui menacent de tout engloutir.

Quand il n'y a pas de pluie et que la lune est la seule lumière qui éclaire la Tempête, alors les vagues reçoivent, par le déchirement des nuages, les rayons lumineux de cet astre; elles paroissent argentées et semblables à des lames immenses de cristal. La partie des flots qui se trouve dans l'obscurité, ne présente qu'un ton noir-vert très-vigoureux et des reflets bleuâtres sur les diverses inégalités de la vague. Les rochers, les vaisseaux et tous les corps qui sont soutenus ou entourés par les eaux, sont du ton le plus foncé et forment, avec elles, le contraste le plus piquant et le plus pittoresque.

En traversant la Méditerranée, nous avons été assaillis par plus d'une Tempête; et nous avouerons, de bonne foi, que nous avons été moins effrayés des dangers imminens que nous courions, que frappés d'admiration et d'étonnement à la vue d'un des spectacles les plus imposans et les plus magnifiques que puisse présenter la Nature.

Suites de l'Orage.

Après cette crise convulsive et les déchiremens qu'elle a éprouvés, la Nature reprend peu à peu le calme et la

sérénité. Les habitans des airs sortent de leur retraite et se réjouissent de la fin de l'Orage. Le vernis étranger provenant de la pluie, disparoît à mesure que la chaleur du soleil absorbe cette eau surabondante; les troncs d'arbres, les branches humides et noirâtres, ainsi que les autres objets qui ont été mouillés, perdent progressivement cette teinte factice pour reprendre leur couleur locale. La pluie a lavé la poussière dont les vents avoient terni et souillé la surface des différens objets; la Nature est, pour ainsi dire, rajeunie par l'Orage et embellie par la fraîcheur des teintes qui la décorent. Les fleurs exhalent leurs parfums; les torrens, grossis par l'Orage, s'écoulent par degrés; les eaux fangeuses s'éclaircissent; et en rentrant dans leur lit, laissent au-dessus d'elles des traces limoneuses empreintes sur les arbres, les rochers, les murs et les gazons; elles ne s'effacent entièrement qu'après une pluie douce et bienfaisante qui emporte avec elle ces restes impurs faits pour rappeler sans cesse aux malheureux habitans des campagnes le souvenir douloureux des désastres que l'Orage leur a fait essuyer.

La terre ayant été abreuvée d'une eau surabondante, retient, pendant plusieurs heures, une teinte plus foncée. Les montagnes sont d'un ton plus net et plus décidé; et comme l'air atmosphérique se trouve aussi plus épuré, l'absence des vapeurs emportées par l'Orage, les fait paroître plus près de l'œil.

Cet effet momentané vient encore à l'appui des principes que nous avons déjà exposés relativement aux va-

peurs aériennes, qui seules établissent la dégradation des teintes et la profondeur de l'espace.

Le ton de ces montagnes, quand elles sont assez éloignées et privées de lumière, est d'un bleu laqueux si foncé, que les objets rapprochés et qui sont de la couleur la plus vigoureuse, se détachent en clair et produisent un effet imposant qui échauffe l'imagination de l'Artiste et le force, malgré lui, à mettre de la chaleur et du nerf dans son ouvrage.

Cependant ces effets sont très-difficiles à rendre, même d'après Nature, à moins que l'Artiste n'ait parfaitement le sentiment de la couleur; car la perfection des teintes locales est l'unique moyen de faire sentir les distances et les profondeurs, avec la pratique rigoureuse de la Perspective linéaire qui concourt à déterminer les différens plans avec justesse.

Illusions d'optique relatives à la couleur.

Il y a des Illusions d'optique qui sont produites par la couleur et qui trompent l'œil aussi réellement que celles qui sont occasionnées par les lignes.

Bien des personnes et même des Artistes ont éprouvé, en regardant la Nature, qu'un objet dont le ton de couleur est égal à un autre d'un genre différent et plus éloigné de l'œil, se confond avec celui-ci ou représente l'image d'une chose qui lui est tout-à-fait étrangère.

Nous avons été souvent abusés lorsque nous avons vu à travers des arbres un mur dont la couleur étoit blanche et éclairée par le soleil. Comme ce ton se trouvoit égal à celui des nuages qui étoient au-dessus de lui,

nous croyions, avec assurance, que ce mur étoit une percée du ciel; ce n'étoit qu'en approchant que nous reconnoissions notre erreur.

Des pièces de toile bleuâtre étendues dans une prairie, font l'effet d'une eau stagnante et ridée par le vent. Quelquefois les nuages représentent parfaitement des montagnes à l'horizon. Cette Illusion a souvent trompé les navigateurs les plus expérimentés; les marins la nomment Terre de Brume. Ils ne la reconnoissent que par la décomposition de la forme de ces montagnes imaginaires. Les vitrages d'une maison opposée au soleil couchant font l'effet d'un incendie, etc. etc.

Nous ne parlons de ces Illusions que pour engager les Artistes à ne pas les copier. Tout ce qui est indécis, dans la Nature, ne doit pas être imité, parce qu'en supposant qu'on réussisse à le rendre avec la plus grande justesse, on se sera donné beaucoup de peine pour ne représenter qu'une Illusion, et par conséquent une fausseté.

Couleurs des Laves.

C'est aussi par une illusion d'optique que la Couleur des Laves semble rapprocher de notre œil le volcan sur lequel elles sont posées, quelque éloigné que soit ce volcan.

Comme la Couleur de ces laves, soit générale, soit particulière, offre des tons entiers rouges, jaunes, bruns ou noirs, les montagnes volcaniques ont toujours l'air d'être plus près qu'elles ne le sont effectivement. Cet effet est très-sensible à Naples; on y voit le Vésuve de

tous

tous les côtés et malgré son éloignement, d'un myriamètre ; quand on l'aperçoit d'une rue, il paroît être contigu aux murs de la ville.

Quoiqu'il n'y ait pas précisément des Couleurs plus fuyantes ou plus rapprochantes les unes que les autres, celles des volcans semblent faire une exception à cette règle, par les tons décidés et vigoureux qui les couvrent en partie; et en réfléchissant à ce que nous avons déjà dit au sujet des Couleurs, on sentira que ces conséquences sont une suite des principes que nous avons avancés. On sera convaincu que si une petite partie de cette lave étoit isolée sur un terrain d'une autre nature et cependant à la même distance que la masse générale de la montagne, la teinte de ce morceau, quoique très-vigoureuse, seroit retenue à sa place par les tons des terrains environnans; au lieu que le volcan tout entier étant revêtu d'une couleur forte et n'ayant rien dans ses environs qui puisse retenir à sa place cette teinte vigoureuse dont il est couvert, doit paroître plus rapproché de l'œil qui l'observe. En ajoutant encore à cette cause l'aspérité et la dureté des formes de la lave, la fermeté avec laquelle se dessinent les moindres détails qui paroissent plus terminés que s'ils étoient d'une autre matière; l'absence de la végétation, l'aridité générale de la montagne, on sentira que ce sont ces moyens réunis qui opèrent cette illusion de rapprochement.

Ainsi, lorsque l'Artiste est obligé de représenter une montagne volcanique, il doit choisir le moment où les vapeurs la couvrent en partie ; ce qui arrive ordinaire-

ment au lever du soleil. Les nuages qui entourent alors la montagne et qui laissent voir, par intervalle, le cratère d'où ils sont sortis, détruisent l'illusion dont nous venons de parler, et ajoutent, par leur contraste, un intérêt de composition qui porte l'empreinte de la grandeur et de la majesté. Ils fournissent encore, par leur couleur aérienne, un moyen de plus pour mettre en harmonie ces Couleurs de lave si entières de ton, et pour les fixer à leur véritable plan.

Éruption d'un Volcan.

L'Éruption d'un volcan est le spectacle le plus terrible et le plus magnifique que puisse présenter la Nature. Elle est ordinairement annoncée, plusieurs mois d'avance, par un mugissement souterrain, des secousses de tremblement de terre et le déchirement de ses entrailles. La fumée du volcan augmente graduellement de jour en jour; elle devient d'une épaisseur épouvantable. On entend, dans l'intérieur du cratère, un bruit plus effrayant et plus soutenu que celui du tonnerre. Les cendres, les scories et les pierres enflammées sont lancées à une hauteur prodigieuse; elles retombent en feu et roulent avec fracas, écrasent et incendient tout ce qu'elles touchent; des éclairs multipliés s'échappent du milieu des tourbillons de la vapeur sulfureuse et noirâtre. La montagne s'entrouvre et vomit de ses flancs un fleuve de lave embrasée qui porte, en coulant, la désolation et la mort. Ce torrent dévastateur roule ses flots brûlans sur la pente de la montagne; les arbres qu'il rencontre se dessèchent à l'instant et tombent consumés jusques

dans leurs racines; les maisons se calcinent et s'écroulent; tout brûle et s'anéantit à son approche. A mesure que ce torrent s'éloigne de sa source, il rallentit sa marche; mais si la matière volcanique en fusion rencontre un obstacle, sa force paroît s'accroître par la résistance; elle s'élève lentement au-dessus du corps qui l'arrête; elle le franchit, et retombant au-delà, cette lave embrasée prend de la consistance et de la dureté, et forme des voûtes immenses et singulières par la bizarrerie de leur structure et de leur ensemble.

Il est à désirer qu'un Peintre puisse, une fois dans sa vie, être témoin de l'Éruption d'un volcan. Le danger imminent devra sans doute ébranler son courage et émousser un peu les sentimens d'admiration qu'inspire cet étonnant phénomène; mais s'il surmonte ce premier mouvement d'effroi; si le sort de Pline, victime de sa curiosité aux pieds du Vésuve, ne le fait pas trembler, qu'il approche de ce spectacle terrible; qu'il considère la Nature dans cette crise épouvantable; qu'il voie devant lui les montagnes disparoître, les plaines s'élever, les fleuves rebrousser dans leurs cours, la terre s'entrouvrir et présenter la profondeur des abymes; des îles entières s'engloutir dans la mer, et de nouvelles sortir fumantes du sein des eaux.

Qu'assis alors sur une ruine, il contemple le bouleversement général de ce qui l'entoure; qu'il examine ce spectacle sublime éclairé par les rayons du soleil; les formes des nuages volcaniques, leur couleur et l'inconcevable variété de tons qu'ils produisent. La lumière de

l'astre du jour semble, en quelque sorte, atténuer le danger en éclipsant la clarté de la lave embrasée; mais à l'approche de la nuit, tout change de forme et de couleur; les effets du feu se décident mieux. La fumée éclairée et reflétée en dessous, laisse apercevoir son épaisseur. Les pierres et les scories embrasées se détachent brillantes sur le ciel, dont les vapeurs sont reflétées par l'incendie volcanique; et si la lune vient mêler sa lumière douce à ces horreurs imposantes, sa teinte argentine et ses effets tranquilles forment un contraste admirable et pittoresque, et ajoutent un charme inconcevable à la richesse de ce terrible tableau.

L'Artiste ne peut cependant faire des études dessinées ou peintes que pendant le jour : mais en se pénétrant du désordre et du bouleversement dont il a été le témoin, sa mémoire lui en retracera tout le détail, et il pourra les représenter avec l'enthousiasme et la vérité nécessaires.

Nous avons connu à Naples un Peintre qui ne s'occupoit qu'à peindre des éruptions du Vésuve; mais comme il ne les faisoit que de pratique, et peut-être même d'avance, nous n'avons jamais trouvé dans ses ouvrages ce caractère de grandeur et de vérité qui convient à un genre d'effet aussi prononcé que celui des éruptions. Il faut beaucoup de génie, de sensibilité et de mémoire; il faut allier le sang-froid de l'observateur au sentiment inné de la couleur, pour exécuter fidellement ces bouleversemens de la Nature, aussi sublimes qu'ils sont effrayans.

Les contrastes les mieux sentis caractérisent toujours les volcans et leurs éruptions. S'il faut en croire les Naturalistes qui se sont le plus occupés de ces phénomènes, tels que le Père della Torré, Hamilton, Dolomieu, etc. ils ne sont produits que par le combat continuel du feu et de l'eau, de la chaleur et des glaces qui cherchent sans cesse à se détruire sans pouvoir y parvenir. C'est ce choc des élémens qui occasionne de temps en temps les accidens les plus affreux, suites naturelles des tremblemens de terre et des éruptions. Cependant, il est des hommes qui habitent sur le bord des volcans et à l'entour de ces montagnes enflammées; ils dorment tranquilles au bruit des mugissemens souterrains, quoiqu'ils soient quelquefois obligés de fuir leur demeure, et qu'en revenant après la catastrophe, ils cherchent vainement le sol qui les vit naître : l'habitude du danger, l'amour de la patrie, la fertilité du pays les attache à ces contrées périlleuses. En réfléchissant à leur sécurité, on est tenté de les croire heureux; et l'assertion d'Hamilton paroît probable, quand il prétend que si l'on observe avec attention de semblables malheurs locaux dans la grande échelle des événemens de la Nature, on verra que le but de ces opérations imposantes est sûrement pour le bien et l'intérêt des générations futures.

Réflexion des couleurs dans l'eau.

La Réflexion des objets colorés dans l'eau, suit à-peu-près les mêmes principes que celle des lignes.

La seule différence qui existe, et qui est très-essentielle, c'est que la couleur réfléchie perd le brillant de

la lumière et la force des ombres. A cela près, elle est absolument la même, en supposant toujours que l'eau soit tranquille et parfaitement limpide ; car s'il manque l'une ou l'autre de ces conditions, il en résulte nécessairement des changemens et des différences relatives à ces accidens.

Si l'oscillation de l'eau déforme la Réflexion des lignes, cette oscillation doit influer également sur la Réflexion de la couleur, en mêlant ensemble et la teinte des objets, et celle du ciel pur, avec celle des nuages ; et si la Réflexion s'opère dans une eau calme et bourbeuse, la couleur réfléchie doit être nécessairement altérée par le ton qui salit ces eaux. Enfin, toute Réflexion étant l'image renversée et un peu affoiblie d'un objet quelconque, elle doit suivre absolument les principes de la dégradation des couleurs, soit pour la forme, soit pour le ton.

On voit souvent dans la Nature une grande différence entre le ton de l'objet, et le ton réfléchi ; et l'on attribue cette différence à l'effet de la Réflexion. On se trompe ; car le ton réfléchi n'est pas toujours le même que celui que l'œil voit directement, attendu que les objets réfléchis sont renversés. Par exemple, lorsque l'on regarde en dessus les feuilles d'un arbrisseau éclairées du soleil, leur lumière est tout-à-fait différente de celle qui est sous la feuille, et qui est transparente. Or, le ton transparent de cette feuille vue en dessous, n'est pas le même que celui de dessus, qui reçoit le ton du ciel, et qui en conséquence est plus clair et moins transparent que l'autre. Ainsi, la Réflexion d'un arbuste et des feuilles qui sont

plus bas que notre œil, présente le dessous de ces feuilles dont la couleur est différente de celle que nous voyons hors de l'eau.

Des Ombres.

L'Ombre, dans la Nature, est une privation de la lumière primitive, produite par l'interposition d'un corps opaque, ou plus ou moins transparent. Elle est ordinairement éclairée par le reflet des lumières secondaires; lorsqu'elle en est absolument privée, on l'appelle Ténèbres.

L'Ombre est une des parties les plus intéressantes de la Peinture, et peut-être la plus difficile à exécuter. Elle est la base du Clair-obscur; c'est à elle que l'on doit les effets les plus piquans et les plus pittoresques.

Un objet quelconque ne peut être éclairé qu'il ne produise deux Ombres: l'une, qui lui est propre et naturelle, se trouve dans la partie du corps opposée à celle qui reçoit la lumière; l'autre est celle qu'il porte sur un autre corps, par son interposition entre lui et la lumière; on l'appelle Ombre portée. Plus la lumière est brillante, et plus l'Ombre est forte et distincte en raison de sa couleur locale et de l'opacité du corps qui la produit; plus elle est foible, et le corps transparent, moins l'Ombre doit être prononcée.

Si un corps est éclairé par deux lumières séparées, la partie de l'Ombre qui ne sera éclairée ni par l'une ni par l'autre de ces lumières, et que l'on appelle l'Ombre commune, sera très-forte, tandis que les autres parties qui se trouveront un peu éclairées par l'une ou l'autre de ces

deux lumières, ne seront qu'une Ombre mixte ou Penombre, qui n'aura presqu'aucune valeur.

La Penombre est cette Ombre foible, moitié éclairée par la voûte céleste, que l'on observe avant et après l'apparition du soleil sur la terre : la Nature alors n'est ni éclairée, ni ombrée, comme on le voit à l'aurore ou au crépuscule. C'est une Lumière foible ou une Ombre légère, qui répand la douceur sur cette heure du jour, et qui en fait le charme. Nous en avons parlé à l'article de la Lumière.

La couleur des Ombres n'est pas uniforme ; elle varie autant que peut varier celle de la partie éclairée des corps sur lesquels elle est projetée, et à laquelle elle doit toujours être analogue. Si l'Ombre est produite par un corps diaphane, tels que les nuages et autres vapeurs atmosphériques, sa couleur est sujette à d'autres variétés relatives à la nature de ces corps que la lumière reflète en les traversant. En effet, elle est plus ou moins transparente, plus ou moins colorée, en raison de la nature du corps qui la produit, et de celui sur qui elle est portée.

Le ton de la couleur des Ombres varie encore en raison des couleurs et du poli plus ou moins parfait des corps sur lesquels elles sont produites ; enfin, l'Ombre suit exactement la situation de la Lumière qui la détermine.

D'après ces principes, on peut juger d'avance combien doit être profonde et réfléchie l'étude qu'un Artiste doit faire de la Nature, pour parvenir à la représenter ; car s'il la copie machinalement, sans réflexion ni raisonnemens,

ment ; s'il ne recherche pas la cause des effets qu'elle lui présente, il ne pourra rien exécuter de vrai que d'après Nature, ce qui souvent est difficile, et quelquefois impossible.

Les Ombres sont toujours éclairées, et c'est ce qui occasionne leur transparence ; elles doivent presque toujours leurs couleurs aériennes à la réflexion bleuâtre de la partie de la voûte céleste, qui est opposée à la lumière. Ainsi, en supposant qu'un objet en plein air soit éclairé, et qu'il produise par conséquent une Ombre, cette Ombre sera bleuâtre ; si le corps qui la reçoit est d'un ton clair, elle sera d'autant plus bleue, que ce ton aura plus de blancheur.

Si la couleur de ce corps est jaune, alors l'Ombre sera plus ou moins verdâtre, en raison de ce que l'Ombre bleuâtre et transparente, se mêlant avec le jaune, forme nécessairement le verd. Par la même raison, si, au lieu d'être jaune, le corps qui reçoit l'Ombre se trouve rouge, il en résultera une Ombre violette. Les nuances différentes, qui constituent la couleur locale, mêlées avec la réflexion de cette couleur azurée, formeront le véritable ton de l'Ombre locale, qui, comme l'on voit, se trouve varié à l'infini.

Quelques Physiciens ont voulu rendre raison de cette différence des tons dans la couleur de l'Ombre ; ils l'ont attribuée à la lumière affoiblie, aux vapeurs rouges, etc. Ils ont écrit là-dessus de longues et savantes dissertations, que nous avouons de bonne foi ne pas comprendre, et qui d'ailleurs ne sont pas à la portée des Artistes qui

n'étudient que la Nature; nous espérons, au contraire, qu'ils saisiront facilement l'explication que nous venons de donner : elle est le résultat des connoissances que donne l'Art de la Peinture, sur l'application des couleurs transparentes; sur celles qui ne le sont pas, et sur les teintes qui en résultent.

Lorsque l'Ombre ne peut être éclairée par le ciel, et qu'elle se trouve dans un endroit profond ou assez couvert pour intercepter cette lumière, alors elle est très-forte, et d'un ton doré qu'elle reçoit de sa transparence naturelle, n'étant presque pas reflétée par les teintes environnantes.

De l'Ombre portée.

Tous les corps, sans exception, sont susceptibles de recevoir l'Ombre portée; cependant elle est plus prononcée sur les uns que sur les autres : elle paroît sur les vapeurs et sur les eaux, mais très-foiblement; et en général, plus un corps est opaque, et mieux il reçoit l'Ombre d'un autre corps.

L'Ombre portée par un corps quelconque, est en général plus forte que celle qui est propre à ce même corps, par la raison que l'Ombre portée n'est ordinairement reflétée que par la lumière azurée du ciel qui en est très-éloignée; au lieu que celle qui est propre au corps opaque qui porte l'Ombre, est reflétée par les corps environnans, qui sont éclairés, et qui lui renvoient de plus près une portion des rayons lumineux.

Il y a pourtant à cette règle des exceptions qui résultent de ce que nous avons déjà dit, que les Ombres sont

plus ou moins fortes en raison des tons différens des corps qui les produisent, et de ceux sur lesquels elles sont portées. Par exemple, la transparence d'un nuage qui se laisse pénétrer par la lumière, diminue en raison de l'augmentation de son épaisseur; et son Ombre propre est souvent plus forte que celle portée sur un autre nuage, ou sur la terre.

Plus l'Ombre s'éloigne du corps éclairé qui la reflète, plus la clarté et la couleur de ce reflet se détruisent pour se réunir par gradation au ton azuré de celui qui est produit par le ciel.

Les eaux renvoient un reflet verdâtre sur les Ombres propres; et plus l'eau sera bourbeuse, plus ce reflet sera verd.

Les feuilles transparentes, qui interceptent la lumière du soleil, produiront aussi une Ombre portée verdâtre, mais qui sera plus dorée que celle qui est reflétée par l'eau.

L'Ombre propre des feuilles sera plus ou moins bleuâtre, suivant que ces feuilles seront plus ou moins lisses, et qu'elles réfléchiront ou absorberont la lumière de l'atmosphère.

De ce que nous venons de dire sur les Ombres et sur les différentes manières dont elles reçoivent toutes sortes de reflets, nous tirerons des conséquences, dont l'observation de la Nature confirmera la justesse : c'est que l'Ombre est très-claire et transparente; que l'on y aperçoit jusqu'aux moindres détails; que nous ne sommes le plus souvent éclairés que par le reflet du ciel, qui n'est

qu'une très-foible lumière secondaire, en comparaison de celle primitive du soleil; que ces reflets de l'atmosphère éclairent parfaitement les endroits où les rayons lumineux du soleil ne peuvent pénétrer; qu'ils produisent aussi leur Ombre, mais plus molle, moins distincte et moins aérienne.

Ainsi, la lumière reflétée du ciel qui éclaire nos habitations, n'est réellement qu'une Ombre; elle est même plus forte que celle qui est en plein air, puisque celle-ci reçoit plus de reflets azurés de la voûte céleste; et l'on ne peut bien juger de sa force que quand les rayons lumineux du soleil y pénètrent et donnent la véritable lumière.

L'Ombre des objets éclairés par la lune est plus uniforme; l'Ombre portée en est plus forte, en ce que les reflets de l'atmosphère sont très-foibles et que la principale lumière n'est que secondaire. La couleur de ces Ombres est d'un gris bleuâtre, et se confond, à très-peu de distance, dans le vague de la nuit. On aperçoit néanmoins assez distinctement, dans les Ombres qui sont sur les premiers plans, les différentes teintes locales des objets, mais extrêmement affoiblies. Enfin ces couleurs, dans l'Ombre, suivent proportionnellement les mêmes dégradations que celles de la lumière de la lune dont nous avons déjà parlé.

C'est à l'opposition de la lumière que l'on doit la valeur des Ombres, et c'est le contraste des Ombres qui donne de l'éclat aux objets éclairés; car en été, lorsque la Nature, à l'heure de midi, est éclairée par le soleil,

et que le ciel est sans nuages, tous les objets reçoivent la lumière trop également pour produire un effet pittoresque; les Ombres portées sont si courtes, que la Nature paroît entièrement éclairée. Elle n'excite alors aucune sensation; son uniformité déplaît; l'œil en est fatigué, et le Spectateur soupire, malgré lui, après la privation momentanée de cette lumière importune.

Si, au contraire, le ciel est nébuleux au point d'intercepter entièrement la lumière primitive, cette monotonie d'une Ombre universelle attriste; on regrette la lumière; on voudroit déchirer le voile des nuages pour donner un passage aux rayons du soleil et rendre la vie à la Nature.

Mais si les nuages sont séparés et que les rayons lumineux puissent s'échapper et éclairer différentes parties de la terre, la Nature reprend dès-lors le mouvement; les Ombres portées des nuages se promènent sur les objets; elles couvrent alternativement les uns en découvrant les autres. Les effets se multiplient, changent à tout moment, et l'opposition successive de l'Ombre à la lumière produit un spectacle admirable et intéressant.

Les Ombres très-prolongées du soleil levant ou couchant forment des effets de clair-obscur très-décidés. L'harmonie de ces effets vaporeux est douce et tranquille; elle porte le calme et la satisfaction dans l'ame. Les Ombres sont plus bleues que dans les autres heures du jour, attendu que l'atmosphère qui les éclaire n'est pas assez pénétrée des rayons du soleil, et que sa lumière tient encore de celle de l'aurore ou du crépuscule. Il est

encore une autre cause qui contribue à faire paroître ces Ombres plus bleues qu'elles ne le sont en effet: c'est l'opposition de la lumière dorée du soleil à ce moment du jour; et cela est si vrai, que si le ciel est couvert de nuages, l'Ombre n'a pas cette teinte aussi prononcée que lorsqu'elle est en contraste avec la lumière primitive.

Du Clair-Obscur.

C'est le choix bien réfléchi des effets de la lumière et de l'ombre locale qui forme le Clair-Obscur C'est l'entente parfaite de ces effets combinés qui constitue cette science profonde puisée dans la Nature, qui donne plus ou moins d'intérêt aux objets qui en sont susceptibles. Ce choix est subordonné à des règles générales et au goût de l'Artiste qui, sans s'en écarter, varie ces effets, crée des choses neuves, et force les Spectateurs à admirer les productions de son génie.

La principale règle de cette science est que les lumières des corps éclairés doivent être toujours liées entre elles, et que les ombres doivent suivre le même principe. Ce n'est que par cette chaîne de lumières et d'ombres bien entendue, que l'Artiste peut produire cette unité d'effet qu'il est si difficile de rendre, soit pour le dessin, soit pour la couleur.

Les lumières où les ombres éparses et isolées forment des effets détachés et mesquins qui ne peuvent exprimer un tout. Ces effets ne plaisent pas à l'œil, qui est distrait par l'un au détriment de l'autre. Lorsque cette unité d'ombres et de lumières qui fait le charme de la Nature est détruite, l'admiration cesse; il n'y a plus de repos

pour l'œil de l'Observateur, qui abandonne ces objets disséminés pour choisir une scène dont l'ensemble tranquille offre, par son unité, le grandiose de la belle Nature.

C'est donc la perfection et la justesse des teintes lumineuses de tous les objets, la couleur locale de leurs ombres, leur réunion, leur combinaison sagement réfléchie qui forment le Clair-Obscur; pour qu'il soit bien rendu, il faut que les lumières et les ombres ne se détruisent pas mutuellement. C'est de leur ensemble, des demi-teintes qui les unissent, de l'harmonie et de la fonte des couleurs qui la composent, qu'on fait naître ces effets magiques qui offrent à l'œil étonné la véritable image de la Nature. Les moyens que peut employer un Artiste pour la rendre, sont très-bornés. Nous avons déjà dit qu'il n'existe pas de couleur pour rendre l'effet de la lumière primitive. Il est donc restreint à imiter celle qui en dérive, encore y trouve-t-il beaucoup de difficultés. Pour réussir autant qu'il est possible, il est obligé de foncer et d'outrer la couleur des ombres pour obtenir la valeur des lumières; c'est ce qui fait que les plus beaux Tableaux ont toujours plus ou moins un air de peinture qu'il est impossible de ne pas leur donner.

La plupart des Peintres d'histoire qui ont toujours le modèle chez eux et qui ne peuvent rien faire sans lui, sont cependant ceux qui copient et qui peignent le moins la Nature.

1°. Parce qu'il y en a très-peu qui aient fait des études

en plein air, et encore moins qui aient peint le modèle vivant éclairé des rayons du soleil.

2°. Parce que les études de tous les sujets qu'ils traitent, de quelque nature qu'ils soient, et en quelque lieu que se passe la scène, soit pour l'heure du jour, soit pour l'état de l'atmosphère, se font toutes indifféremment dans leur atelier.

Tous leurs sujets sont éclairés par la même fenêtre, ombrés par la même ombre et reflétés de la même manière. Ils placent le modèle devant une toile verte, quand ils veulent faire une figure dans un paysage, et sur un fond bleu lorsqu'elle doit se détacher sur le ciel. Nous avons vu certain Peintre poser une femme sur un matelas bien dur, entouré de taffetas verdâtre, pour représenter une Vénus au bain. Certes un Artiste est bien bon de se donner tant de peine pour s'éloigner si fort de la représentation de la Nature, et mettre autant de discordance et de fausseté dans les effets du Clair-Obscur.

Nous concevons bien qu'il est très-difficile et même impossible de poser son modèle dans l'eau, ou de l'exposer pendant long-temps aux rayons brûlans du soleil; mais nous savons aussi très-bien qu'un Artiste a beaucoup d'occasions, même dans ce pays, de voir la Nature sous la voûte du ciel, recevant la lumière directe, les reflets et les ombres de l'atmosphère.

Il n'y a qu'à se porter sur le bord des rivières, lorsque l'air brûlant de l'été force les hommes à aller s'y plonger pour trouver de la fraîcheur; c'est là que le Peintre doit

étudier

étudier les effets de la Nature, les réfléchir, les combiner. S'il n'a pas la même ressource pour les femmes, les études qu'il aura faites d'après la couleur de l'homme et sur-tout des enfans, et même son imagination, suppléeront à l'impossibilité de les copier dans la même circonstance.

Il est nécessaire qu'il fasse plusieurs études de paysage d'après Nature, pour perfectionner son talent. Les plus grands Peintres d'histoire n'ont pas négligé cette partie importante. Ce genre d'étude apprend à mettre de l'air dans les Tableaux, à peindre la couleur locale des lumières et des ombres dans tous les instans du jour. Les ressouvenirs qu'on garde de la Nature, empêchent de copier servilement les effets du Clair-Obscur que présente le modèle renfermé et privé de la lumière principale et de l'air atmosphérique.

Le Peintre qui ne réfléchit pas sur toutes les parties qui sont relatives à son art, n'est pas un Artiste; c'est un automate qui copie machinalement ce qu'il voit, qui ne sait rien créer, et qui se trouve toujours embarrassé, quand il n'a pas sous les yeux le modèle des objets qu'il doit représenter.

O vous! régénérateurs de la Peinture dans les temps modernes, savant Michel-Ange, sublime Raphaël, est-ce en copiant servilement des modèles isolés dans vos ateliers, que vous avez appris à composer les chef-d'œuvres que l'on court admirer au Vatican, et qui vous assurent l'immortalité? Non; vous étiez nés avec le

génie de la Peinture; mais l'étude de la Nature, considérée sur tous les rapports, a développé votre talent. C'est sur-tout en étudiant l'antique, que vous avez découvert et senti ce beau idéal qui est le point le plus élevé de la perfection où l'art puisse atteindre. Votre imagination féconde vous fournissoit des sujets; les connoissances de l'art vous guidoient dans la composition; mais c'étoit dans la Nature vivante et sans cesse consultée, que vous alliez puiser ce caractère de justesse et de vérité qui fait le principal mérite de vos ouvrages. L'attitude particulière de chaque figure, son mouvement déterminé par la circonstance, l'expression du visage qui dévoile le sentiment, le concours et l'arrangement des personnages qui participent diversement à l'action principale, tout contribue à soutenir cette unité et cet ensemble qui font le mérite le plus recommandable d'une scène quelconque. Ce sont ces moyens réunis qui inspirent au Spectateur l'intérêt que la vérité de la représentation lui fait prendre aux chefs-d'œuvres des beaux arts, et qui commandent ce sentiment de respect et d'admiration qui pénètre les vrais Artistes et les véritables amateurs.

Le Titien, le Corrège, Rubens, Wandick, Jordaens, Rembrand, Gerard-Dow, Téniers, Ostade et plusieurs autres grands maîtres des Écoles italienne, flamande et hollandaise, ont fait, pour la couleur, ce que Michel-Ange, Raphaël, le Poussin, etc. etc. ont fait pour le dessin. Ils ont peint la Nature éclairée par le soleil; ils

en ont médité les effets, et ils ont excellé dans la science du Clair-Obscur. Ils ont rendu, avec la plus grande vérité, les couleurs locales, la finesse des teintes et l'effet du moment. C'est d'après des études réfléchies qu'ils sont parvenus à rendre, avec la plus grande perfection, les effets admirables et variés de la Perspective aérienne, et c'est par le résultat de leurs observations qu'ils ont réussi à peindre tous les effets piquans que leur imagination a créés avec presque autant de justesse que s'ils les eussent copiés d'après Nature.

De la Chambre noire pour la couleur.

Il est une manière très-agréable et très-intéressante d'étudier la Nature : c'est de la voir dans la Chambre noire, ou réfléchie dans des miroirs convexes blancs ou noirs. Par ces moyens ingénieux, elle est plus ou moins réduite, selon que les verres convexes ont leurs foyers plus ou moins rapprochés. L'image des objets devient, pour ainsi dire, plus facile à concevoir que la Nature elle-même, parce qu'elle se trouve encadrée sur une surface plane et qu'on la regarde d'une manière à laquelle on n'est pas habitué; l'œil ne voit que ce qu'il peut et doit embrasser. Elle fait l'effet d'un Tableau en miniature dont on peut distinguer toutes les parties, soit pour l'harmonie aérienne, soit pour celle des couleurs, en apprécier la valeur, et les comparer entr'elles avec d'autant plus d'attention, qu'on n'est distrait par aucun objet extérieur.

Nous avons dit précédemment que la convexité des

verres de la Chambre noire déformoit les lignes et les rendoit courbes; ce qui est un grand défaut dans cette machine. Nous ajouterons qu'elle en présente un autre pour la couleur et sa pureté, en ce que les teintes ne sont nettes et fermes que dans le foyer. A mesure qu'elles s'en éloignent circulairement, elles s'affoiblissent par gradation, et finissent par se confondre entr'elles et ne plus rien former de distinct, sur-tout si le spectre blanc qui reçoit l'image de la Nature est plus grand qu'il ne doit l'être.

Ainsi, nous ne conseillerons pas aux jeunes Artistes de copier la Nature dans la Chambre noire, soit en calquant les lignes sur du papier; soit en copiant les tons de couleur, en supposant que cela soit possible; mais nous les exhortons à la consulter très-souvent, sur-tout dans son foyer de lumière, où la couleur réfléchie est la plus pure et la plus nette; ils y prendront d'excellentes leçons d'harmonie de couleur locale et des différens effets du ciel éclairant les objets terrestres; ils s'y formeront une manière vraie, puisée dans la Nature; ils acquerront une grande supériorité sur ceux qui négligent de l'étudier, ou qui se sont formés des systêmes erronés, pour ne l'avoir pas assez consultée.

Nous croyons nécessaire de les avertir qu'il faut bien choisir le miroir qui sert à porter et à redresser les objets; il doit être d'un excellent tain, car il y a beaucoup de ces miroirs qui ternissent les ombres réfléchies, et les rendent couleur d'ardoise; ceux de métal sont à préférer, ainsi que le prisme qui les remplace très-bien.

Le miroir convexe blanc rapetisse la Nature, et lui donne un agrément qui fait plaisir à l'œil, mais avec le défaut de déformer les lignes, comme la Chambre noire; il a encore celui de rendre la Nature aussi brillante qu'elle l'est en effet, et par conséquent aussi difficile à copier : il peut néanmoins servir pour prendre des leçons de netteté et de fini, qu'il démontre au plus haut degré de perfection. Il faut encore prendre garde à la qualité de l'étamage, car il y a un choix à faire relativement à la couleur des ombres.

Le miroir convexe noir nous semble à préférer, en ce qu'il a la netteté et le fini précieux de la Nature : il la représente éclairée plus foiblement, et de la réflexion de la teinte de la lumière secondaire. Alors, comme les clairs sont moins vifs et moins brillans qu'elle, les moyens que la Peinture donne pour rendre le ton lumineux de ces clairs, sont égaux en valeur avec ceux que le miroir noir réfléchit. Dès-lors, tout ce qui se voit dans ce miroir peut se rendre en Peinture, à l'exception de la lumière primitive qu'il est impossible de copier au point de faire illusion.

Il faut aussi du choix pour le miroir noir : il n'est bon que lorsque le verre est noir par lui-même, et qu'il est très-opaque; car ceux que l'on fait en mettant une couche de couleur noire derrière un verre blanc, ont le défaut de n'être pas aussi purs, et forment ordinairement une double réflexion occasionnée par la surface polie du dessus et celle du dessous, où est adaptée la couleur.

Le miroir noir représente la Nature avec bien plus de force, de pureté et de fini que la Chambre noire, parce que la réflexion en est simple, et que les objets s'y peignent immédiatement ; au lieu que dans la Chambre noire, l'image des objets se porte d'abord dans le miroir qui les réfléchit, ensuite sur le spectre. Cette double réflexion diminue beaucoup la force et la netteté des objets.

Ce miroir a encore un avantage aussi utile qu'agréable : c'est que l'on peut copier la Nature par son moyen avec la plus grande facilité et sans la moindre gêne ; au lieu que la Chambre noire n'offre dans son étude, que des conseils qui s'effacent en partie de la mémoire, dans le peu d'intervalle que l'on met à passer d'une pièce à l'autre, et ne permet réellement de travailler que de ressouvenir.

D'ailleurs, les Chambres noires, quelque simples qu'elles soient, sont très-difficiles à transporter : celles qui se ploient et ont la forme d'un livre, et qui servent pour aller dessiner à la campagne, sont incommodes, et même incapables de servir, à moins qu'on ne les assujettisse sur une table solide, qui ne permette aucune vacillation. On conçoit aisément l'embarras du transport de la machine, de la table et de tout l'attirail nécessaire. Il est encore un grand désagrément dans ces espèces de Chambre noire, et auquel il n'y a pas moyen de remédier : comme on est obligé de s'enfermer dans cette machine, le plus hermétiquement qu'il est possible, pour

ôter toute communication au jour extérieur, on manque bientôt d'air pour respirer librement; et la vapeur qui s'exhale par la respiration, ternit bientôt le verre convexe qui est au dessus de la tête, et l'empêche de produire la réflexion ; on est à chaque instant obligé de l'essuier.

Aucun de ces inconvéniens ne se rencontre avec le miroir noir ; on le porte facilement avec soi : on peut le placer sans difficulté, en l'attachant à un arbre ou à un bâton, que l'on assujettit dans la terre : on peut alors copier la Nature dans ce miroir, comme on copieroit un tableau, ce qui ne sauroit s'exécuter par le moyen de la Chambre noire.

Au surplus, l'Artiste choisira le moyen le plus commode et celui qui lui donnera le meilleur résultat : nous avons fait connoître le défaut des uns et des autres, relativement aux effets; il jugera d'après l'expérience, et tous les moyens qu'il emploiera, seront bons, s'ils le conduisent à rendre l'image fidelle de la Nature.

Nous avons expliqué, le mieux qu'il nous a été possible, ce que nous avons cru nécessaire pour faire bien concevoir la Perspective aérienne, nous l'avons fait assez succinctement : mais pour peu qu'un jeune Artiste veuille réfléchir sur chacun des objets dont nous avons parlé,

le méditer et l'approfondir, il aura à travailler long-temps, et cette étude lui sera très-profitable pour tous les genres de Peinture qu'il voudra entreprendre.

CHAPITRE X.

CHAPITRE X.

De la Perspective des Théâtres.

LA PERSPECTIVE du Théâtre dérive essentiellement des règles que nous avons données, qui toutes lui sont applicables; mais elle a de plus des nuances qui lui sont propres : elle exige une méthode plus prompte dans l'exécution, et elle comporte des licences qui ne peuvent être tolérées que dans la représentation de la Nature offerte au même instant aux yeux d'un grand nombre de spectateurs qui la regardent des différentes places où ils se trouvent, et dont il n'y a qu'un petit nombre, et quelquefois aucun qui soit au véritable point où l'on devroit être pour jouir de la justesse et de l'ensemble de la décoration.

La Perspective théâtrale a d'autres inconvéniens : les uns dépendent du plus ou moins de difficultés dans l'exécution, et demandent beaucoup de pratique et d'habitude dans cet Art, pour les parer; les autres ne peuvent s'éviter que par une suite de raisonnemens et une grande connoissance des effets du Théâtre.

La Perspective d'un tableau se dessine toujours sur une seule surface unie; celle du Théâtre, au contraire, se trace sur beaucoup de plans, que l'on nomme rideaux, coulisses, châssis, double fond, et toile de fond. C'est de la régularité et de l'entente de tous ces différens plans

entr'eux, que résulte la perfection de cet Art, soit pour le dessin, soit pour la couleur.

La charpente du Théâtre étant irrégulière dans tous ses plans, soit horizontaux, soit perpendiculaires, elle doit être bien connue de l'Artiste décorateur.

Disposition du Théâtre.

On sait que le plancher n'est pas de niveau, et qu'il s'élève insensiblement du bord de l'avant-scène, jusqu'au fond. La largeur diminue dans les mêmes proportions, ainsi que la hauteur; d'où il résulte que l'intervalle qui se trouve dans tous les sens à la dernière coulisse, est beaucoup plus petit que celui de l'ouverture générale du Théâtre, c'est-à-dire, au point de sa plus grande dimension. On sent que cette irrégularité est déjà une espèce de Perspective; elle a été imaginée pour que le plus grand nombre des spectateurs, qui se trouve placé aux deux côtés de la salle, puisse jouir en partie des décorations qui sont peintes sur les coulisses. Cette construction ajoute encore par sa diminution graduelle et réelle à la diminution perspective, et fait paroître les enfoncemens beaucoup plus considérables. C'est pour cette raison que le décorateur doit principalement s'attacher à connoître la construction du Théâtre où il doit peindre une décoration, parce que cette charpente n'a point de règle fixe. Elle dépend de la grandeur de l'emplacement, du goût de l'Architecte qui l'a construit, et de la distribution des places de spectateurs, qui forment l'ensemble de la salle.

Proportion entre les acteurs et les décorations

Un autre inconvénient, auquel il est bien difficile de

remédier, c'est le rapport de la diminution perspective des objets peints avec les figures des acteurs qui, en s'éloignant vers le fond du Théâtre, ne peuvent pas se rapetisser dans la même proportion que la décoration, ce qui fait que ces acteurs qui se trouvent en proportion, lorsqu'ils sont sur l'avant-scène, deviennent trois ou quatre fois plus grands qu'ils ne devroient l'être quand ils approchent du fond du théâtre, relativement aux corps qui les entourent sur ce plan. Un exemple va faire comprendre ce que nous disons.

Nous supposerons que le devant de la scène a réellement dix mètres de largeur, et que le Théâtre entier en a quinze de profondeur : dans l'espace effectif de quinze mètres, il est possible de produire illusoirement, par la perspective, une galerie ou une colonnade de deux cents mètres, et même plus en enfoncement; mais cet effet ne peut avoir lieu que par la diminution perspective linéaire et aérienne des colonnes qui la composent. Ainsi, lorsque l'Acteur a parcouru quinze mètres réels, et qu'il est près de la dernière colonne, il se trouve à l'extrémité d'un espace fictif de deux cents mètres, sans avoir perdu sa proportion relative à cette distance, et sans l'affoiblissement de teinte qu'il devroit éprouver par l'interposition de l'air qui occuperoit cet espace, et qui n'est exprimé que sur la décoration. Il produit alors nécessairement un effet très-naturel : c'est de faire paroître l'architecture auprès de laquelle il est placé, plusieurs centaines de fois plus petite qu'elle ne le seroit, s'il n'y avoit pas de figure naturelle en opposition avec elle. Cet acteur, par sa

couleur locale, et sa grandeur naturelle, ne peut et ne doit paroître qu'à la distance de quinze mètres ; et tout le talent de l'Artiste ne peut sauver l'excessive disproportion qui se trouve entre l'acteur et les objets qui l'environnent.

Le seul moyen d'éviter ce défaut de proportion, c'est de faire des plans coupés de façon que la colonnade dont nous avons parlé plus haut, se trouve arrêtée par un autre plan à la distance de quinze mètres, où finit le Théâtre, ou plus près, si le plan coupé est vers le milieu ou aux deux tiers du Théâtre. La suite de cette architecture derrière ce plan coupé, peut alors se prolonger non-seulement à deux cents mètres fictifs, mais même beaucoup plus loin, sans que la figure de l'acteur puisse nuire à son effet de proportion. Le même procédé doit être employé quand la décoration représente un paysage dont les fonds se prolongent jusqu'à l'horizon ; car si la dernière coulisse n'arrête pas la proportion naturelle de l'acteur, par un plan coupé, qui sépare les grandes parties fuyantes du paysage jusqu'à l'horizon, il arrivera nécessairement que quand l'acteur sera parvenu au fond du Théâtre, il se trouvera tout près d'un très-grand arbre peint sur la toile du fond, et qui, par sa diminution perspective, ne sera pas plus grand que sa jambe ; alors cet arbre, par sa petitesse relative à la figure qui sera près de lui, ne paroîtra aux yeux du spectateur, qu'un buisson ayant la forme d'un arbre. Ainsi, il est absolument nécessaire d'empêcher les acteurs d'approcher de trop près les décorations fuyantes, pour empêcher

cette comparaison choquante et fausse en même temps. Il faut toujours environner les acteurs dans l'espace de tout le terrain qu'ils peuvent parcourir, de décorations proportionnées à leur échelle naturelle, et avoir l'attention, lorsque celles qui se voient au-delà du plan coupé, représentent un grand éloignement, de ne pas laisser passer devant elles aucune figure vivante, pour éviter l'inconvénient ridicule dont nous venons de parler.

Plusieurs décorateurs d'un grand mérite ont cherché le moyen de corriger un défaut qui offre des disparates aussi choquantes ; mais pour y parvenir, ils ont pris des licences qui devenoient aussi exagérées que l'inconvénient qu'ils vouloient éviter ; au lieu de suivre les règles de la perspective, sur la diminution des objets, à mesure qu'ils s'enfoncent sur le Théâtre ; ils faisoient tout le contraire, et grandissoient les coulisses progressivement jusqu'à la dernière, de sorte que le fond du Théâtre étoit beaucoup plus élevé que le devant. Par ce moyen, la figure de l'acteur diminuoit à la vérité un peu, lorsqu'il étoit dans le fond, mais aussi l'architecture perdoit ses proportions et ses véritables formes. Ce défaut de perspective étoit au moins aussi ridicule que l'autre.

La seule licence que l'on peut prendre contre les règles de la Perspective, pourvu qu'elle ne soit pas trop forte, c'est de diminuer un peu moins en hauteur et en largeur les colonnes qui s'enfoncent sur le théâtre et qui sont représentées sur les coulisses ; mais il faut que cela soit ménagé de façon que cette tricherie de Perspective ne puisse choquer la vue des personnes qui ont l'œil

délicat. Elles pourront même ne pas la soupçonner, parce qu'elles s'imagineront ne pas être au Point de vue d'où l'on doit voir l'ensemble de la décoration.

Nous avons déjà dit plusieurs fois que l'on ne doit jamais prendre de licence en Perspective ; nous le répétons encore; et s'il est des cas où elles puissent être tolérées, ce n'est que dans les décorations de Théâtre, par la raison que nous avons déjà donnée, qu'il est impossible à plusieurs personnes de se trouver juste en face du Point de vue; que tout le monde est convaincu de cette vérité, et que personne ne se met en peine de chercher cette place unique qu'il est si difficile de rencontrer.

On s'est servi quelquefois, et sur-tout à l'Opéra, d'un moyen fort ingénieux pour diminuer, en apparence, les figures qui sont dans le fond du Théâtre et qui ne doivent pas venir en avant; c'est d'habiller de petits enfans avec des couleurs très-légères. On les groupe dans les fonds, et les quadrilles qui dansent viennent insensiblement, par leur rang de taille et des couleurs plus fortes, joindre les autres acteurs. Par cette Perspective aérienne et naturelle, ces enfans paroissent s'enfoncer d'avantage et s'accordent très-bien avec les décorations légèrement peintes des fonds. Quelquefois même on les a fait paroître à travers des gazes qui auroient produit un effet encore plus naturel si elles eussent été d'une teinte bleuâtre.

Cet exemple prouve qu'il est une infinité de moyens dont l'homme de génie peut faire usage pour approcher

le plus possible de la Nature. Qu'importent ceux dont il se servira, pourvu qu'il en vienne à ses fins et qu'il obtienne l'effet qu'il désire. S'il est content de son ouvrage; si les Artistes en sont satisfaits, le public ne peut manquer de lui donner son suffrage.

Du Point de vue.

Le décorateur peut mettre le Point de vue à l'endroit qu'il juge à propos, et même hors du théâtre. Dans ce cas, il fait quelquefois un très-grand effet, quoiqu'il soit véritablement faux, et contre les règles invariables que nous avons données dans le cours de cet ouvrage. Quelques décorateurs en établissent deux sur l'horizon, chacun à demi-mètre de distance de la ligne verticale qui partage la largeur du théâtre en deux parties égales. Les uns placent l'horizon assez haut, d'autres à un mètre au-dessus de la ligne de terre de la toile de fond, et quelquefois ils le mettent sur cette même ligne de terre. Tous ces moyens sont bons par rapport aux Spectateurs qui sont placés, par étage, depuis le parterre jusqu'au paradis, pourvu que l'effet soit bien exprimé; mais nous croyons que lorsqu'il y a de l'Architecture et des lignes droites perpendiculaires à l'horizon tracées sur les coulisses, la Ligne horizontale fait infiniment mieux quand elle n'est que très-peu élevée sur la toile de fond. Alors la hauteur de l'œil du Spectateur, perpendiculaire à la Ligne horizontale, se prend à l'extrémité du milieu du parterre (A.—B.) au point (A.). Ce plan horizontal qui coupe toutes les coulisses aux points (E. F. G. H. I. K.), ne laisse presque pas d'espace entre lui et le Plan incliné

Pl. XXXVI Fig. 2.

du plancher du Théâtre (C.—D.); et comme toutes les lignes droites et perpendiculaires à l'horizon qui se trouvent sur les coulisses entre l'horizontale et celle du plancher, ne peuvent pas se prolonger jusqu'au Point de vue, à cause du mauvais effet qu'elles produiroient relativement à ce plancher, elles se trouvent en si petite quantité, que cette faute de Perspective ne s'aperçoit presque pas.

Fig. 3. On voit, dans la figure 3, la coulisse (*e*. *f*. *g*. *h*.) divisée par parties égales. Toutes ces lignes divisantes sont perpendiculaires au Point de vue (A.), et toutes celles qui se trouvent au-dessus de la Ligne d'horizon (B.—B.) vont y aboutir; celles au contraires qui sont dessous, comme (*l*.—*l*., *k*.—*k*., *i*.—*f*.), et qui y sont aussi dirigées, font un très-mauvais effet, attendu que la dernière (*f*.—*i*.) qui doit toucher la terre, se relevant d'un côté en (*i*.), laisseroit à chaque coulisse le même intervalle (*e*.—*i*.), dont on ne sauroit que faire si l'on vouloit suivre à la rigueur les règles de la Perspective. Aussi tous les Décorateurs sont convenus que toutes les lignes droites parallèles et perpendiculaires au Point de vue qui se trouveroient au-dessous de la Ligne d'horizon (B.—B.), resteroient parallèles à la Ligne de terre, comme on le voit dans la figure 4 par les lignes (*m*.—*p*., *n*.—*q*., *o*—*a*.).

Fig. 4. Cette faute ne s'aperçoit pas; et en supposant qu'elle fût vue, elle ne feroit pas, à beaucoup près, un aussi mauvais effet que si l'on suivoit exactement les règles.

Lorsqu'on

Plan général d'une décoration.

Lorsqu'on voudra faire le dessin général d'une Décoration, il faudra premièrement s'assurer du Plan géométral du théâtre, relativement à la place des coulisses (vid. figure 1). Cette figure représente la moitié du Plan géométral; et la verticale qui le coupe est de (A. en B.).

Après avoir tracé la verticale (I.—O.) de la figure 4 au milieu du dessin, on prendra, sur le Plan géométral, l'ouverture de la scène de (L. en *a.*), et celle de (L. en T.), pour avoir la largeur de la première coulisse (*a.*—T.); ensuite on prendra l'intervalle de la dernière coulisse de (Q. en *f.*) de la figure 1, que l'on portera (fig. 4) de (H. en *f.*).

On prendra encore la hauteur de la Ligne d'horizon (fig. 2) à l'endroit où elle coupe les coulisses (E. F. G. H. I. K. L.); par exemple, du point (E.) au point (*a.*) on portera cette mesure (E.—*a.*) toujours sur la fig. 4, au-dessus de la Ligne de terre (*o*. I. *f.*) aux points (B.—B.); desquels points on tirera la Ligne d'horizon (B.—B.) qui coupera la verticale (I.—O.) au point (A.); ce point sera le Point de vue correspondant aux autres points (A.) des figures 1, 2 et 3 de cette même Planche.

Ensuite on prendra la hauteur de l'inclinaison du théâtre du point (*y.*) au point (*g.*) de la figure 2; on portera cette mesure à la figure 4 du point de la ligne de terre (I.) au point (H.), sur lequel on tirera la parallèle (H.—F.), qui indiquera la pente du théâtre sur laquelle doivent poser toutes les coulisses.

Nous croyons devoir faire observer que nous avons un peu outré cette pente pour mieux faire sentir cette

leçon; car elle ne doit pas être, à beaucoup près, aussi précipitée; mais on se guidera toujours d'après celle du théâtre sur lequel on doit faire la décoration.

Actuellement on sent bien qu'à raison de cette pente, les Lignes perpendiculaires au Point de vue et qui se trouvent sous la Ligne d'horizon, ne peuvent pas aller aboutir au Point de vue (A.); car si l'on prolonge la ligne (*a.*—*g.*) jusqu'à la verticale, elle coupera cette verticale au point (C.), qui est bien plus élevé que le Point de vue (A.), qui, comme on sait, est toujours perpendiculaire de l'œil du Spectateur à la Ligne d'horizon (vid. fig. 2, A.—B.). Ainsi toutes les Lignes perpendiculaires à l'horizon et qui se trouveront sous cette ligne, resteront parallèles à la Ligne de terre.

D'après ce que nous venons d'expliquer, on conçoit aisément que les intervalles (*b.*—M., *c.*—N., *d.*—O, *e.*—P., *f.*—Q.) des coulisses du Plan géométral (fig. 1.) à la verticale (A.—B.), sont très-aisées à transporter sur la figure 4 pour avoir l'élévation de ces coulisses (*a.*—*s.*, *b.*—*b.*, *c.*—*c.*, *d.*—*d.*, *e.*—*e.*, *f.*—*f.*, *g.*—*g.*), et l'on conçoit aussi qu'en prolongeant la ligne (10.—*s.*) jusqu'au Point de vue (A.), cette même ligne les coupera toutes aux points (*b . c . d . e . f . g .*), ce qui donnera la hauteur de toutes les coulisses que l'on auroit eu également en prenant sur le profil de la figure 2 la mesure de la hauteur de chaque coulisse séparément (*b.*—*i.*, *c.*—*k.*, *d.*—*l.*, *e.*—*m.*, *f.*—*n.*, *g.*—*o.*), et en portant successivement ces mesures à la figure 4. sur la ligne (*a . g .* C .) où l'on auroit élevé les perpendiculaires d'après les mesures

données par le plan géométral, figure 1; mais on doit bien s'apercevoir que l'autre manière est plus courte et plus aisée.

Division du petit pied.

Comme les théâtres sont ordinairement d'une grande étendue, et qu'il y a une diminution progressive dans toutes leurs dimensions, depuis l'ouverture de la scène jusqu'au fond, on commence par faire un dessin que l'on met bien en Perspective, d'après une échelle construite sur les mesures et les proportions que doit avoir la décoration. On divise les bords latéraux du dessin en un certain nombre de parties égales; et de chacune des divisions qui se trouve au-dessus de la Ligne d'horizon, on tire des lignes qui vont aboutir au Point de vue. Toutes les lignes inférieures à l'horizon lui sont parallèles (1); mais les supérieures lui sont divergentes et s'en écartent d'autant plus, que leur prolongement s'éloigne du Point de vue qui leur sert de centre commun; quand il s'agit ensuite de distribuer les différentes parties de ce dessin sur les coulisses et sur les toiles de fond, il est évident que c'est l'extrémité latérale du dessin qui se trouve portée sur la première coulisse qui est la plus grande; et que les autres parties, à mesure qu'elles se rapprochent du centre, se placent sur les coulisses suivantes qui sont graduellement plus petites. Il n'est pas

(1) Nous avons déjà prévenu que ce parallèlisme des lignes qui se trouvent entre l'horizontale et celle du plancher, est une faute de Perspective; mais qu'il n'est pas possible de l'éviter, et qu'on ne s'en aperçoit presque pas.

moins clair que toutes les coulisses se trouvent partagées par les lignes tirées au Point de vue, en un nombre égal de parties, mais qui vont en décroissant graduellement ; et comme on a adopté la dénomination de Pied pour la mesure des divisions de la première coulisse, on appelle petit pied la mesure des divisions décroissantes des coulisses suivantes. C'est par le moyen de ce Petit pied qu'au moment de l'exécution, le décorateur trouve toutes les pentes, les hauteurs et largeurs des masses ainsi que des détails.

On peut voir sur les deux coulisses de la figure 3, et sur les six, et la toile de fond de la figure 4, l'explication démontrée par les lignes.

Dans la figure 3, la ligne (*f.*—&.) qui est le côté extérieur de la coulisse (*f.* & . *e* . *g* .), est divisée en dix grandes parties égales (1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 .).

En tirant une ligne du point (&.) au point de vue (A.), elle coupera la seconde ou dernière coulisse au point (&.), justement à son extrémité, et celle (*e.*—g.) au point (*g.*), qui est aussi l'extrémité de cette première. Si actuellement on tire des lignes de toutes ces divisions (*f.* *s* . *t* . *u* . *v* . *x* . *y* . *z* . *æ* . & .) au Point de vue (A.), ces lignes en coupant celles (D.—&. et *e.*—g.) aux points (*s* . *t* . *u* . *v* . *x* . *y* . *z* . *æ* .) de la ligne intérieure de la dernière coulisse (D.—&.) et celle (*e*—g.) aux points (2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 .), les diviseront en autant de parties égales que la première (*f.*—&.), et ce seront ces divisions secondaires et diminuées de coulisse en coulisse, que les décorateurs appellent Petit pied.

Comme ces divisions ne sont que des échelles proportionnelles pour tracer séparément chacune des coulisses, on divise encore chacune de ces grandes Divisions en dix ou douze parties, et celles-là encore en autant, etc. pour avoir toutes les proportions des différentes parties du dessin, soit dans les lignes inclinées, soit dans les parallèles, et suivant la profondeur des différens Plans. On verra dans la figure 4, que ces divisions s'étendent jusqu'au plafond, et que les lignes tirées au Point de vue (A.) figure 4. des points (1.2.3.4.5.6.7.8.9.10. 11.12.13.14.15.16.) coupent l'extrémité des six coulisses et des six plafonds aux points (*s.*—1., *s.*—2., *s.*—3., *s.*—4., *s.*—5., *s.*—6., *s.*—7., *s.*—8., *s.*—9., *s.*—10., *s.*—11., *s.*—12., *s.*—13., *s.*—14., *s.*—15., *s.*—16., *s.*—17.), ce qui divise chacune de ces lignes en autant de parties égales, comme nous venons de le dire plus haut.

A l'égard des plafonds et de ce que l'on en peut voir, suivant la hauteur et la place du Point de vue (A.) fig. 2, on conçoit qu'en tirant des lignes indéfinies de ce Point de vue (A.) aux extrémités des coulisses (E.F.G.H. I.K.L.) aux points (*h.i.k.l.m.n.o.*), elles couperont le prolongement des coulisses ou la hauteur des plafonds aux points (*r.s.t.u.v.p.*), lesquels points seront le terme de la vue du Spectateur placé en (A.).

Cependant on doit faire les plafonds plus haut, attendu que le spectateur qui seroit placé au point (O.), en verroit davantage que celui placé au point (A.), comme il apparoît par les lignes visuelles, tirées du point (A.) au

point (*n.*), et se terminant en (*p.*), et celle tirée du point (*o.*), au même point (*n.*), et aboutissant au point (*q.*).

Il en est de même dans le plan géométral, fig. 1, des lignes visuelles tirées de l'œil du spectateur (A), à l'extrémité intérieure des coulisses, aux points (*a. b. c. d. e. f. g.*): ces lignes prolongées vont s'arrêter sur la coulisse qui est derrière, aux points (F. G. H. I. K. E.). Si le Spectateur étoit placé en (C.), le rayon visuel, qui partiroit de son œil, au point (*f.*), étant prolongé, iroit se terminer en (D.), sur la toile de fond, dont il découvriroit davantage que celui placé en (A.).

Au surplus, nous avons déjà fait observer qu'il étoit impossible de parer aux inconvéniens occasionnés par les différentes places des spectateurs; car ceux qui seront le plus près verront l'intérieur du théâtre et les machines; et les autres, excepté deux ou trois, et à la rigueur un seul, ne pourront pas jouir de l'ensemble et de la perfection de la décoration.

Châssis verticaux.

Il est encore un moyen qui réussit parfaitement au théâtre, mais qui ne peut et ne doit être employé que pour les bâtimens: c'est de peindre sur de grands Châssis, des murs, des fenêtres, des portes, etc. et de placer ces Châssis presque verticalement sur les coulisses. Alors les lignes ne sont pas interrompues par l'intervalle des coulisses, et il en résulte ordinairement un bon effet. Cependant, nous ne croyons pas que des colonnes peintes sur un plan vertical, réussissent aussi bien, attendu qu'elles se retréciroient beaucoup pour l'œil du Spectateur, à

moins que l'on ne plaçât ce plan perpendiculaire diagonalement. L'architecture pourroit alors faire de l'effet, sur-tout si ce plan de Châssis étoit vu à travers d'un plan coupé. Plusieurs habiles décorateurs se sont servi de ce moyen avec un grand succès : les lignes qui vont au point de vue ne sont pas interrompues dans les entablemens, par des ressaults toujours indispensables lorsqu'ils sont tracés sur les coulisses. Ces ressaults sont aussi nécessaires dans les plafonds, et en général lorsqu'il y a séparation de plan, et que l'on veut lier la continuation des lignes d'un Châssis à un autre.

Si le Décorateur veut produire un grand effet, il doit s'attacher principalement aux lignes qui composent sa décoration : plus elles seront simples et grandes, et plus elles seront convenables à cet effet. Car au théâtre, l'œil du spectateur cherche le repos ; il n'aime pas à débrouiller une grande quantité de plans, qui ne peuvent être multipliés sans devenir petits et mesquins ; d'ailleurs, les figures naturelles qui se promènent sur la scène, sont toujours une échelle mouvante d'environ deux mètres, qui détruit en grande partie ces plans, et qui, formant continuellement un contraste ridicule, en augmente encore la petitesse.

L'auteur qui compose une pièce de théâtre, est le maître de placer sa scène où il veut : il crée, pour ainsi dire, l'idée de la décoration qui doit représenter le lieu où doit se passer l'action qui constitue sa pièce. Il ne manque pas de noter au commencement de chaque acte ; le théâtre représente tel ou tel site ; sur le devant doit

être placé tel ou tel objet; sur le troisième plan, à droite ou à gauche, tel ou tel autre; dans le fond, etc. etc. Tout cet arrangement est très-bien, relativement à la contexture de son œuvre dramatique; mais il rencontre souvent dans l'exécution de la décoration des obstacles qu'il est difficile, et quelquefois impossible de surmonter; ce qui n'arriveroit pas, s'il connoissoit les règles de la perspective, et les effets pittoresques du théâtre; et s'il savoit sur-tout que ce qui peut se décrire facilement, ne peut pas toujours s'exécuter avec les moyens bornés que l'art fournit au décorateur.

Tel ou tel mouvement peut s'exécuter à un plan qui ne pourroit pas l'être à un autre, relativement aux décorations qui doivent accompagner ce mouvement; ou si le décorateur veut suivre exactement la description prescrite par l'auteur, il s'ensuit presque toujours des disparates et des fautes de proportion, à côté des acteurs qui font paroître la décoration ridicule. Il faudroit donc que l'auteur consultât l'artiste, pour établir d'abord les plans sur lesquels les acteurs doivent se trouver, et pour mettre plus d'accord et d'ensemble dans les effets généraux de la représentation.

Un décorateur doit être un artiste, et non un ouvrier en peinture; car une décoration n'est et ne doit être qu'un tableau grand comme nature; et si celui qui le compose manque d'instruction, ou qu'il n'ait pas les connoissances indispensables à cet art, ses productions ne seront que du barbouillage, qui détruira en grande partie

l'effet

l'effet de la pièce pour laquelle il aura exécuté la décoration.

Nous ne concevons pas pourquoi la plus grande partie des décorateurs n'élève pas les arbres au-dessus des coulisses, qui ont toujours une hauteur déterminée : il en résulte que ces arbres sont très-petits, parce qu'ils n'excèdent pas la hauteur de six à huit mètres, qui est la plus grande mesure donnée; et qu'en suivant la diminution perspective, ceux des dernières coulisses, et ceux de la toile de fond deviennent chétifs et mesquins, sur-tout par la comparaison continuelle avec les acteurs qui sont sur la scène. On peut faire porter le sommet des arbres ou la cîme des rochers, par la toile du ceintre : nous avons vu employer ce moyen sur plusieurs théâtres, et il fait un très-bon effet, parce qu'il donne au décorateur la facilité d'avoir des fonds de la plus grande étendue, et qui se trouvent plus conformes à la Nature.

Convenances des décorations.

Mais il ne suffit pas qu'une décoration soit bien rendue pour ce qui regarde l'habitude et la facilité d'exécution ; nous ajouterons même, pour l'illusion parfaite de la Nature. Il est un autre point essentiel, qui demande toute l'attention du Peintre décorateur : c'est la vérité des temps, des lieux et des coutumes. Quelle disparate de voir en Grèce de l'architecture romaine, égyptienne ou gothique ! Un port de mer au milieu du Continent; des montagnes dans des pays plats, et des arbres étrangers à la terre où se passe la scène. Alors, plus il y a de vérité dans le rendu, plus nous gémissons de l'ignorance

de l'artiste qui, se livrant au délire de l'imagination, n'a aucun égard à la convenance topographique, et n'expose à nos yeux que des extravagances dignes des sujets de l'Arioste et des romans de chevalerie.

Dans les décorations idéales, qui sont faites pour représenter les lieux qu'habitoient les divinités de la fable, l'Artiste peut se livrer avec plus de liberté à son imagination, sans s'écarter trop d'une sorte de vérité de convenance qui, quoique mensongère en apparence, est nécessaire pour faire sentir les idées métaphysiques et allégoriques que les Auteurs anciens nous ont transmises dans la Mythologie.

Nous savons très-bien qu'il est extrêmement difficile de représenter les palais de Jupiter, de Neptune, de Pluton, etc. etc.; mais le Décorateur croit-il avoir vaincu cette difficulté et satisfait notre goût, quand il nous fait voir des colonnes énormes de marbre entourées d'un fatras de guirlandes; quand il peint des péristiles en granit, des escaliers en porphyre, des vases de bronze, et mille autres ornemens portés sur des nuages transparens et légers? Heureusement que ces nuages prennent leur point d'appui sur la terre, ce qui tranquillise les mortels sur la solidité de l'édifice, sans rien ôter à l'invraisemblance de la composition.

Mais, nous dira-t-on, comment donner une idée du séjour du souverain des Dieux dans l'Empirée? Ce n'est pas, répondrons-nous, en mettant le palais de Trianon sur des nuages qu'on peut se promettre de produire l'illusion nécessaire; nous ne voulons, dans l'Empirée, ni

marche de marbre dont Jupiter n'a pas besoin, ni trône couvert pour le garantir du soleil et de la pluie, ni vases d'or, ni guirlandes, ni terrasses à balustres, et mille autres accessoires aussi déplacés, qui ne peuvent, tout au plus, convenir qu'au palais de Jupiter sur le mont Olimpe, et non à sa demeure dans le ciel.

Nous exhortons l'Artiste, lorsqu'il sera dans le cas de faire une composition de ce genre, à chercher quelque production nouvelle, à élever son génie, et sur-tout à se bien persuader que l'habitation des Dieux doit être différente de celle des rois et des riches de la terre; et que plus on s'éloignera de ce que nous avons sous les yeux en matérieux, constructions et style, plus on approchera du but désiré.

Nous voyons encore avec peine que l'on peint très-souvent sur le théâtre des figures animées, telles que des Amours dans les airs, des chevaux qui galopent attelés à des chars, des chameaux qui marchent, etc. etc. Cette pratique est aussi inconvenante que ridicule; on ne doit jamais représenter en peinture dans un théâtre où il y a continuellement des objets de comparaison, aucun sujet vivant. Si l'on pouvoit se le permettre, ce ne seroit que pour peindre un animal dormant; et encore vaut-il mieux éviter la représentation de ces images et les abandonner aux spectacles ambulans des places publiques, qui ne peuvent amuser, tout au plus, que la populace et les enfans.

Du génie, des connoissances, du jugement et de la réflexion, voilà ce qui doit caractériser l'Artiste décora-

teur; avec ces qualités, il créera des choses neuves, il surmontera les difficultés; et par l'illusion des décorations, il fera valoir les productions des Auteurs dramatiques, qui ont besoin de ces accessoires pour donner du charme à leur action théâtrale, et faire reconnoître aux Spectateurs le vrai style où ils ont cru devoir placer les Dieux, les héros et les personnages de leurs pièces. Qu'à ces convenances on ajoute la rigoureuse vérité des costumes dans les Acteurs, le Public se croira facilement transporté au temps et au lieu de la scène. Les mœurs d'un peuple quelconque lui paroîtront moins extraordinaires, parce qu'elles seront vues dans leur natal. Ce que nous avançons est si exactement vrai, que le costume et les habitudes d'un Turc nous paroissent beaucoup plus singuliers à Paris, dans un être isolé, qu'à Constantinople, où on les verroit entourés de tous les accessoires produits par le sol, le climat, les usages et les coutumes des Orientaux et des Mahométans.

Manière d'éclairer les décorations.

Un autre objet qui exige beaucoup d'intelligence de la part du Décorateur, c'est la manière d'éclairer sa Décoration; car après s'être assuré de l'effet de ses lumières, de ses demi-teintes et de ses ombres en peinture, il doit encore songer à augmenter cet effet par la manière de distribuer ses lampes et reverbères. Leur multiplication, leur diminution ou leur soustraction totale, accroît, atténue ou éteint l'éclat de la lumière, rend les clairs plus brillans, les demi-teintes plus transparentes, les ombres plus mystérieuses; et nous sommes persuadés

que s'il étoit possible d'éclairer une Décoration à travers des verres de couleur, on obtiendroit immanquablement des effets neufs et piquans pour représenter les différentes heures du jour; mais ce moyen, très-dispendieux, ne pourroit guères être mis en usage journellement au spectacle. Il seroit à désirer qu'on l'employât du moins à la dernière Décoration d'un opéra féerie ou pour éclairer le palais de quelque divinité.

En général, on apporte beaucoup de négligence dans la manière d'éclairer les théâtres et les décorations. Les coulisses ne sont pas éclairées au même point, et ordinairement plusieurs d'entre elles et sur-tout les dernières, portent leur ombre sur le rideau ou toile de fond, ce qui choque la vue, sur-tout lorsque cette toile représente un paysage avec le ciel. L'ombre portée par des arbres ou des rochers, sur le ciel, est très-ridicule, et cependant on trouve tous les jours cette inconvenance à tous les théâtres et même à l'Opéra, où l'on n'économise pas les moyens autant qu'ailleurs. Il nous semble qu'en éloignant davantage la toile de fond et disposant différemment les lumières, on pourroit l'éclairer comme elle doit l'être, sans gêner en rien le jeu des machines.

Les moyens connus et ordinaires représentent assez bien l'effet de la nuit; néanmoins cet effet pourroit être perfectionné, en faisant progressivement venir la nuit par un procédé plus naturel que celui de tourner en même-temps les planches auxquelles sont adaptées les lumières, et en faisant descendre la lampe qui porte les

lampions; il s'agiroit de trouver un moyen facile d'éteindre ou de cacher successivement chaque lumière; et pour rendre la clarté sur la scène, de les rallumer ou de les découvrir par une gradation imperceptible.

Il y a des théâtres où l'obscurité parfaite est très-bien représentée; mais cette obscurité ne devant être qu'idéale sur la scène, il faut, malgré les ténèbres apparentes, que les Spectateurs voient ce que les Acteurs sont censés ne pas voir. Dans ce cas, il ne doit pas y avoir la moindre négligence de la part du Machiniste; car une coulisse mal privée de lumière détruit sur-le-champ l'illusion.

Quelques Auteurs ont la mal-adresse d'annoncer la nuit au milieu d'une scène; qu'arrive-t-il alors? A peine l'acteur a prononcé ces paroles: « La nuit vient », que les garçons de théâtre, attentifs à ce mot de guet, tournent précipitamment les pivots des lumières des coulisses, au même instant que leurs compagnons descendent la rampe; et les lampions, en disparoissant, promènent brusquement l'ombre depuis les pieds de l'acteur jusqu'au dessus de sa tête, ce qui est du dernier ridicule.

On peut changer l'effet de jour d'une décoration en celui de nuit, dans l'intervalle d'un entr'acte; mais c'est blesser la vraisemblance que de vouloir produire cette opposition dans le courant d'une scène, et c'est alors que l'auteur a tort; car nous ne croyons pas possible, même avec une très-grande dépense en mécanique, d'opérer ce passage d'effet qui, malgré la perfection dont il peut être susceptible, seroit toujours faux relativement à la néces-

sité de la promptitude comparée à la progression imperceptible et lente des opérations de la Nature en cette circonstance.

Ce changement subit ne peut être vraisemblable qu'au moment où un orage se déclare et que les nuages descendent lentement. Leur marche progressive doit intercepter le jour sur la terre avec la même régularité et la même nuance que la cause qui produit cet effet ; mais il faut aussi que ce passage du jour à la nuit soit adroitement gradué ; sans cela le Spectateur est choqué de l'invraisemblance, et s'il ne témoigne pas de mécontentement, c'est parce qu'il imagine que l'imitation ne peut être plus parfaite.

La lumière de la lune peut faire beaucoup d'illusion sur la scène par le moyen d'un transparent. On a vu avec plaisir cet effet bien rendu, dans l'opéra de Roméo et Juliette, au théâtre Feydeau ; ce qui prouve qu'on peut l'exécuter ailleurs avec le même prestige.

Illuminations et Transparens.

Il est possible que les Illuminations en transparent, produisent un effet harmonieux avec la peinture des décorations ; mais il faut faire attention aux lumières fuyantes qui doivent être moins vives que celles qui sont sur le devant ; et comme ces illuminations s'opèrent par des corps diaphanes, il est très-aisé de les ternir en proportion de leur éloignement, ainsi que de diminuer proportionnellement la masse de la lumière à mesure que la place où elle est posée s'éloigne du Spectateur. Nous croyons inutile de parler ici de la couleur des différentes lumières ; un

Artiste intelligent saura les varier suivant l'effet lumineux qu'il voudra rendre; il sentira bien que la lumière de la lune est brillante et argentine; celle d'une Illumination, d'un jaune rougeâtre; celle d'un incendie, d'un rouge plus foncé, etc. etc. etc.

La lumière peinte ne peut jamais se soutenir à côté de celle qui est vraie; celle-ci, par son opposition, la fait toujours paroître noire, et c'est ce que nous allons démontrer.

Supposons une lanterne très-riche peinte de différentes couleurs et fermée par une toile transparente; si l'on allume dedans une ou deux bougies, alors la clarté du Transparent empêchera, par son éclat, de distinguer non-seulement les couleurs du corps de la lanterne, mais encore le travail qui en fait la richesse. Si l'on cherche les moyens de les faire voir, et qu'à cet effet on allume des bougies en dehors, cachées de façon que l'œil ne puisse les apercevoir, et en assez grande quantité pour pouvoir bien distinguer le corps de cette lanterne, il arrivera que le foyer de lumière du Transparent diminuera un peu de son éclat; mais que les détails d'ornemens et de couleur ne pourront s'apercevoir bien distinctement, parce que la clarté réfléchie par une lumière cachée à l'œil, ne supporte pas de comparaison avec celle du transparent, qui est réelle.

Cet exemple suffit pour prouver qu'on ne doit employer les Transparens, dans les décorations, que pour représenter des Illuminations; car s'il étoit possible d'exécuter une décoration entière généralement transparente

(ce

(ce qui est inexécutable, à cause des châssis opaques dont on a besoin pour soutenir les toiles), malgré l'effet extraordinaire et éclatant qui en résulteroit, les figures des Acteurs, qui ne sont pas diaphanes, se dessineroient très-ridiculement à la silhouète, en se détachant en noir sur les fonds lumineux des transparens.

Il est encore une considération, et ce n'est pas la moins importante, qui doit empêcher les Artistes décorateurs d'user de ce moyen assez ingrat par lui-même : c'est le danger du feu; car la toile transparente doit être très-fine; elle est enduite de cire et de térébenthine; les sujets y sont peints avec du vernis; on est obligé d'approcher de très-près une grande quantité de lumières pour obtenir l'effet proposé. Qu'on juge, d'après cela, du risque qu'on court de voir embraser, par le plus petit accident, une décoration composée de matières si aisément inflammables.

Les embrasemens ingénieusement combinés et exécutés avec goût, produisent des effets merveilleux. On se sert ordinairement du chanvre ou des étoupes, de l'esprit-de-vin et de l'artifice. Ces différens feux, par leur couleur respective et mélangée, procurent une Illusion complète; mais ces incendies factices présentent beaucoup d'inconvéniens dont les uns sont relatifs au danger d'être brûlés, et les autres, au désagrément de respirer l'odeur suffocante du soufre et des autres matières en combustion. Nous pensons qu'on pourroit établir, sur le théâtre, des courans d'air, et de grandes ouvertures en forme de cheminées mouvantes qui faciliteroient la sortie à la

masse de fumée et l'empêcheroit de refluer dans la salle. On a vu, au théâtre Favart, dans la pièce de Novogorood, et au théâtre Feydeau, dans celle de Lodoïska, des effets d'incendies et d'embrasemens très-bien exécutés, qui peuvent servir de modèles en ce genre et faire naître des idées nouvelles.

On peut tirer un grand parti des feux du Bengale, parce que la couleur de ce feu étant d'un blanc bleuâtre, le fait paroître plus éloigné qu'il ne l'est réellement. Cette seule observation doit faire présumer combien un Décorateur habile pourroit approcher des effets de la Nature en mêlant ces flammes et en les mettant en opposition avec celles qui sont plus rouges.

Les pluies de feu exécutées par des gerbes d'artifice, ne nous paroissent pas naturelles, à cause du bruit de leur détonation, de la rapidité et de la couleur de leur feu, qui n'imite la pluie en aucune manière. Nous désirerions qu'on y substituât le feu rouge ou toute autre composition qui pût représenter une pluie tombant tranquillement; ce qui produiroit un effet plus naturel.

Les effets d'eau sont, en général, mal rendus au théâtre; lorsque ce sont des eaux tombantes par filets ou par nappes, on croit les représenter naturellement par le moyen de gazes d'argent auxquelles on donne un mouvement continu; mais l'effet est manqué, parce que ces nappes d'eau ont un brillant trop généralement répandu sur l'étoffe, pour qu'elles ne fassent pas une disparate avec le reste de la décoration, où l'on voit des eaux coulantes peintes sans le moindre brillant. Si l'on

ménageoit davantage l'argent sur les étoffes qui figurent l'eau tombante, et qu'on en mît un peu sur l'eau peinte des décorations, on obtiendroit un accord plus agréable et l'Illusion seroit plus complète.

Loutherbourg, à Londres, a imaginé un moyen de rendre des effets de l'eau tombante en cascade avec beaucoup de vérité; il a découpé les parties claires de ces eaux peintes, et il a fait descendre perpendiculairement derrière et juste au travers de ces découpures, une toile de couleur bleu-clair parsemée de lames d'argent; le mouvement accéléré qu'on donne à cette toile imite parfaitement la chute de l'eau, et produit ce brillant momentané qu'on aperçoit dans les cascades.

Il en est de même des vagues de la mer que l'on cherche à représenter en faisant continuellement tourner des rouleaux sur lesquels on place des toiles d'argent qui tombent toujours du même côté. On devroit observer que les vagues viennent se briser sur le rivage et qu'elles retournent dans un sens inverse. Ainsi, pour copier exactement la Nature, il faudroit faire tourner le rouleau alternativement en sens contraire. Il faudroit aussi ménager le luisant de l'argent, qui ne peut servir qu'à rendre le brillant d'une eau qui n'est pas divisée; car lorsqu'elle est agitée au point de former de l'écume, elle n'est plus brillante, elle n'est que blanche.

Nous avons vu exécuter, par un autre moyen, l'effet des vagues de la mer. Des toiles couleur d'eau et brillantées étoient étendues horizontalement, et attachées, par intervalles, sur le bout de plusieurs tringles couchées

par terre, et tenant à un châssis par une charnière. Le mouvement d'une machine très-simple élevoit alternativement, et en se contrastant ces tringles qui, par le plus ou moins de rapidité qu'on leur communiquoit, produisoit l'effet des vagues depuis leur simple agitation jusqu'à leur plus grande élévation. Ce moyen nous a paru très-ingénieux; mais comme la toile est placée horizontalement, elle est exposée aux taches d'huile et de graisse, que les garçons de théâtre distribuent si abondamment par-tout où ils mettent les mains : en apportant plus d'attention à l'exécution de ce procédé, on pourroit en tirer un parti très-avantageux, parce qu'il est plus approchant de la vérité de la Nature que tous les autres; et dans le fait, est-il rien de plus ridicule que de voir des vagues peintes représenter une mer agitée, sans qu'on aperçoive le moindre mouvement, et ce qui est pis, garder toujours la même apparence d'agitation, soit dans le temps calme, soit dans la plus violente tempête?

On doit concevoir, d'après ce que nous venons de dire, qu'il seroit facile d'augmenter l'illusion des décorations, et d'y mettre plus de perfection, sans exiger plus de dépenses.

Pour être bon Décorateur, il faudroit avoir des connoissances en mécanique, bien différentes de la pratique routinière des Machinistes, qui ne savent que faire aller des contrepoids pour opérer les changemens de décorations : il faudroit simplifier les machines théâtrales, et leur donner un jeu plus facile et plus sûr; la théorie de l'art, jointe à la pratique, ne soumettroit plus l'artiste

Peintre aux caprices du Machiniste ignorant ou jaloux, qui contrarie sans cesse ses dessins (1). Le Décorateur habile voit souvent ses talens étouffés par le caprice, l'intérêt ou les considérations particulières que lui oppose un ouvrier qui veut marcher son égal. Mais si le Machiniste connoît son art, il s'accorde bien avec le Peintre : s'ils se communiquent leurs idées, s'ils coopèrent enfin à l'exécution d'une décoration bien conçue et savamment disposée ; dès-lors, l'illusion doit être complète, et le public ne peut qu'être satisfait de la réunion des talens qui lui procurent de nouvelles jouissances. Plusieurs théâtres de Paris offrent des décorations composées avec cet ensemble ; et l'on ne peut qu'applaudir au zèle des Artistes qui les exécutent.

Depuis que les administrateurs des différens théâtres se sont décidés à appeler des Artistes, pour les consulter sur la mise des pièces qu'ils veulent donner au public, on s'est aperçu que l'illusion théâtrale a beaucoup gagné, soit pour les décorations, soit pour les costumes. L'empressement des premiers acteurs à suivre les erremens qu'on leur donne sur leurs habillemens et leur tenue, fait désirer que la plus scrupuleuse exactitude des costumes soit observée par les acteurs secondaires, et sur-

(1) Servandoni a fait de bons tableaux : il peignoit supérieurement la décoration, et il étoit excellent machiniste. On parle encore des superbes spectacles qu'il donnoit au théâtre des Tuileries. Quand le machiniste ordinaire venoit lui dire qu'il ne pouvoit faire ce qu'il demandoit pour l'effet de ses décorations : Tu ne veux pas le faire, répondoit-il ; hé bien, je le ferai moi-même ; et en effet, il exécutoit avec succès ce que l'ouvrier n'osoit pas même entreprendre.

tout par les femmes qui ne renoncent pas facilement à la mode du jour, pour se conformer à la mise des personnages qu'elles figurent. Tous les acteurs d'un spectacle, sans exception, devroient savoir qu'ils tiennent plus ou moins à l'action qu'on représente sur leur théâtre, et que l'ensemble des talens et la magie de l'illusion, peuvent seuls satisfaire le public, et déterminer ses applaudissemens.

On se sert avec succès, dans presque tous les théâtres, et sur-tout à l'Opéra, de toiles transparentes, qui donnent une lumière différente de celle qui éclaire ordinairement la scène : il est des circonstances où l'on peut tirer un grand parti de ce moyen; mais il faut beaucoup d'intelligence et de goût pour le mettre en pratique, et surtout avoir attention d'éviter un défaut auquel il est sujet. Il faut faire en sorte que le carton ou le bois qui entoure et soutient la toile transparente, ne paroisse pas dur à l'œil, par l'opposition de la lumière qui passe à travers du corps diaphane; et à cet effet, il faut, en peignant, bien éclairer les bords, par un ton clair et lumineux, pour ajouter à l'harmonie et à la vérité, en ôtant une dureté et une sècheresse insupportables dans les contours. Il en est de même des nuages isolés qui descendent près de la terre : ils sont ordinairement trop secs sur les extrémités, sur-tout lorsque les éclairs paroissent derrière. Si la toile sur laquelle ils sont peints, étoit plus transparente, principalement sur les bords, ce que nous ne croyons pas bien difficile à exécuter, l'illusion deviendroit plus parfaite.

Il est un effet theâtral, dont nous croyons devoir dire un mot : c'est la manière de représenter les éclairs. Il nous semble que pour donner une idée de ce phénomène, on devroit employer d'autres moyens que celui de projeter une poudre inflammable à travers un flambeau allumé. Cette poudre ne brûle pas assez vîte ; sa flamme est d'une couleur rougeâtre ; et sa forme, qui n'est pas vraie pour représenter l'éclair, n'occupe qu'un très-petit espace en comparaison de celui qu'il devroit embrasser ; enfin, l'imitation de cet effet ne nous fait pas l'illusion de la Nature. Ne pourroit-on pas la produire, en partie, en se servant des effets de l'électricité dans le vide ? Un ou plusieurs longs tubes de verre privés d'air produiroient infailliblement cet effet si prompt, qu'on est si loin de rendre par les moyens employés depuis long-temps, et qu'on n'a pas même cherché à perfectionner. Ce n'est ici qu'une idée, peut-être hasardée, qui pourroit avoir quelqu'utilité, et qu'il faudroit approfondir. Les conseils d'un physicien expérimenté lèveroient sans doute les petites difficultés qu'on pourroit rencontrer dans l'exécution confiée à un habile mécanicien. Si l'on trouvoit un procédé qui rendît plus naturellement ce phénomène, on y gagneroit beaucoup, ne fût-ce que d'éloigner des dangers apparens, peut-être même illusoires, mais qui inquiètent presque toujours le spectateur. Il n'en est aucun qui puisse voir sans émotion des flammes au milieu des toiles, et du feu parmi tant de matières combustibles, sans qu'aucune illusion flatteuse le dédommage de cette crainte. Le sentiment qui l'affecte alors est la peur d'être brûlé ;

il est la preuve la plus sûre que l'effet se trouve faux, et qu'il faut chercher d'autres moyens pour approcher de la vérité de ces phénomènes de la Nature. Les flammes sortant de la terre entr'ouverte, celles qui sont vomies par les soupiraux des enfers, peuvent se produire par le lycopodyon, dont on se sert ordinairement. Sa couleur rouge, lourde et fuligineuse, remplit très-bien cet objet; mais nous croyons que c'est le seul cas où il puisse être employé convenablement.

Nous terminerons ce chapitre par la manière de tracer sur la toile une décoration. Cette manière exige beaucoup d'habitude et une très-grande pratique: il y a même des Artistes Décorateurs qui ne font autre chose, tandis que d'autres peignent sur le tracé. L'on doit sentir combien un Peintre doit avoir de promptitude pour couvrir une toile ou un rideau qui a quelquefois plus de vingt mètres de proportion. Le paysage est la partie la plus difficile, sur-tout lorsqu'il faut peindre un ciel très-étendu, et le rendre bien empatté et d'une belle dégradation.

Nous ne parlerons pas des différens procédés usités pour ce genre de peinture, tels que la manière de préparer et de dégrader les teintes, les mordans pour applique l'or et l'argent, et les différens glacis employés pour réchauffer les ombres, et les rendre transparentes. Ces détails de pratique n'entrent pas dans notre plan, qui se borne à donner une idée des règles les plus importantes de l'art des décorations théâtrales en général.

CHAPITRE XI.

CHAPITRE XI.

De l'Optique.

QUOIQUE l'Optique, proprement dit, n'entre pas dans le plan que nous nous sommes prescrit en écrivant cet ouvrage, et qu'elle exige les connoissances les plus profondes en géométrie, nous allons donner un aperçu de cette science, qui a des rapports avec la Perspective linéaire et aérienne.

On appelle vue d'Optique un tableau peint à gouache ou à l'eau colorée, que l'on regarde à travers un verre convexe, qui, par sa faculté de grossir les objets, produit l'illusion de la Nature.

Lorsque les dessins coloriés sont parfaitement en perspective et pour les lignes et pour la couleur; que les verres convexes sont bien choisis pour la pureté et la justesse de leur foyer; que la lumière est distribuée avec intelligence, et exactement combinée suivant l'heure du jour que l'on veut représenter, l'Optique devient un spectacle agréable et intéressant pour tous les spectateurs, et digne de fixer l'attention des Artistes et des Physiciens.

Construction de l'Optique.

Les dessins destinés à être vus déterminent nécessairement la grandeur et la proportion du local qui forme le corps de l'Optique. Il faut que ces dessins soient faits sur une grande feuille de papier de Hollande. En ajou-

tant trois ou quatre pouces de bordure à cette mesure, on aura la largeur du cadre qui doit assurer les dessins; et en prenant la distance juste du foyer des verres convexes au dessin, on établit à ce point une cloison pour les soutenir.

En suivant les dimensions que nous venons de donner, on peut établir trois verres, et même plus, pour que trois personnes, au moins, soient à portée de voir en même temps; et comme ces verres doivent avoir le même foyer, il est nécessaire de les appliquer sur un bâti circulaire, pour que les foyers aillent se réunir dans un seul point, au milieu du dessin, et le plus qu'il est possible à la hauteur de l'horizon. Ce point doit servir de centre pour former la courbe que doit avoir le bâti; et l'espace juste qu'occupent les personnes à côté l'une de l'autre, détermine la place des trous destinés à recevoir les verres.

On doit éclairer ces tableaux au moyen de deux lampes à la Quinquet, que l'on place en face ou de chaque côté; et comme elles se trouvent près des lentilles, à travers lesquelles on regarde, il faut nécessairement les cacher à l'œil du spectateur, par un garde-vue que l'on peint en noir, de même que tout l'intérieur de la chambre de l'Optique, pour que rien ne puisse distraire la vue, et que les dessins soient parfaitement tranquilles et éclairés.

On met ordinairement à l'extérieur de la chambre et au-devant des verres, une trappe à languettes, et perpendiculaire, coulant dans deux rainures que l'on baisse à volonté par le moyen d'une corde, lorsqu'on veut faire

les changemens de dessins, et préparer le genre de jour analogue à celui de la vue que l'on représente ; c'est ce que nous allons expliquer.

Ton général des Tableaux de l'Optique.

Quelque talent qu'ait pu mettre l'Artiste à représenter l'heure du soleil, dans son ouvrage, on a trouvé des moyens d'augmenter encore l'illusion et l'harmonie du tableau, et de produire des effets capables d'étonner les personnes du goût le plus délicat et le plus sévère. Un de ces moyens consiste, lorsque la trappe est baissée, à accrocher en dedans, et devant chaque verre convexe, des verres planes, transparens et colorés au feu, pour que le spectateur puisse regarder le dessin à travers cette teinte, ce qui donne une harmonie plus générale, un accord plus parfait, et répand plus de suave sur tous les tons du tableau.

On se sert, pour rendre la couleur du matin, d'un verre légèrement bleuâtre; pour la nuit, d'une teinte d'un bleu plus fort; pour le soleil levant, d'une teinte jaune, laqueuse ; et pour le couchant, d'un ton doré-rougeâtre. On laisse le verre blanc pour le midi, etc. Il est inutile de dire qu'en mettant deux verres colorés l'un sur l'autre, la teinte devient plus forte, ou composée si les verres ne sont pas de la même couleur. Enfin, il est très-possible, en étudiant ces moyens, d'obtenir des effets neufs et extraordinaires, que le plus habile Artiste ne sauroit jamais rendre par le secours de la peinture. Il y a encore un très-grand avantage dans ce procédé : c'est que toutes les vues dont l'effet n'est pas bien déter-

miné, soit pour la longueur des ombres, peuvent prendre plusieurs effets successifs, en changeant le verre coloré, pour en substituer un autre d'un ton tout opposé.

Les effets du soleil levant, ceux du couchant, et ceux de la lune, lorsqu'elle n'est pas trop élevée sur l'horizon, peuvent se substituer les uns aux autres par la transposition des verres colorés; mais il n'en est pas de même d'une vue prise à midi, sur-tout lorsqu'elle est éclairée par le soleil : on ne peut point lui transmettre le ton du matin, du soir ou de la lune, sans commettre une fausseté ridicule, à cause de la disposition des ombres, qui peuvent bien, par ce moyen, prendre une autre teinte, mais ne sauroient changer de forme, et par conséquent d'effet.

Comme tous ces dessins doivent être collés sur des cartons, on a trouvé le moyen de produire une illusion parfaite, en représentant la lune. On découpe le cercle où elle est placée dans le ciel; on colle sur le trou un papier transparent; et en mettant une lumière derrière le dessin, en face de ce transparent, l'on obtient l'effet le plus juste et le plus vrai. On pourroit se servir de ce même moyen pour imiter le lever ou le coucher du soleil, des étoiles, des feux dans les maisons, des éruptions de volcans, des incendies, des illuminations, etc. etc. Mais il faudroit que les feux fussent assez éloignés pour que le spectateur fût censé ne pas pouvoir les voir vaciller, soit par l'effet de l'air, soit par le mouvement naturel de la flamme.

Après avoir parlé des moyens mécaniques et de cons-

truction, il nous reste à indiquer la méthode de faire les dessins, pour qu'ils soient bien en perspective relativement à l'Optique, soit pour les lignes, soit pour la couleur.

Nous avons dit que l'on regardoit les dessins à travers des verres convexes, à-peu-près d'un mètre de foyer : ces verres doivent nécessairement grossir les objets, et déformer les lignes à mesure qu'elles s'éloignent du foyer. La couleur suit la même déformation, en s'affoiblissant de la même manière et par la même cause. Ainsi, c'est d'après cette vérité de principes, que nous donnerons quelques idées sur la façon de faire les tableaux, pour approcher le plus qu'il est possible de la perfection dans ce genre.

Point de distance, et Point de vue.

Premièrement l'Artiste doit prendre le point de distance, rigoureusement à trois fois la largeur de son dessin ; il doit ensuite établir le point de vue au milieu de la ligne horizontale, qui doit être élevée à la hauteur du foyer du verre convexe ; et pour que cette ligne ne soit pas trop haute, il faut élever le châssis sur lequel pose le dessin, pour que le foyer des verres aille perpendiculairement se porter au tiers du dessin, qui sera la hauteur juste de l'horizon.

De cette manière, cette ligne, ainsi que la verticale, seront parfaitement droites, et si l'Artiste a l'intelligence de courber progressivement toutes les lignes qui s'écartent du foyer en sens contraire de la courbure que produit la convexité des verres ; si cette opération est faite

avec raisonnement et géométriquement, son ouvrage, lorsqu'il sera vu dans l'Optique, sera redressé, et n'offrira pas les défauts inséparables de ce genre de déformation des lignes droites de l'architecture.

Pour s'épargner une partie de ces calculs, il faut éviter de placer de grandes lignes droites parallèles au dessus et au dessous de l'horizon. Celles qui sont perpendiculaires au point de vue, et qui vont y aboutir, font toujours très-bien, et produisent de grands effets, en indiquant une profondeur immense, que l'illusion de l'Optique augmente encore. Le paysage du Poussin, représentant un grand chemin droit, qui conduit à une ville, produit un effet merveilleux, parce que les principales lignes vont au point de vue; qu'il y en a peu d'horizontales, et que celles-ci sont très-courtes; enfin, tous les enfoncemens, soit des paysages, soit de l'architecture, qui sont dirigés sur des lignes droites, aboutissant à un point quelconque sur l'horizon, réussissent toujours à l'Optique.

Toutes les lignes qui se trouvent au foyer sont très-nettes et très-pures; elles s'affoiblissent insensiblement à mesure qu'elles s'en éloignent: il en est de même pour la couleur qui perd de sa pureté et de son éclat dans la même proportion. Ainsi, il n'y a pas de mal d'outrer un peu la couleur insensiblement, depuis le foyer jusqu'au bord du dessin, pour qu'elle paroisse d'accord, lorsque ce dessin sera en place.

Il y a encore une observation bien importante à faire sur le fini de l'ouvrage. Les verres convexes grossissent beaucoup les objets et découvrent, par cette raison, les

moindres défauts du fini; de sorte que tel dessin qui sembloit l'être beaucoup, paroît à peine terminé lorsqu'il est grossi dans l'Optique. Nous conseillons donc à l'Artiste qui voudra parer à cet inconvénient, de se servir, pour terminer son ouvrage, d'une loupe du même foyer à peu près que celles à travers lesquelles on doit le voir; mais de n'employer ce moyen que lorsque son dessin sera fini autant qu'il est possible, à l'œil simple, et seulement pour ajouter à sa perfection, soit pour les lignes, soit pour la couleur.

Il ne suffiroit pas que les figures placées sur les devant fussent dans leur juste proportion; il faut les tenir un peu plus petites et les diminuer progressivement à mesure qu'elles s'éloignent du foyer; sans cela elles auroient le défaut de paroître trop grandes par l'effet de la convergence des rayons, qui est très-facile à comprendre.

Au surplus, les personnes qui voudront prendre des renseignemens plus étendus sur ce sujet, doivent chercher à se procurer la vue de quelque belle optique. Nous n'en connoissons pas de plus parfaite que celle du physicien Charles; elle est construite suivant toutes les règles connues, et elle est, de plus, si ingénieusement éclairée, qu'en y comparant des vues au clair de la lune avec la Nature elle-même, il nous a été impossible d'y trouver la moindre différence.

Du Panorama.

C'est ici le lieu de parler du Panorama nouvellement établi à Paris, qui offre un spectacle intéressant pour les Artistes et les Amateurs, et qui tient au genre de l'opti-

que, quoique plus susceptible de grandeur et de développement.

Nous avons dit, dans nos préceptes, que la Nature devoit être envisagée d'un seul coup-d'œil; la tête immobile, pour voir ou pour copier un Tableau dans sa véritable perspective. Nous avons ajouté que si l'on tournoit la tête, le Point de vue changeroit de place et l'on en trouveroit plusieurs, ce qui rendroit fausse la représentation de la Nature. Ces principes sont exactement vrais lorsqu'on fait un tableau sur une surface plane; et dans ce cas, on ne doit jamais s'écarter des règles que nous avons prescrites; mais on a inventé, il y a environ six ans, en Angleterre, un moyen très-ingénieux de faire voir tout l'ensemble d'un pays ou d'offrir la vue entière d'une ville et de ses environs, sans enfreindre, en aucune manière, les règles de la Perspective. M. Barker, qui a imaginé cette manière de rendre une vue de la Nature, l'a nommée Panorama, de deux mots grecs παν tout, et οραω voir.

Un Tableau de paysage ordinaire ne peut faire connoître parfaitement la position entière d'un pays, parce que l'espace qu'il représente est circonscrit par le cadre; et qu'en quelque endroit qu'il soit placé, la vue est distraite et arrêtée par d'autres objets qui ne tiennent point à la représentation du Tableau; ces inconvéniens empêchent l'effet d'une illusion complète. En suivant le principe du Panorama, on a évité ces deux défauts. M. Barker a senti que, pour avoir une idée complète d'une ville ou d'un pays quelconque, il falloit les voir en

en entier; il falloit que tous les objets qui peuvent être vus d'un point de centre quelconque, fussent tracés sur le Tableau; que ce point central devoit être élevé à demi-vue d'oiseau, afin d'apercevoir le pays voisin et de saisir plus facilement les détails. Ainsi, une personne placée au haut du palais national des Tuileries, peut voir Paris et tout le pays circonvoisin aussi loin que sa vue peut s'étendre.

Pour faire valoir un Tableau de ce genre, il ne faut pas que l'œil rencontre autre chose que la représentation de la Nature. Une personne, sur une situation élevée, est toujours au centre d'un cercle qui est borné par l'horizon. Pour représenter ce cercle horizontal, il est nécessaire de faire construire un bâtiment circulaire autour duquel doit être suspendu le tableau. Au centre, doit se trouver un amphithéâtre d'où le Spectateur, comme s'il étoit monté sur une tour, ne rencontre de toutes parts que l'image fidèle de la Nature. Autour de l'amphithéâtre est un plan incliné qui empêche le Spectateur de voir le bas du tableau; ce qui laisse l'idée d'une grande profondeur. Le plafond est tellement arrangé, qu'on ne peut voir ni le haut du tableau, ni les fenêtres qui l'éclairent, ce qui donne l'idée d'un ciel sans bornes: de tel côté en un mot que le Spectateur se tourne, il ne voit aucun objet qui puisse le distraire; et c'est ce qui rend l'illusion complète (1).

(1) Cette description est tirée, en partie, du programme publié par les entrepreneurs du Panorama.

Cette méthode est parfaitement vraie ; et quoique le Spectateur change de position pour voir successivement tous les objets qui composent la Vue générale qui est autour de lui, lorsqu'il envisage une partie de ce grand ensemble, cette partie n'est toujours considérée que sous l'angle nécessaire pour la bien voir sans tourner la tête. Ainsi il arrive que la représentation de la Nature, dans le Panorama, étant tracée sur l'intérieur d'un plan circulaire, et le Spectateur étant placé au centre de ce plan, cet individu voit successivement les parties du tableau représenté, comme il les verroit sur la Nature s'il étoit sur une hauteur équivalente à celle supposée dans l'intérieur du Panorama.

La grande attention que doit avoir l'Artiste qui peint le tableau du Panorama, c'est de copier avec la plus scrupuleuse exactitude les objets qui le forment, de saisir ponctuellement la tendance de toutes les perpendiculaires qui partent de son œil pour aboutir au Point de vue, à mesure que son regard tourne sur le centre où il est placé; mais ce qui annoncera son talent comme Peintre, c'est de savoir composer son ciel dans toute la voûte et d'éclairer son tableau avec toute la justesse de la lumière suivant l'heure du jour qu'il aura choisie, et surtout d'avoir l'attention de supposer toujours le soleil dans la partie du ciel que le toit dérobe à la vue, pour n'avoir à peindre que les effets de la lumière, sans prétendre représenter le corps lumineux lui-même.

On ne peut qu'applaudir à l'invention ingénieuse du Panorama, et à l'exécution de celui qu'on a construit à

Paris; ce nouveau genre de peindre une vue générale manquoit à l'art, et peut ajouter au progrès des connoissances. Il est certain qu'une succession de tableaux de cette espèce deviendroit très-curieuse, et mettroit des milliers de personnes à même de connoître, sans être obligées de voyager, les cités les plus importantes, les ports de mer les plus considérables et les pays les plus intéressans non-seulement de l'Europe, mais aussi des autres parties du monde.

CHAPITRE XII.

Des Jardins.

La science de la Perspective linéaire et aérienne influe plus que l'on ne croit sur la conception, l'ordonnance et la distribution des Jardins. C'est par elle que l'Artiste Peintre, et nous osons le dire, le Peintre de paysages, est plus en état qu'un autre de composer des sytes pittoresques qui approchent de la Nature; car il ne suffit pas de savoir dessiner et laver proprement un plan avec des eaux colorées, et de faire copier ce dessin toisé par ligne, pour oser se flatter de rivaliser avec la Nature en créant des sytes dignes d'être adoptés par elle; il faut avoir vu l'Italie, la Suisse, les Pyrénées et d'autres pays romantiques qui développent le génie, forment le goût et donnent un caractère grandiose et flatteur aux productions d'un Artiste. Cependant la plupart des nouveaux Jardins sont exécutés d'après des plans; il est aisé de s'en apercevoir à la sécheresse des lignes, à l'uniformité des chemins, à la pauvreté des masses, à la petitesse des objets et à la discordance des détails; mais qu'on se transporte à Ermenonville, on verra bien que ce Jardin n'a pas été arrangé d'après des plans seulement. L'Artiste l'a combiné et tracé sur la Nature; aussi en a-t-il conservé la physionomie et le charme; et de tous ceux que l'on a fait en France, Ermenonville est le seul peut-être qui plaise au penseur et au philosophe, parce qu'il parle à

l'ame, qu'il excite le sentiment, qu'il flatte les sens, qu'il émeut l'imagination. Il fait naître tant d'idées de tous les genres, que les souvenirs qu'il laisse inspirent toujours le désir de revenir sur les lieux, goûter les mêmes plaisirs et trouver de nouvelles jouissances.

Nous sommes néanmoins convaincus que les Jardins du petit Trianon, du Désert, de Bagatelle et quelques autres qui ont eu la célébrité de la mode, pourroient ressembler à la Nature si on les lui abandonnoit pendant quelques années. Les fleurs et les herbes croîtroient alors sur ces tristes et dispendieux gazons qui n'ont de mérite que leur verdure monotone. Les plantes anticiperoient et couperoient la froide ligne de leurs petits chemins couleur de rose ; les arbres seroient moins gênés et resserrés dans leurs masses, et se lieroient mieux par leurs formes et leurs couleurs. La dégradation des monumens, des rochers, des grottes et des rivières, embellie par la végétation dans toute sa liberté naturelle, produiroit un effet plus pittoresque et plus vrai.

Conception d'un Jardin

Lorsqu'un Artiste Peintre est chargé de l'exécution et de la plantation d'un Jardin, il commence par étudier la nature du terrain qu'il doit embellir. Il observe tour-à-tour les environs du local, le paysage qui l'entoure et qui peut lui donner des beaux Points de vue. Il examine les eaux courantes et dormantes, les rochers, les montagnes, les buttes, les bois taillis ou de haute futaye; enfin il se rend compte des arbres, des arbustes et des plantes qui réussissent le mieux dans le terrain qu'il va

travailler. Il s'y promène souvent, dans tous les sens et à toutes les heures du jour, pour tirer parti des effets que lui présentent le lever, le midi et le coucher du soleil.

D'après ces méditations, il calcule et trace son plan général en marchant; il dessine, dans sa tête, la distribution des grandes masses, et la Perspective lui indique la place qu'elles doivent occuper pour ne pas se nuire mutuellement, soit en se cachant les unes les autres, soit en ne se groupant pas convenablement, et pour former ces vues pittoresques si parfaitement composées, qu'il est difficile d'en rencontrer de pareilles dans la Nature.

S'il n'est pas assez botaniste, il consulte quelqu'un versé dans cette science pour apprendre à connoître la nature des arbres, des arbustes et des plantes; quel est le terrain qui leur convient; la quantité d'eau qui leur est nécessaire. Il s'instruit de leur accroissement, de la forme et de la couleur de leurs feuilles, de celles de leurs fleurs et de leurs fruits; il s'informe s'ils ont besoin de la chaleur du soleil, ou s'ils se plaisent mieux à l'ombre, etc. etc. Toutes ces connoissances acquises, il établit ses grandes masses; et après avoir disposé son terrain, il songe aux détails et fait ses plantations à l'aide d'un Agriculteur intelligent à qui il indique les places destinées aux différentes espèces d'arbres ou de plantes selon leur forme et leur couleur, pour produire l'effet qu'il désire. S'il veut mettre de l'architecture dans son Jardin et qu'il ne connoisse pas l'art de bâtir, il s'adresse

à un Architecte savant et qui ait du goût. Il lui explique son plan, le conduit sur les lieux, et tâche de l'identifier à ses idées, pour que le bâtiment, de quelque nature qu'il soit, ait une proportion convenable, en calculant d'avance la plus grande croissance que peuvent acquérir les plantations qui doivent l'accompagner ou l'environner. Cette précaution est si nécessaire, que nous voyons tous les jours dans la plus grande partie des Jardins modernes, des arbres plantés pour accompagner la petite masse d'un très-petit monument, se disproportionner tous les ans par leur croissance, et parvenir, en très-peu de temps, soit à cacher entièrement cette construction, soit à la rendre si mesquine, que l'on ne peut en soutenir la vue. Si l'Artiste eût réfléchi à cette augmentation progressive de la végétation des arbres, il auroit donné à son architecture des dimensions plus grandes, pour pouvoir jouir, dans la suite, de l'effet juste des proportions qui constituent la beauté de l'ensemble.

Proportion entre les arbres et les bâtimens.

En s'y prenant de cette manière, il est impossible de ne pas faire bien, et de ne pas approcher des mouvemens simples et toujours moëlleux de la Nature; le propriétaire économise sur la dépense; l'Artiste acquiert plus de réputation; les gens de goût sont satisfaits, et chacun y trouve plus d'agrémens et de jouissances.

Il n'y a pas long-temps qu'on s'est aperçu, en France, qu'on ne savoit pas se promener. La composition des Jardins étoit toute différente de ce qu'elle est aujourd'hui. On n'y voyoit, en général, que de grandes et longues

Anciens Jardins français.

allées à perte de vue, des parterres galonés de buis et formant les dessins les plus baroques. On marchoit à l'ombre des palissades d'arbres taillés au cordeau, ou mutilés par le ciseau d'un Jardinier qui, sans savoir les premiers élémens du dessin, leur donnoit les formes les plus bizarres et les plus monstrueuses. La Nature étoit soumise, par l'ignorance, à une dégradation bien affligeante pour l'homme de goût. C'étoient des arbres qui formoient des murs, des colonnes, des voûtes (1), des bancs, des fauteuils et jusqu'à des figures d'animaux Les différens détails agrestes qui constituoient le Jardin, ressembloient à toutes sortes d'objets, hormis à des productions végétales. L'eau, encaissée dans des bassins de marbre, croupissoit bientôt par la stagnation; et les corps étrangers qui venoient y pourrir, répandoient au loin

(1) Ce mauvais goût n'étoit point borné à la France; il régnoit aussi dans les états voisins. Un de nos amis passant à Utrecht en 1772, fut pressé par le cicerone de cette ville, d'aller voir un Jardin fameux dans le pays, par la manière admirable dont les arbres étoient taillés et façonnés. Il y alla avec un Anglais qu'il avoit rencontré à l'auberge; ils trouvèrent des arbres taillés en colonnes, formant des péristiles, des portiques, etc. etc.; le Jardinier leur faisoit remarquer, avec complaisance, l'exactitude avec laquelle il avoit copié tous les détails de l'architecture. Il avoit raison; mais les malheureux arbres en étoient tellement mutilés, qu'ils ne présentoient à l'œil que des faisceaux de branches noires sur lesquelles il restoit à peine quelques feuilles éparses. L'Anglais, apres avoir regardé tout cela d'un air fort étonné, Monsieur, dit-il au Jardinier, cela me paroît fort bien; mais je vous conseillerois d'adopter un usage que nous avons en Angleterre. — Eh! quel est-il? — C'est que quand nous nous sommes fait raser la tête, nous mettons une perruque.

une

une odeur fétide et dégoûtante. A la vérité, on la forçoit souvent de sortir de son réservoir, pour s'élancer avec violence dans les airs; mais cette pression contre nature ne servoit qu'à rendre ses effets plus mesquins, et son aspect plus ridicule. Si la moindre plante ou la plus petite branche d'arbre trompoit l'œil vigilant du jardinier, et vouloit reprendre le cours de la Nature, un coup de cizeau la retranchoit, ou un lien l'obligeoit à rentrer dans la ligne droite et fastidieuse, qui faisoit la jouissance du riche sans goût, qui s'étoit rendu son tyran.

Jardins Anglais.

Aujourd'hui la mode a changé, et peut-être le goût; (car nous n'osons pas encore l'affirmer), les Jardins anglais (1) ont tourné la tête à tout le monde; et tout le monde a voulu avoir dans son Jardin, quelque petit qu'il fût, une rivière, un vieux château, un moulin, une montagne, un tombeau, une pyramide, un obélisque, un pont rompu, etc. etc. Ces différens objets sont parsemés sur des gazons si unis et si ras qu'on n'en distingue pas l'herbe, et qu'on les prendroit pour du velours étendu. Aussi est-il expressément défendu de marcher sur cette pelouse factice et monotone. Il faut absolument, lorsqu'on voudroit aller tout droit devant soi, suivre, malgré son impatience, un petit chemin bien

(1) Il paroît convenu d'appeler Anglais les Jardins de ce nouveau genre : on devroit plutôt les nommer Chinois, car c'est d'après les dessins et les descriptions de la Chine, qu'on a arrangé ceux qui jouissent de la plus grande réputation en Angleterre, avec les modifications et les différences que comportent les usages et les habitudes des deux nations.

long, bien battu, bien tortueux, bien également large, recouvert d'un sable rouge ou jaune, ou un sentier de machefer, qui conduit ordinairement où l'on ne vouloit pas aller. Trop heureux de ne pas rencontrer au bout de ce tortillage fatiguant, le tombeau d'une perruche ou d'un chien, dont l'épitaphe emphatique atteste la douleur puérile et niaise du maître, qui n'a jamais pensé à élever le moindre monument à la mémoire d'un parent respectable, ou d'un véritable ami.

Cependant, malgré tous ces ridicules, nous ne sommes pas fâchés que l'on ait substitué cette méthode à la première, parce que nous croyons entrevoir que le véritable goût de la Nature naîtra de ces folies. Dans ces nouveaux Jardins, on ne taille pas les arbres; on ne les aligne plus: on les mêle davantage avec des productions étrangères. L'eau n'est plus poussée en l'air; on la laisse tomber et jaillir naturellement; et, quoique ce qu'on appelle une rivière, soit le plus souvent une modique quantité d'eau retenue dans un canal en maçonnerie, revêtu d'un enduit de ciment rougeâtre, ou d'une glaise savonneuse, pour éviter la filtration; cette eau (1), malgré sa stag-

(1) Le dernier duc d'Orléans avoit aussi voulu avoir sa rivière à Mousseaux; il avoit même fait établir par les frères Perier, une pompe à feu sur un puits qui devoit lui servir de source intarissable; mais en deux heures, la machine mettoit le puits à sec. Se promenant un jour dans son jardin avec feu Coqueley de Chaussepierre, qui, entr'autres talens aimables, avoit celui de dire avec un grand sang froid, des choses très-plaisantes; il lui demanda avec un air de satisfaction, comment il trouvoit sa rivière. Monseigneur, répondit très-gravement Coqueley; cela ressemble à une rivière comme deux gouttes d'eau.

nation presque continuelle, a l'air de couler. Il y a plus de mouvement dans les terrains : les constructions y parlent plus aux sens ; et ce dont on jouit inspire le désir de ce qui manque. Enfin, nous croyons y trouver un bien qui doit tourner à la perfection de l'art, en nous faisant appliquer à chercher de plus en plus l'imitation de la Nature. C'est ce motif qui nous a déterminés à jeter sur le papier quelques idées relatives aux Jardins ; idées qui nous sont venues en observant de près la Nature, en traçant des plans, et en faisant exécuter dans quelques endroits des environs de Paris, les résultats de nos réflexions.

Idées générales sur les Jardins.

Il n'est pas absolument nécessaire d'avoir tout dans un Jardin : si l'ostentation ou l'entêtement inspirent cette fantaisie au propriétaire, il semera son or pour ne produire que des minuties, qui feront ressembler son Jardin à ces plateaux de dessert, qui décoroient, il n'y a pas long-temps, les tables de nos modernes Lucullus.

Il faut commencer par se bien inculquer ce principe invariable, c'est qu'on ne crée point la Nature, et que tout l'art imaginable ne peut qu'aider à sa perfection. Par exemple, il est impossible à l'homme de faire un rocher, et le morceau de roc que soixante chevaux auront eu beaucoup de peine à traîner, mis à la place qu'on lui destine, et environné du vague de l'air, ne fera d'autre effet que celui d'une grosse pierre qu'on auroit mieux fait de laisser dans l'endroit où la Nature l'avoit formée.

C'est encore bien pis quand le prétendu rocher est bâti en pierres de taille, dont le spectateur peut aisément distinguer et compter les différentes assises, comme à celui qui a été construit à si grands frais dans le Jardin de Versailles. Le projet de l'auteur étoit d'en faire l'entrée de la grotte de Thétis, où Apollon fatigué de sa course diurne, vient se reposer : mais combien l'exécution est loin de cette idée ! A moins que le bassin qui est en avant ne doive figurer le vaste Océan, et que la nappe d'eau qui s'échappe d'une des crevasses du rocher ne représente l'embouchure d'un fleuve qui lui apporte le tribut de ses ondes ; à telle fin que de raison, on y a cependant placé le groupe d'Apollon baigné par les Nymphes, une des plus belles productions de la sculpture moderne, dont le fini fait tant d'honneur au cizeau de Girardon : et, pour que rien ne manque à l'incohérence des idées, ce groupe, qui demande à être vu et admiré de près, se trouve tellement éloigné de l'œil du spectateur, par l'intervalle qu'occupe le bassin, que tous les détails en sont perdus. Cependant, Monsieur le directeur général des bâtimens, flagorné par ses faiseurs, étoit enchanté d'avoir élevé ce monument ; il voulut le faire voir lui-même à Vernet, et l'y conduisit un jour avec d'autres Artistes qu'il avoit rassemblés à dîner. Vernet, comme on l'imagine, trouva tout très-beau devant Monsieur le directeur ; mais ce Peintre de la Nature, tirant à part un de ses confrères de l'Académie, ah ! mon ami, lui dit-il à l'oreille, si Louis XIV avoit trouvé celà ici, que d'argent il auroit dépensé pour l'en ôter !

L'amour-propre et l'ostentation sont presque toujours l'échelle de proportion qui règle un propriétaire ou un faiseur de jardins anglais. Il se croit grand homme, et il croira sa montagne immense, si elle s'élève à quatre mètres, mesure double de sa taille : c'est bien pis, s'il prend pour règle la somme qu'il dépense. Cinquante mille francs la lui feront regarder comme une partie de l'Apennin ; mais qu'il en dépense cent ou cent cinquante, le voilà transporté dans les Alpes ou les Pyrénées.

Il en est de même pour les eaux qu'il est obligé d'élever du fond d'un puits, par le moyen de machines hydrauliques ou d'une pompe à feu. Leur produit donne une quantité d'eau proportionnée à sa dépense ; et plus elle est considérable, plus la rivière croît aux yeux du financier, qui ne voit plus que fleuves et torrens dans le misérable ruisseau qui arrose son jardin.

Propriétaires ! amateurs véritables ! sachez profiter de ce que vous possédez, et ne cherchez pas à créer ce que vous n'avez pas. Employez votre argent à agrandir votre possession, plutôt que de l'enfouir dans un petit espace pour surcharger votre terrain d'objets futiles, disparates et ridicules, dont la multiplicité ne dénote que la petitesse des idées et le vide de l'imagination.

S'il se trouve dans votre terrain des élévations naturelles, des bois et des rochers, cherchez à y arriver commodément : élaguez des arbres ; abbattez-en pour découvrir des parties trop cachées ; faites des plantations pour garnir les vides ; comblez des trous inutiles et désagréables à l'œil ; construisez des repos dans les endroits

pittoresques où la vue des environs attire l'attention, et où la fatigue de la montée fait désirer un abri pour reprendre haleine. Tracez votre chemin dans les bois, en abattant les arbres qui gênent le passage ; mais ayez attention de conserver les plus gros, en faisant devier la route d'un côté ou de l'autre. Les chemins se trouveront ainsi formés naturellement et à peu de frais. La construction d'une cabane qui servira de refuge contre le soleil ou la pluie, et d'un pont d'arbres pour y arriver, faite par le paysan le moins adroit, est cent fois plus pittoresque et plus analogue au local, que si ces objets étoient l'ouvrage du plus habile charpentier.

Si, au contraire, votre terrain est dans un fond ; si vous êtes assez heureux pour avoir de l'eau ; si, à peu de profondeur, vous trouvez une source abondante, creusez, agrandissez son réservoir, cherchez sa pente, et faites promener cette eau limpide dans tous les endroits où elle pourra descendre. Imitez, d'après Nature, les bords intéressans des ruisseaux ; laissez y croître l'herbe fraîche, les roseaux, les plantes aquatiques ; plantez-y, avec discernement, le saule pleureur, le peuplier, le tremble ; joignez-y les arbustes les plus convenables, en vous ménageant toujours des Points de vue intéressans. D'espace en espace, arrêtez les eaux par des pierres ; leur courant montera par-dessus, et sa chute vous produira des cascades dont le murmure, sous un ombrage frais, inspirera une aimable mélancolie. Si les rivages sont assez séparés pour que le volume d'eau forme une grande nape, placez, sur ces bords, quelque ouvrage

d'architecture. Sa réflexion, dans l'eau, et la tranquillité du lieu porteront le calme dans l'ame et l'inviteront à la douce rêverie.

Statues et Monumens.

Les statues au milieu des arbres ou sur le bord des eaux, font très-bien lorsqu'elles sont artistement placées. Il en est de même des tombeaux, des obélisques, des colonnes isolées supportant une petite figure ou un buste; mais il faut que ces embellissemens soient adroitement ménagés, placés sans confusion, et toujours motivés par le local; sans cela, tous ces détails papillotent et se nuisent mutuellement. C'est par ces dispositions que l'on reconnoît si un Artiste a du jugement et du goût; s'il a su profiter du terrain; s'il est parvenu à l'agrandir; enfin s'il a réussi à procurer des sensations variées que l'on ne rencontre qu'éparses dans la Nature.

Inscriptions

Un des moyens les plus ingénieux de causer des sensations agréables et d'inspirer des réflexions à l'homme pensant qui se promène dans un Jardin, c'est de lui présenter des Inscriptions analogues aux lieux qu'il parcourt et aux objets qui s'offrent à sa vue; mais autant ces Inscriptions produisent de l'effet quand elles sont placées à propos et en petit nombre, autant leur profusion ennuie et fatigue. Il est d'ailleurs un choix à faire pour les lieux et les sujets; et nous pensons qu'elles doivent se borner à indiquer une anecdote locale, ou à faire connoître le monument ou la statue auxquels on les adapte; un proverbe, un apophtegme, un jeu de mots

ne conviennent point au style lapidaire; et c'est bien assez, pour le philosophe, d'être assailli dans la société par les faiseurs d'esprit, sans être encore poursuivi par leurs productions dans la solitude où il va chercher le repos et se livrer à ses réflexions. Nous nous permettons cette observation que les charmans Jardins d'Ermenonville nous ont suggérée; et nous ne dissimulerons pas que si nous y avons rencontré des Inscriptions simples et intéressantes telles que celle-ci :

Le bon Jean-Jacques sur ces bancs
Venoit contempler la Nature;
Donner à ces oiseaux pâture,
Et jouer avec nos enfans.

nous avons vu, avec peine, des morceaux de littérature bons par-tout ailleurs qu'à l'endroit où on les avoit inscrits, tels qu'une page entière de Montaigne écrite sur un poteau; une longue idylle, en prose, sur une planche figurant un bouclier de pasteur, et des sentences de l'auteur d'Emile gravées sur un rocher à l'entrée de la cabane du désert. Nous recommandons, en conséquence, l'économie dans ce genre d'embellissement, et sur-tout le choix des citations et des descriptions qui ne sont vraiment intéressantes que lorsqu'elles conviennent aux sites et aux monumens répandus avec goût dans un Jardin.

Il est un moyen de hausser les terrains: c'est de creuser les environs, et de porter la terre sur l'endroit que l'on veut élever. Cette manœuvre donne du mouvement aux

aux plans ; et elle devient encore plus profitable lorsqu'on a le bonheur de trouver une source dans cette profondeur. En faisant alors des plantations sur les berges, on est sûr d'obtenir, au bout de quelques années, un réduit sombre et frais qui devient très-agréable dans les grandes chaleurs de l'été.

Mais il faut arriver à tous ces endroits sans s'en douter, soit par des voies droites ou tortueuses, soit par des chemins creux et couverts. Il faut savoir ménager des surprises et ne pas faire voir tout à la fois ; c'est le moyen infaillible de causer des sensations délicieuses sans fatiguer l'imagination. On aiguillonne la curiosité en laissant soupçonner des objets attrayans ; mais on la satisfait davantage par un spectacle inattendu.

La critique la plus forte que puisse éprouver un Artiste, est l'indifférence que produit son ouvrage ; elle est la preuve la plus certaine qu'il a manqué son but, et qu'il n'a pas senti lui-même les émotions qu'il se promettoit de faire passer dans l'ame des autres. Mais veut-il être sûr d'exciter des sensations flatteuses ? qu'il apprenne à désirer lui-même ; qu'il cherche à se satisfaire ; qu'il rappelle à sa mémoire les lieux qui lui ont causé du frémissement, de l'horreur ou de la surprise ; ceux qui ont porté le calme dans ses sens ou qui lui ont retracé de tendres souvenirs. En combinant ses observations, il produira la même illusion sur l'imagination des autres, et son ouvrage plaira nécessairement à tout le monde.

Ces émotions de tous les genres produites par le con- Jardins Italiens.

cours heureux de l'art et de la Nature, nous rappellent les Jardins de l'Italie. Ils ont un tout autre caractère que ceux des pays voisins. Les sensations qu'ils font éprouver sont d'une nature particulière; leur aspect a un certain ton religieux qui tient à la localité.

Leur composition, quelquefois symétrique dans certains détails, s'éloigne cependant de l'uniformité fastidieuse de nos Jardins français, et de la négligence ou de la bigarure excessive des Jardins anglais. Ils ont, à la vérité, des allées droites; mais elles sont intéressantes par la variété des arbres qui les forment et par les objets d'art qui les enrichissent. Les eaux y sont renfermées dans des bassins; mais elles tombent presque toujours en abondance. Si on les force à s'élever dans les airs, ce n'est pas en un seul jet; mais en un millier de jets accolés ensemble qui forment une gerbe majestueuse bien éloignée de la mesquinerie de jets d'eau de nos Jardins. Si quelquefois le volume d'eau est trop foible, le génie italien sait encore en tirer un parti avantageux, comme on le voit dans la composition d'une fontaine publique à Florence. L'Artiste n'avoit qu'un filet d'eau à sa disposition; il a fait une Vénus sortant du bain et pressant ses cheveux pour en exprimer l'humidité. C'est ainsi qu'il a trouvé moyen d'employer une quantité d'eau si petite, qu'un Artiste ordinaire l'auroit peut-être dédaignée; et qu'il l'a fait d'une manière d'autant plus ingénieuse, qu'elle est pleine de vérité. Un volume d'eau un peu plus fort eût, par invraisemblance, gâté cette idée originale et charmante.

On ne bâtit pas des ruines dans les Jardins d'Italie; il s'y en trouve quelquefois plus qu'il ne faudroit. Les terrains y ont du mouvement par leur nature; les arbres, de l'originalité par leurs espèces, et le tout ensemble a un grandiose que nous ne connoissons pas encore et que nous ne cherchons pas même à acquérir.

Un autre avantage des Jardins italiens, c'est la prodigieuse quantité de richesses de l'art qui les couvre. Toutes ces statues, la plupart belles pour l'art, et presque toutes intéressantes pour l'histoire; ces vases dont la forme le dispute à la sculpture qui les décore; ces colonnes des marbres les plus précieux; ces inscriptions si instructives; enfin ces ressouvenirs de la grandeur romaine qui s'offrent à chaque pas; tout, en eux, porte un intérêt bien réel et bien digne de la méditation de l'observateur philosophe.

Il est bien rare que les propriétaires aient acheté les statues et les autres objets d'arts qui décorent leurs Jardins; le hasard les leur a fait découvrir presque toutes dans des fouilles qui, la plupart du temps, avoient tout autre but que celui de les chercher. Comme Rome ancienne est cachée sous Rome actuelle, il ne s'agit que d'ouvrir la terre pour trouver des trésors de ce genre; et quoiqu'on ait fouillé souvent dans le même endroit, on n'y creuse jamais infructueusement; c'est ce qui est cause que les princes et quelques particuliers sont, la plupart, idéalement très-riches par la collection des morceaux précieux qu'ils possèdent et dont ils ne peuvent se défaire. Ils ont ordinairement beaucoup de goût,

parce qu'ils vivent au milieu de belles choses qui le leur inspirent; et comme ils ne sont pas en état de faire de grandes dépenses, c'est presque sous leur dictée que leurs Jardins sont construits. Leur génie ou le talent des Artistes qu'ils emploient, les seconde merveilleusement pour placer, avec intérêt, les moindres fragmens antiques qui étoient ensevelis sous leurs possessions et qu'ils ont eu le bonheur de rendre à la lumière. Ils les groupent ensemble ou avec des arbres, et l'on est forcé d'admirer le goût avec lequel ils savent assembler plusieurs objets et leur donner cette vérité pittoresque qui satisfait l'œil de l'Artiste.

Ils font servir, à leurs besoins, tout ce qui se trouve sous leurs mains; et souvent de l'inconvenance même dans le choix des objets, il résulte une déraison qui plaît par sa singularité et par les matériaux dont on a fait usage. Nous nous rappelons d'avoir dessiné, dans la cour d'un palais, une fontaine charmante par la nouveauté de sa composition: c'étoit un chapiteau de marbre antique, d'ordre corinthien, que l'on avoit creusé; l'eau sortoit par la rosace qui se trouve au milieu d'une des faces, et tomboit dans une belle urne cinéraire. Malgré cette incohérence d'usage entre les parties, le tout paroissoit agréable et avoit ce pittoresque qu'on ne trouve qu'en Italie.

On rencontre souvent, dans la demeure d'un paysan, des colonnes sens dessus dessous dont le chapiteau sert de base, et qui soutiennent des pièces de charpente. Ces colonnes sont entourées de ceps de vigne dont les pam-

pres, par leur enlacement, font un effet délicieux; plus loin coule une fontaine d'eau vive dans un sarcophage de marbre qui a recélé jadis les cendres de quelque grand homme et qui sert actuellement d'abreuvoir aux bestiaux.

Les Architectes Italiens ont essayé quelquefois de construire, dans les Jardins, de petits monumens avec des fragmens antiques. Ils ont souvent réussi, et sur-tout dans la villa Albani, autant que la chose est possible. Quoique ces temples soient très-riches et exécutés avec des détails grecs, romains ou étrusques; que leur ensemble ait un air régulier qui fait plaisir, on n'est cependant pas pleinement satisfait. La raison en est bien simple: c'est qu'en analysant tous ces détails, on reconnoît que l'un a servi d'ornement à un théâtre, l'autre à un tombeau; celui-ci à un temple, celui-là à un cirque; enfin que cet édifice n'est pas (si l'on peut parler ainsi) né sur le terrain, et que les parties qui le constituent n'avoient jamais été exécutées pour former son ensemble. Néanmoins, malgré cette inconvenance, nous pensons que c'est un bon moyen pour rassembler beaucoup de parties isolées qui n'auroient rien signifié si on les eût laissées éparses; au lieu qu'étant liées ensemble, elles forment un tout qui, s'il n'est pas vrai, paroît au moins très-agréable.

Lorsque les autres peuples veulent singer les Italiens dans la distribution et l'arrangement des Jardins, ils se trompent presque toujours, parce que le local sur lequel ils les forment, n'a par lui-même aucun intérêt, et que les détails qu'ils y rassemblent sont incohérens entr'eux,

et ne sont que des froides copies qui n'ont aucun rapport avec le sol sur lequel on les place : aussi est-on étonné de voir dans les parcs de Versailles, de Marly, de l'Escurial, de Windsor, de Sans-Souci, etc. etc., cet assemblage de figures grecques, égyptiennes, étrusques ou romaines. On se demande pourquoi Antinoüs, Britannicus, Pompée, les douze Césars, Agrippine, Sénèque et tant d'autres étrangers ont quitté leur pays natal pour venir aussi loin décorer des Jardins. L'intérêt que portent ces figures ne peut être relatif qu'à la manière dont elles sont faites et à la matière plus ou moins riche que l'Artiste a employé pour les exécuter. Au lieu qu'en Italie, les originaux y ont existé ; on y a retrouvé leurs ossemens; on y voit encore les ruines des théâtres, des cirques, des naumachies qu'ils avoient fait construire pour amuser l'oisiveté et distraire les prétentions de ce peuple jadis roi. On y admire les restes des palais somptueux où ils savouroient toutes les jouissances de la vie, et les tombeaux silencieux où toutes leurs grandeurs vinrent s'anéantir. Les statues, même médiocres, de Tibère, de Caligula, de Néron, inspirent, à Rome, une horreur et une indignation bien plus prononcées qu'elles ne peuvent le faire dans aucun autre pays; il en est de même des grands monumens, tels que le Colysée, les cirques, etc.; on ne peut les regarder sans éprouver un frémissement ou une admiration que la description la mieux faite ne causera jamais.

Voilà pourquoi les Jardins italiens inspirent un sentiment religieux et mélancolique. On y foule aux pieds

la cendre des grands hommes; on y voit, avec douleur, les restes imposans de leurs vastes et superbes monumens; ainsi que ces fragmens qui, quoiqu'arrangés avec goût, rappellent cependant des idées de ruines, parce qu'ils ne sont plus dans le lieu pour lequel ils avoient été faits. On s'attriste en contemplant ces belles figures, presque toutes mutilées, que l'on n'a arraché à la terre qui les conservoit, que pour les faire vraisemblablement disparoître de nouveau et les perdre peut-être pour toujours. On interroge l'histoire, et l'histoire répond que tel monument existoit à l'endroit où l'on se trouve. On regarde autour de soi, l'on n'aperçoit que des vestiges dégradés et disséminés loin de leur véritable place; on soupire en disant: il n'est plus. Cette idée de destruction si bien sentie en Italie, parce qu'elle est réelle, ne fait aucun effet dans les autres pays où les ruines toutes neuves ont été bâties par de modernes Architectes, et les figures des héros copiées à Carrare.

Sensations inspirées par les Jardins.

L'Italie n'est pourtant pas la seule contrée où les Jardins puissent émouvoir notre ame. Tous les endroits qui portent l'empreinte d'un événement, d'une anecdote intéressante arrivée à un grand homme, affecteront notre sensibilité, et nous procureront des émotions que nous ne ressentirons jamais dans ceux qui ne rappellent aucun souvenir.

On ne peut oublier les sensations qu'on éprouvoit à Ermenonville en voyant l'île des peupliers où étoit le

tombeau de J. Jacques Rousseau. Les ossemens de ce grand homme n'y sont plus; mais la même teinte mélancolique y existe toujours. Pourquoi? c'est qu'effectivement J. J. a demeuré à Ermenonville; qu'il y a fait telle action; qu'il y a dit tel mot; qu'il y est mort; qu'il y a été enterré. Dès-lors les allées solitaires, les réduits paisibles, les rochers, le désert, les collines riches en botanique, tous les endroits enfin que l'on suppose avoir plu à ce philosophe, nous intéressent en nous parlant de lui; c'est le même effet que l'on éprouve à Rome en voyant la plus grande partie des Jardins. Ceux de Farnèse, sur le mont Palatin, aujourd'hui Campo Vacino, recèlent la sépulture de Pallas, fils d'Evandre. Ce fut là le berceau de Rome; là fut l'habitation de Romulus. Les villas Medicis et Ludovisi sont construites sur une partie des Jardins de Salluste. Derrière la villa Spada est le lieu où Néron délivra la terre de sa tyrannie en se perçant le cœur. Enfin chacun des autres Jardins a un intérêt particulier de localité qui rappelle des événemens fameux, et qui dès-lors ne peut qu'attacher l'homme sensible qui connoît l'histoire ancienne et celle du cœur humain.

Il ne s'agit donc que de choisir des lieux intéressans, et ils ne sont pas aussi rares qu'on le pense.

Heureux, par exemple, l'homme qui compte parmi les arbres de son domaine, le chêne sous lequel déjeûna Turenne avant d'être frappé du boulet qui lui ôta la vie! Ce monument naturel, fût-il même renouvelé, attireroit

attireroit toujours ce sentiment religieux, cette émotion tendre et respectueuse, ces offrandes franches et vraies de ces braves militaires qui, en allant rejoindre l'armée, viendroient y faire toucher leurs sabres. Quelle belle superstition ! quelle martiale idolâtrie !

Nous nous rappelons, avec plaisir, d'avoir éprouvé un sentiment à peu près semblable, lorsque dans notre voyage de Naples, nous allâmes visiter le tombeau de Virgile; nous fîmes fouiller la terre pour trouver un morceau du laurier qui avoit poussé au pied de ce tombeau, et qu'on a besoin de renouveler souvent par le grand débit que l'on en a fait. Quoique le rejeton qu'on nous donnoit ne fût certainement pas ce que nous désirions, nous le recevions avec une satisfaction et un attendrissement inexprimables. Nos sentimens étoient d'autant plus vifs, qu'ils étoient accompagnés de souvenirs récens qui leur donnoient une nouvelle force. Nous venions de visiter l'antre de la Sybille, le lac Averne, les Champs-Élyséens, le promontoire de Mycènes, enfin tous les lieux que ce poëte a chantés dans son Énéïde. A la place de ce tombeau, de ce laurier, de ces beaux souvenirs antiques, mettez des ruines modernes, des jets d'eau, des gazons anglais, des châteaux gothiques; analysez et pesez ce qui se passera dans votre ame, vous verrez de quel côté penchera la balance.

L'à propos de localité nous rappelle le beau parti qu'en a su tirer Lord Lydleton, à sa magnifique maison de campagne d'Hagley, aux environs de Birmingham. Sur une

colline verdoyante et couronnée de sapins et de chênes, il a fait construire un pavillon à l'antique, noble et simple tout à la fois. La principale ouverture a vue sur les plus beaux sytes du parc et sur une étendue de paysage aussi varié qu'il peut l'être en Angleterre. Point d'ornemens dans ce réduit; un seul banc de pierre pour s'asseoir; mais une inscription (1) gravée sur le mur, annonce que ce monument a été érigé en l'honneur de Thompson, à qui Lydleton l'a dédié; que cet auteur célèbre aimoit cet endroit de prédilection, et qu'il y venoit souvent travailler à ses ouvrage sur la Nature. Eh! quel amateur de poésie peut s'asseoir sur ce même banc et ne pas s'imaginer d'être à côté de l'immortel auteur des Saisons, contemplant avec lui la magnifique perspective qui s'offre à sa vue, et l'entendant lire ces vers heureux et faciles dans lesquels il a si bien dépeint le cours régulier de l'année et la variété des saisons qui la composent! La Nature semble s'agrandir à l'aide de cette illusion, et l'enthousiasme qu'elle excite est le plus bel hommage qu'on puisse rendre au génie qui a si bien chanté ses charmes et ses merveilles.

Ah! si c'est un homme sensible qui a acheté l'abbaye du Paraclet, avec quel tendre soin il aura conservé ce cloître dont le silence ne fut troublé que par les soupirs d'Héloïse! cette cellule d'où elle écrivoit à Abeilard ces

(1) Voici l'inscription : *Ingenio immortali, Jacobi Thompson, poetæ sublimis, viri boni, ædiculam hanc in secessu quem vivus dilexit post mortem ejus constructam, dicat et dedicat Georgius Lydleton.*

lettres brûlantes d'amour et de désirs; ce tombeau dans lequel ces amans infortunés furent enfin réunis. Mais si le vandalisme ou l'ignorance d'un nouveau riche n'a vu là, comme en bien d'autres endroits, que des constructions à démolir et des matériaux à vendre, combien il seroit facile à un propriétaire plus instruit de réparer l'outrage fait à la mémoire de ces victimes de l'amour, et de rappeler leur souvenir en élevant à Abeilard et Héloïse, sur le lieu même où leurs cendres furent déposées, un monument simple entouré de myrthes et ombragé de cyprès! Nous voudrions placer à côté les bustes de Pope et de Colardeau, adossés contre un laurier qui couronneroit leur tête; et que pour faire honneur à ces illustres amans et aux poëtes qui les ont célébrés, on gravât sur le tombeau ces vers qu'on ne sauroit lire sans attendrissement :

Ils s'aimèrent trop; ils furent malheureux.
Gémissons sur leur tombe et n'aimons pas comme eux.

Plantation des Arbres.

La Plantation des Arbres est une des choses les plus difficiles à exécuter, relativement à l'accord parfait qui doit régner entre eux pour les formes, la grandeur et la couleur. Le contraste de leur forme et de leur hauteur, qui n'est que celui des lignes, produit déjà un très-bon effet; mais cet effet est bien augmenté par le contraste des couleurs; car quel est l'homme dont l'œil n'a pas été délicieusement affecté en voyant le vert argenté du saule

se détacher sur le vert brillant du peuplier d'Italie ; le vert décidé du lilas et de l'ébenier repousser la masse triste et sombre du cyprès ; le genet d'Espagne faire ressortir ses fleurs dorées sur le vert foncé du houx ou du sapin ; les grappes du sorbier des oiseaux éclater comme autant de rubis sur le vert, ami de l'œil, du pin de Weymouth, et le gris blanchâtre et vacillant du tremble, se marier à l'émeraude du frêne ou du vernis du Japon. Ces oppositions de formes et de couleurs, lorsqu'elles sont bien conçues et éclairées d'un jour favorable, produisent des effets merveilleux d'optique, et attachent le regard de l'homme le plus indifférent. Il ne peut se rendre compte du plaisir qu'il éprouve, du sentiment qui le flatte ; mais l'Artiste en sent bien la cause, et s'applaudit de l'avoir trouvée et mise en usage pour intéresser le Spectateur le plus superficiel.

On trouve en général dans les Jardins anglais beaucoup de jolis détails, mais pas assez d'ensemble. Les masses de plantations sont trop petites, et n'ont point de liaisons entr'elles. On isole des bouquets d'un ou de deux arbres, au milieu d'un vaste tapis de gazon. Ces arbres abandonnés pour ainsi dire, semblent demander leur réunion à leur espèce, pour se communiquer plus de vigueur, de grace et de développement. Il en est de même des fleurs, elles ne servent qu'à garnir des bordures : on les y flanque d'espace en espace par paquet, et cet isolement détruit les accords et les contrastes de formes et de couleurs ; nous ne voudrions pas que telle espèce d'arbres ni de fleurs fût

séparée et destinée pour tel endroit du terrain : le mélange des classes, des espèces et des genres produiroit, par sa variété, ce beau désordre que nous offre la nature agreste, et qui cause notre admiration.

Après avoir bien disposé les groupes de plantations, les avoir liés entr'eux, et contrasté pour les formes et les couleurs, il faut user du même procédé pour les Fleurs; et à cet effet, nous voudrions qu'on fît un mélange de toutes sortes de graines de fleurs et de plantes de la saison, qu'on parsemeroit indistinctement sur les terrains qui leur sont propres : on laisseroit ensuite à la Nature le soin de faire germer ces graines. Le jardinier n'auroit plus qu'à les éclaircir, si les plans étoient trop épais, et à chercher l'ordonnance des groupes pour affecter agréablement la vue. Les Fleurs.

Nous sentons bien qu'il est telle espèce de Fleurs qui demande un terrain particulier, des soins plus soutenus, et à être séparée des autres plantes, pour pouvoir prospérer et gagner en beauté, comme les Fleurs à oignons, à griffes, à pattes, etc. etc. C'est alors à l'Artiste à faire des dispositions particulières pour leur espèce, à les placer d'une manière qui leur donne de l'effet dans leurs masses, et à sortir du triste et froid arrangement des compartimens et des planches. La forme d'une corbeille, d'un amphithéâtre, etc. variant les points de vue, ôte la monotonie des parterres, et laisse aux jardiniers la facilité de soigner les Fleurs suivant leur besoin naturel.

Manière d'augmenter une illusion de perspective.

Il est un moyen de disposer les arbres et arbustes, et les autres objets disséminés dans un jardin, de manière à produire, par la Perspective aërienne, une illusion qui ne peut être sentie et exécutée que par un Artiste Peintre; ce moyen réussit très-bien lorsqu'on veut faire paroître une échappée de vue beaucoup plus prolongée qu'elle ne l'est réellement; il consiste à choisir, pour l'endroit le plus reculé de l'œil, les arbres ou arbustes les plus petits à leur parfaite croissance, et dont la couleur locale est la plus aërienne. A mesure que les plans viennent en avant, on augmente progressivement les grandeurs et grosseurs des arbres et de leurs feuilles, et l'on place les teintes les plus dorées ou les plus foncées. Si dans cette composition il se rencontre des objets de construction, au lieu de les peindre avec des couleurs entières de ton, il faut leur donner une teinte plus ou moins légère, suivant le plan où l'on désire qu'ils paroissent placés; mais il faut observer que ce moyen perspectif doit être employé avec beaucoup de ménagement; l'on ne doit même s'en servir que dans des lieux perdus et aux extrémités d'un terrain où l'on n'a pas la facilité de voir cet effet en sens inverse: car alors les objets éloignés seroient plus rapprochés, et feroient par conséquent paroître le local plus petit qu'il ne le seroit effectivement; ce qui est absolument contraire au but qu'on doit se proposer dans un jardin, de faire croire le terrain planté beaucoup plus étendu qu'il ne l'est dans sa dimension réelle. Il faut faire en sorte de fatiguer les jambes du Spectateur sans lasser son atten-

tion, et éteindre sa curiosité : il faut qu'un intérêt soit toujours remplacé par un autre d'un genre différent, et que les transitions soient tantôt brusques, tantôt progressives. Il faut étonner par des oppositions décidées, attacher par des accords soutenus, et varier, le plus qu'il est possible, son ouvrage, soit par les lignes qui constituent les formes, soit pour la couleur qui les embellit.

En proposant des préceptes pour la formation des jardins, nous ne prétendons pas qu'ils doivent être tous composés dans le même genre : leur variété doit dépendre de la nature du terrain, de leur position, des inconvéniens à éviter, des difficultés à vaincre, et plus que tout, de l'emploi auxquels ils sont destinés.

Jardins publics.

Il faut des Jardins publics dans une grande ville : il est nécessaire qu'ils soient vastes et spacieux, pour recevoir une partie des habitans de l'un et l'autre sexe, qui ont besoin de respirer un air tout différent de celui de leur habitation. Nous n'assurerons pas que ce but soit rempli dans la plupart des Jardins publics, où l'on respire une odeur fétide et une grande quantité de poussière qui fatigue la vue et les poumons ; mais comme le projet principal des personnes qui vont aux promenades, est de voir et d'être vues (1), nous pensons que pour la convenance générale, ce genre de Jardin doit être composé plus symétriquement que celui d'un particulier. Il lui faut

(1) *Ut videant veniunt, veniunt videantur ut ipsæ.*

des allées droites et très-larges ; de l'ombrage à toutes les heures du jour ; point de détours cachés, mais des quinconces au travers desquels la vue puisse s'étendre ; des gazons, des terrasses et un parterre en compartimens, où l'on puisse étaler toutes les richesses de Flore ; de grands bassins d'eau, qu'il est nécessaire de renouveler souvent pour purifier l'air. Il faut enfin embellir ce local de statues, vases, monumens, etc. etc. et faire servir l'art à rendre la Nature plus agréable et plus majestueuse. Le jardin des Tuileries est un chef-d'œuvre en ce genre, et le plus beau qui existe en Europe ; mais il plaira plus aux femmes qui se font un spectacle de la promenade, et aux hommes qui ne cherchent que les femmes, qu'au Philosophe, à l'homme studieux et pensant, qui ne se promène que pour respirer un air pur, pour prendre le frais, jouir de la beauté et de la variété de la Nature, et réfléchir, tranquille et solitaire, sur les merveilles qu'elle étale sans cesse à ses yeux.

Il n'est pas de notre plan d'entrer dans de plus grands détails relativement à la composition des Jardins ; mais par le peu que nous avons dit, on peut juger de ce qui reste à dire. Ces idées mériteroient un plus grand développement ; l'art des Jardins est encore à son enfance. Whateley en a donné quelques préceptes dans son excellent traité. Gerardin nous a fait une agréable esquisse dans sa composition des paysages. Delile, Saint-Lambert, etc. ont embelli leurs descriptions des charmes de la poésie. Mais un ouvrage qui traiteroit à fond de la formation

mation des Jardins, de leur embellissement et de leurs rapports avec les autres arts libéraux, composé par un Artiste instruit, et sur-tout ami de la Nature, ajouteroit à nos connoissances, perfectionneroit le goût national et feroit sans doute la réputation de son auteur.

RÉFLEXIONS

ET CONSEILS

A UN ÉLÈVE,

SUR LA PEINTURE,

ET PARTICULIÈREMENT

SUR LE GENRE DU PAYSAGE.

DEPUIS que les hommes ont cherché à représenter la Nature, et qu'avec des crayons et des couleurs ils sont parvenus à transmettre sur le papier ou sur la toile, son image fidèle, beaucoup de Paysagistes ont sans doute acquis une réputation méritée; mais dans ce nombre il en est bien peu qui aient eu un génie susceptible d'être échauffé par l'enthousiasme qu'inspire ce beau idéal qui, élevant la Nature au-dessus d'elle-même, porte dans notre ame des sensations profondes et délicieuses.

Imitation de la Nature.

Il en est plusieurs qui ont obtenu notre admiration par leur couleur vraie, la fraîcheur et le suave des teintes, l'entente profonde des différens effets du clair-obscur, la légèreté de la touche et la variété du faire. Ces Peintres sont de grands hommes, sans doute; mais ont-ils su parler au cœur et à l'esprit? ont-ils su inspirer le sentiment?

Claude Lorrain a rendu, avec la plus exacte vérité et même avec intérêt, le lever tranquille et le brûlant déclin de l'astre du jour. Il a peint admirablement l'air atmosphérique; personne n'a mieux fait sentir que lui, cette belle vapeur, ce vague et cette indécision qui fait le charme de la Nature et qu'il est si difficile de rendre. Le Gaspre a copié les plus beaux sites de l'Italie; il a ajusté la Nature avec tout le goût possible; il en a choisi les plus beaux détails; il a su arranger et combiner si bien ces déplacemens d'objets, qu'il paroît avoir fait une juste copie, sans se permettre le moindre changement. Il a saisi toutes les nuances de la Nature; il l'a peinte tranquille, agitée, et dans ses convulsions orageuses. Il a joint, à une couleur forte, des effets vigoureusement prononcés. Il a varié, à l'infini, ses superbes productions; enfin, c'est un grand paysagiste, ainsi que le Claude Lorrain; mais il faut le dire, tous les deux ont copié la Nature avec choix, telle qu'elle est, telle qu'on peut la trouver en Italie, et peut-être en d'autres climats; mais ont-ils affecté l'imagination? ont-ils fait éprouver à l'ame d'autre sentiment que l'admiration? Leurs ouvrages offrent tout simplement des paysages où l'on désireroit

posséder une habitation, parce qu'elle seroit située en belle vue, qu'on y respireroit la fraîcheur au moment du midi, qu'on pourroit s'y promener sur les bords ombragés d'une rivière, ou s'enfoncer dans l'épaisseur des bois pour se livrer aux rêveries du sentiment; enfin, toutes les sensations que produisent leurs ouvrages, ne sont relatives qu'à nous-même, et ne se propagent pas au-delà de nous.

Il n'y a pas, dans tous leurs tableaux, un seul arbre où l'imagination puisse soupçonner une hamadriade; pas une fontaine d'où elle voie sortir une nayade; les dieux, les demi-dieux, les nymphes, les satyres, les héros même sont étrangers à ces beaux sites qui ne nous peignent pas les lieux de leur naissance et de leur demeure. Ces paysages charmans ne peuvent être que l'habitation des pâtres et des bergers modernes; ce n'est pas là que Titire viendroit disputer le prix du chant aux autres bergers que Virgile lui donne pour rivaux; et si ce poëte eût fait un paysage, il n'eût pas peint un site du Guaspre ou de Claude; il l'eût choisi propre aux bergers qu'il a chantés, et qui ont une couleur de nature bien différente de celle que nous voyons tous les jours.

Nicolas Poussin, Annibal Carrache, le Titien, le Dominiquin et quelques autres, ont fait ce qu'Homère, Virgile, Théocrite et tous les poëtes fameux eussent fait s'ils avoient peint avec des couleurs. Ces Peintres se sont pénétrés de la lecture de ces poëtes sublimes; ils les ont médités; et en fermant les yeux, ils ont vu cette Nature idéale, cette Nature parée des richesses de l'imagi-

nation, et que le seul génie peut concevoir et représenter.

C'est ainsi que le Poussin a vu ce superbe paysage de Sicile dans lequel il a assis ce fameux Cyclope à qui les plus hauts pins ne servent que d'appui. C'est ainsi qu'il a conçu le terrible et lugubre spectacle de ces montagnes dont on n'aperçoit plus que la cîme, qui bientôt va disparoître sous cette eau noirâtre et bourbeuse qui doit engloutir le reste des hommes; et qu'il a su distinguer, dans le désordre de la Nature, le serpent, cause première des malheurs du genre humain, qui a survécu à presque tous les animaux, et qui cherche vainement à fuir la mort, juste châtiment qui lui est réservé par la vengeance céleste.

C'est ainsi qu'il a considéré les quatre conditions humaines dansant au son de la lyre que le temps fait résonner sous ses doigts; tandis que des enfans soufflant des bulles de savon, avertissent, par cet emblême, de la brièveté de la vie et de la futilité des travaux de l'homme.

C'est ainsi que le Carrache, Dominiquin, etc. ont vu tous ces beaux sujets de la fable, cette nature idéale et sublime telle que les anciens l'avoient conçue, qui semble exclure les hommes du séjour de la terre pour y faire habiter la Divinité. Enfin c'est leur génie qui a vu ce que les Peintres, qui copient servilement la Nature, ne verront jamais; car sans enthousiasme, plus d'affection de l'ame, plus de beauté idéale, plus d'élan d'imagination qui rapproche l'homme des Dieux et qui le transporte dans le séjour qu'ils habitent.

Quelques prétendus amateurs objecteront peut-être que ces grands hommes n'ont pas mis, dans leurs ouvrages, toute la vérité de la Nature. On comparera les tableaux du Poussin avec ceux de Winants ou de Carle du Jardin; on dira que Wouvermans faisoit mieux un cheval; que Berghem peignoit mieux une vache; que Panini rendoit mieux l'Architecture; que Ruysdael donnoit une idée plus vraie d'un arbre, etc. etc.; cela seroit incontestable si le Poussin n'eût été que Peintre de chevaux, d'arbres, de bœufs, d'architecture, etc.; mais il étoit plus que cela: quand il peignoit les chevaux de Castor et de Pollux, il ne pensoit pas au cheval d'un prince, encore moins à celui d'un fermier. Il ne faisoit pas consister la vérité à mettre des écorchures sur le col ou sur le dos de l'animal; des callosités aux jambes; un ton rousseâtre au ventre, occasionné par la sale litière sur laquelle il a resté couché. C'étoit le cheval d'un Dieu qu'il vouloit peindre, et il le faisoit tel qu'il devoit être. Les bœufs traçant des sillons dans les riches plaines de la Sicile, devoient avoir un autre caractère que ceux de la Flandre. Ils n'étoient pas comme accessoires à son sujet, non plus que les ruines et l'Architecture. Quand il peignoit un arbre, il le faisoit grand, majestueux, bien portant et se plaisant dans le terrain où il étoit planté, sans blessure, sans excroissance: son écorce, saine et entière, attestoit sa vigueur et sa force; et la manière dont ses racines l'attachoient à la terre, le rendoit capable de résister aux vents et à la tempête. Il est vrai que bien souvent il a oublié les mousses, les brins d'herbe,

les écorces moitié pourries, les branches rabougries et tortueuses que les Peintres d'arbres aiment tant; mais en revanche, les arbres qui naissent sous son pinceau, ont la majesté de la belle Nature; chacun d'eux est habité par une Dryade qui l'anime. Les Nymphes, les Satyres, Pan, Diane même et ses compagnes, peuvent se mettre à l'abri de la chaleur du jour sous leur épais ombrage.

Le Claude Lorrain exprimoit, avec vérité, la rosée du matin. On en voit la fraîcheur imprimée sur la terre et les feuillages. Mais le Poussin faisoit précéder le char du soleil par l'Aurore, répandant des perles et des fleurs sur la Nature. L'un faisoit un soleil levant, l'autre faisoit lever le soleil. Wanderneer a peint supérieurement des clairs de lune; mais aucun de ceux que nous connoissons ne vaut, pour l'esprit, cette charmante idée qu'un de nos Artistes modernes a exécutée, en faisant reposer un rayon de cet astre sur la bouche d'Endimion. Voilà la poësie de la Peinture; voilà ce qui plaît aux savans, aux Artistes, à tous les gens de goût. Ce sont ces étincelles du génie qui, par leur scintillement, échauffent, embrasent l'imagination et multiplient les jouissances du sentiment.

Manières d'envisager la Nature.

Il y a deux façons d'envisager la Nature, et chacune des deux offre une infinité de nuances qui forment et déterminent le talent de l'Artiste.

La première est celle qui nous fait voir la Nature telle qu'elle est, et la fait représenter le plus fidèlement qu'il est possible. Dans cette manière, on élague tels objets qui ne

ne paroissent pas assez intéressans ; on en rapproche tels autres qui se conviennent, quoiqu'ils se trouvent très-éloignés ; on cherche des accords et des contrastes ; enfin l'Artiste choisit telle ou telle vue, parce qu'elle lui semble plus agréable et plus pittoresque.

La seconde est celle qui nous fait voir la Nature telle qu'elle pourroit être, et telle que l'imagination ornée la représente aux yeux de l'homme de génie qui a beaucoup vu, bien comparé, analysé et réfléchi sur le choix qu'il faut en faire ; qui en connoît toutes les beautés et tous les défauts ; qui s'échauffe, s'embrase et s'identifie par la lecture, aux poëtes célèbres qui ont décrit et chanté la belle Nature ; qui voit les sites dans les descriptions poëtiques ; qui distingue les mœurs et les costumes dans les ouvrages d'Homère, de Xénophon, de Diodore, de Pausanias et de Plutarque ; qui tantôt habite avec Anacréon et Sapho, ou avec Vénus, l'Amour et les Grâces, tantôt descend avec Virgile, dans le tartare, pour y voir Sisiphe soutenir son rocher, ou Ixion tourner sa roue ; tantôt se promène sur les rochers arides et déserts peuplés par les fantômes de l'imagination d'Ossian, ou cherche à s'égarer dans les délicieuses vallées de l'Arcadie et de Tempé ; enfin qui se fait le compagnon des hommes de tous les siècles et de tous les pays, en lisant et apprenant leur histoire.

Cette façon de voir et d'étudier la Nature, est certainement bien plus difficile que la première. Il faut être né avec du génie, avoir beaucoup voyagé et encore plus réfléchi sur ses voyages ; il faut s'être nourri de la lec-

ture des anciens et des modernes ; s'être familiarisé avec les productions des grands Peintres; s'être, en un mot, donné les facultés créatrices pour enfanter ces chef-d'œuvres de l'art qui intéressent le philosophe et l'homme instruit. C'est alors que l'on produit successivement, par ses ouvrages, toutes les sensations dont on a été soi-même affecté en inspirant à l'ame des Spectateurs la frayeur ou la mélancolie, le calme ou le frémissement, la tristesse ou la gaieté ; mais toujours l'admiration et l'enthousiasme. L'Artiste ne fait pas alors le froid portrait de la Nature insignifiante et inanimée; il la peint parlant à l'ame, ayant une action sentimentale, une expression déterminée qui se communique facilement à tout homme sensible.

Quelle différence du tableau représentant une vache et quelques moutons paissans dans la prairie, à celui des funérailles de Phocion ; d'un paysage des bords de la Meuse, à celui des bergers de l'Arcadie ; d'un temps pluvieux de Ruisdael, au déluge du Poussin ! Les premiers sonts peints avec le sentiment de la couleur, et les autres avec la couleur du sentiment.

Dans la première manière, on ne manque jamais de modèles; ils sont toujours sous les yeux, dans quelque pays qu'on se trouve ; et plusieurs Artistes anciens et modernes nous ont donné la preuve qu'en choisissant le moindre petit objet, copié même servilement, on peut, avec de la facilité dans la touche et du sentiment dans la couleur, faire ce qu'on appelle un joli tableau.

Mais quels sont les modèles que Poussin a copiés pour

représenter le paradis terrestre ? Quels sont ceux qu'il a étudiés pour peindre son paysage de Polyphème ? Son génie sublime nous a tour-à-tour fait voir l'Egypte, la Grèce, la Syrie, la Chaldée, Rome sublime sous Coriolan, Rome avilie sous les papes. Il a été successivement l'interprète de Moyse, de Joseph, d'Homère, de Plutarque, etc., au point que la vue de ses immortels ouvrages nous persuade qu'il a vécu avec ces grands hommes, qu'il a dessiné leurs habitations, copié leurs costumes, et représenté d'après nature leurs scènes domestiques pour les transmettre à la postérité.

Tous les Artistes sont convaincus qu'il existe dans la Nature une Beauté idéale que les Grecs avoient si bien sentie, et qu'ils sont parvenus à représenter dans les figures de leurs dieux et de leurs héros : l'Apollon, la Vénus, la tête de Méduse, le Jupiter olympien, l'Hercule farnèse, en sont une preuve irrécusable. Les hommes de génie, qui ont pour ainsi dire créé ces figures, avoient exalté leur imagination au point de se croire en société avec les Dieux, et capables de transmettre leurs portraits aux mortels à qui ces figures inspiroient un respect si profond, qu'étonnés de ce prodige, ils finissoient par adorer les simulacres des Divinités que la perfection de l'art présentoit à leurs hommages. Beau idéal.

Nous nous dispenserons de parler du Beau idéal en général, Winckelman et d'autres écrivains célèbres en ont donné la définition et l'ont analysé dans toutes ses parties ; nous tâcherons seulement de prouver qu'il existe

aussi un Beau idéal dans le paysage historique, et que les grands maîtres qui l'ont senti ont fait des ouvrages qui n'ont à craindre que les outrages du temps, mais qui, tant qu'ils existeront, feront l'admiration de tout ce qu'il y aura d'hommes sensibles et d'un goût sûr.

Heureux l'Artiste qui, se livrant aux charmes des illusions, croit voir la Nature telle qu'elle devroit être ! ses jouissances n'ont point de bornes; il a la satisfaction, il ressent le noble orgueil de créer, pour ainsi dire, une nature trop rare à rencontrer dans sa perfection ; il produit nécessairement des choses nouvelles, parce que son imagination, toujours échauffée et nourrie par les descriptions des poëtes, se varie et se multiplie à l'infini. Après avoir enfanté les aquilons furieux, sortant avec fracas des cavernes profondes où le dieu des vents les tenoit enfermés, il aime à se tranquilliser en représentant Narcisse au bord d'une fontaine, dont les eaux calmes et lympides réfléchissent avec justesse l'image de ce malheureux amant, de qui les graces langoureuses et flétries annoncent le terme fatal qui doit rendre le repos à son ame. Il passe du noir Tartare, dans le séjour de l'Elysée ; du sommet fumant de l'Etna, sur la plaine d'Amphitrite, et il fait sortir Vénus du sein de l'onde écumeuse, dont les flots argentés viennent caresser amoureusement la déesse de la beauté.

Lorsque l'homme de génie veut délasser son imagination, il rouvre les yeux sur la Nature : il la contemple, il l'observe ; il cherche de tous côtés des modèles qui puissent l'aider à peindre ce que son enthousiasme lui

avoit fait apercevoir. Helas ! il ne trouve presque rien ; il voit cette Nature telle qu'elle est : il admire, mais il n'est pas content. Les rochers lui paroissent mesquins, les montagnes affaissées, les précipices sans profondeur. Son génie resserré d'abord, pressé dans tous les sens par l'immensité des détails qui s'offrent à sa vue, brise bientôt les liens qui l'attachent, et se dégageant des vérités minutieuses qui le tenoient enchaîné, il grandit ces rochers, il porte la cîme des montagnes dans les nues, et précipitant son imagination dans ces gouffres, il leur donne la profondeur de l'abyme. Ces chênes deviennent majestueux et touffus, et forment la forêt des Druydes. Les plus petits objets acquièrent de la noblesse et de la chaleur : tout s'anime sous son pinceau magique ; jusqu'aux frêles roseaux agités par les vents, qui ne sont plus de simples productions de la terre marécageuse, mais qui deviennent les restes infortunés de l'amante du dieu Pan, baignés par les eaux limpides du fleuve Ladon, et rendant déjà le son plaintif et harmonieux de la flûte.

Sans doute pour se faire un nom dans le genre du paysage historique, il y a de grandes difficultés à vaincre, mais elles ne sont pas insurmontables : le Poussin nous en a donné la preuve. Si depuis ce grand homme, il ne s'est trouvé personne qui l'ait égalé, il ne faut pas croire la chose impossible : le flambeau du génie n'est pas éteint. Nous avons de grands modèles ; avec le courage de les imiter, et la noble assurance d'y réussir, on peut parvenir à approcher de leur talent : l'audace et la ténacité

viennent à bout des choses les plus difficiles. Virgile l'a dit avant nous :

Labor omnia vincit improbus.

C'est cette persuasion qui nous a engagé à donner quelques conseils aux jeunes Artistes, et à leur indiquer la route qu'ils ont à suivre, et les études auxquelles ils doivent se livrer pour acquérir un talent qui puisse les rendre un jour recommandables aux yeux des hommes instruits et sensibles, à ces hommes dont il est si flatteur de mériter l'approbation et l'estime.; car il faut l'avouer, dans les éloges ou les critiques que l'on reçoit, il en est bien peu qui doivent affecter l'amour-propre d'un Artiste, soit en bien, soit en mal. Les vrais connoisseurs sont si rares, les complimens si communs, les critiques si faciles, qu'il est bon de se tenir en garde, et de ne croire de tout ce qu'on entend dire, que ce qui porte le caractère de la justice, et qui détermine la conviction.

Nous allons essayer d'instruire un Elève à qui nous supposons les dispositions naturelles à la Peinture, et le sentiment inné du bon goût dans cet Art. Nous lui indiquerons quelles sont les connoissances préliminaires qu'il doit acquérir; nous le dirigerons dans notre atelier, pour exercer son œil et assurer sa main; nous le conduirons ensuite à la campagne, pour étudier la Nature; nous le ferons enfin voyager dans les pays lointains, pour rompre sa routine et varier son talent. Nous ne lui cacherons rien de ce que nous savons; nous lui enseignerons même à apprendre ce que nous ignorons; et s'il sait mettre à

profit nos leçons, fruits de l'étude et de l'expérience; s'il se sent la force et le besoin de s'élever au-dessus du commun des Peintres; s'il a le courage d'entreprendre ce que d'autres n'ont pas fait, à coup sûr il ne sera pas un homme ordinaire : il méritera le nom d'Artiste, et ses productions parleront à-la-fois au cœur et à l'esprit.

Nous ne devons pas lui cacher qu'il aura des difficultés à vaincre, des dégoûts à essuyer, des peines à supporter, des obstacles à franchir, des fatigues, des contrariétés à éprouver; mais en pensant au résultat de ses études, au talent qu'il peut acquérir, au bonheur d'être regardé comme un grand Artiste, à l'espérance de voir sa patrie s'énorgueillir un jour de le compter parmi les hommes illustres qu'elle a produit, son ame s'agrandira, son courage s'élevera au-dessus des obstacles. Il s'empressera de commencer des études qui seront pour lui des jouissances, et il hâtera, par la persévérance, l'instant de recueillir le fruit de ses travaux.

Les conseils que nous allons lui donner sont ceux que nous avons reçu de nos maîtres (1), ceux que nous a suggérés l'expérience, ceux que nous avons suivis, ceux même dont nous n'avons pas su profiter: nous y joindrons des observations faites sur la Nature et sur les lieux que nous avons parcourus. Nous aurons rempli notre but, et nous nous estimerons heureux, si ce foible essai sur

(1) C'est à M. Doyen, de la ci-devant Académie de Peinture, que nous devons les premières leçons de cet art : nous tenons de lui une partie des préceptes que nous donnons à notre élève. Nous nous faisons un devoir de le nommer, et de lui payer le juste tribut de notre reconnoissance

cet art qui fait nos délices, peut être utile à un seul élève, et contribuer à former un Artiste dans le genre du paysage.

Difficultés de la peinture.

Si les parens pouvoient se douter des difficultés qu'offre la Peinture, s'ils pouvoient savoir combien il faut acquérir de connoissances préliminaires, et sur-tout combien de temps doit s'écouler avant la réussite, ils ne se décideroient pas à faire embrasser cette profession à leurs enfans, sans avoir préalablement fait de mûres réflexions sur l'éducation convenable à cet art. Un enfant cherche-t-il à faire quelques traits sur le papier, on en conclut sur-le-champ qu'il a des dispositions; on lui fait quitter ses différentes études, et le voilà apprenti peintre, comme on le mettroit apprenti menuisier. On le place dans l'atelier d'un Artiste, où il passe les premières années à polissonner, à servir ses camarades, à apprendre tout ce qu'il ne doit pas savoir, à faire des espiégleries naturelles à cet âge, et à perdre un temps précieux. Ne voyant son maître que deux ou trois fois par jour, il ne reçoit le plus souvent que des conseils vagues de la part des autres élèves : ces conseils même ne sont ordinairement que des plaisanteries, quelquefois si amères, qu'il est très-heureux pour lui que le découragement et le dégoût n'en soient pas le résultat.

On ne sait pas, ou du moins on ne fait pas attention que sur trois ou quatre cents jeunes gens qui dessinoient à l'Académie, il y en avoit tout au plus trois ou quatre qui gagnoient le grand prix; et que des douze pensionnaires qui vont en Italie, il ne revient à Paris que deux ou trois

trois hommes en état de se faire une réputation. Bien plus, dans le petit nombre de ceux-ci, l'on en compte très-peu qui aient effectivement du génie : c'est pourtant là une vérité reconnue, et il seroit très-heureux pour les arts qu'elle fût plus généralement sentie.

Les élèves en grande partie ne s'aperçoivent de leur incapacité pour les arts, qu'après avoir passé sept à huit ans à travailler infructueusement ; ils sentent, mais trop tard, qu'ils ont perdu le temps qu'ils auroient pu employer plus utilement à apprendre un métier qui leur auroit profité. Ils changent de genre ; ils prennent celui qui leur paroît le plus facile ; et ne pouvant recommencer d'autres études, pour acquérir un autre talent, ils restent Peintres très-médiocres, n'ayant pu devenir Artistes.

On n'éprouveroit pas cet inconvénient, si l'on ne se pressoit pas tant de seconder les prétendues dispositions des enfans, ou plutôt leurs fantaisies passagères ; si, au lieu de flatter leur goût, on cherchoit à s'assurer de la vérité de celui qu'ils paroissent avoir ; et si, avant de les laisser se livrer à un penchant que l'on croit naturel, on leur peignoit les peines et les fatigues qu'ils doivent éprouver, et on leur détailloit tous les genres de connoissances qui sont nécessaires pour se faire une réputation en Peinture.

Nous avons déjà dit que cet art est extrêmement difficile, et que pour devenir un homme célèbre, il faut le concours de dons naturels si rares, qu'un siècle entier n'en offre souvent pas un exemple. Nous dirons à présent que, quand ces dispositions se décèlent dans un jeune

homme, et qu'on s'est bien assuré qu'elles ne sont pas fausses, il est indispensable de les seconder par une éducation convenable au talent pour lequel il semble né.

Connoissances nécessaires au Peintre.

Il faudroit d'abord lui faire sentir ce que c'est que le génie (1), et la nécessité d'en avoir pour créer, et n'être pas condamné à rester toute sa vie un froid copiste de la Nature; mais lui faire observer en même temps le petit nombre d'hommes de génie que l'on connoît en Peinture, depuis l'existence de cet art, et combien il est peu d'ouvrages vraiment dignes de notre admiration.

Qu'ils sont rares ces Artistes célèbres, en comparaison de cette foule de Peintres médiocres qui ont travaillé toute leur vie pour rester ignorans et ignorés! Il n'est que l'homme de génie qui, convaincu de cette effrayante vérité, puisse braver les difficultés et franchir les obstacles, pour avoir ensuite la conscience de dire en voyant les chef-d'œuvres immortels des grands maîtres : *Anche io son pittore.*

Nous ne craindrons pas d'avancer que de toutes les professions auxquelles les hommes peuvent se livrer dans la vie, il n'en est aucune qui exige une plus grande étendue de connoissances, que la profession de Peintre. Outre

(1) Ovide a dit que le génie étoit un dieu dans nous, et qui nous animoit.

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.

Mais, répond M. de Voltaire, le génie est-il autre chose que le talent? Qu'est-ce que le talent, sinon la disposition à réussir dans un art. — On peut voir dans le dictionnaire de l'Encyclopédie, l'article GÉNIE, qui ne laissera rien à désirer sur la définition de ce mot et sur les résultats de ce don de la Nature.

celles qui tiennent particulièrement à l'art, telles que le Dessin, la Perspective, l'Anatomie, l'Architecture, la Chimie, pour la couleur et les huiles, la Physique, l'Histoire naturelle, etc. toutes sciences nécessaires à un traducteur de la Nature entière ; il doit encore connoître l'Histoire, les Antiquités, et en Littérature tous les ouvrages célèbres de poësie. C'est principalement la lecture des poëtes qui doit électriser son ame et allumer son génie. C'est en se familiarisant avec Homère, le prince des poëtes et le maître des Peintres, qu'il connoîtra les hommes et les dieux, et qu'il approfondira leur essence. Malheur au Peintre qui ne sent pas toutes les beautés d'Homère, et qui ne s'enthousiasme pas à la lecture de ses poëmes immortels ! — Mais il ne suffit pas de connoître les écrivains anciens, il faudroit pouvoir les lire dans leur langue originale. Les traductions sont aux poësies ce que les gravures sont aux tableaux : à peine y reconnoît-on la composition et le trait ; mais le charme de l'effet, l'harmonie des couleurs, le piquant de l'ensemble, les y retrouve-t-on ? Il seroit donc très-utile qu'un jeune homme qui se destine à la Peinture, sût le grec et le latin. Alors en lisant Homère, Hésiode, Pindare, Pausanias, Plutarque, etc., il se transporteroit en Grèce, comme Anacharsis, il voyageroit dans cette contrée fameuse par ses grands hommes, et par les monumens des arts qui l'ont illustrée. Lucrèce, Virgile, Horace, le promèneroient avec eux dans les belles campagnes de Rome, dans les plaines fertiles de la Sicile, et dans les sites pittoresques de la Sabine. Il faut sur-tout

qu'un Artiste s'applique à l'histoire; c'est elle qui l'instruit des mœurs, des coutumes, des faits et de l'état des arts dans les différens siècles; c'est elle qui le préservera de mettre dans ses compositions de ridicules anachronismes. L'étude de la Géographie lui indiquera les climats et les positions des pays où il placera ses scènes : on ne verra pas dans ses tableaux des colonnes corinthiennes au temple de Memphis, des coupoles à Ephèse, ni l'arc de Titus au Forum, du temps des premiers consuls de Rome; des sapins ou des chênes en Egypte, et des palmiers ou des orangers en Scythie. Ce sont ces sciences, jointes à la chronologie, qui lui enseigneront le costume des divers peuples qu'il voudra représenter, et il ne donnera pas avec mal-adresse le casque grec au Numide, la cuirasse à un soldat romain, et le bouclier d'Achille au Général de Carthage, etc. etc.

Il est impossible, dira-t-on, qu'un jeune homme puisse acquérir parfaitement toutes ces connoissances, puisque chacune d'elles exige souvent la vie d'un homme pour les apprendre à fond. Aussi ne lui demandons-nous que de savoir parfaitement dessiner et bien peindre; de connoître la Perspective et l'Anatomie extérieure. Voilà l'essentiel, l'indispensable même, sans lequel il ne sera jamais bon Peintre. On n'exige pas ensuite qu'il soit excellent Architecte, Constructeur, Physicien, Chimiste, Naturaliste ni Poëte; mais on désire qu'il ait une teinture de ces sciences et de ces arts; qu'il les entende assez pour les apprécier et les appliquer à la Nature, dont il doit être l'interprête. S'il en ignore les élémens,

il se trouvera embarrassé à chaque pas; il fera des gaucheries, des erreurs, et ses progrès seront infailliblement arrêtés, parce qu'il ne sera pas en état de juger et de comparer les effets et les causes qui se présenteront à lui dans le cours successif de ses études en Peinture.

On cite tous les jours, avec étonnement, des Peintres habiles qui ne savoient ni lire ni écrire; on en paroît émerveillé; mais nous ne voyons en cela rien de bien extraordinaire. Nous sommes persuadés qu'un Peintre qui sait bien son métier, qui a fait un bon apprentissage, qui a beaucoup mis de couleur sur toile; qui, par la pratique, a acquis la facilité de la couvrir plus vîte que le marchand de couleur ne l'imprime; qui n'a aucun repentir dans son travail; qui commence son tableau par un coin et le finit par un autre; nous sommes persuadés, disons-nous, que ce Peintre est bien un Peintre qui peut se dispenser de savoir lire et écrire; mais il faut convenir, avec nous, qu'il n'est pas un Artiste. Ce n'est pas là l'homme de génie qui s'enflamme à l'aspect de la Nature, qui cherche à cacher ses défauts et à relever ses beautés, qui l'aime enfin comme une maîtresse; qui, faisant un tableau pour la représenter, ne saura dire le jour ni l'heure où il le terminera, parce qu'il ne peut captiver ni son génie qui l'inspire, ni ses affections physiques qui le secondent; cet homme ignare et non lettré, est tout simplement une machine qui copie par habitude, qui fabrique méthodiquement, qui connoît la Nature par ouï-dire, qui n'exécute que des sujets usés et rebattus. On peut ajouter, il est vrai, qu'il gagne beaucoup d'ar-

gent, qu'il est accueilli par les faux amateurs, et prôné par les ignorans ou les sots qui ne savent pas apprécier le talent, et qui confondent le nom de Peintre avec celui d'Artiste.

On s'aperçoit quelquefois, avec peine, que des Artistes célèbres entraînés par leur enthousiasme, ont fait des fautes assez graves pour les soupçonner d'ignorance; mais comme ces inadvertances se trouvent isolées et au milieu d'objets si bien conçus, calculés et réfléchis, qu'il est impossible de douter de leur science, il faut plutôt faire reproche à leurs amis de ne les avoir pas avertis de ces fautes, qu'à eux-mêmes de les avoir commises par distraction. Nous conclurons de ce que nous venons de dire, que l'ignorance est l'éteignoir du talent naturel; que les prétendus Artistes qui manquent d'instruction, ne sont tout au plus que des ouvriers en tableaux qui préfèrent l'argent à la réputation, et les aisances de la vie à la célébrité d'un grand nom.

Nous exhortons, en conséquence, notre jeune Elève à apprendre les élémens des sciences qui ont le plus de rapport à son art; à les appliquer sans cesse à la Nature; plus il les possédera à un degré éminent, plus il sera supérieur à ses émules. Avec la ferme résolution de s'instruire, du courage, de la persévérance, il prendra l'habitude de vaincre les difficultés, et il trouvera du délassement dans un travail continuel; car il ne pourra rien voir sans réfléchir; et de cette occupation non interrompue de son esprit, naîtront indubitablement la justesse des observations et la vérité des raisonnemens.

Le Dessin devant être l'imitation et la copie fidèle de la Nature, il faut, pour bien dessiner, avoir l'œil extrêmement habitué à comparer, avec justesse, un objet réel avec son imitation. Le Dessinateur qui met le plus d'exactitude et de jugement à sa comparaison, est celui qui copie le plus fidèlement, et par conséquent qui dessine avec le plus de perfection. Du Dessin.

Il ne s'agit donc, pour apprendre à bien copier, que de trouver la méthode la plus simple, la plus facile, et qui ne soit pas rebutante, pour accoutumer, par degrés, l'œil d'un Élève à comparer les lignes qu'il trace avec celles qu'il copie, de manière qu'elles aient la même apparence que celles de l'original.

La méthode dont on se sert le plus généralement depuis long-temps et dans presque tous les pays, c'est de faire commencer l'Élève par copier un œil; à mesure que son imitation devient plus juste, on passe à la copie du nez, de la bouche, des oreilles; on lui fait ensuite rassembler ces différens détails pour lui apprendre à dessiner la tête. Il dessine, après cela, les extrémités, pieds ou mains, et il finit par la figure entière appelée Académie.

Certainement cette méthode a formé de grands hommes, et par cela seul on pourroit trouver étrange de proposer un changement de principes. Néanmoins nous nous permettrons d'indiquer une autre manière qui nous paroît préférable, parce qu'elle est plus naturelle. Lairesse, qui avoit beaucoup de connoissances en Pein-

ture, l'a conseillée dans son Traité sur cet art (1); et c'est celle que nous voudrions faire adopter à tous les commençans.

Il nous semble que, pour habituer l'œil d'un Elève à copier fidellement, il faut lui donner pour modèles les objets les plus simples, tels qu'une ligne perpendiculaire, une inclinée, une horizontale, deux parallèles, etc. etc. Lorsqu'il les copiera exactement, on lui donnera différens triangles, les carrés, les rhombes et autres figures composées avec les lignes droites; ensuite on passera à celles qui sont courbes, et qui le conduiront tout naturellement à copier le cercle, et même à y placer justement le point du centre.

On sent bien que toutes les figures qui s'offrent à nos regards, étant composées de lignes droites et de lignes courbes, lorsque l'Élève sera habitué à copier ces lignes avec la plus grande justesse, il n'aura pas beaucoup de peine à dessiner celles qui forment les différentes parties du corps humain. Il ne lui faudra qu'un peu de raisonnement pour copier la tête, qui est le siége de toutes les expressions, et sur-tout les yeux, qui sont le miroir de l'ame, et sans contredit les parties les plus difficiles que nous présentent le Dessin et la Peinture.

On sera peut-être étonné que nous fassions finir un Élève par où les autres commencent; mais qu'on se

(1) Le grand Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture, etc. par Gérard de Lairesse, Paris, 1787, 2 vol. in-4°.

dépouille

dépouille de préjugés et qu'on ne tienne pas à la routine, nous sommes convaincus qu'on sentira la justesse de notre raisonnement et l'efficacité de cette nouvelle méthode.

Persuadés de la justesse de ce procédé, nous voudrions que le jeune homme copiât ensuite et indifféremment, d'après Nature, tous les objets qui se présenteront à sa vue, comme boîtes, chaises, tables, chandeliers, enfin toutes les formes qui lui sont familières et qu'il peut aisément trouver par-tout. Cette méthode, jointe à la copie des différentes espèces de lignes dont nous avons parlé plus haut, nous paroît plus favorable à l'avancement que l'ancienne manière, qui présente plus de difficultés. Il est vrai que si un Élève copie parfaitement un œil et une tête, il n'aura plus de peine à imiter des objets moins compliqués; mais qu'on réfléchisse au temps employé avant d'arriver à une certaine perfection, et l'on ne balancera pas à adopter la méthode que nous proposons, comme plus courte, plus récréative pour l'Élève, et infiniment plus sûre dans les résultats.

Les détracteurs des Peintres anciens ont raconté, avec une maligne affectation, des particularités relatives au plus ou moins de talent de ces fameux Artistes grecs dont on ne peut plus juger le mérite par la perte de leurs productions; et c'est peut-être pour ridiculiser leur prétendue science qu'ils ont publié l'anecdote de certain Peintre qui avoit tracé un cercle sans l'aide du compas, et au milieu duquel un de ses collègues plaça à vue d'œil et très-précisément, le point de centre. Si l'histoire

est véritable, on ne peut qu'admirer la perfection et la justesse de l'œil de ces Artistes qui s'étoient si fort exercés à copier des figures de géométrie sans règle ni compas; qu'ils avoient acquis une exactitude et une justesse inconcevables pour tracer, avec la plus grande précision, tous les objets de la Nature.

On trouveroit encore, dans cette méthode, un avantage qu'on ne rencontre pas dans l'autre: c'est qu'en dessinant immédiatement des corps d'après Nature, l'Élève auroit plus de facilité à concevoir la Perspective, parce qu'il copieroit la déformation des lignes exactement d'après la Nature, au lieu de le faire d'après des dessins qui lui présentent des formes qu'il ne peut aisément comprendre.

Nous avons toujours remarqué, et c'est une vérité constante, que la plus grande partie des personnes qui ne sont pas initiées dans les arts, et qui regardent un dessin ou un tableau, ne conçoivent pas pourquoi des lignes de niveau montent ou descendent vers un même point; pourquoi le côté fuyant d'un cube paroît plus étroit que celui qui se présente de face; pourquoi la figure d'un cercle perpendiculaire à l'horizon devient elliptique, etc. etc.; on a beau leur dire que la Perspective occasionne cet effet, et leur en expliquer la cause, on ne parvient à leur faire entendre ce raisonnement qu'en l'appuyant d'une démonstration sur la Nature.

Par notre méthode, l'Élève s'habitue à concevoir la Perspective en copiant directement ses effets; et quand le maître juge à propos de lui en apprendre les règles,

il est alors en état d'en comprendre les opérations appliquées à la Nature. C'est un grand avantage qu'il a sur ceux qui n'ont jamais réfléchi sur les effets perspectifs qui se présentent à tout moment devant les yeux.

D'après ce que nous venons de dire, nous croyons inutile de recommander à notre Élève de se perfectionner dans le dessin : c'est la base du talent qu'il veut acquérir; et s'il n'est habile dessinateur, il ne sera jamais bon Peintre.

> De la partie au tout il existe un accord ;
> Les membres ont entre eux un mutuel rapport.
> L'ensemble des objets est leur forme prescrite :
> L'œil juste l'aperçoit; l'œil exercé l'imite ;
> Et le crayon léger, pour en fixer l'effet,
> Rend, par un trait précis, cet ensemble parfait.
>
> WATTELET, Art de Peindre, ch. I.

Mais nous lui conseillerons de copier peu de dessins, et de s'occuper beaucoup à dessiner d'après la bosse et sur-tout d'après le modèle. Tout est en relief dans la Nature; et pour cette raison, il seroit très-utile qu'il apprît à modeler en terre ou en cire, comme l'ont pratiqué les Peintres anciens et plusieurs entre les modernes, tels que le Poussin, les Carrache, etc. Ces hommes célèbres arrangeoient leurs petites figures comme sur un théâtre ; ils cherchoient, dans les diverses positions et attitudes, l'effet noble, agréable et piquant; et ils parvenoient, par cette étude, à donner à leurs compositions le charme de la vérité et la perfection de l'art.

De l'Anatomie.

Mais pour bien dessiner la figure, il faut connoître l'Anatomie, sans laquelle il en sera, d'un dessinateur, comme d'un copiste qui transcrit une langue qu'il n'entend pas, ou d'un traducteur qui veut traiter, dans sa langue, une matière dont il n'a pas connoissance.

Le modèle ne peut tenir long-temps en place; et si le Peintre n'a pas, dans la tête, les principes de l'Anatomie; s'il ne connoît pas le jeu des diverses parties du corps humain, loin que ce modèle puisse lui servir, il ne fera que l'écarter de la vérité; de manière que telle partie qui devroit paroître prononcée, devient molle et rentrante, et ce qui devroit avoir de l'esprit et de la vie, semble froid et endormi.

Michel-Ange avoit voulu publier un traité complet d'Anatomie raisonnée; il est bien fâcheux qu'il n'ait pas exécuté son dessein. Certainement personne ne pouvoit donner de meilleurs préceptes sur cette science que ce fameux Artiste qui, concurremment avec Léonard de Vinci, fit ce célèbre Carton d'académies, l'objet des études de Raphaël, et qui peignit ensuite, au Vatican, le Jugement dernier, école la plus profonde et la plus parfaite de la science du dessin. A défaut des écrits de Michel-Ange, les Peintres studieux pourront consulter les ouvrages qui traitent de cette matière.

Pour bien se mettre dans l'esprit le nombre, le jeu, la position, et connoître l'effet des muscles, il convient, de temps en temps, de comparer le cadavre avec la Nature vivante et les belles statues grecques. Les Grecs ont le plus étudié cette partie de l'art; et s'ils ont par-

faitement réussi, c'est qu'ils avoient sous les yeux les plus belles formes du corps humain. Il est certain que les muscles qui agissent le plus, sont les plus saillans et les plus sentis; tels sont, par exemple, les muscles des jambes dans les danseurs, et ceux des bras aux lutteurs et aux rameurs; mais la jeunesse grecque, continuellement exercée à la gymnastique, avoit tout le corps également en action, et devoit fournir des modèles bien plus parfaits que tous ceux qu'on pourroit trouver de nos jours.

Les anciens Sculpteurs grecs et romains ne trouvant rien, dans la Nature, d'aussi beau que le nud, ont cherché pour habiller leurs figures qui devoient être couvertes, les étoffes dont la finesse et la souplesse de contexture pouvoient mieux caresser et envelopper le nud, en laissant apercevoir les formes les plus essentielles pour caractériser la pose, l'action et le mouvement. Peu contens de la qualité de ces draperies qui, selon leur manière de voir, ne faisoit pas assez sentir les belles formes, ils imaginèrent, et sûrement après avoir consulté la Nature, de manequiner avec des linges mouillés qui s'adaptèrent parfaitement sur le nud; et par ce moyen, ils conservèrent en partie cette beauté qui seule est le fondement de l'art du dessin.

Il paroît que les Peintres contemporains de ces Sculpteurs se sont servis de cette méthode, et qu'ils ont habillé leurs figures de femmes avec les draperies les plus légères, comme du lin le plus fin, ou même des gazes qui ne déroboient presque rien du nud de la figure.

Malgré cela, les Peintres, qui ont un très-grand avantage sur les Sculpteurs, auroient certainement tort de mouiller les draperies de leurs figures, soit d'hommes, soit de femmes, pour en exprimer mieux le nud; d'autant que, si les Sculpteurs ont raison d'user de ce moyen pour ajouter à la grâce, à la légèreté et à la perfection de l'art, les Peintres seroient blâmables de l'employer, vu les ressources que leur fournissent la couleur et la Perspective aérienne. Les étoffes les plus épaisses laissent assez voir le nud principal des figures, quand le Peintre sait d'ailleurs les dessiner très-correctement; et ce dont il pourroit tirer un grand parti par le moyen magique de la couleur, deviendroit, à coup sûr, ingrat et lourd pour le Sculpteur même le plus habile, à cause de la matière solide dont il est obligé de se servir.

Nous n'ajouterons rien ici à ce que nous avons dit sur la Perspective; nous en avons assez démontré la nécessité en Peinture, et nous croyons en avoir assez approfondi les détails.

De la Couleur.

Le Poussin disoit que la Couleur, en Peinture, est à l'œil ce que l'harmonie dans les vers est à l'oreille. La manière mécanique d'employer les Couleurs n'est pas difficile à apprendre: leur choix, leurs gradations, leur heureux mélange constituent essentiellement la Peinture; mais leur juste emploi ne s'apprend pas. Il seroit peut-être difficile à un Peintre de dire exactement quelles Couleurs il a fait entrer dans telle teinte; avec quelle autre il a rendu son clair-obscur transparent. C'est un

sentiment inné qu'on ne sauroit définir ni prescrire, et l'on ne peut donner aucun précepte sur cette partie importante de l'art; et soit que ce talent de la Couleur tienne à la conformation des organes de la vue, soit à tout autre cause encore ignorée, on voit que les ouvrages de certains Peintres sont toujours gris; d'autres couleur de brique, etc. etc. On auroit beau leur reprocher ce défaut, ils ne peuvent s'en corriger, parce qu'ils ne l'aperçoivent pas; ou pour mieux, parce qu'ils voient la Nature généralement du ton qu'ils ont cherché à imiter, et qu'ils sont persuadés d'avoir parfaitement rendu.

Algarotti, dans son Essai sur la Peinture, voudroit qu'on eût, à l'Académie, un modèle pour la Couleur, comme on en a un pour le dessin, afin que si l'on étudie, dans l'un, le prononcé des muscles et la proportion des membres, on recherchât, dans l'autre, la carnation chaude et savoureuse, et qu'on apprît à distinguer les diverses teintes locales qui se remarquent dans les différentes parties d'un corps bien constitué. Nous croyons qu'un pareil modèle seroit d'une grande utilité; car en supposant qu'il fût placé sous les différens jours, tantôt du ciel, tantôt du soleil, tantôt d'une lumière, quelquefois mis à l'ombre et d'autres fois éclairé par les reflets; que pour étudier tous les effets de la carnation, on fît observer le livide, le transparent, le brillant, et surtout cette multitude variée de teintes et de demi-teintes qui proviennent de l'épiderme appliqué, dans certaines parties, immédiatement sur les os, et dans d'autres, sur

des vaisseaux sanguins et sur plus ou moins de graisse, on ne pourra disconvenir que l'Artiste qui auroit fait pendant long-temps des études sur un pareil modèle, ne gâteroit pas, par l'artifice de la manière, les véritables beautés de la Nature; il ne donneroit pas dans ce vague et brillanté qui a été parmi nous tant à la mode, et il ne nourriroit pas ses figures de roses au lieu de chair, comme disoit ingénieusement Euphranor en parlant du Thesée de Parrhasius, son rival (1).

Etudes d'après Nature.

Notre Elève a pendant quelques mois dessiné sous nos yeux; il a copié plusieurs tableaux des meilleurs maîtres, mais il n'a pas vu la Nature. Il a besoin de la consulter, et dans la belle saison nous allons ensemble à la campagne. C'est là que nous lui communiquons nos observations sur la manière de faire des études qui puissent lui servir dans la suite à composer des tableaux. Ces observations sont d'autant plus importantes pour tous les Peintres, que le plus grand nombre, par négligence, erreur ou défaut de réflexion, tombe dans une faute grave en voulant trop finir des études qui ne doivent être que des maquettes faites à la hâte, pour saisir la Nature sur le fait.

Un Peintre d'histoire, de portraits, de fleurs ou de nature morte, copie la Nature dans son atelier, où elle

(1) *Opera ejus* (*Euphranoris*) *sunt, equestre prælium, duodecim dii, Theseus, in quo dixit*: « *Eumdem apud Parrhasium rosâ pastum esse, » suum verò carne.* »

C. PLIN. Hist. nat. lib. XXXV, §. 40.

est

est constamment éclairée du même jour. Comme cette lumière n'est que secondaire, elle est à-peu-près égale et uniforme pendant que le soleil éclaire l'atmosphère, et ses variations ne sont presque pas sensibles. Quand le ciel est couvert de nuages qui interceptent absolument la lumière primitive, le jour est à-peu-près le même depuis le matin jusqu'au soir, comme dans l'atelier: ainsi l'on a le temps de soigner, de terminer et de finir tous les détails de l'objet qu'on étudie.

Mais lorsque cet objet est éclairé par le soleil, et que cette lumière et ses ombres changent continuellement par le mouvement de la terre, il n'est pas possible alors de rester long-temps à copier la Nature, sans voir l'effet de lumière que l'on avoit choisi, varier assez vîte pour ne plus le reconnoître dans l'état où on l'avoit commencé. Nous avons déjà fait observer que les effets de la Nature ne sont presque jamais les mêmes aux mêmes instans ou à pareille heure. Ces variations dépendent d'une multitude de circonstances, telles que la lumière plus ou moins pure, la quantité de vapeurs de l'atmosphère, le vent, la pluie, les sites plus ou moins élevés, les différens reflets des nuages causés par leur couleur, leur légèreté ou leur épaisseur, enfin par un nombre infini de causes qu'il seroit impossible d'indiquer, sur-tout dans un ouvrage aussi peu étendu que celui-ci. Mais ce que nous avons dit doit suffire pour prouver qu'il est absurde à un Artiste de passer toute une journée à copier d'après Nature une seule vue. Ne doit-il pas bien sentir qu'alors il fait le ciel au lever du soleil, les fonds un peu plus tard,

les troisièmes plans à l'heure du midi, les seconds à quatre heures, et les premiers à la lumière du soleil couchant. Ainsi, son ciel est d'une couleur argentine, ses fonds vaporeux, les troisièmes plans presque tous éclairés sans le prolongement d'aucun ombre, les seconds commencent à se dorer, et les devants sont éclairés du soleil couchant : les ombres du fond se prolongent sur le devant du tableau ; celles des premiers plans sont dirigées vers les fonds ; celles du troisième sont d'un côté, tandis que celles du second sont d'un autre. Et qu'on ne croye pas que nous voulons faire ici une critique déplacée et exagérée : nous avons vu un tableau de Locatelli, charmant pour la composition et la couleur, mais qui étoit éclairé moitié d'un côté, moitié de l'autre.

Combien ne nous en a-t-il pas passé sous les yeux, faits par des Artistes moins célèbres, et qui renfermoient tous les défauts que nous venons de décrire! Ceux qui les avoient peints les appeloient des études d'après nature : ce n'étoient que des erreurs et des mensonges contre nature ; car vouloir lier tous les instans successifs du jour et leurs effets gradués dans un seul moment, est le comble de la fausseté et la preuve la plus complète d'un manque absolu de jugement.

Il en est d'autres, et c'est le plus grand nombre, qui ne copient la Nature que pendant l'intervalle de deux heures, et qui reviennent les jours suivans aux mêmes instans pour continuer leurs études. Certainement ceux-ci sont plus raisonnables que les premiers, en ce qu'il y a dans leurs ouvrages plus d'unité d'effet. Mais qui leur promet,

quand ils quittent leur ouvrage aujourd'hui, qu'ils retrouveront demain la même vapeur, la même couleur de lumière, d'ombres et de reflets ? On dit proverbialement et avec raison, que les jours se suivent et ne se ressemblent pas : cela est si vrai, que nous avons connu des Artistes de mérite, qui avoient beaucoup d'études commencées qu'il leur avoit été impossible de terminer, parce qu'ils n'avoient pas pu retrouver les mêmes effets dans la Nature.

Ton local.

En conséquence, les Elèves qui voudront faire des études d'après nature, avec fruit, doivent s'y prendre différemment. Il faut d'abord se borner à ne copier, le mieux possible, que les tons principaux de la Nature dans l'effet que l'on choisit ; commencer son étude par le ciel, qui donne le ton des fonds ; ceux-ci, celui des plans qui leur sont liés, et venir progressivement jusques sur les devants, qui se trouvent en conséquence toujours d'accord avec le ciel qui a servi à créer le ton local. On sent bien qu'en suivant cette marche, il est impossible de rien détailler, car toute étude d'après nature doit être faite rigoureusement dans l'intervalle de deux heures au plus : et si c'est un effet du soleil levant ou couchant, il n'y faut pas mettre plus d'une demi-heure.

Nous savons bien qu'il faut avoir une grande aptitude et beaucoup de pratique de peindre d'après nature, pour pouvoir faire quelque chose de bon ; mais en s'y prenant de la sorte, cette pratique si nécessaire s'acquerra

facilement, et dans peu de temps on parviendra à faire extrêmement vîte une maquette d'après Nature.

On nous objectera sans doute qu'en suivant cette méthode, on ne peut pas apprendre à finir. La chose est vraie dans ce sens; mais l'on peut étudier le fini de la Nature en la copiant par parties lorsque le temps est couvert, et que les objets restent privés de la lumière du soleil pendant toute la journée. Alors on cherche à rendre, le mieux possible, tous les détails que l'on voit; et cette étude est même très-nécessaire, en ce qu'elle apprend à terminer un tableau et à l'enrichir de détails qui le rendent intéressant.

Il est certainement bien plus aisé de faire les parties détaillées qui servent à former un tableau, que de saisir l'ensemble, le ton local et la lumière du moment du jour que l'on veut peindre. Si, par une maquette bien faite, on a le ton local de l'effet que l'on veut rendre, on peut établir, d'après elle, le ton de cet effet, et finir ensuite le tout d'après des études particulières, qui ne servent alors que pour la touche et le rendu ; car le ton des détails doit toujours participer de la couleur locale de la maquette qui sert à donner l'ensemble et l'unité des tons qui règnent à l'heure du jour que l'on a choisie.

Il faut encore être bien persuadé que c'est du ton du ciel que dépend tout l'ensemble d'un tableau ; et que si l'on manque de rendre la vérité de ce ton, le reste sera nécessairement faux. Ainsi, quand on ne réussit pas d'abord dans la teinte locale du ciel, il faut absolument

recommencer, quelque peine que l'on ait prise, sans quoi l'on éprouveroit le désagrément d'avoir rendu un effet contraire à celui qu'on avoit conçu en commençant, et il vaut mieux prendre le parti d'effacer le ciel que d'être obligé d'effacer tout le reste.

Il est bon de peindre la même vue à différentes heures du jour, pour observer les différences que produit la lumière sur les formes. Les changemens sont si sensibles et si étonnans, qu'on a peine à reconnoître les mêmes objets.

Après ces principes généraux, nous entrerons, avec notre Elève, dans les détails, et nous lui dirons : Il est des objets que vous pouvez étudier séparément, parce qu'ils sont fixes, tels que des monumens, des ruines, des cabanes, des arbres, des rochers, etc., enfin tout ce qui conservera son état naturel, et quelquefois le paysage entier, lorsque le ciel restera couvert toute la journée, ou que la lumière ne variera pas sensiblement.

Etudes d'Arbres, de Rochers, de Plantes, etc.

Ne manquez pas de faire quelques études peintes de beaux arbres isolés ou en masse. Attachez-vous à tous les détails de l'écorce, de la mousse, des racines, de l'embranchement, du lierre qui les entoure et qui leur est attaché; faites sur-tout de bons choix et étudiez la variété des bois, des écorces et du feuillage, ce qui est de la plus grande importance. Choisissez de belles touffes d'arbres qui vous présenteront de larges masses de clair-obscur. Voyez comme les feuilles reviennent en clair sur une masse qui paroît noire. Ce sont là des études qu'il

faut peindre d'après Nature pour saisir des vérités dont les Artistes ne s'occupent pas assez. Il est vrai que ces études ne forment pas des tableaux; mais on les garde dans le porte-feuille pour les consulter et en faire son profit dans l'occasion.

Nous croyons nécessaire de vous prémunir contre la pratique de certains Artistes qui se servent de petites branches d'arbres et de pierres pour dessiner et peindre des arbres entiers ou de gros rochers. Ils croient faire d'après Nature, et certainement ils s'abusent; car plus ils copient cette Nature avec justesse, et plus ils ajoutent à la fausseté. La conformation d'une branche a tout autre caractère que la conformation de l'arbre entier, La contexture de son écorce est très-différente de celle du corps auquel elle appartient, et le moindre connoisseur ne sauroit s'y tromper; un botaniste, et même un jardinier un peu instruit sait, en la voyant, l'âge de cette branche, et la place qu'elle doit occuper sur l'arbre.

On sait bien que Ruisdael, quoique très-habile homme, s'est souvent servi de ce moyen qui est très-commode, en ce qu'il dispense de sortir de son atelier pour aller consulter la Nature; mais aussi la plupart des arbres de ce maître, pour la partie du tronc et des branches, ne sont copiés que d'après des morceaux de bois qui se trouvent dans les fagots, et sont toujours disparates avec les figures, qui paroissent beaucoup trop petites, par la raison que les traits de ces morceaux de bois étant grossis outre mesure, et les figures étant en

proportion des autres objets du tableau, il s'ensuit nécessairement un désaccord dont on ne peut se rendre compte au premier abord; mais dont on reconnoît la cause en examinant avec attention la structure et la contexture des arbres.

Les pierres offrent les mêmes inconvéniens pour les cassures auxquelles les naturalistes ne se tromperont jamais, ni même les Artistes qui ont étudié la Nature. Ainsi lorsqu'on voudra se servir de ces fragmens, il ne faudra en copier que les masses, et seulement pour ce qui concerne la couleur; car les formes et les détails ne ressemblent en rien à ceux d'un rocher, et ne peuvent servir de modèle pour représenter de grandes masses.

Une attention que n'ont pas ordinairement les Peintres de paysage, c'est de placer sur les terrains les productions qui leur sont propres. Cette remarque exigeroit peut-être une dissertation fort étendue qui nous meneroit trop loin; nous nous bornerons à vous recommander de réfléchir sur l'analogie des productions naturelles; vous serez alors sûr de votre fait, et vous ne représenterez pas faussement les opérations de la Nature; vous ne mettrez pas un arbre ni une plante à larges feuilles sur un terrain de marne et de sable, ni du serpolet sur la terre glaise; chaque chose sera à sa place, et vous ne pécherez pas contre les convenances et les lois invariables de la végétation.

Même observation à faire sur les rivages, pour les plantes aquatiques ou pour celles qui croissent près des

fontaines; pour les arbres qui ont besoin d'humidité et qui viennent sur les bords des rivières ou des étangs. C'est par cette conbinaison qu'un paysage est enrichi et qu'il flatte l'œil par le placement raisonné des arbres et des plantes suivant les différences du sol et la qualité du terrain.

Faites quelques études des eaux transparentes au travers desquelles on voit les cailloux; observez leur variété et la nature des pierres. La forme des cailloux, sur le bord des rivières, est bien différente de ceux qui se trouvent au milieu d'un champ; ces derniers sont ordinairement raboteux et anguleux, au lieu que les cailloux que l'on voit sur le bord des fleuves ou des rivières rapides sont arrondis par le roulement précipité et le frottement continuel. Ces détails peuvent paroître minutieux; mais soyez sûr qu'il n'en est aucun qui doive être indifférent pour un Artiste qui veut mettre de la vérité dans toutes les parties de ses ouvrages.

Faites des croquis des temples, des palais et de tous les monumens que vous rencontrerez; étudiez sur-tout les règles de l'architecture pour faire de bons choix; consultez les ouvrages de Palladio et de Vignole. Vous devez assez connoître cet art pour pouvoir, après avoir lu Pausanias ou tout autre historien, représenter un temple, un parvis, une fontaine entourée de son bois sacré, enfin tous les monumens qu'ils ont décrit.

Les Ruines.

Quelques Peintres ont passé leur temps et employé leur talent à représenter des Ruines. Nous ne sommes pas

pas persuadés que ce genre, si c'en est un, soit assez distinct de ceux qui dérivent du paysage. La manière mensongère dont nous l'avons vu traiter jusqu'à présent, nous engage à relever les erreurs et les fautes graves enfantées par ce prétendu genre nécessairement triste, si la représentation est vraie, et à coup sûr ridicule, si le Peintre se laisse entraîner par les écarts de son imagination.

Commençons par établir ce que c'est qu'une Ruine; dans quel cas on doit la représenter, et de quel intérêt elle peut être dans un tableau relativement au sujet principal, à l'ensemble et à l'ordonnance d'une composition historique.

Une Ruine n'étant que les restes d'un objet artificiel qui a existé jadis en son entier, ne nous représente que le triste et froid squelette de cet édifice plus ou moins dégradé, selon le laps du temps qui s'est écoulé depuis sa construction, et suivant les événemens qui ont hâté ou causé progressivement sa destruction. Les sensations pénibles qu'on éprouve en les considérant comme ruines; les réflexions relatives à notre propre existence, menacée par cette image désolante; les souvenirs qui se retracent à notre imagination et qui nous portent au temps où ces constructions faisoient partie intégrante des monumens, chef-d'œuvres d'Architecture et de Sculpture dans les siècles les plus renommés pour les Arts; ces ouvrages d'hommes célèbres mutilés par la faulx du temps ou renversés par l'ignorance; enfin les idées que nous suggèrent involontairement cette décomposition

graduelle et cette destruction continue, portent dans l'ame une atteinte de tristesse et de mélancolie pénible et douloureuse.

L'Artiste sensible et philosophe, guidé par son génie créateur, aimera mieux peindre les monumens de la Grèce et de Rome au temps de leur splendeur, à moins que le sujet qu'il aura à traiter ne l'oblige à mettre des Ruines dans sa composition et qu'elles y soient indispensables; par exemple, Marius pleurant sur les débris de Carthage; Etra conduisant le jeune Thésée dans les ruines pour lui faire trouver, sous une pierre, les armes qu'Egée son père y avoit cachées, et quelques autres qui peuvent se rencontrer dans la fable ou dans l'histoire.

J. P. Panini, improprement appelé Peintre de Ruines, n'en a jamais peint de véritables. Qu'on examine tous ses tableaux, on y verra des morceaux d'architecture dégradés; des masses d'entablemens et de frises d'un ordre groupés avec des chapiteaux d'un autre; des colonnes renversées, et sur leurs piédestaux, des vases de marbre ou de porphyre dans la plus belle conservation; à côté, la statue de l'Hercule Farnèse, ou celle équestre de Marc-Aurèle, placées auprès d'une fontaine décorée de bas-reliefs disparates; et pour comble de ridicule, des figures vivantes montées sur ces fragmens antiques, comme des charlatans sur des tréteaux, et qui, la baguette à la main, ont l'air de vouloir faire admirer ce ramassis de contradictions et d'incohérence. Que prouvent ces tableaux? que Panini n'a suivi, dans ses compositions, qu'une fantaisie désordonnée; qu'il

n'a jamais raisonné sur son prétendu genre de Ruines ; mais que son talent lui a fait exécuter de jolis ouvrages pour la manière de faire, la belle pâte de couleur et le rendu très-agréable des détails de l'architecture dégradée ; ce qui lui fait pardonner la déraison et l'invraisemblance de ses sujets si éloignés de la vérité.

Lorsque des hommes de génie ont voulu peindre des Ruines, ils les ont rendues de manière à donner la plus grande idée de la réflexion et de l'étude qu'ils ont mises dans leur exécution. Nous citerons, pour exemple, deux tableaux du Poussin : l'un est une étude, en grand, du Colysée de Rome ; l'autre représente Thésée soulevant la pierre qui cachoit les armes de son père.

En examinant attentivement les deux ouvrages de ce grand homme, on voit bien distinctement que les fragmens d'architecture par terre, sont réellement ceux tombés de la place où ils manquent ; on reconnoît les matériaux épars dans les décombres amoncelés au pied de la partie entière de ce monument ; enfin il a poussé l'attention jusqu'à faire remarquer que les briques de construction étant d'une forme plate, n'ont pu s'éloigner, en tombant, du point perpendiculaire de leur chute, autant que les pierres de taille carrées qui s'en étoient plus écartées, par la raison que leur forme cubique leur a donné plus de facilité à rouler sur le terrain. Quelle profondeur de raisonnement et de réflexion !

On doit conclure de ces observations, que les Ruines nécessaires à un sujet doivent être peintes avec la vérité que l'on met dans un portrait ; et si on les compose, il

faut apporter le plus grand jugement pour arranger la destruction des matériaux relativement aux parties de monumens où ils manquent; au surplus, on fera très-bien d'en dessiner quelques-unes d'après Nature, avec l'attention la plus scrupuleuse.

Il est très-utile de dessiner des Ruines lorsqu'elles peuvent servir à la découverte d'un fait historique qui doit intéresser les Sciences et les Arts. Les Ruines d'un pays, comparées avec celles d'un autre, éclaircissent quelques points intéressans sur les mœurs et la manière de vivre de leurs anciens habitans, et même sur quelques objets d'histoire naturelle. Les Ruines de Pompéïa ont fait connoître que cette ville, engloutie sous les cendres du Vésuve, avoit été bâtie sur la lave de ce même volcan; que les maisons étoient construites de pierres en provenant, etc. On peut faire les mêmes observations à Catane, en Sicile, et dans plusieurs autres endroits; mais ce qui doit encore plus flatter l'imagination d'un Peintre, c'est de chercher à restaurer des Ruines: quel plaisir pour lui, s'il a assez de connoissances en Architecture, de relever des murs sur les vestiges encore existans, de redresser des colonnes, de les couronner de leurs corniches et de leur entablement, et d'assigner à chaque débris la place qu'il devoit occuper lorsque l'édifice étoit en son entier! Pour opérer sur la toile cette nouvelle création, il faut connoître la description de ces monumens faites par les auteurs anciens; le style des fabriques bâties dans le même temps; consulter les historiens, les médailles, les

bas-reliefs, etc.; et par le résultat de ces recherches combinées, produire un ouvrage instructif pour les amateurs, et flatteur pour le Peintre qui a su le composer d'après les renseignemens de l'histoire et suivant toutes les règles de son art.

Etudes de ressouvenir

Une chose essentielle à laquelle vous devez sur-tout vous appliquer, c'est de vous habituer de bonne heure à faire des études de ressouvenir d'après celles que vous aurez faites journellement, soit en imitant les maîtres, soit en copiant la Nature. C'est une méthode sûre pour former la mémoire et la meubler d'objets intéressans; elle facilite le génie, et son utilité se fait encore mieux sentir en voyage. Lorsqu'on est en route, on n'est pas toujours le maître de son temps; on passe souvent devant des sites superbes, et l'on ne peut s'arrêter pour les copier. Il survient quelquefois un orage qui offre des effets extraordinaires, des clairs de lune piquans, et tous les phénomènes prompts de la Nature que l'on ne peut saisir à l'instant, faute des moyens nécessaires pour les dessiner. Si la mémoire n'est pas formée par un exercice habituel, ces objets s'en effacent promptement, quoiqu'ils l'aient d'abord vivement frappée. Ils y sont remplacés par ceux qui leur succèdent immédiatement, qui méritent quelquefois moins d'attention; au lieu qu'en se faisant l'habitude de travailler d'après la mémoire, on peut, à la première halte, faire un croquis des objets qu'on n'a vus qu'en passant, et dont on conserve l'idée en-

core fraîche. Ces croquis servent, dans la suite, de répertoire ; les parties qu'on a mises sur le papier rappellent celles qui doivent compléter la masse entière des lieux ou des choses qui méritent d'être représentés.

Nous avons connu des Artistes de mérite qui, avec beaucoup de talent pour copier la Nature, n'avoient pas la faculté de se ressouvenir de celle qui n'étoit plus sous leurs yeux. Accoutumés au modèle, ils ne pouvoient, sans lui, exécuter le moindre détail. Il est sans doute très-bien de se servir du modèle ; mais comme dans beaucoup de circonstances il est impossible de se le procurer, le Peintre qui ne sait pas travailler d'après sa mémoire, est arrêté à chaque instant, ou se trouve réduit à mal faire, parce qu'il se souvient mal de ce qu'il a vu.

Nous vous exhortons, en conséquence, lorsque vous aurez fait une étude quelconque, à la refaire sans regarder le modèle ; et après vous être appliqué à ne rien oublier, quand votre mémoire ne vous fournira plus rien, vous ferez alors la comparaison avec l'original ; vous reconnoîtrez par-là ce que vous aurez omis, ou ce que vous aurez fait de trop. Il est certain que vous serez embarrassé les premières fois ; mais nous pouvons vous assurer que vous acquerrez bientôt l'habitude de cette méthode ; et que, parvenu par degrés à vous meubler la tête, vous aurez beaucoup plus de facilité pour composer vos ouvrages.

La Peinture sur-tout est fille de mémoire ;
Quand ces Peintres dont Rome a préparé la gloire,
Ont voulu reproduire, en leurs savans tableaux,
Le courroux des Autans qui soulève les flots ;
Les éclats d'un volcan, le choc de deux armées ;
Le vol de l'incendie aux ailes enflammées ;
Les sillons de la foudre éclatant dans les cieux ;
Ces grands objets alors étoient-ils sous leurs yeux ?
Non : ils n'étoient présens qu'aux yeux de la pensée.

LEGOUVÉ. (*Les Souvenirs*).

Ordonnance et Composition d'un Paysage.

En parlant de l'Ordonnance et de la Composition d'un paysage, nous allons peut-être contredire le sentiment de quelques Artistes qui croient que pour faire un bon tableau, il suffit de copier tout simplement la Nature telle qu'elle est. Leur opinion seroit juste si cette nature se trouvoit toujours et par-tout belle, soit dans son ensemble, soit dans ses détails ; mais comme sa perfection n'existe que partiellement, il est absolument nécessaire de faire un choix et ensuite une réunion de plusieurs beaux objets pour composer un tableau. Il faut, en conséquence, avoir assez de tact et de connoissances pour faire ce choix et pour discerner le beau du mauvais, et même du médiocre ; car tel objet paroît agréable à la vue, qui ne peut convenir à la Peinture ; et tel réussiroit isolément, qui perd sa valeur quand il est réuni à d'autres masses. On n'acquiert ce discernement qu'en voyant beaucoup, en comparant, réfléchissant sur la

Nature et sur les ouvrages que les grands maîtres ont fait d'après elle. C'est à ces ouvrages bien étudiés, que nous devons des lumières que nous serions bien du temps à acquérir si nous étions obligés de les chercher nous-même en consultant la Nature. L'étude que ces hommes de génie ont faite abrège d'autant la nôtre, et c'est en profitant de leurs découvertes que nous économisons un temps précieux, et que nous nous mettons en état d'en faire de nouvelles.

Ainsi lorsqu'on connoît le beau, qu'on sait le trouver et le prendre où il est, on est bien près de le désirer où il le faut. Pour appuyer cette assertion, nous allons donner un exemple :

Supposons-nous dans un beau site où la Nature variée étale à nos yeux nombre de ses richesses : assis à l'ombre d'un chêne, nous voyons à cinquante pas de nous une fontaine construite de grosses pierres et dont le bassin médiocrement élevé laisse échapper une certaine quantité d'eau qui, suivant la pente du terrain, coule en murmurant, et se replie dans différentes sinuosités à moitié couvertes d'une herbe fraîche et fleurie. Devant la fontaine est un gros arbre penché, dont le tronc est garni de mousse, de lierre et de vigne sauvage. L'extrémité de ses rameaux paroît séparée quelquefois des branches saines et vigoureuses, et laisse échapper leur feuillage pour retomber vers la terre en suivant la légère impulsion du vent. Sur le bord des grosses pierres qui forment la fontaine, on voit s'élever différentes plantes aquatiques

et

et terrestres. Des roseaux d'un vert foncé, des ronces d'un rouge laqueux couvrent en partie cette masse de pierres, ainsi que les arbrisseaux qui l'ombragent. Un peu plus loin et sur le bord d'un chemin, se trouve un bois touffu qui borne la vue et termine ce paysage.

Peu satisfaits de ce site qui, quoique pittoresque dans tous ses détails, n'offre qu'un plan à notre tableau, nous regardons sur le côté et nous apercevons l'extrémité du bois qui, se prolongeant dans la plaine, nous laisse découvrir en partie une large rivière qui serpente majestueusement dans une prairie enrichie de bétail. On distingue au-delà diverses plantations et des masses de bois disséminées, un village et quelques habitations éparses sur le penchant d'une colline derrière laquelle s'élèvent graduellement et par groupes, de belles montagnes qui bordent l'horizon. Il ne manque, à ce nouveau Point de vue, qu'un premier plan dans le genre de celui que nous avons décrit, pour en faire un tableau délicieux.

L'imagination transporte cette agréable fontaine et ses accessoires au-dessous de la seconde vue. L'Artiste prend son crayon, les dessine et forme, par cette réunion de deux beaux objets, un tableau plus parfait que s'il les avoit copiés séparément; mais il faudroit animer ce paysage et y placer des figures pour lui donner de l'action. On en désire avec impatience, et le chemin qui avoisine la fontaine fait espérer qu'on n'attendra pas long-temps. En effet, nous voyons venir de loin une

paysanne dont le corset rouge, éclairé du soleil, nous fait présumer que cette couleur arrêtera la lumière lorsqu'elle passera près de la fontaine. Elle s'avance, arrive au point; on saisit l'instant de son passage pour marquer sa place et assurer par-là l'effet presque entier du tableau.

Au dessus de la partie du premier plan où repose la lumière et où elle est arrêtée par la figure, se trouve un nuage éclairé dont la clarté nuit à celle de notre paysanne. On suspend le travail; on attend que ce nuage qui se meut lentement, soit porté par les vents sur l'endroit du tableau qui est privé de lumière; c'est là qu'on le fixe dans le dessin, et l'effet devient plus piquant parce qu'il est mieux contrasté.

Cet exemple doit suffire pour faire entendre ce que c'est qu'une compositiou d'après Nature : c'est par ce moyen et les connoissances qu'on doit avoir de l'Architecture et de la Perspective, qu'une petite cabane située sur le sommet d'une montagne, peut, d'un coup de crayon, se transformer en un temple élégant; que des buissons deviennent des arbres vigoureux; qu'on fait d'une pierre un rocher, et d'un rocher une montagne. Mais pour se permettre de pareils changemens, il faut avoir beaucoup étudié d'après Nature, sur-tout dans les détails, sans quoi l'on risque de faire un grand arbre petit comme un buisson, et un énorme rocher qui conservera la forme et la physionomie d'une petite pierre.

A ces premiers préceptes nous allons ajouter quelques observations générales sur les études et la composition des paysages.

Vous devez vous défendre d'une manière de composer petite, maigre et sèche; les détails que nous vous avons conseillé d'étudier ne doivent pas vous engager à faire des compositions étroites et mesquines. De larges plans sur les devants ainsi que dans les fonds, prouvent qu'on sait prendre un grand parti, et c'est ce qui constitue l'habile Artiste.

La plupart des Peintres de Paysage ont l'habitude de placer sur le devant de leurs tableaux une masse noirâtre pour faire fuir les fonds, et c'est ce qu'ils appellent un repoussoir. Evitez ce défaut; car vous seriez bien étonné, en mettant plusieurs tableaux à côté les uns des autres, de trouver que tous les coins se ressemblent et font un effet ridicule.

Ne confondez pas les effets produits par les masses avec ceux que font les objets qui se détachent par la couleur locale. Rembrant fait de l'effet par le clair-obscur, et le Titien par la couleur locale. Ce dernier cache mieux son secret; il n'en est que plus magicien; au lieu que Rembrant laisse voir sa finesse par ses grands sacrifices, ce qui ne plaît pas généralement à tout le monde.

Examinez, dans la campagne, le mouvement de ces petits ruisseaux qui serpentent à travers les saules et au milieu des roseaux. Il y a des tableaux merveilleux à choisir dans ces endroits et très-faciles à disposer, parce

que le jeu du courant à travers les roseaux met la lumière à votre volonté en changeant plus ou moins de place. Il y a d'ailleurs une très-grande variété dans les plantes et les fleurs qui naissent sur l'eau, ainsi que dans celles qui bordent les rivages. Les oiseaux aquatiques qui les peuplent ou qui nagent sur le courant deviennent intéressans lorsqu'on sait les employer à propos pour ranimer certains endroits et y porter des échos de lumière. Toutes ces sources divisées d'abord et qui se réunissent pour former la rivière, produisent des mouvemens agréables et doivent faire beaucoup d'effet sur les devants. Voyez ces touffes de plantes aquatiques qui se groupent et s'entrelacent, et dont les feuilles larges et colorées flottent sur la surface de l'eau. Il est inconcevable qu'on ne retrouve rien de tout cela dans les tableaux de paysage, même dans ceux des plus grands maîtres. Cette espèce de proscription de ces objets intéressans est-elle volontaire et réfléchie de leur part? Malgré notre vénération pour leurs sublimes talens, nous sommes convaincus qu'il est bien des choses qu'ils ont oublié ou dédaigné dont on peut tirer un grand parti. Ils ont beaucoup fait pour la perfection de l'art; mais qu'il reste encore à faire! que de découvertes s'offriront aux hommes qui auront le courage de les tenter! Malheureusement nous ne voyons que des Artistes cazaniers ou des voyageurs timides qui n'osent pas s'éloigner de la grande route et se hasarder dans des sentiers ignorés.

Un Artiste qui a beaucoup consulté et étudié la Nature, parvient, à la longue, à distinguer d'un premier

coup-d'œil les objets qui méritent d'entrer dans une composition. Ce que le vulgaire trouve magnifique par sa régularité monotone, une perspective vaste et étendue qui ne laisse de repos sur aucune masse et qui ne forme aucun contraste sur ses différens plans, ne l'intéresse que foiblement. Il cherche, au contraire, un site qui lui présente tour à tour l'inégalité, les accords et les contrastes; il cherche ces caractères non-seulement dans les grandes masses, mais encore dans les détails. Un seul coin de terre fixe souvent son attention; Il est enchanté d'y trouver à peindre un vieux arbre qui, ayant perdu partie de sa sève, étale encore une verdure mâle et vigoureuse à côté d'une branche desséchée; la mousse qui couvre son tronc crevassé en plusieurs endroits; le lierre qui l'entoure et dont il devient le soutien; à ses côtés un jeune rejeton qui présente une tige orgueilleuse dont les frêles rameaux annoncent toute la fraîcheur et le brillant de la jeunesse; ici une pelouse parsemée de broussailles; là des rochers se détachant d'une touffe de buissons. Sur le bord de l'eau, un saule décrépit dont le tronc vide et noirci semble pouvoir à peine supporter le poids de ses branches, et qui est l'image d'un vieillard luttant contre la foiblesse et l'impuissance.

En général tous les momens sont bons pour copier et représenter la Nature; elle est toujours belle quand on sait bien la choisir; mais il est des circonstances plus ou moins favorables pour en saisir le brillant et l'agréable. Il faut, par exemple, avoir attention de ne pas la peindre à la suite des grands vents, parce que la poussière qu'ils

ont élevée, portée sur les arbres et sur tous les autres objets, les décolore, les fane, et leur donne des teintes fausses. Attendez que la pluie les ait nettoyés et leur ait rendu leur éclat. Ce n'est pourtant pas immédiatement après la pluie qu'il faut peindre; donnez le temps à la terre de boire l'eau de sa surface, qui la rendroit trop brune; aux arbres de laisser sécher leurs écorces et les branches dont la couleur est foncée par l'humidité; tous les tons seroient alors noirâtres, mais au bout d'une heure, quand tous les objets ont repris leur couleur naturelle: voilà le moment qu'il faut saisir avec empressement. Les nuages sont déchirés et dispersés; leurs masses sont imposantes et diversement éclairées; les rayons du soleil les percent et les traits de lumière se répandent avec éclat. Les rochers se trouvent vivement colorés; les arbres, les plantes reprennent une nouvelle vigueur; les feuilles, naguères penchées et flétries, se relèvent sur leur tige et se parent d'une verdure fraîche et brillante. Les fleurs rouvrent leur calice; les mousses, les gazons recouvrent leur ton d'émeraude. Tout ce qui est animé, dans la Nature, paroît recevoir une nouvelle vie. L'eau salutaire a pénétré et développé toutes les facultés végétales; les oiseaux qui s'étoient tapis ou cachés dans le temps de l'orage, reparoissent avec joie et présentent leurs plumes mouillées aux rayons bienfaisans du soleil qui les sèche et les colore. Ils semblent, par leur ramage, remercier l'Etre suprême et chanter les merveilles de la Nature. Quel est l'homme qui peut rester insensible à ce sublime spectacle? A plus

forte raison quel est le Peintre qui pourra le voir sans enthousiasme ?

Quoique la Nature soit toujours belle, sous plusieurs rapports, dans tous les instans du jour, les Artistes ont généralement observé qu'en le divisant en quatre parties, on trouvoit dans chacune d'elles et à l'instant déterminé pour chaque division, des contrastes plus décidés, des oppositions plus prononcées et des effets plus distincts. On a reconnu qu'en faisant quatre tableaux de ces instans de la journée et en les réunissant ensuite dans un même local, on en obtenoit beaucoup plus d'effet que s'ils eussent été séparés; que la fraîcheur du matin étoit mieux sentie à côté du brûlant horizon du soir, et qu'on apprécioit mieux le calme de la nuit et la lumière argentine et douce de la lune, en les mettant en opposition avec la lourde atmosphère et les rayons éblouissans du soleil à l'heure de midi. Des quatre parties du jour.

Ce sont ces momens variés et réguliers qui forment la chaîne de notre vie; mais il est bien peu de mortels qui sachent les gouter et en sentir le charme. C'est à leur contemplation que l'ame s'épanouit et connoît tout le prix de son existence. Les plaisirs qu'elle procure sont purs et innocens; ils nous attachent encore plus à ce qui nous entoure, et leur jouissance est un hommage renouvelé sans cesse qui rapproche l'homme sensible du créateur de toutes les merveilles de la Nature.

Les divisions adoptées par les Artistes pour les quatre parties du jour sont: le matin, le midi, le soir et la nuit.

Nous suivrons cet ordre dans les descriptions que nous allons en faire.

Le Matin. Pour tirer tout le parti possible du Matin, nous pensons qu'il faut prendre ce moment à l'époque qui se trouve entre le printemps et l'été, c'est-à-dire dans le commencement de prairial; lorsque le soleil ayant assez de force pendant le jour pour échauffer la Nature, fait désirer aux habitans de la terre et leur fait mieux sentir la fraîcheur d'une belle matinée.

Il y a plusieurs instans intéressans à distinguer dans cette partie du jour. Le premier est celui où la riante Aurore sortant des bras de son vieil époux, répand les perles et les fleurs sur la surface de la terre, et déploie, dans l'atmosphère, sa robe brillante de toutes les couleurs de l'iris. Les heures, qui viennent d'atteler au char du soleil ses quatres coursiers fougueux, montrent à peine leur tête rayonnante sur l'horizon couleur de pourpre, que les nuages liserés d'or se séparent pour donner un libre passage au quadrige embrasé qui nous ramène le dieu de la lumière.

La Nature n'étant alors éclairée que par la seule clarté de l'Aurore et sans aucune ombre décidée, a toute la fraîcheur de la nuit répandue et pour ainsi dire visible sur tous les objets que l'on aperçoit. La lune se trouve quelquefois, à cet instant, dans le ciel, qui commence à se dorer, et on la voit perdre progressivement le ton argenté de ses rayons. Sur la terre, les eaux paroissent reprendre plus de limpidité, les fleurs plus d'éclat, et

les

les arbres une verdure plus brillante. Les animaux sauvages fuient la clarté du jour et rentrent dans leurs tanières, tandis que les animaux domestiques, protégés par l'homme, quittent avec lui sa demeure et témoignent, par leurs divers cris de joie, le plaisir de respirer l'air pur du matin, et de brouter l'herbe tendre parsemée des perles de la rosée. Les habitans de la campagne, sortant des bras du sommeil, vont dans les champs vaquer à leurs travaux journaliers, tandis que leurs fidèles et innocentes compagnes s'occupent de la troupe intéressante des volatilles qui ne s'éloigne jamais de leur asile, et qui les suit battant de l'aile, demandant, par des sons variés et perçans, le grain préparé pour son premier repas. Tous ces objets sont extrêmement difficiles à rendre, à cause du ton local; mais il n'est pas impossible de les représenter avec cette sorte d'intérêt qu'inspire ce beau moment du jour. Berghem l'a essayé avec succès, et encore mieux Carle Dujardin et Van-Welde. Nous croyons qu'on peut réussir comme eux et produire quelque chose de neuf dans ce genre.

Le second moment est celui où le soleil, entièrement élevé sur l'horizon, porte sa lumière éclatante sur tous les objets de la Nature, et leur donne le sentiment et la vie par la gradation de sa chaleur bienfaisante. Cette lumière, atténuée par les vapeurs terrestres, est douce et de la plus grande harmonie; elle éclaire ces mêmes vapeurs et tout ce qui peut y participer. Les ombres portées sont très-prolongées; et celles qui sont produites par des corps d'une grande élévation, sont presque in-

définies. Ce moment est encore très-intéressant, à cause de l'unité et de la beauté de la lumière, de la fonte de toutes les teintes entre elles, occasionnée par les vapeurs terrestres, de la couleur argentine et bleuâtre des ombres, en réunissant les divers autres détails dont nous avons parlé au moment de l'aurore. Tout est alors en mouvement dans la campagne, et ce mouvement salutaire et laborieux fait honte à l'habitant oisif et paresseux de la ville qui n'a jamais vu lever le soleil que dans les tableaux de Claude Lorrain, et qui, ne pouvant par conséquent apprécier par comparaison les ouvrages de ce grand homme, est obligé, pour juger son mérite, de s'en rapporter à la foi d'autrui.

Cette seconde époque de la matinée est belle sans doute; mais nous croyons que la vapeur terrestre y est trop considérable; qu'elle offusque trop les couleurs locales et les formes; que la quantité de rosée répandue sur la terre a les mêmes inconvéniens par son humidité; que les ombres portées sont trop prolongées; enfin que la lumière est trop indécise.

Mais lorsque l'Artiste attend que le soleil soit monté plus haut sur l'horizon, environ deux heures après son apparition sur la terre, alors la rosée a disparu en partie, les ombres se sont raccourcies et produisent des masses plus intéressantes, la lumière est mieux prononcée; les travaux de la campagne sont tous en activité. Le cheval qui savouroit l'herbe tendre du pâturage, ouvre ses naseaux au souffle des zéphyrs qui lui indiquent la trace de sa compagne amoureuse. Il déploie sa crinière

ondoyante, et franchissant d'un saut les palissades qui le retenoient dans le parc, il fuit au galop, il arrive ; ses yeux étincelans et ses hennissemens redoublés annoncent son impatience et ses désirs. — Plus loin, deux taureaux se disputent la possession d'une génisse ; on les voit s'appeler au combat, frapper la terre de leurs pieds, se battre les flancs de leur queue nerveuse, heurter leur front à coups redoublés. L'un d'eux triomphe enfin et voit avec fierté son rival prendre honteusement la fuite et laisser un champ libre à ses plaisirs. — Dans la prairie voisine, les troupeaux bondissent avec joie ; leur bêlement multiplié annonce leur contentement; et le bélier, orgueilleux du nombre de ses maîtresses, sautille autour d'elles, indécis sur le choix de l'objet qui méritera ses faveurs. Le chien du berger ne les trouble pas dans leurs plaisirs; tranquille auprès de son maître, il demande, par ses caresses, sa portion d'un déjeûné frugal et sain apprêté par l'innocence, que l'appétit et la santé rendent préférable aux repas les plus somptueux

Nous croyons donc que cet instant du matin est préférable aux deux autres, parce qu'il peut réunir la représentation des divers objets que nous avons décrit. Le Claude Lorrain a peint quelquefois ce moment, et a mis dans ses tableaux toute la perfection dont l'art peut être capable. Plusieurs Peintres flamands et hollandois l'ont également copié avec une supériorité peu commune. Enfin notre Vernet a fait, dans le genre du paysage et de la marine, des matinées de la plus grande vérité dans tous leurs détails.

Nous exhortons les jeunes gens qui voudront vraiment étudier le paysage dans toutes ses parties, de se lever avant l'aurore pour connoître tous ses effets, et comparer attentivement la progression du soleil sur la terre, pour en tirer des conséquences relatives, et surtout pour en faire des études peintes avec prestesse; car les ombres et la lumière du soleil changent avec rapidité et obligent à peindre avec la plus grande promptitude.

Fête de Delphes.

Pour faire un tableau de cet instant de la journée, transportons-nous au temps de la splendeur de la Grèce et sur le mont Parnasse. C'étoit sur le penchant de cette montagne qu'étoit bâtie la ville de Delphes, au-dessus de laquelle on voyoit le temple d'Apollon entouré de l'enceinte sacrée qui renfermoit les statues, les monumens et les diverses offrandes faites à la Divinité.

Vers le commencement du printemps, on se rendoit à Delphes de toutes les parties de la Grèce et des pays les plus éloignés, pour venir consulter l'oracle. La ville n'étoit pas assez grande pour contenir l'affluence qui abordoit par les deux routes; elle logeoit dans les villages des environs ou campoit dans la plaine de Crissa, que traversoit le Plistus et qui s'étendoit jusqu'à la mer. Le jour désigné pour la cérémonie, dès que le soleil paroissoit sur l'horizon, et que ses rayons naissans frappoient le penchant de la montagne, éclairoient la façade du temple et faisoient briller l'or dont la plupart des statues étoient couvertes, on voyoit s'avancer lentement dans

la plaine et sur les collines, des processions composées de jeunes garçons et de jeunes filles qui sembloient se disputer le prix de la magnificence et de la beauté. Du haut des montagnes, des rivages de la mer, un peuple immense s'empressoit d'arriver à Delphes, et la sérénité du jour, jointe à la douceur de l'air qu'on respire en ce climat, prêtoit de nouveaux charmes aux impressions que les sens recevoient de toutes parts.

Parmi les théories qui se rendoient au temple, on distinguoit celle des Thessaliens, dont la marche s'ouvroit par une hécatombe dont les bœufs avoient les cornes dorées, ou bien étoient ornées de couronnes et de guirlandes de fleurs. Leurs conducteurs étoient vêtus de blanc et tenoient des haches sur leurs épaules; suivoient des musiciens qui jouoient de divers instrumens, et ensuite des Thessaliennes portant dans leurs mains ou sur la tête des corbeilles remplies de fleurs, de fruits et d'aromates précieux. La marche étoit terminée par de jeunes Thessaliens montés sur des chevaux superbes qui blanchissoient leurs mors d'écume. Cette théorie se rendoit au tombeau de Néoptolème, placé dans une enceinte à la gauche du temple.

Les autres troupes et les députations des villes du Péloponèse abordoient de tous côtés; elles cherchoient toutes à se distinguer par leur magnificence et par la recherche de leurs parures et de leurs offrandes. Tandis qu'elles s'acheminoient vers le temple, on préparoit les jeux pithiques au théâtre, au stade et dans l'hipodrome, et l'on pouvoit voir, dans la plaine, les chevaux et les

conducteurs de chars s'exercer d'avance pour mériter le prix dans la carrière.

Cependant les ministres et les prêtres étoient occupés aux environs et à l'entrée du temple. Les uns alloient dans le bois sacré cueillir des branches de laurier pour en former des couronnes qu'on suspendoit aux portes, aux murs, autour des autels et du trépied de la Pythie; d'autres remplissoient des vases de l'eau qu'ils avoient puisée dans la fontaine Castalie; ceux-ci, munis d'arcs et de carquois, cherchoient à écarter les oiseaux qui seroient venus se poser sur le toit de l'édifice ou sur les statues; ceux-là recevoient les offrandes et présidoient aux sacrifices dont ils dirigeoient les cérémonies. Enfin le nombre des théories et des processions, les diverses troupes réunies formant des danses et des marches cadencées, le bruit des instrumens variés, les chants qui se répétoient et faisoient retentir les échos de la montagne et de la vallée, l'appareil des fêtes, la fumée des sacrifices, l'étalage pompeux des draperies et des guirlandes de fleurs, tout enchantoit les yeux et les oreilles, transmettoit et portoit au loin les expressions éclatantes de la joie publique (1).

Le Midi. Le Midi seroit peut-être l'instant le plus ingrat à peindre, si l'Artiste vouloit prendre ce moment dans un beau jour sans nuages du mois de messidor; plus il mettroit de vérité dans son tableau, et plus cette vérité

(1) *Vid.* Anacharsis, chap. xxi.

seroit monotone, lourde et sans intérêt. La Nature en proie aux feux dévorans de la canicule, les plantes séchées sur pied, la terre crevassée de toutes parts, les fontaines taries dans les plaines, et les ruisseaux à sec dans les vallons, l'aspect fatigant de la lumière blafarde, le silence des oiseaux, le cri aigu de la cigale, l'affaissement des animaux de toute espèce, l'homme lui-même couvert de sueur et absorbé par la fatigue, ne pouvant, par ses efforts, ranimer les forces des bœufs qui succombent sous le joug, ou s'abattent au timon du chariot qu'ils traînent avec peine; tous ces détails et ces épisodes ne sauroient produire un grand intérêt pittoresque, parce que la lumière est trop égale par-tout. Les ombres portées dépassent à peine les corps qui les produisent; elles ne paroissent pas se lier entre elles. La grande clarté de l'atmosphère domine sur toute la Nature, et ne laisse à l'œil aucun repos. Enfin l'art, qui pourroit dans ce moment égaler la Nature, ne feroit un bon tableau que relativement aux difficultés qu'il auroit vaincues, mais qui n'offriroit rien d'attrayant et de flatteur.

Nous ne connoissons qu'un seul tableau dans ce genre; il est d'Albert Cuip, et représente le baptême de l'eunuque de Candace. C'est un ouvrage sublime par l'effet de lumière, et généralement reconnu pour tel par les Artistes et les véritables Amateurs.

Si l'on veut mettre de l'intérêt à cette heure du jour, il faut nécessairement affoiblir cette grande monotonie de lumière; il faut disséminer dans l'air des nuages épais

qui, par leurs ombres portées sur les différentes parties de la terre, produisent des effets piquans, résultat nécessaire de la privation partielle de la lumière, et qui fait si bien valoir les objets éclairés.

C'est l'heure la plus convenable pour représenter le spectacle terrible d'un orage ou d'un ouragan. Les nuages amoncelés sur différens plans, emportés en sens contraires suivant la direction opposée des courans d'air; leur déchirement partiel découvrant d'autres nuages plus brillans, ou laissant voir l'azur des cieux plus intéressant alors, parce qu'il n'est pas monotonement seul, et qu'il est en opposition avec des corps mobiles et mus violemment; les formes des nuées si diversement variées par leur ton et leur lumière, tout alors offre, dans le ciel, le spectacle le plus magnifique et le plus imposant.

Si l'on porte ses regards sur la terre, le tableau devient aussi sublime que piquant; les arbres agités ou brisés par le vent paroissent, les uns privés de lumière, et quoique placés dans le fond, d'une teinte mâle et vigoureuse; les autres, éclairés un instant par un rayon du soleil qui perce la nuée déchirée, se trouvent vivifiés tout à coup et aussi brillans de ton que le rocher qui les avoisine ou le terrain qui le soutient.

Le pâtre effrayé fait des efforts pour se roidir contre le vent. Il conduit précipitamment son troupeau vers l'asile le plus prochain. Le troupeau court avec précipitation, et élève des nuées de poussière qui se dispersent dans les airs. Ces masses de sable, la fumée qui sort de l'habitation de l'homme et qui se détache en clair sur l'obscurité

l'obscurité des nuages absolument privés de lumière ; le troupeau qui n'est éclairé qu'à moitié ; les terrains changeant tout à coup de ton en s'abreuvant d'une eau salutaire ; la verdure paroissant se ranimer à l'instant ; enfin tous les détails produits et suite d'un orage, portent un caractère plus énergique et plus intéressant que celui du Midi tranquille et fastidieusement éclairé.

Nous nous souvenons d'avoir vu, en ce moment de la journée, un incendie assez considérable dans la campagne. La fumée épaisse et volumineuse obscurcissoit des grandes parties de l'atmosphère. Eclairée moitié par les flammes et moitié par le soleil, elle offroit, par ses ondulations et ses mouvemens, des effets extraordinaires. La flamme plus brillante sous le volume immense de la fumée, les arbres et les autres objets environnans, en partie éclairés par l'incendie, et le reste de la campagne par un soleil sans nuages, ajoutoient au piquant du tableau ; et ce qui l'animoit le plus, c'étoit de voir le trouble et le mouvement des malheureux qui sauvoient du feu leurs meubles les plus nécessaires ; la frayeur des femmes et des enfans, la désolation et le désespoir des infortunés qui venoient de tout perdre dans les flammes ; les secours qu'on leur administroit ; les efforts et les tentatives pour arrêter l'incendie ; les divers sentimens des spectateurs ; la douleur, la pitié, la crainte, la curiosité, l'insouciance même, faisoient naître leurs différentes expressions. Ce tableau effrayant avoit néanmoins un caractère pittoresque fait pour attacher un Artiste observateur ; et qu'il seroit heureux pour l'art s'il pouvoit,

en représentant ce sujet désolant mais sublime, inspirer aux spectateurs l'attendrissement qui l'a pénétré, et faire couler ces larmes involontaires qui précèdent presque toujours, dans les ames sensibles, les mouvemens de bienfaisance et de générosité!

On peut aussi placer, à cette heure du jour, les repas champêtres au temps de la moisson; la retraite des cultivateurs dans les forêts vers le midi; le repos et la fraîcheur qu'ils vont chercher à l'entrée d'une caverne sombre, sur le bord d'un ruisseau, ou tout auprès d'une fontaine ombragée d'un chêne ou d'un platane touffu; leurs amusemens innocens, les disputes de chant ou de la flûte; quelque accident imprévu, tel que l'attaque d'un gros serpent qui vient de mordre une jeune fille éloignée pour un moment de la troupe assemblée; des chiens qui s'attaquent et effraient un groupe d'enfans qui jouoient paisiblement à l'ombre, etc. etc. Enfin les traits d'histoire et de mythologie qui se rapportent à ce moment de la journée, doivent suggérer des idées à l'homme de génie qui sait puiser dans les climats, les mœurs, les usages des différens peuples, ce qu'il croit convenable et nécessaire pour représenter la Nature sous toutes ses formes et ses rapports.

Il seroit peut-être possible d'adapter, à l'heure du Midi, plusieurs sujets tirés de la fable de Phaëton, en y faisant quelques modifications. Nous allons essayer de conter cette fable d'après l'inimitable auteur des Métamorphoses.

Fable de Phaëton.

L'imprudent Phaëton, malgré les salutaires avis de son père, veut satisfaire sa curieuse ambition. Il monte sur le char du soleil; l'Aurore lui ouvre ses portes éclatantes, et le voilà lancé dans la carrière. Les quatre bouillans coursiers remplissent l'air de hennissemens et de flammes. Ils partent, volent, écartent les nuages qui se trouvent sur leur passage, et devancent les vents qui se sont levés avec eux; mais ils s'aperçoivent bientôt de la légèreté du char et de la timidité de leur conducteur. Ils abandonnent leur route ordinaire, et Phaëton ne sait plus de quel côté les tourner. Ils l'entraînent vers le nord, et les constellations voisines du pôle sont toutes étonnées de sentir la chaleur pour la première fois. L'infortuné considère la terre du haut du ciel; il ne voit que des abymes de toutes parts. Il pâlit; ses genoux tremblent; ses yeux se couvrent de ténèbres. Presque vers le milieu de sa course il s'aperçoit qu'il lui reste encore un plus long espace à parcourir. Il tourne tantôt au couchant, tantôt au levant; mais sa malheureuse destinée l'empêche d'arriver à aucun de ces termes. Il ne quitte pas encore les rênes; mais il n'a plus la force de les tenir. Les chevaux, épouvantés des monstres qu'ils rencontrent, s'emportent, parcourent les régions inconnues du ciel; tantôt ils s'élèvent jusqu'aux étoiles du firmament; tantôt ils se précipitent jusques près de la terre. Déjà les nuées enflammées jettent de la fumée; les neiges éternelles, accumulées sur les hautes montagnes, fondent et disparoissent. Les forêts sont en feu; la terre devient aride et desséchée; les villes entières

sont consumées, la force de la chaleur réduit en poudre et leurs murailles et leurs habitans; les Nymphes voient, en pleurant, tarir les sources de leurs fontaines et de leurs lacs; les fleuves les plus abondans ne se trouvent plus en sûreté dans le lit où ils couloient; le Nil, épouvanté, se retire dans les déserts, et va cacher sa source qu'on n'a pu découvrir depuis. La terre s'entr'ouvre de tous côtés, et la lumière qui pénètre jusques dans le séjour des ombres, vient glacer d'effroi Pluton et Proserpine. La mer s'étant retirée en plusieurs endroits, laisse voir à sec les vastes campagnes de sables qu'elle couvroit auparavant. Les montagnes ensevelies sous les ondes, paroissent pour la première fois et augmentent le nombre des îles. Nérée, Doris et leurs filles, sentent la chaleur jusques dans le fond de leurs antres. Neptune, en courroux, veut trois fois sortir les bras hors de l'eau, et trois fois la chaleur l'oblige de les retirer. La terre voyant que les eaux de la mer dont elle étoit environnée se sont retirées, et que les fontaines qui servoient à l'arroser sont cachées dans son sein, lève sa tête autrefois si féconde, alors entièrement sèche et aride, et s'étant couverte le visage d'une main, elle fait entendre un tremblement affreux et descend dans un lieu plus bas que celui qu'elle avoit coutume d'habiter, d'où elle adresse ses plaintes à Jupiter. Le mal étoit à son comble. Le souverain des Dieux sent toute la nécessité de remédier à un danger si pressant. Il monte sur l'Olympe, saisit son foudre vengeur, et le faisant précéder du tonnerre, il frappe le jeune téméraire, et le précipite d'un char où il n'auroit

jamais dû monter. Phaëton tombe dans l'Eridan ; ce fleuve le reçoit dans ses ondes, et lave son visage qui étoit tout couvert d'écumes. On lui élève un tombeau, dont l'épitaphe annonce sa malheureuse tentative et fait plaindre son infortune en justifiant sa hardiesse ; mais il sera toujours un exemple terrible à présenter aux mortels qui voudront entreprendre plus que la frêle humanité ne peut exécuter (1).

Phébus approchant de l'horizon, précipite sa course ; ses chevaux fatigués partagent son impatience ; on diroit qu'ils connoissent celle de leur conducteur, qui brûle de se jeter dans les bras de Thétis. Au moment où le Dieu va quitter la terre, il paroît rassembler tout l'éclat de ses feux et étaler, aux yeux des mortels étonnés, le plus brillant de tous les spectacles. La pourpre, l'or, la topase, le rubis et la chatoyante opale décorent tour à tour et à l'envi, les environs du lieu où bientôt il doit se perdre à nos regards. Les nuages qui l'avoisinent empruntent une partie de ses feux éclatans. Il semble enfin qu'en se cachant au monde, il veuille faire regretter davantage aux humains son absence momentanée. Le Soir.

(1) Malgré le mouvement et la poésie qui régnent dans cette description, on sent bien que ce n'est qu'une foible traduction des vers d'Ovide ; et un Artiste doit reconnoître la nécessité de lire les auteurs dans leur langue originale, pour se pénétrer de leurs beautés et participer, pour ainsi dire, à leur génie, s'il veut représenter les mêmes sujets qu'ils ont traité avec tant de chaleur et de fécondité.

Son disque embrasé se plonge insensiblement dans le vaste océan. Il paroît même encore lorsqu'il a passé la ligne d'horizon; et la déesse des ténèbres qui doit le remplacer dans peu, fait étendre, par le crépuscule, son voile sombre sous lequel elle doit bientôt parcourir l'Ether parsemé d'étoiles.

Ce moment est superbe pour la Peinture. La couleur et le ton général de l'atmosphère sont de la plus grande chaleur. Les objets éclairés sont d'une teinte dorée qui contraste singulièrement avec les ombres bleuâtres que l'on observe toujours au soleil couchant. Les nuages opposés à l'occident représentent ordinairement des singularités qui tiennent du merveilleux, sur-tout après un orage; et l'Artiste, en examinant cette partie du ciel, y découvre des formes de rochers, de montagnes et de constructions dessinées dans le plus grand style, et composées le plus pittoresquement possible.

Comme le vent se calme presque toujours au coucher du soleil, la Nature jouit alors d'une tranquillité qui fait le charme d'une ame innocente et sensible. Les eaux des fleuves réfléchissant la voûte céleste, rassemblent immédiatement la lumière la plus brillante du ciel à côté des tons les plus vigoureux des rivages qui sont déjà dans l'ombre, ce qui forme une opposition extrêmement piquante et donne la vie au tableau.

Qu'il est intéressant de voir, à cet instant du jour, les montagnes et les habitations placées sur les hauteurs, briller éclairées à moitié des rayons du soleil couchant, et se ternir graduellement à mesure que cet astre se

plonge dans l'horizon ; le foyer de la lumière safranée traverser, par ses rayons, l'épaisseur des branchages des arbres et des buissons, et dorer, par sa couleur de feu, la vapeur aqueuse et terrestre ; de suivre l'ombre azurée qui se prolonge indéfiniment vers l'Orient, pour éloigner, fondre et faire disparoître les objets, en conservant néanmoins cette belle harmonie vaporeuse que le Claude Lorrain, J. Boot et Vernet ont rendue si naturellement et avec tant de magie !

Nous croyons que ce moment du jour doit être pris vers la fin de l'été, dans le mois de thermidor, parce qu'alors les feuilles des différens arbres commencent à se dessécher ; les fruits sont en maturité, et la couleur locale des mêmes objets varie beaucoup suivant le plus ou moins de dessication. L'eau limpide des rivières semble inviter l'homme à venir s'y baigner et s'y rafraîchir. Les travaux de la campagne sont dans toute leur activité, et les plaisirs champêtres dans la circonstance la plus favorable. Les soirées sont généralement belles ; le ton du soleil couchant ne varie que du jaune à l'orangé. Les scènes champêtres et pittoresques, éclairées par cette lumière, ont un effet beaucoup plus piquant qu'à une autre heure du jour. Les ombres étant alors très-prolongées, l'Artiste est le maître de distribuer sa lumière avec plus d'oppositions, en supposant toujours que les corps qui produisent ces ombres portées sont hors du tableau et dans la direction d'où vient l'ombre.

Van-Ostade est un des Peintres de genre qui se soit le plus attaché à ce moment de la journée, et c'est en

l'étudiant avec soin qu'il est parvenu à rendre ses sujets de paysans avec la chaleur et l'énergie que nous offrent les tons vigoureux et transparens de ses jolis tableaux.

Nous n'imaginons pas que la Peinture puisse produire rien de plus parfait, en ce genre, que le magnifique tableau de Claude Lorrain qui est au Muséum national, et qui représente une danse de paysans rassemblés auprès d'un pont, éclairée par le soleil couchant. C'est le modèle le plus achevé que puisse consulter un jeune Artiste pour la chaleur et la transparence de l'atmosphère, et la vapeur des lointains. J. Boot, élève du Claude, a fait aussi beaucoup de soleils couchans, et y a déployé un talent peu commun. Enfin plusieurs paysagistes flamands et hollandais ont réussi à peindre la Nature dans un instant où elle est brillante, sans monotonie, harmonieuse sans fadeur, et piquante sans dureté.

Le moment du soleil couché ressemble beaucoup à celui de l'aurore, à la fraîcheur près; et comme il n'y a d'autre lumière que celle de l'horizon où le soleil vient de se cacher, les effets qu'elle produit seroient très-difficiles à rendre sans qu'on pût se promettre d'inspirer un grand intérêt. La lune paroît quelquefois dans ce moment; mais l'atmosphère est encore trop éclairé pour que sa lumière ait quelque valeur. Ainsi tous ses effets sont indécis; et c'est à cause de cette indécision que nous pensons qu'on doit s'abstenir de peindre cet instant du jour. Van-de-Welde a cependant peint des animaux à cette heure; mais deux ou trois vaches se détachant en demi-

demi-teinte sur un ciel très-brillant, ne forment point un tableau qui demande de la liaison et de l'ensemble ; et il paroît qu'en faisant une chose très-difficile sans beaucoup d'intérêt, il a voulu se donner le plaisir de réussir dans une étude extraordinaire.

L'histoire et la fable nous offrent nombre de sujets convenables au Soir, tels que l'enlèvement de Proserpine dans les campagnes de Sicile ; Euridice mordue par un serpent en jouant avec ses compagnes, etc. etc. ; mais pour varier nos citations, nous allons en proposer un dont un Artiste intelligent pourroit tirer parti et faire un tableau intéressant. Il est pris du roman de Tarsis et Zélie, par Lamothe le Vayer, et la scène se passe dans la vallée de Tempé, en Thessalie.

Aventures de Tarsis et Zélie.

Cette vallée n'a guères qu'une lieue et demie dans sa plus grande largeur; et elle est quelquefois si resserrée, qu'elle ne paroît avoir qu'une centaine de pieds. Les montagnes qui la bordent sont couvertes de peupliers, de platanes, de frênes d'une beauté surprenante. De leurs pieds jaillissent des sources d'une eau pure comme le cristal; et des intervalles qui séparent leurs sommets, s'échappe un air frais que l'on respire avec une volupté secrète. Le fleuve Penée, qui coule dans le milieu, présente presque par-tout un canal tranquille, et dans certains endroits il embrasse de petites îles dont il éternise la verdure. Des grottes placées dans les flancs des montagnes, des pièces de gazon aux deux côtés du fleuve

semblent être l'asile du repos et du plaisir..... Les lauriers et les différentes sortes d'arbrisseaux forment d'eux-mêmes des berceaux et des bosquets, et font un beau contraste avec des bouquets de bois placés au pied de l'Olympe. Les rochers sont tapissés d'une espèce de lierre, et les arbres ornés de plantes qui serpentent autour de leur tronc, s'entrelacent dans leurs branches, et tombent en festons et en guirlandes. Enfin tout présente, en ces beaux lieux, la décoration la plus riante. De tous côtés l'œil semble respirer la fraîcheur, et l'ame recevoir un nouvel esprit de vie (1).

Vers le milieu de la vallée étoit située la ville de Gonnes, et tout auprès l'île des Daphnides, voisine de Cenome, Collioure, et de plusieurs autres hameaux peuplés de pasteurs, heureux habitans de ce délicieux séjour. Dans l'île étoit le temple de Daphné, où demeuroient les prêtresses, et sur un de ses bords escarpés on voyoit l'autel qui servoit au grand sacrifice d'un homme qui se dévouoit de lui-même à la mort, et qui, frappé d'une flèche par la main de la prêtresse, étoit précipité dans le fleuve.

Zélie avoit été reçue au rang des Daphnides; et Tarsis, qui la croyoit morte, s'étoit offert pour victime. Cet infortuné pasteur se sacrifioit sans regret pour le salut de ses concitoyens, résolu de perdre la vie dans

(1) *Vid.* Anacharsis, chap. xxxv.

le fleuve qu'il s'imaginoit avoir servi de tombeau à son amante chérie.

Le jour consacré au sacrifice, on vit les bords du fleuve couverts de peuple vis-à-vis l'île des Daphnides, et sur le courant un nombre infini de bateaux. Les flûtes et les instrumens sacrés annonçoient déjà l'approche de la victime. On l'amenoit, par eau, dans un bateau tapissé de branches de laurier; elle étoit assise sur une espèce de trône orné de pareilles branches. Sa tête étoit couverte d'une couronne des mêmes feuilles. Celui qui se dévouoit à la mort étoit vêtu d'une longue robe bleue, et ceint par le milieu du corps d'un cordon de même couleur. A ses côtés étoient quatres prêtres de Jupiter. Le grand-prêtre avançoit ensuite, dans un autre bateau, au milieu de vingt de ses ministres; six petites barques le suivoient, remplies chacune de six autres prêtres chantant des hymnes et des vers à la louange de celui qui se dévouoit si généreusement pour son pays.

Les bateaux approchent de l'île; les portes du temple s'ouvrent, et l'on en voit sortir soixante Daphnides. Celle qui devoit immoler la victime étoit au milieu; c'étoit Zélie. Elle étoit vêtue, ainsi que toutes les prêtresses, d'une longue robe verte, couleur consacrée à Daphné, et portoit, par-dessus, un grand voile bleu, traînant jusqu'à terre, et qui lui tomboit, en devant, jusqu'à la ceinture. Elle tenoit l'arc d'une main, la flèche de l'autre, avec le carquois sur l'épaule. La moitié de ses cheveux étoit nouée sur sa tête, l'autre moitié flot-

toit en ondoyant, et relevoit, par son extrême noirceur, la blancheur merveilleuse du peu qui paroissoit de son sein.

Tarsis et Zélie arrivèrent presque en même-temps à l'autel; ils y abordèrent par deux côtés différens, et ils s'y mirent tous deux à genoux sans se connoître..... Zélie alla poser l'arc et la flèche sur l'un des bouts de l'autel; elle y prit les bandes sacrées destinées à lier la victime; et s'approchant de Tarsis, elle lui ôte la couronne pour lui bander les yeux..... Que devint-elle à cette vue? ses bras n'ont plus de mouvement, les bandelettes lui tombent des mains; elle veut parler, elle ne peut prononcer une seule parole, et elle demeure appuyée sur l'autel, pâle, interdite et comme évanouie. Tarsis avoit toujours les yeux arrêtés en terre; à la rumeur qu'excitoit l'événement, il regarde la Daphnide et reconnoît Zélie..... Il se lève aussitôt, prend les bandes sacrées qui étoient tombées des mains de la prêtresse, et la conjure, au nom de Daphné, de lui ôter une vie qu'il ne peut plus lui consacrer, puisque la sienne est pour toujours vouée au service des autels.

Le grand-prêtre s'avance, impose silence à la multitude agitée; il interprête l'oracle..... et le peuple applaudit par des cris de joie et des battemens de mains. Il fait plus; il demande que les deux amans soient unis sur ce même autel préparé pour le sacrifice; ce qui est exécuté; les appareils de mort sont aussitôt changés en ceux du mariage.

Une partie du peuple voulut accompagner les mariés comme en triomphe jusqu'à la demeure d'Alcidias, père de Tarsis, située à Hippique et à quelque distance de l'île des Daphnides (1).

C'est cette marche triomphale que nous voudrions représenter dans le tableau. L'heure du jour qui est sur son déclin; tous les apprêts du sacrifice et de la fête nuptiale qui se trouvent confondus; les joueurs d'instrumens, les groupes de prêtres, de pasteurs, de vieillards, de femmes, de jeunes filles et d'enfans suivant ou précédant les époux qui s'acheminent vers le hameau, enrichiroient cette scène intéressante; et l'on pourroit peindre, sur un plan éloigné, la demeure d'Alcidias telle qu'elle est décrite par l'Auteur du roman.

Cette maison est placée sur le haut d'une petite colline; on y aborde, du côté du midi, par une longue avenue de quatre rangs d'arbres qui touchent le ciel; elle est garantie des mauvais vents du couchant par des bois de haute futaye; et de ceux du septentrion, par une montagne que l'on voit à une distance médiocre et qui se trouve chargée de bois, de blé, de vignes, de maisons, et de tout ce qui peut agréablement diversifier une perspective. La vue est libre du côté de l'Orient, où l'œil se peut étendre le long d'un vallon aussi délicieux qu'il y en ait dans le reste de Tempé. Le pied de la colline est arrosé des eaux les plus pures; mille saules qui les bordent, les conservent dans une fraîcheur per-

(1) Tarsis et Zélie, liv. xx.

pétuelle au milieu des plus ardentes chaleurs de l'été; et après avoir formé, dans ce lieu, des étangs, des canaux, des bassins de différentes figures, elles font, en s'enfuyant, mille détours dans une prairie à perte de vue, d'où elles vont se jeter dans le fleuve Penée.

La Nuit. Il ne nous reste plus qu'à donner une idée de la Nuit, non de celle qui ne laisse rien apercevoir, qui ne laisse échapper aucune clarté, et que l'on appelle ténèbres, mais de cette Nuit fraîche et tranquille, éclairée légèrement par la lune, qui, par sa lumière argentine, annonce le repos et non la mort de la Nature.

Forêts antiques et sacrées, bois épais et touffus, asiles du silence et de la solitude, la vénération que vous inspirez dans le jour se change en terreur pendant la Nuit; l'obscurité la redouble. Le cri perçant et triste du hibou et des autres oiseaux de proie répand la crainte et l'effroi dans votre enceinte. Tout mortel tremble d'y pénétrer; mais la fille de Latone sort de l'horizon, sur son char d'argent, traîné par des biches : sa rougeur décèle l'impatience de revoir le jeune Endimion, qui sommeille sur les bords sinueux et verdoyans de ce ruisseau qui va bientôt réfléchir dans sa limpidité l'image lumineuse de la déesse des forêts. Que cette apparition progressive est imposante et majestueuse ? Le disque de l'astre brille d'une lumière mystérieuse et dorée : il s'éclaircit et s'argente à mesure qu'il s'élève dans l'atmosphère. Il semble, en montant, diviser et écarter les nuages qui se rencontrent sur son passage, pour pouvoir éclairer

sans obstacle la Nature muette et tranquille : mais sa clarté réveille, enhardit, guide et favorise les mortels entraînés par la fougue de leurs passions. — Ici c'est un voleur adroit qui cherche à pénétrer dans la demeure de l'homme paisible et laborieux, qui se repose dans les bras du sommeil, et qui, accablé de fatigues de la journée, n'est pas même éveillé par l'aboyement de son chien fidèle, vainement répété par l'écho de cet énorme rocher qui domine sa cabane. — Là, c'est un amant heureux, dirigeant ses pas vers la maison de sa maîtresse, qui n'a que la Nuit pour échapper aux regards vigilans d'une mère sévère, et qui partageant l'impatience de celui qu'elle attend, ouvre sans bruit et avec précaution la croisée, d'où elle peut le voir venir, et par laquelle elle a résolu de l'introduire. — Plus loin, et quel contraste! on voit se promener, en rêvant, un époux infortuné, que la mort a privé de sa compagne, et qui vient dans de tristes et lugubres cyprès arroser de ses larmes le tombeau couvert de lierre qui renferme les restes inanimés de l'objet adoré qui fit long-temps son bonheur. — Oh Diane! ce fut à la clarté de tes rayons que la malheureuse Thisbé aperçut auprès du tombeau de Ninus, et aux pieds du mûrier désigné pour le rendez-vous, le corps du trop crédule Pyrame, et que réduite au désespoir, elle se perça le cœur avec la même épée qui lui avoit ôté la vie.

La Nuit éclairée par la lune est admirable pour la solitude et la méditation : les effets sont tranquilles ; les masses larges, sans détails ; les teintes argentées et mystérieuses. Le lever de cet astre, sur un horizon un peu

bas, offre un très-beau spectacle : il paroît rougeâtre au travers de la vapeur qui s'élève de la terre, mais il perd cette couleur en s'élevant, comme nous venons de le dire, et il prend le ton argentin qui lui est propre. Cependant le vague des couleurs, l'indécision des formes et des masses éloignées, la profondeur de l'espace privé de lumière, tout contribue à faire paroître le tableau plus grand qu'il ne l'est effectivement.

Vanderneer n'a presque peint que des clairs de lune ; aussi les a-t-il rendus avec un charme, une transparence de tons, et une chaleur de teintes qui font le plus grand plaisir. Ses eaux sont limpides et profondes, et d'une planimétrie étonnante. Enfin, c'est le Peintre de paysages qui a le mieux senti et rendu cet effet de la Nature. Vernet en a fait d'aussi admirables ; mais comme la plus grande partie de ceux qu'il a peint sont sur mer, nous nous réservons d'en parler lorsque nous traiterons du genre de la marine.

On peut prendre cette partie du jour dans les quatre saisons, et produire des tableaux très-piquans et neufs de composition. Nous ne nous souvenons pas d'avoir jamais vu un tableau de clair de lune pendant l'hiver, dans des sites où les montagnes couvertes de neiges contribuent à rendre les lumières plus claires et par conséquent l'effet plus visible. Mais nous sommes persuadés que dans la Suisse, les Alpes, les Pyrénées, enfin dans tous les pays montagneux et dans les temps de neiges, on doit trouver des sites extraordinaires, éclairés pittoresquement par cet astre, et dans lesquels on peut mettre

des

des sujets piquans et singuliers, tels que des loups affamés déterrant des fosses aux environs d'un village : ces mêmes animaux emportant quelque proie, et poursuivis par des chiens, des chasseurs, etc. Si l'on transporte la scène en Asie ou en Afrique, on peut représenter dans la Nuit les précautions que prennent les voyageurs pour se garantir des approches des bêtes féroces, soit en s'entourant de feux, soit en tirant des coups de fusil, etc. Plus rapproché de nos climats, on peut mettre en usage les promenades sur l'eau, les fêtes et danses sur les bords de la mer et d'un lac ; les enterremens nocturnes ; la conduite d'une jeune mariée chez son époux ; certaines cérémonies grecques, telles que la fête et la course des flambeaux à Athènes ; une attaque de brigands sur une grande route, une embuscade militaire, etc., etc.

Nous observerons que le feu fait très-bien la Nuit, par sa clarté qui contraste avec celle de la lune ; mais ce qui est encore essentiel pour obtenir des effets piquans, c'est de peindre de l'eau. Sans eau, le paysage est mort, et sur-tout la Nuit. Les grandes masses tranquilles procurent la réflexion admirable de la lune et des feux accidentels que l'on place dans un tableau. Ceux-ci peuvent être de plusieurs sortes : soit naturels, tels que les éruptions volcaniques ; soit artificiels, comme les flambeaux, les incendies, etc. etc. Cependant nous devons faire remarquer que si l'éruption ou l'incendie est trop considérable, l'effet du clair de lune disparoîtra, et dans ce cas sa lumière ne sera qu'accessoire à la clarté du feu que l'on voudra représenter ; il y a plus de charme à

laisser dominer celle de la lune, et à ne se servir du feu que comme lumière secondaire.

Les études de Nuit ne peuvent se bien faire que de ressouvenir : c'est à force d'application et de méditation, que l'on parvient à bien rendre cette partie du jour. Nous ne croyons pas que des études dans ce genre, faites à la lumière artificielle, puissent être vraies, à cause du ton rouge que donne le flambeau allumé, qui empêche de voir l'effet de la clarté de la lune que l'on veut prendre d'après Nature.

Voici un sujet que nous allons proposer pour la Nuit :

Histoire de Phrosine et Mélidore.

Phrosine et Mélidore s'aimoient, mais des parens cruels s'opposoient à leur union. Ces amans se voyoient en secret : ils furent un soir surpris, et Mélidore obligé de défendre sa vie, eut le malheur de blesser assez grièvement les deux frères de sa maîtresse. Désespérant de jamais la posséder, cet amant désolé quitte Messine, sa patrie, et va demander asile à un hermite qui habitoit une île peu éloignée. Le solitaire l'accueille avec bonté, le reçoit en qualité de compagnon, et cherche à le consoler des peines qu'il éprouve. L'hermite succomba bientôt sous le poids des ans : Mélidore le remplaça, et resta seul dans sa demeure, toujours amoureux, et ne pouvant perdre le souvenir de Phrosine. Celle-ci, cherchant sans cesse des nouvelles de son amant, apprend par un pêcheur qu'il est le solitaire qui habite l'hermitage : l'amour lui suggère le moyen de s'en rapprocher, en franchissant à la nage le bras de mer qui les sépare ; et dès qu'elle se

croit assez exercée pour soutenir la fatigue du trajet, elle suppose un pélerinage, obtient l'agrément de ses frères, et part accompagnée de surveillans qui sont loin de soupçonner ses projets. Elle arrive en dévotion, reconnoît Mélidore; mais comme elle est couverte d'un voile, l'hermite ne peut soupçonner qu'elle est la femme qui vient visiter sa chapelle. En partant, elle laisse un billet qui l'instruit et lui annonce que le lendemain, dans la nuit, elle viendra le revoir; lui fait savoir comment, et lui recommande d'allumer un flambeau qui devra lui servir de guide pour arriver à la nage à l'île dont elle a eu soin d'examiner les abords. On s'imagine la joie de Mélidore, et son exactitude à allumer le fanal : avant l'heure désignée, il étoit déjà sur le rivage, impatient de voir aborder son amante. Il l'aperçoit enfin sur la vague légère, vole au-devant d'elle, et la reçoit dans ses bras..... Phrosine retourne à Messine avant l'aurore, fatiguée de sa course, mais enhardie par la réussite de sa dangereuse entreprise. Elle fit plusieurs fois le voyage, toujours avec succès; on eût dit que les élémens étoient d'accord pour favoriser ses amours et son audace. Le hasard fit découvrir à ses frères ce que le mystère et les précautions d'une discrète confidente ne leur avoit pas permis de soupçonner jusqu'alors. Ils dissimulent leur fureur, mais ils projettent de se venger d'une manière terrible sur l'imprudente Phrosine : à cet effet, ils attendent un tems nébuleux; et au moment qu'ils se sont assurés qu'elle a quitté le rivage, et qu'elle se dirige vers l'île, ils la précèdent à quelque distance dans un esquif

qui porte un flambeau. La malheureuse amante, trompée par cette clarté, se détourne de la route directe, et suit le fanal qui s'éloigne à mesure, en l'égarant davantage. Bientôt elle s'étonne de la longueur du chemin ; elle ranime en vain son courage, elle s'épuise en efforts superflus : ses forces l'abandonnent.... Le flambeau s'éteint ; elle succombe et se plonge dans l'abyme des eaux. Cependant le brouillard se dissipe : la lune se lève et éclaire au loin la surface de la mer. Mélidore inquiet, ne sait à quoi attribuer un retard qu'il n'éprouva jamais. Il monte sur le rocher, il alimente son fanal ; il descend, parcourt le rivage, en frissonnant à chaque pas d'amour, de crainte et de désespoir. Il porte ses regards sur la plaine liquide, et voit flotter un corps sur la vague écumeuse ; il approche et reconnoît celui de l'infortunée Phrosine, victime de son amour et de sa fatale erreur. Il n'a que la force de la retirer sur la plage : il tombe immobile, éperdu sur cet objet adoré ; il le serre dans ses bras, et le désespoir s'emparant de son ame, il détache sa ceinture ; il s'enchaîne au corps de sa maîtresse, et se précipite avec elle dans la mer.

Le moment que nous choisirions pour faire un tableau dans cette histoire tragique, est celui où Mélidore, au lever de la lune, aperçoit sur le rivage le corps de Phrosine, et qu'il se livre à tous les transports de l'amour et du désespoir.

Les Quatres Saisons.

L'année est composée de douze mois, mais chacun d'eux, en se succédant, n'offre point un caractère assez

décidé; parce que la gradation peu sensible dans l'augmentation ou la diminution du jour naturel, et les variations dans la température de l'air atmosphérique, suivant le temps que le soleil est plus ou moins sur l'horizon, ne présentent point de nuances assez marquées pour qu'on puisse établir des points fixes dans les opérations et les phénomènes de la Nature. Les anciens ont cru devoir adopter une division plus précise, et ils l'ont fixée aux époques des équinoxes et des solstices. L'espace du temps qui s'écoule entre ces quatre époques, forme les Saisons, qui, chacune dans leur ensemble, sont très-distinctes par la marche de la végétation et le cours invariable de l'astre qui la favorise (1).

Les Saisons offrent à l'Artiste un spectacle admirable et varié, dont il doit étudier les différences, pour en saisir adroitement les nuances et les effets : c'est ce spectacle qui a inspiré les Poëtes qui ont chanté la révolution de l'année; tels que Virgile, dans ses Géorgiques; Saint-Lambert et Thompson, dans leurs poëmes des Saisons,

---

(1) Ovide a personnifié les divisions du temps, et les a placées dans le palais du Soleil, autour du trône de la divinité dont elles forment la cour.

. . . . . Purpureâ velatus veste sedebat
In solio Phœbus, claris lucente smaragdis.
A dextrâ lævâque dies, et mensis, et annus,
Secula que, et positæ spatiis æqualibus horæ :
Verque novum stabat cinctum florente coronâ;
Stabat nuda æstas, et spiceu serta gerebat;
Stabat et autumnus calcatis sordidus uvis;
Et glacialis hiems canos hirsuta capillos.

Métam. lib. 2.

et Roucher, dans celui des Mois. Nous invitons les jeunes Artistes à consulter ces ouvrages, où ils trouveront des descriptions charmantes et des épisodes intéressans dont ils pourront profiter; mais nous les exhortons sur-tout à habiter la campagne, s'ils veulent suivre la Nature dans son cours, et acquérir, par cette étude, les connoissances indispensables à un Peintre de paysages, qui veut la représenter sous toutes ses formes, avec justesse et vérité.

Le Printemps.

Le Printemps est la plus agréable des quatre saisons : il influe sur tout ce qui respire ; il exerce sur les facultés de l'homme le même pouvoir que sur le fluide végétal, qui ravive toutes les productions de la terre.

Quel sublime spectacle pour un Peintre, que celui de la Nature renaissante, se parant de la fraîcheur de la jeunesse, et couvrant insensiblement d'une végétation nouvelle son triste et froid squelette qui languissoit depuis plusieurs mois sous les glaces et les frimats !

Déjà les aquilons se sont retirés vers les antres du nord : les zéphyrs reparoissent ; leur douce haleine fond les neiges, et rend aux eaux congelées leur fluidité et leur transparence ordinaire. L'hirondelle arrive la première des pays lointains, et son gazouillement annonce le plaisir qu'elle éprouve en retrouvant son nid et les habitudes de ses amours. Tous les oiseaux perchés sur les tiges nouvelles des arbres, chantent diversement leur bonheur. Les troupeaux sortis des étables, bondissent sur l'herbe naissante, et se préparent à l'amour : les habi-

tans des hameaux quittent leurs chaumières enfumées, pour se livrer aux travaux que réclame la campagne. La terre s'entrouvre de toutes parts, et laisse échapper de son sein les productions qu'elle y renfermoit avec soin. Les bourgeons s'épanouissent; la fleur se détache et se colore; la feuille se développe et verdit; enfin toute la Nature animée, excite notre enthousiasme, nous force à l'admiration, et nous présente à chaque instant des tableaux aussi variés qu'intéressans.

Cependant la chaleur du soleil va croissant de jour en jour; les pluies douces et salutaires, les rosées abondantes et fraîches humectent la terre qui les savoure, et se pénètre de ce suc nourricier pour fournir au développement de cette multitude innombrable de végétaux qui la décore (1). Tous les animaux reprennent une nouvelle vigueur, et semblent recevoir un nouvel être. Depuis le taureau indomptable et jaloux, qui, s'entourant de ses compagnes, sillonne la terre de ses cornes

(1) *Ver novum, ver jam canorum,*
Ver renatus orbis est.
Vere concordant amores,
Vere nubunt alites,
Et nemus comam resolvit
E maritis imbribus.
Cras amorum copulatrix
Inter umbras arborum,
Implicat casas virentes
E flagello myrteo.
Cras Dione jura dicit,
Fulta sublimi throno, etc.

Pervigilium Veneris.

dures et luisantes, et semble provoquer au combat l'orgueilleux rival de ses amours, jusqu'au reptile dangereux, qui, sortant de sa léthargie, se pare d'une robe nouvelle, dresse sa tête altière, et, par ses sifflemens affreux, avertit les êtres innocens de se garer de son poison mortel.

Qu'il est beau ce moment pour l'Artiste sensible qui sait apprécier les grâces de la Nature! Comme il doit profiter de son réveil pour peindre, avec enthousiasme, le tableau flatteur et charmant qu'elle offre à ses yeux! Après avoir admiré ce spectacle sublime, qu'il prenne ses pinceaux et qu'il imprime à son ouvrage les sensations dont il est enivré.

Il faut faire grande attention aux différentes nuances de cette saison; elles varient tous les jours et presque à chaque instant. Le commencement du Printemps n'est que la fin de l'hiver; par conséquent ce passage de l'une à l'autre saison est presque imperceptible. Sa marche est toujours inégale, le temps très-variable, et l'on voit souvent ensemble la neige, les fleurs, le soleil et la pluie; un débordement subit couvrir l'herbe naissante; le chêne pousser ses bourgeons au milieu de ses feuilles desséchées que les bouffées des aquilons n'ont point emportées; la fleur de l'arbre fruitier brûlée par le dernier effort de Borée, et la gelée tardive détruisant, en une seule nuit, les tendres prémices de la végétation et l'espérance du cultivateur.

Nous ne conseillerons pas à l'Artiste de peindre ce passage d'une saison à l'autre. Cette époque n'est pas

assez

assez caractérisée, et ses effets sont trop indécis; mais nous l'exhortons à faire des études du ciel, qui varie alors à l'infini. Il apprendra à connoître les privations de lumière que les nuages occasionnent par leur mouvement accéléré sur tous les objets de la Nature.

Le moment le plus favorable pour représenter cette aimable saison, est celui qui suit immédiatement l'équinoxe. La végétation est alors plus avancée; les fleurs sont épanouies; l'atmosphère est plus pure; la chaleur est douce; les matinées plus agréables, et les soirées encore fraîches. L'air est embaumé des odeurs les plus délicieuses; le rossignol, que cache déjà le feuillage, fait entendre sa voix mélodieuse; ses chants consolent et distraisent la compagne de ses amours, et charment l'oreille du sensible mortel qui cherche la solitude. Les rivières sont rentrées dans leurs lits; les prairies verdoyantes sont meublées d'animaux domestiques et de leurs gardiens; les champs sont habités par les cultivateurs, dont les travaux sont animés par l'espérance.

Quoique le Printemps nous procure des sensations inappréciables, qu'il soit l'ami de la santé, qu'il flatte tous nos sens d'une manière indicible, il faut convenir cependant que la Nature paroît alors monotone à la vue. Cette verdure nouvelle et si agréable dans les descriptions poëtiques, est presque égale par-tout. Son abondance n'a de variété de couleurs que par la différence des tons locaux de certains arbres ou plantes qui n'ont pas tous la même teinte de vert. L'uniformité existe à peu près généralement; et c'est pour éviter cette mono-

tonie que l'Artiste doit choisir, quand il veut peindre cette saison, les sites les plus convenables, et sur-tout l'heure du jour qui, par son effet, puisse voiler cette égalité trop marquée. Nous croyons que le moment le plus intéressant à peindre est celui qui suit le lever du soleil, lorsque cet astre commence à dorer, de ses rayons, les différens objets de la Nature; que les vapeurs terrestres ont encore assez de consistance pour rompre les tons des verts, et que la rosée, répandue dans les prairies, donne une teinte argentine à toute la végétation.

Le Poussin a su profiter de cette saison pour composer son Paradis terrestre (1). Ce génie sublime, qui neconnoissoit aucune difficulté, a enfanté un paysage admirable. Ce site enchanteur où se passa la scène de la formation de l'homme et de la femme; ce jardin d'Eden que l'Eternel avoit créé pour faire les délices de nos premiers parens, et dont il étoit si difficile de se former une idée juste et convenable, cet homme incomparable en a deviné le plan; il l'a exécuté, et son ouvrage fait éprouver à tout homme sensible, le regret de savoir qu'un si beau lieu n'existe que dans le tableau du Peintre; Artiste immortel qu'on croiroit né dans tous les temps et les lieux qu'il a représentés, tant ils portent le caractère de vérité qui leur est propre.

Nous ne cesserons d'exhorter les jeunes gens, et no-

(1) Plusieurs commentateurs de la Bible et ceux du Talmud, ont prétendu que le monde avoit commencé au printemps, et par conséquent que le premier homme avoit été créé dans cette saison.

tamment ceux qui se destinent au genre du paysage, à consulter et méditer les compositions de ce grand homme; à examiner ensuite la Nature, pour saisir les différens détails des formes et des couleurs. S'ils se pénètrent bien des beautés idéales et réelles qu'ils remarqueront dans l'un et dans l'autre, ils seront dignes du nom de Peintre, et ils auront déjà fait un grand pas vers la perfection.

Il y a eu d'autres Artistes célèbres qui ont peint la vie pastorale avec beaucoup d'intérêt. Annibal Carrache, le Bassan, le Titien, sont du nombre de ceux qui se sont illustrés dans ce genre; mais il en est un qui est entré dans les plus petits détails et qui les a exprimés avec beaucoup de grâce. C'est Stella, qui a traité à fond tous les travaux champêtres. Les sujets qu'il a représentés sont d'un excellent site, d'un dessin très-correct, et d'un costume parfaitement exact. Les figures ont le caractère qui leur convient, pour la noblesse, la grâce, la sévérité et même la naïveté, si difficile à rendre en Peinture. L'ordonnance de ses compositions est pure; il n'y a rien de trop et l'on n'y désire rien. Il a peint les quatre Saisons, les douze Mois de l'année et plusieurs autres sujets de pastorale agréables et riants. Ses paysages sont nobles et grands, et ses personnages sont sur-tout autres que des gardeurs de vaches ou de moutons. Nous engageons les Artistes à étudier attentivement ce maître; ils reconnoîtront, dans tous ses ouvrages, la Nature bien choisie et savamment variée.

La Nature ayant fait des efforts merveilleux pour L'Eté.

sortir de sa léthargie, continue son travail pour fortifier la végétation et conduire à maturité les grains et les fruits qui servent à la nourriture de l'homme et des animaux. C'est vers la fin du printemps que les sucs nourrissiers, parvenus à la plus grande hauteur des plantes et des arbres, s'y arrêtent comme pour faciliter la maturation (1) que doit opérer la chaleur du soleil, accrue par la perpendicularité de ses rayons et leur plus long séjour sur l'horizon. A cette époque, la plante délicate et frêle qui porte l'épi, commence à jaunir ; le grain, parvenu à sa grosseur naturelle, se durcit, prend sa couleur dorée, et donne aux moissonneurs le signal de la récolte.

L'Eté commence et fait sentir le poids de sa puissance à tout ce qui respire. Au lever de l'aurore, les êtres animés jouissent, avec délices, de la fraîcheur du matin. Les végétaux, couverts d'une rosée abondante, répandent au loin la suavité de leurs parfums. Les habitans de l'air saluent, par leurs ramages, l'astre du jour dont le char s'élève pompeusement sur l'horizon ; il avance avec splendeur ; les animaux se taisent ; il poursuit sa carrière ; ils cherchent à l'éviter. Il arrive à sa plus grande élévation ; ils se cachent et se mettent à l'abri de ses feux dévorans, dans tous les lieux qui leur offrent une ombre tutélaire. La soif les consume ; ils se traînent, à pas lents,

(1) Nous savons bien que ce mot n'est pas dans le Dictionnaire de l'Académie française ; mais nous l'avons hasardé, parce que nous n'en avons pas trouvé de plus juste pour exprimer l'opération de la Nature qui conduit les fruits à maturité.

vers le bord d'un ruisseau ou d'un étang; mais ce secours n'est que précaire et momentané; la chaleur les pénètre avec plus de force: ils s'éloignent et se réfugient sous un feuillage épais, ou dans quelque caverne profonde et fraîche où ils puissent respirer plus librement. Le silence de la Nature atteste son affaissement, et n'est interrompu que par le cri perçant et monotone de la cigale. Morphée, secouant ses pavots sur les habitans de la terre, appesantit leurs membres affoiblis par le travail et la chaleur, et leur ferme les yeux pour leur laisser goûter un moment les douceurs du sommeil, qui doit réparer leurs forces épuisées. Un calme général et lourd semble se répandre et peser sur la Nature entière.

Il seroit très-difficile, à un Artiste, de représenter ces momens d'Eté, si son génie ne faisoit pas un choix des accidens multipliés qui surviennent dans cette saison brûlante. Le ciel n'est pas toujours serein; les rayons du soleil, lancés sur les eaux marécageuses et sur les rivières, y produisent des exhalaisons qui s'élèvent dans les airs et forment les nuages; la chaleur les dilate: ils s'accumulent, se frottent, se choquent, s'électrisent. C'est alors que l'orage s'annonce: il éclate; il se précipite sur la terre; et en l'abreuvant de ses eaux, lui rend la vie et la fraîcheur. C'est dans ce moment que l'Artiste doit étudier l'intérêt pittoresque de la privation inégale de la lumière, les approches de l'ouragan, ses effets et ses suites. Il est d'autres épisodes particuliers à cette saison dont le Peintre doit profiter dans ses compositions. Il

peut y placer avantageusement les scènes variées que présentent les hommes et les animaux lorsqu'au moment où le soleil est près d'achever sa course, ils vont se plonger dans la mer ou dans les rivières, ou lorsque vers midi, ils se réfugient au sein des forêts épaisses et silencieuses pour y trouver un asile contre la chaleur étouffante. Il peut tirer parti du riche spectacle des moissons, de ces ondes dorées mises en mouvement par les vents du midi; de la récolte de ce grain, précieuse nourriture de l'homme; des différentes façons de le recueillir, de le mettre en gerbes, de le battre ou de le faire fouler par les chevaux, de le vaner, etc. etc.; enfin de tous les travaux relatifs à la moisson. Il peut y ajouter les repas champêtres, les amusemens des moissonneurs, leurs danses, leurs fêtes; les diverses espèces de chasse et de pêche; le retour des champs après le coucher du soleil, lorsque les animaux domestiques rentrent paisiblement sous la garde d'un pâtre ou d'un berger qui fait résonner sa musette ou les sons aigus de son flageolet, pour égayer son troupeau et se délasser des fatigues de la journée. Souvent les jeunes filles le suivent en filant, et marquent, d'un pas vif et léger, la mesure de l'air rustique que fait retentir au loin la bruyante cornemuse. Cette marche simple et lente d'animaux bêlans et mugissans à l'approche du village, le berger, le pâtre, les jeunes filles, la poussière que leurs pas font élever dans les airs, la gaîté qui les anime; que de tableaux faits pour attacher l'homme sensible et

pour exciter l'Artiste à saisir ces momens qui peignent si bien le charme et l'innocence de la vie pastorale et champêtre !

Nous avons remarqué, dans nos voyages, un usage dont les suites peuvent prêter à des effets piquans et singuliers : c'est celui adopté, dans quelques contrées, de brûler le chaume après la moisson. Le feu et la fumée de cet incendie, qui roulent sur la surface des champs, donnent un mouvement très-pittoresque au tableau. Il arrive quelquefois que, par le subit changement du vent ou par la négligence des pasteurs, la flamme se porte sur les bois voisins; la forêt est embrasée, et ce spectacle terrible glace d'effroi l'homme le plus indifférent et lui arrache des larmes. Nous avons frémi en voyant les suites d'un pareil accident dans les bois de l'Esterel, entre Toulon et Antibes. Les marques récentes de ces embrasemens, occasionnés ou par le feu du ciel ou par l'accident que nous venons de décrire, et l'idée que nous nous sommes formés de ce spectacle imposant, d'après les restes affreux que nous avions sous les yeux, nous ont fait présumer les sensations que nous aurions éprouvées si nous eussions été les témoins d'un événement aussi déplorable. Mais quoiqu'il en coûte à sa sensibilité, l'Artiste doit considérer, avec attention, tout ce qui peut servir aux illusions de la Peinture; il ne doit rien négliger de ce qu'il rencontre dans ses courses et ses voyages pour en tirer parti dans l'occasion, et varier la composition de ses tableaux par des effets pittoresques et extraordinaires.

La saison de l'Eté offre encore des sujets nobles et agréables, tels que les sacrifices à Cérès, dans la Sicile; cette déesse cherchant sa fille Proserpine, que le Dieu des enfers a enlevé pour en faire sa compagne dans le royaume sombre; la chute de Phaëton, dont nous avons déjà parlé, et la métamorphose de ses sœurs en peupliers au milieu de l'embrasement de la terre; enfin beaucoup d'autres traits d'histoire et de la fable dont un Artiste doit faire des notes lorsqu'il se nourrit l'imagination de la lecture des historiens et des poëtes.

Le Poussin a choisi, pour caractériser cette saison, l'histoire de Booz et Ruth, et il en a tiré tout le parti possible. Le Claude Lorrain a peint des soleils couchans d'été avec des fêtes villageoises. Plusieurs autres Peintres ont choisi des nuits ou des soirées, et ont fait entrer, dans leurs tableaux, des pêches au flambeau (1), des femmes qui se baignent, etc. etc. En lisant les histoires de la Grèce, de Rome, de l'Egypte sur-tout, et de tant d'autres peuples situés aux environs de l'équateur, on trouvera sûrement des situations, des coutumes, des cérémonies, des événemens et des catastrophes qui fourniront des sujets de paysage relatifs à l'Eté, y répandront de l'intérêt, et plairont infailliblement aux gens de

(1) Nous avons été témoins de ces pêches, au flambeau, dans plusieurs rivières de France; et nous avons eu grand plaisir de suivre celles que faisoit le roi de Naples dans son golfe. Chandlers parle d'une pêche de ce genre, dans son voyage en Grèce; il en donne quelques détails curieux.

lettres

lettres et à tous ceux qui ont véritablement du goût et de l'instruction.

De l'Automne.

Les richesses continuelles que la Nature nous prodigue; la distribution abondante et en même temps économe qu'elle nous en fait tous les jours; la variété qu'elle nous offre sans cesse pour satisfaire également nos plaisirs, nos goûts et nos besoins, tout nous invite à payer un tribut de reconnoissance à cette puissance admirable, étonnante et incompréhensible qui nous rend heureux et qui contribue, par ses bienfaits successifs, à soutenir et à régénérer tous les êtres.

Le cours qu'elle suit, à quelques nuances près, est régulier; la germination, la maturité et la destruction des productions de la Nature se succèdent dans le même ordre. Sa marche, imposante et majestueuse jusques dans les moindres détails, a inspiré, dans tous les temps, le respect et l'admiration au Philosophe et à l'Artiste. Ils voient tous les jours, avec autant d'intérêt que de sensibilité, les phénomènes qu'elle étale à leurs yeux, et le renouvellement périodique des saisons leur a procuré, chaque année, des jouissances physiques et morales qui leur ont fait goûter le bonheur de l'existence, par le contraste des oppositions de tous les momens successifs de la vie. Ils ont vu la naissance de la Nature dans le printemps, sa jeunesse et sa force dans l'été; ils vont la suivre actuellement dans sa plus grande vigueur et dans sa décrépitude.

La chaleur prodigieuse des rayons du soleil ayant

ravi le suc nourricier des plantes, les semences et grains utiles à l'homme étant récoltés, les tiges frêles qui les portoient étant desséchées, il arrive nécessairement que le paysage change de couleur; il est plus varié de ton. Les arbres dont les fibres sont plus molles, et qui par cela même ont donné les premiers des tiges nouvelles au commencement du printemps, se fanent plutôt que ceux dont le tissu ligneux est plus compact et plus dur. Les fruits parvenus à leur parfaite croissance, ne restent sur les arbres que pour y acquérir toute leur perfection; celui de la vigne est un des derniers à arriver à sa maturité. Les pampres même de cet arbuste se décolorent avant ce temps; elles prennent un ton rougeâtre et doré qui rompt la monotonie des verts, et donne, aux pays de vignobles, une toute autre physionomie.

C'est à ce moment que commence le règne de Vertumne et Pomone. Ils descendent chez les mortels pour recevoir les offrandes et les sacrifices que leur présente la reconnoissance. C'est à la même époque que le fils de Sémélé, monté sur un char traîné par des tigres apprivoisés, se montre à la terre, suivi de Silène, et précédé des satyres aux pieds de chèvre, et des bacchantes échevelées et furieuses. Leur troupe entonne des cantiques et forme, en désordre, des danses lascives en l'honneur de Bacchus. Les uns pressent, des deux mains, la grappe pourprée dont le suc abreuve leur bouche altérée; d'autres, pour rafraîchir leur poitrine haletante, savourent avec délices le jus divin renfermé dans des outres et versé dans des coupes. L'excès de la boisson les plonge

dans l'ivresse; leurs têtes se troublent; leurs pas chancèlent; et leurs corps appesantis, se laissent tomber lourdement pour s'abandonner au sommeil. Heureux si, en perdant le souvenir de leurs peines, ils peuvent conserver celui de leurs plaisirs!

L'Automne offre, aux Artistes, des tableaux bien intéressans. La diversité des teintes répandues sur la Nature est très-remarquable; l'atmosphère est moins lourde et la chaleur plus supportable. Le paysage est plus animé, parce qu'on habite davantage la campagne, et que ses plaisirs sont plus fréquens et plus variés. Le commencement de cette saison présente la force, la puissance, la richesse et la majesté de la Nature. Toutes les productions végétales ont acquis leur parfait développement; la couleur des fruits ne peut presque se comparer qu'à elle-même, et les oppositions de leurs différentes formes ajoute encore à ce spectacle enchanteur.

Malgré toutes les jouissances réelles que nous procure la fin de l'Automne, la satisfaction de l'ame n'est pas entièrement pure. Les plaisirs que l'on goûte sont troublés par l'idée de la destruction qui s'avance insensiblement. Les arbres perdent leur verdure, et le temps sa sérénité. Le soleil raccourcit tous les jours sa carrière. Les brouillards froids et humides s'emparent de l'atmosphère et font tomber le reste des feuilles. Les pluies commencent; les oiseaux de passage s'attroupent pour émigrer; ceux qui habitent les eaux se font apercevoir. Le citadin rentre en ville, et vient s'y mettre à l'abri des rigueurs de l'hiver qui s'approche à grands pas. Son

retour, dans ses foyers, annonce la réunion prochaine de sa famille et de ses amis, qui vont consommer avec lui les productions qu'il a recueillies dans ses domaines.

L'Artiste rapporte le résultat de ses observations, et les études qu'il a faites à la campagne. Arrivé dans son atelier, il ouvre son porte-feuille ; et comme il ne peut plus comparer ses dessins avec la Nature, il est plus content de lui-même. En voyant son ouvrage, il se ressouvient parfaitement des sites qu'il a copiés ; tous les phénomènes qu'il a admirés se retracent à sa mémoire : il voit encore tel ou tel objet qui l'a intéressé, soit dans les effets de la Nature, soit dans les mœurs des habitans de la campagne. Il se rappelle avec plaisir les fleurs du printemps, les belles soirées de l'été et les riches productions de l'automne : il croit encore avoir devant les yeux ces beaux ceps de vignes, garnis de leurs pampres, qui embrassoient étroitement le tronc des ormeaux, les pommiers chargés de fruits d'une couleur vermeille ; les travaux champêtres, les danses des bergers, la marche des animaux, tous les plaisirs de la vendange. Enfin il éprouve les regrets d'avoir été forcé de quitter des amusemens aussi purs que salubres, des jouissances sans remords, des études tranquilles et fructueuses, et surtout l'image d'un bonheur que l'on n'apprécie bien que loin des grandes villes, où la joie est presque toujours factice, et le plaisir mêlé d'amertume.

D'après les observations qu'il a faites, il doit sentir que la fin de l'Automne est, à peu de chose près, pour la Peinture, ce qu'est le commencement du printemps,

c'est-à-dire, le passage d'une saison à une autre, et que par la même raison, elle est très-difficile à représenter. Ils portent tous les deux le même caractère d'indécision et la même maigreur dans l'aspect. La seule différence qui existe entre eux, c'est que la naissance des productions de la Nature intéresse, et que leur destruction chagrine. Le printemps s'avance, accompagné des grâces et de l'espérance; l'Automne fuit, suivi des sombres soucis et de la crainte de l'avenir. Le premier fait naître l'amour et la gaieté; le second, la tristesse et les réflexions; enfin l'un, avec ses fleurs et sa verdure, a tous les charmes de la jeunesse; l'autre, avec ses fruits mûrs et ses feuilles desséchées, nous avertit de sa décrépitude et de sa mort prochaine.

Ainsi l'Artiste, pour faire un tableau de l'Automne, doit choisir le moment où les fruits sont parvenus à leur parfaite maturité, où les arbres changent de ton et produisent, par la variété prodigieuse des couleurs de la verdure, des effets piquans et pleins de chaleur; des scènes agréables et pittoresques, comme la vendange, la cueillette des fruits, le triomphe de Bacchus, les sacrifices à Vertumne et Pomone, au dieu Pan, etc. etc.; et nous sommes forcés de lui répéter ici qu'il a essentiellement besoin de nourrir son esprit des ouvrages de poësie anciens et modernes, d'histoire et de voyages, pour être en état de choisir ses sujets, de les placer avec justesse et vérité dans la saison qui leur convient, et pour ne pas faire d'anachronismes qui décèlent l'ignorance et choquent également le bon goût et l'instruction.

De l'Hiver. Le temps arrive enfin où la Nature, après avoir fourni à l'homme et aux animaux toutes les productions nécessaires à leur subsistance et leurs plaisirs, accablée de fatigue et d'épuisement, s'engourdit et tombe en léthargie. Cette espèce de sommeil est plus ou moins long, en raison des travaux qu'elle a faits dans les trois saisons précédentes. Le feu qui l'animoit se concentre dans ses entrailles; il répare intérieurement ses forces affoiblies par la déperdition abondante qu'elle en a faite sur la terre. Cette chaleur divine qui la vivifioit, abandonne momentanément presque toute la surface du globe aux rigueurs de l'hiver; elle la laisse en proie aux fureurs des élémens courroucés qui la tourmentent, la déchirent et paroissent vouloir, dans leur rage, faire disparoître les monumens de l'industrie humaine, et jusqu'à la dernière production végétale.

Le croassement du corbeau et l'approche des oiseaux de mer, annoncent ordinairement la saison de l'hiver; la prévoyance de certains animaux et la crainte de quelques autres, indiquent sa marche et sa durée. L'impitoyable Eole ouvre les portes des cavernes profondes où les vents sont enchaînés. Il retient le doux Zéphyr et l'utile Favonius, pour mettre en liberté le stérile Eurus et le furieux Aquilon. Ces génies inquiets, mutins et malfaisans, déclarent la guerre au monde, portent jusqu'aux nues les vagues écumantes du séjour d'Amphytrite, déracinent les arbres, renversent les habitations, culbutent et saccagent tout ce qui veut résister à leur violence. Le froid Borée, père des glaces et des frimats,

et l'humide Notus, le front couronné de nuages épais et les aîles mouillées par les pluies et les brouillards, s'appesantissent sur la terre et l'accablent de leur puissance dévastatrice. Les mortels, effrayés, cherchent précipitamment un abri contre leur rage meurtrière. La mère des dieux, Cybelle, ébranlée par les vents souterreins, renversée de son char fracassé, ayant auprès d'elle ses lions rugissans, dont la crinière est hérissée d'effroi, implore le ciel, les yeux mouillés de larmes, et conjure Jupiter de mettre fin à ces maux désastreux (1).

Cependant les montagnes se couvrent de neige, et successivement les vallons et les plaines. La verdure des gazons disparoît. Le triste cyprès, au ton noirâtre, et la classe entière des pins, des houx et des arbres verts, forment un contraste lugubre et mélancolique sur cette surface d'une blancheur monotone et fatigante. Les troncs, noircis par la vapeur humide, retiennent et portent sur leurs branches la neige que leur apportent les vents. Les paisibles habitans des airs, ceux des plaines et des bois, cherchent en vain leur nourriture; privés de secours, ils s'affoiblissent et meurent, ou deviennent les tristes victimes de l'homme, qui profite de la circonstance pour leur tendre des piéges où le besoin impérieux les fait tomber.

Les eaux perdent bientôt leur transparence et leur

(1) Nous faisons cette description d'après un des plus beaux dessins de M. Doyen.

fluidité ; le froid pénètre et lie leurs parties intégrantes. Elles deviennent solides ; leur courant se fixe ; les glaces s'amoncèlent en masses énormes dont la rupture prochaine menace tous les objets qui se trouvent sur leur passage. L'habitant des bords des fleuves, isolé, pensif et soucieux, attend, avec inquiétude, cette crise de la Nature. Il gémit d'avance sur la perte de son asile ; il pleure déjà le sort de sa famille désolée ; il présage sa ruine, et cherche à sauver d'un naufrage prochain tout ce qu'il peut enlever de son habitation menacée.

Le dégel arrive : les eaux soulèvent les glaces ; un bruit semblable à celui du tonnerre se fait entendre ; les glaçons se séparent ; entraînée par l'onde rapide, leur masse roulante s'accumule, s'entasse, presse, brise et renverse tout ce qui se rencontre sur son passage. Les arbres déracinés et les débris des constructions couvrent la superficie des eaux. Les animaux noyés ou luttant encore contre la mort ; le toit de la chaumière submergée flottant sur l'onde sale et bourbeuse ; les bateaux brisés et écrasés contre le rivage ; un enfant entraîné dans son berceau, des bateliers écartant les glaçons pour donner passage à leur nacelle, bravant la mort pour sauver la vie à cette innocente créature ; les larmes et le désespoir des malheureuses victimes de ce désastre ; la tristesse et l'effroi des spectateurs ; tous ces tableaux d'horreur et de misère pénètrent l'ame d'un sentiment pénible et douloureux. Mais le Peintre est l'historien de la Nature ; aucun de ces phénomènes ne doit lui être étranger : ceux de l'hiver lui appartiennent comme les autres ;

autres ; il doit les étudier et faire choix de ceux qui peuvent plaire ou intéresser.

Il est un inconvénient attaché à la représentation de l'Hiver : c'est la froideur et la monotonie ; plus un Artiste sera habile, plus son tableau se ressentira de ce défaut qui se trouve, en cette saison, dans la juste et véritable expression de la Nature. Mais nous pensons que pour donner une idée de l'Hiver, le Peintre ne doit pas se borner à représenter de la neige par-tout, et des arbres noirs et dépouillés de leurs feuilles. Ces objets ne produisent ni intérêt, ni enthousiasme ; ils sont froids, et c'est tout. Il faut nécessairement qu'il ajoute à son site une action dont l'effet, échauffant son imagination, affecte les Spectateurs au point de leur faire regretter de n'avoir pas été témoins de cette scène attendrissante.

Les glaces sont plus belles à peindre que la neige ; elles conservent encore un peu de transparence, et sont par conséquent plus chaudes de ton. Nous avons vu, sur la Nature, des cascades glacées formant des stalactites qui produisoient des effets neufs et extraordinaires. On peut corriger la monotonie des arbres dépouillés en les groupant avec des arbres verts ; on peut les placer hardiment auprès des eaux glacées, puisqu'ils ne quittent pas visiblement leurs feuilles, et que ces mêmes feuilles sont mélangées par celles qui sont mortes et dont la couleur est d'un brun rougeâtre. Le chêne les garde presque toutes, en hiver, dans cet état desséché, mais coloré, et il ne s'en dépouille qu'au printemps. Les loca-

lités offrent d'ailleurs une infinité de ressources qui ne doivent pas être négligées par le Peintre, et qu'il peut employer avec avantage ; tels sont les usages, les occupations, et même les jeux des habitans de la zône glaciale, depuis la Laponie jusqu'au Kamtschatka; leur manière de voyager, traînés par des rennes ou des chiens; leurs chasses, etc. etc. Si, avec ces moyens, il s'applique à placer, dans son tableau, des sujets relatifs à la saison, et qu'il ne se borne pas uniquement à peindre des traîneaux et des patineurs, il est presque impossible qu'il ne produise pas des choses neuves et qu'il ne mérite le suffrage des connoisseurs.

Les glaciers des Alpes et des Pyrénées sont très-curieux pour les savans et les naturalistes. Ils n'offrent pas le même avantage au Peintre. Nous conseillons néanmoins aux jeunes Artistes de les voir et même d'en faire quelques études, dont les détails pourront leur être utiles dans certaines occasions. Mais nous le répétons, ces phénomènes sont plus admirables que pittoresques ; il faut par conséquent en user avec modération.

Telle est des saisons
La marche immortelle ;
Des fleurs ; des moissons ;
Des fruits ; des glaçons ;
Ce tribut fidèle
Qui se renouvelle
Suivant nos désirs,
En changeant nos plaines,
Fait tantôt nos peines,
Tantôt nos plaisirs.

BERNARD.

Après avoir considéré la Nature sous ses différens aspects, et l'avoir suivie dans ses périodes du jour et de l'année, il nous reste à examiner sa représentation adaptée aux diverses scènes qui se passent sur son théâtre. Ce sont ces caractères qui constituent les genres de paysages convenables à chaque sujet, et dont les principaux sont le paysage portrait, le paysage héroïque, le pastoral, la marine, les chasses et les batailles.

Le Paysage Portrait.

On n'a pas les mêmes difficultés à vaincre pour copier une vue d'après Nature avec toute la fidélité possible, que pour composer un Paysage héroïque ou pastoral. Le genre du Paysage portrait n'exige pas, à la rigueur, beaucoup de génie. Il n'y a que les yeux et la main qui travaillent; la jeunesse et l'habitude donnent la facilité de faire des tableaux agréables par leur exactitude et par le charme de la couleur et de l'exécution. Mais ce genre est néanmoins susceptible d'une sorte de perfection, et nous allons nous permettre quelques réflexions utiles à l'Artiste qui voudroit s'y adonner.

Le Paysage portrait étant la fidèle représentation de la Nature, on conçoit que le plus ou moins de beauté de l'original, rend la copie plus ou moins intéressante. D'après ce principe, ce genre n'aura d'autre caractère distinct que celui de la ressemblance, et cette ressemblance variera selon que l'Artiste changera de local; car chaque pays offrant des différences marquées dans les localités, les mœurs et les costumes, présente une

physionomie qui change graduellement et presque sans qu'on s'en aperçoive, dans un espace de chemin assez court. Les mêmes espèces d'arbres, cultivées dans un pays ou dans un autre, ont un aspect différent, parce que la manière de les soigner et de les tailler, varie suivant les usages des agriculteurs. Les habitations et en général tous les ouvrages de maçonnerie, empruntent leur style du goût, de la mode, des usages et des commodités exigées par ceux qui les font construire. Les matériaux avec lesquels sont bâtis ces édifices, impriment un caractère et une couleur locale aux villages, et même à la masse entière des grandes villes. On emploie pour la construction des bâtimens, ou la brique ou la pierre, et pour leur ravalement, le mortier, la terre ou le plâtre de diverses couleurs, et c'est ce qui détermine leur physionomie. La ville d'Angers est bâtie avec un schiste qui abonde dans ses environs, ce qui lui donne un aspect tout-à-fait sombre. Catane, en Sicile, Naples, et en général toutes les villes voisines des volcans, sont construites avec la lave noire ou grise qui attriste la vue. Gênes a tous ses palais et beaucoup de monumens en marbre blanc et noir, ce qui donne un caractère de bigarure singulier à cette ville. Constantinople est presque tout en bois; et Londres, en briques. Nous avons vu, dans les Apennins et en Sicile, des villages très-pauvres bâtis avec des pierres dures, telles que le porphyre, le jaspe et le granit; tandis que de grandes villes à peu de distance, le sont avec de la pierre calcaire très-com-

mune. Enfin la couverture des maisons (1), le degré de pente des toits, les différens détails de l'architecture extérieure, la forme des bâtimens, leur hauteur, tous ces objets réunis contribuent à former le style et à donner de la physionomie à une ville.

Les villages varient presque autant que les villes. Ici les maisons ou les chaumières sont arrangées à la file et se touchent immédiatement; là elles sont séparées et entourées chacune d'un jardin; plus loin c'est un hameau dont toutes les habitations sont isolées. Dans le département de la Seine-Inférieure, pays de Caux, chaque village considérable ne présente presque jamais qu'une maison à la fois. Ceux qui bordent la Loire, depuis Amboise jusqu'au-delà de Tours, sont creusés dans les rochers; les portes des maisons sont souvent plus élevées que les fenêtres. Les vignes sont sur les toîts, et les cheminées sortent dans le milieu des vignes. Le peu de maisons bâties à côté de ces cavernes habitées, donne un aspect singulier dont on ne peut se faire une idée quand on n'a pas parcouru cette côte.

Si, d'un département à l'autre, le Paysage varie autant, que sera-ce lorsqu'on comparera les différences des gouvernemens et les climats de chaque partie du monde! Que l'on ajoute la diversité des costumes et l'inconstance des modes dans certains pays, on sentira combien le

(1) La ville de Naples a un aspect qui lui est particulier, en ce que toutes les maisons sont terminées en terrasse; et comme on n'aperçoit aucun toit, on croiroit que le feu les a dévorés.

genre du Paysage Portrait est susceptible d'agrémens et de variété. Il est même intéressant par la seule localité, qui fera cent fois plus de plaisir aux amateurs que ces vues de pays si connues et qu'on est ennuyé de rencontrer si souvent.

Il faut que l'Artiste ait le talent d'attacher le Spectateur par quelque objet de curiosité, ou quelque sujet qui émeuve ses sensations ; sans quoi il aura beau copier fidèlement la Nature, sa copie restera froide, et ne pourra pas même supporter la comparaison avec l'original.

En choisissant les aspects les plus rians et ceux qui se composent le mieux, il peut se permettre de changer quelques objets partiels, tels que des arbres de mauvaise forme, pour en substituer de plus pittoresques qu'il aura néanmoins copiés d'après Nature.

Les Peintres flamands ont excellé dans le Paysage Portrait, et Carle du Jardin est un de ceux qui l'ont peint avec le plus de grâces et de vérité. Ses tableaux ont l'air d'avoir été faits à la chambre noire. Vander-Heiden, par la justesse du dessin, la variété de son coloris, et le résultat de sa patience étonnante, a mis une perfection peu commune dans les vues qu'il a faites de la Hollande. On diroit qu'il a compté toutes les briques des maisons et toutes les feuilles des arbres ; et malgré cette attention minutieuse, il a su éviter, par l'accord général des parties, la sécheresse et la mesquinerie qui résultent ordinairement du rendu de tous les détails.

Paul Potters, Van-Welde, etc. ont fait les portraits des animaux avec la plus grande supériorité.

Les Artistes n'ont qu'à se transporter au Muséum national de Paris, ils verront, dans les tableaux de l'Ecole flamande, tout ce qu'il y a de plus parfait dans le genre du Paysage Portrait. Nous leur ferons seulement observer que ces maîtres n'ont fait de pareils chef-d'œuvres qu'en s'appliquant à représenter la Nature avec la plus scrupuleuse exactitude.

Nous n'ajouterons rien à ce que nous avons dit au commencement de ces réflexions, et qui peut s'appliquer au genre du Paysage héroïque, genre le plus noble de tous et qu'on ne sauroit traiter sans avoir beaucoup de génie. Mais nous nous arrêterons un moment au genre Pastoral qui approche le plus de l'héroïque, et qui demande autant et peut-être plus d'imagination pour le rendre charmant sans afféterie, et naïf sans niaiserie. Ce genre est absolument idéal; et le paysage qui lui est propre devant être habité par des hommes, non pas tels qu'ils sont, mais tels que l'imagination suppose qu'ils pouvoient être, exige qu'il soit préparé pour recevoir de pareils mortels. Il faut que le Peintre représente la belle Nature simple et majestueuse tout à la fois, telle enfin que le génie doit la créer sur la toile, puisqu'on ne la rencontre plus sur la terre.

Du Paysage Pastoral.

Le moyen le plus sûr pour trouver ce style et ce caractère de nature, c'est de faire des études d'après Homère, Théocrite, Virgile, Longus, le Tasse, Montesquieu, La Fontaine, etc. etc., et de se nourrir de la

lecture de leurs poëmes champêtres, dont les tableaux gracieux et vrais nous font penser que leurs auteurs ont été témoins des scènes pastorales et des épisodes de l'Odyssée, des Géorgiques, des amours de Daphnis et de Chloé, d'Herminie chez les bergers, du Temple de Gnide et des aventures de Psyché. Tous les grands hommes qui ont traité de pareils sujets, s'étoient montés l'imagination à l'aspect de la Nature ; mais en lui ôtant ses défauts pour ajouter à sa perfection, ils lui ont donné, pour ainsi dire, une expression sentimentale douce et simple qui n'est entendue que de l'homme sensible, amateur de la solitude et de la retraite, et qui voudroit habiter les lieux que ces écrivains ingénieux ont créés dans leurs descriptions.

Que sont devenus les bosquets odorans de Paphos et d'Amathonte? Qu'est devenue cette heureuse Arcadie que les Poëtes se sont plu à chanter à l'envi? Que reste-t-il de cette délicieuse vallée de Tempé, abritée par les monts Olympe et Pierus, arrosée par le fleuve Pénée, et couverte de bois épais et toujours verts? Les montagnes, les fleuves, les vallons existent encore, mais ne se ressemblent plus. La fertilité du sol peut s'être conservée; mais les productions n'y sont plus les mêmes. Au lieu des paisibles habitans qui chantoient leur bonheur et leur aisance, de misérables esclaves végètent dans l'ignorance et le besoin; et l'on est étonné, quand on parcourt ces contrées fameuses, de n'éprouver d'autre plaisir que la mémoire de leur ancienne splendeur. L'imagination, il est vrai, nous transporte dans le temps de

de leur gloire; on croit revoir tout ce qu'elles ont perdu : on interroge les rochers, qui sont restés les seuls témoins de cette grandeur passée. Le silence des vallons, l'aridité des plaines, la stagnation des eaux inspirent l'attendrissement et le regret; et vainement veut-on se représenter ses sites délicieux ornés de tout ce que la Nature peut offrir de plus riant et de plus varié; le regard ne se promène que sur un squelette décharné qui laisse à peine présumer ce qu'il fut au temps de sa brillante jeunesse.

Puisque l'Artiste ne retrouve plus, sur le véritable local, la Nature telle que son imagination l'avoit conçue, il doit recréer d'après la description des Poëtes qui l'ont dépeinte avec le plus de grandeur et d'élégance. Connoissant alors la Nature qu'il a chaque jour devant les yeux, et s'identifiant, par la lecture, avec celle qui n'est qu'idéale, il leur donne, en les réunissant avec goût, un autre style, de nouvelles formes, un coloris plus brillant, et par conséquent une physionomie analogue. Il établit, avec choix, un théâtre convenable aux bergers d'Arcadie et de Sicile, et propre à représenter toutes les scènes chantées par les Poëtes du genre Pastoral.

Sans exclure absolument du tableau la masse des grandes villes et les habitations un peu considérables, nous pensons qu'on peut les placer dans les fonds, pourvu qu'elles y soient bien ménagées. Le Paysage doit être agreste sans être sauvage, simple sans mesquinerie. Il faut sur-tout qu'il soit riche sans profusion, et détaillé sans petitesse. C'est principalement le grandiose

de la Nature qui caractérise ce genre Pastoral que plusieurs grands maîtres ont traité avec succès.

Annibal Carrache, le Dominiquin, Nicolas Poussin et Stella, sont ceux, à notre avis, qui ont le mieux senti ce genre. Le Poussin y a mis, par-dessus les autres, une teinte de philosophie douce et affectueuse qui porte l'émotion dans l'ame. Ses pasteurs sont heureux; ils sentent leur bonheur; et cependant on les voit réfléchir sur les événemens qui pourroient le troubler. Son tableau de l'Arcadie est un cours complet de philosophie.

Le Stella a peint les Géorgiques ou les travaux de la campagne, dans le genre le plus noble et le plus gracieux. Son œuvre doit être connue de tous les Artistes, parce que c'est le seul ouvrage pastoral qui réunisse le charme et l'intérêt à l'élégance et à la pureté du dessin. Son style est italien; mais d'un meilleur genre que celui de Locatelli ou de Zuccarelli. On regrette seulement qu'il n'ait pas été assez inspiré par Virgile ou Théocrite pour peindre et costumer ses bergers d'après les églogues de ces Poëtes immortels. Il n'appartenoit qu'au Poussin de traduire, en Peinture, les ouvrages du cygne de Mantoue, et de copier la Nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle existe dans ses vers admirables.

On nous objectera peut-être que les sujets des églogues et des idylles sont bien bornés, et ne consistent guères qu'en disputes de chant entre deux ou trois bergers, en défis à la course et autres jeux innocens et champêtres. En convenant que ceux des Géorgiques sont plus variés et plus nobles, nous ferons observer aux jeunes Elèves

que les romans grecs de Daphnis et Chloé, Ismène et Isménias, Théagène et Chariclée, etc., et les Pastorales italiennes du Pastor fido, de l'Aminte du Tasse et de la Philis de Sciro, sont aussi des bucoliques dont un Artiste peut profiter avec avantage. Dans la galerie des tableaux répandus dans ces ouvrages, il trouvera des modèles de naïveté, de grâces, de candeur. Les mœurs et les coutumes y sont rendus avec justesse, et la simplicité d'expression rivalise presque toujours, sur-tout chez les Grecs, avec la pureté des sentimens. Mais nous croyons devoir prémunir les jeunes gens contre la lecture des romans modernes qui, pour peindre le genre pastoral, ont mis la mollesse à la place de la douceur, et le langage précieux au lieu de la naïve expression de la Nature. Eh! qu'il y a loin des bergers du Lignon et de l'Astrée à ceux de Théocrite, de Longus et de Virgile! Les auteurs de ces fades niaiseries ont prétendu imiter la Nature; ils l'ont contrefaite. Son or pur est devenu, dans leurs mains, un clinquant superficiel capable d'en imposer à la première vue, mais qui se ternit au moindre examen. La multiplicité des détails ne sauroit produire une seule masse; et sans masse, point de grandiose, ni rien qui puisse inspirer le sentiment et remplir par conséquent le véritable but des beaux-arts, qui est de plaire et d'intéresser.

Gessner et les auteurs allemands en général, ont fait, en poësie, des descriptions de paysage qui ont une couleur de nature propre à séduire les Artistes qui s'attachent aux détails et qui ne s'occupent pas de l'ensemble;

ces Peintres s'imaginent être inspirés ou plutôt guidés par la lecture de pareils ouvrages, et ils ne pensent pas que le dénombrement minutieux des plus petits objets, depuis la mousse dorée qui tapisse le rocher jusqu'à l'insecte éphémère qui rampe sous l'herbe, n'offre, à l'esprit de l'homme de génie, qu'une abondante stérilité (1). De telles descriptions ne peuvent que réfroidir les conceptions d'un Artiste dont la tête est meublée de grandes choses, et lui fournir tout au plus quelques détails pour ajouter à l'intérêt secondaire de ses compositions. Gessner peignoit le Paysage pastoral ; ses dessins à Gouache ne sont pas rares, et nous en avons vu plusieurs. Nous nous sommes convaincus qu'il a composé ses paysages en peinture, de la même manière qu'il les

---

(1) Boileau blame ce défaut dans certains Poëtes, et sa critique tombe en quelque sorte sur les Peintres.

Un auteur quelquefois trop plein de son objet,
Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet.
S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face,
Il me promène après de terrasse en terrasse.
Ici s'offre un perron, là règne un corridor ;
Là ce balcon s'enferme en un balustre d'or.
Il compte des plafonds les ronds et les ovales ;
Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.
Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin,
Et je me sauve à peine au travers du jardin.
Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile.
Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant ;
L'esprit rassasié le rejette à l'instant.

BOILEAU, Art poétiq. ch. I.

a décrits dans ses poëmes. On y trouve de jolis détails, une bonne touche, un coloris frais et une vérité de nature agréable; mais leur ensemble n'étale pas ce style sublime et admirable que les conceptions du Poussin présentent toujours à ceux qui savent les apprécier.

De la Marine.

Quoique la Marine ne soit qu'une partie du paysage en général, elle est cependant si essentielle, qu'elle forme à elle seule un genre très-distinct qui exige des études particulières et relatives qui occupent la vie entière d'un Artiste qui veut s'adonner à ce genre de Peinture.

Pour être bon Peintre de Marine, il faut savoir bien dessiner les figures, et connoître l'art de les grouper avec variété en suivant le costume du pays où se passe la scène que l'on représente. Il est sur-tout indispensable de connoître parfaitement la construction des navires de toute espèce, depuis le vaisseau de ligne jusqu'à la chaloupe et au canot; savoir distinguer la physionomie des vaisseaux de chaque nation maritime; avoir des études particulières et détaillées de tout ce qui sert au grément et à l'équipement du navire; des instrumens, machines et munitions employés dans les arsenaux, sur les ports et pour la navigation; des fortifications maritimes; de la forme et de la cassure des rochers; de la nature des dunes et falaises qui bordent la mer. Il est essentiel sur-tout d'avoir fait beaucoup d'études des ciels et des eaux, sous tous leurs aspects et rapports, suivant les occurrences des phénomènes dans l'atmosphère et

sur la mer. Il faut avoir acquis une grande habitude de peindre au premier coup, pour pouvoir faire, en un jour, le ciel, les fonds et une partie des eaux dans la même pâte de couleur, sur-tout lorsqu'il y a de l'orage ou du brouillard. Enfin il est absolument nécessaire d'avoir voyagé non-seulement sur les côtes, mais encore d'avoir été quelque temps en pleine mer et d'avoir navigué à quelque distance, après avoir perdu la terre de vue.

Lorsqu'on ne peint la mer que le long des côtes et sur les rivages, on risque de ne pouvoir pas déployer tout l'intérêt qu'un naufrage peut inspirer. A la vérité les vaisseaux brisés contre les rochers, les hommes lancés ou tombés dans la mer, ceux qui, pour éviter la mort qui les menace, s'accrochent au premier objet flottant sur les eaux; ceux qui grimpent sur le rivage escarpé; ceux enfin qui, sur la côte, cherchent à sauver les naufragés en leur tendant des cordes ou en allant les chercher à la nage, doivent, par leurs mouvemens et leur situation, émouvoir notre sensibilité. Mais cet intérêt est en quelque sorte affoibli par l'apparence des secours qui sont donnés ou reçus de toutes parts. Tous les personnages sur la grève sont en action pour empêcher que quelqu'un périsse. Le phare est allumé; les pilotes côtiers vont dans leur chaloupe au devant des navires désemparés, suppléer à l'ignorance des timoniers, pour les conduire dans le port: tout annonce enfin, par la disposition du tableau, que l'équipage se sauvera, et que le vaisseau seul deviendra la proie des vagues écu-

meuses, et se brisera contre la côte hérissée de rochers et d'écueils. Quelle différence si la tempête se fait sentir en pleine mer! Le vaisseau, triste jouet des vents et des ondes en fureur, ne peut résister à leurs violens efforts. Les voiles sont déchirées et leurs lambeaux emportés; les mâts crient, se rompent et tombent sur le pont. Une lame effroyable se brise contre la poupe, enfonce les sabords, emporte la lunette et couvre, d'une vague écumeuse et noirâtre, toute l'étendue du navire. L'eau pénètre de toutes parts: plus d'espoir si l'on diffère. Une frêle chaloupe est mise à la mer; tout l'équipage s'y précipite, et le frêle esquif emporté sur le sommet de la lame, à peine éloigné du vaisseau, le voit tournoyer et s'engloutir dans l'abyme Cependant on rame avec effort; mais l'effroi, la fatigue, la terreur épuisent les forces des matelots. La résistance qu'ils opposent à la vague augmente le danger; et tous luttent, à l'envi, contre le courroux des élémens et la menace d'une perte inévitable..... Le spectateur les voit dans cette position cruelle; il les suit de l'œil; son cœur s'attendrit et se navre: les larmes lui viennent aux yeux; la peine qu'il éprouve ne lui laisse pas même concevoir l'espérance que ces malheureux pourront aborder un rivage d'où la providence semblera leur tendre la main pour les retirer de l'abyme et sauver des jours qui peuvent être précieux à leurs enfans et utiles à la patrie.

Telles sont les sensations que nous avons éprouvées en voyant une tempête peinte par Loutherbourg. Son

tableau n'étoit composé que de trois vagues énormes dont la première étoit prête à renverser une chaloupe pleine de monde. On ne voyoit auprès que le bout du mât du navire sortant de l'eau, et un seul tonneau flottant sur une autre vague. Ce peu d'objets composoit tout le tableau, et lui donnoit un intérêt approchant de celui qu'inspire le déluge du Poussin. On ne pense pas, quand on en rencontre de pareils, à admirer le talent de l'Artiste. On frissonne, on partage le péril des personnages, on tremble, on espère pour eux, et c'est le plus bel éloge qu'on puisse donner à l'ouvrage du Peintre.

Le calme contraste avec la tempête et présente, dans sa tranquillité, des effets charmans, sur-tout au lever ou au coucher du soleil. Les bateaux partant pour la pêche; ceux qui en reviennent chargés de poissons; les différentes manières de tendre les filets; les hommes, les femmes et les enfans se baignant entre des rochers ou dans des cavernes qui reçoivent l'eau de la mer; les fêtes sur l'eau; l'arrivée d'un navire venant d'un voyage de long cours; l'entrée, dans le port, d'un vaisseau de ligne, au retour d'un combat, remorqué dans son état de délabrement, sans agrès ni mâture; les Spectateurs courant en foule sur le rivage, agités par la crainte d'avoir perdu, dans l'action, leurs parens et leurs amis, ou par l'espérance de les revoir sains et saufs; les estropiés et les blessés mis à terre et transportés dans les hôpitaux; tous les sujets sans nombre qu'un port de mer offre chaque jour, peuvent enrichir le lever ou le coucher du soleil; soit que la mer soit tout à fait calme,

soit

soit qu'un vent léger en ride la surface et fasse disparoître la réflexion des objets, sur-tout dans le lointain.

L'eau de la mer, dans le calme parfait, a l'aspect d'un liquide huileux, tantôt bleu, tantôt vert sur les côtes, et souvent jaunâtre en pleine mer.

Dans un temps de brouillard que les marins appellent brume, l'eau de la mer est grise et de la couleur de l'atmosphère, sur-tout quand elle est tranquille; mais si elle est agitée, elle prend différens tons: vert noirâtre; bleu verdâtre; violet rembruni mêlé du blanc écumeux de l'extrémité des vagues qui s'anéantissent en se roulant et se brisant sur elles-mêmes. La vague qui vient sur les bords et qui touche au rivage, est écumeuse et blanchâtre; tandis que dans les fonds elle se détache le plus souvent colorée sur les côtés éclairés par le soleil. La réflexion des montagnes et celle des nuages, quelquefois le mélange des corps étrangers, contribuent à colorer les eaux de la mer. Celles de l'Océan, sur les côtes de France, ne ressemblent pas du tout à celles de Hollande. La Méditerranée est encore d'un autre ton; et nous ne sommes pas surpris quand nous lisons, dans les voyageurs, que les mers des Indes et de la Chine ont une teinte différente de celles de nos parages.

On dit que dans les îles de l'Amérique, à Saint-Domingue, la Martinique, etc. etc., rien n'égale la beauté du soleil sortant ou se plongeant derrière l'horizon. On prétend que c'est un spectacle des plus étonnans, par l'éclat et la variété des couleurs qui enrichissent le ciel et la mer. Nous ne pouvons en parler savam-

ment, n'ayant pas été témoins de ces phénomènes. Nous exhortons les Artistes qui iront dans ces pays éloignés, d'en faire des études, et nous sommes persuadés d'avance qu'on pourroit en tirer parti pour composer des paysages neufs, par la variété et l'originalité des productions végétales, jointes à l'état brillant de l'atmosphère, au moment du lever et du coucher du soleil.

Les rochers qui bordent les rivages et ceux dont les bases sont baignées par l'eau de la mer, sont intéressans à étudier relativement à leurs substances qui sont de plusieurs natures, à leurs formes et à leurs dégradations. Ceux qui sont tombés dans les eaux, qui en sont à moitié couverts, d'autres qui se sont élevés tout à coup du fond de la mer, ceux enfin qui ont été séparés du continent par des tremblemens de terre, tous ces rochers, disons-nous, sont isolés et se nomment îlots ou écueils. Nous en avons vu, dans l'Archipel et sur la côte d'Italie, qui ont des formes très-pittoresques dignes de l'attention du Peintre, sur-tout pour la vivacité et le contraste des couleurs. On en trouve qui sont de la plus grande beauté sur les côtes de Gênes et de Naples, à Sorrento, dans la Calabre, et autour de la Sicile. Salvator Rosa et Vernet les ont étudiés avec le plus grand soin : on peut s'en convaincre par leurs immortels ouvrages. Nous ne doutons pas que la base des Pyrénées formant les côtes de la France et de l'Espagne, n'offre, aux Peintres de Marine, des rochers de la forme la plus singulière et de la plus riche couleur; car toutes ces montagnes sont presque composées de carrières de marbre qui, étant baignées

par les vagues de la mer, doivent acquérir des tons très-brillans et très-vigoureux.

Les clairs de lune, sur la mer, sont ordinairement très-beaux, quelque phase que présente cet astre. Dans le calme, ils produisent des effets purs et tranquilles qui invitent à la douce rêverie. Les accidens qui naissent de cet état de la Nature forment des contrastes intéressans; tels que le travail des pêcheurs qui mettent leur barque à flot pour aller à la pêche à la lueur des fanaux; les feux qu'allument les matelots pour faire leur cuisine; l'embrasement de quelque habitation sur le rivage, etc. etc.

Mais lorsque des vents furieux emportent, avec rapidité, les nuages qui cachent et découvrent alternativement la lune, ce qui cause, en termes de marins, une tempête sèche, les effets extraordinaires et terribles se succèdent avec une vîtesse extrême. Les vagues qui s'élèvent vers le ciel, éclairées par la lune, ressemblent à des montagnes de cristal, sur lesquelles l'opposition forte et tranchante du ton des vaisseaux produit un tableau sublime et effrayant. Les abymes résultans de l'élévation des vagues prennent une couleur mystérieuse et sinistre qui tient du vert noirâtre, et une intensité de teinte extrêmement prononcée. Ce ton, qui contraste avec la lumière argentine de la sommité des vagues éclairées par la lune, devient épouvantable. On diroit que la mort a établi son domaine au fond de ces gouffres profonds dont l'aspect porte la terreur dans l'ame des mortels, balottés par les vents et les flots qui menacent de les engloutir à chaque instant.

Vernet a peint beaucoup de clairs de lune; et comme il les a fait sous la latitude de l'Italie, ils sont extrêmement brillans. Il a rendu l'éclat de cet astre avec toute la vérité d'effet qu'il est possible d'obtenir du foible secours des couleurs; et dans cette partie, il est au rang des premiers Peintres de Marine des écoles française et italienne.

Manglard, son maître, a fait plusieurs Marines dont quelques-unes sont de la plus grande finesse de ton. Van-Welde a peint plutôt des vaisseaux sur une mer tranquille ou peu agitée, que les effets des vagues en fureur. Ses eaux sont de la plus grande vérité, et ses vaisseaux parfaitement rendus.

Mais le Peintre de Marine le plus extraordinaire de l'école hollandaise, c'est Backuysen. Il a toujours peint, comme Van-Welde, la mer de son pays, qui est extrêmement chargée de sables, et qui conserve leur couleur, sur-tout lorsqu'elle est agitée. Cependant malgré ce ton gris, ses vagues énormes sont d'une transparence et d'une légèreté de faire admirables; ses navires sont purement dessinés, et conservent la plus exacte harmonie avec les eaux et les ciels d'une très-bonne couleur, quoiqu'en général il ne les ait pas bien composés.

Salvator Rosa a fait des Marines sur les côtes, avec la force et la hardiesse qui caractérisent son faire. Les rochers qui sont inclinés sur les eaux sont du plus grand style, ainsi que les arbres qu'il a disséminés sur le rivage et qui enrichissent ses compositions. Ses figures sur-tout sont parfaitement prononcées; et sa couleur argen-

tine et ferme tout à la fois, lui assigne un des premiers rangs dans tous les genres de peinture qu'il a voulu essayer.

Claude Lorrain a peint des ports de mer et des rivages avec la plus grande magie pour la couleur. Le ton local de l'architecture qui enrichit ses compositions est on ne peut pas plus vrai, de même que l'ensemble des morceaux de paysage qui forment son tableau. Nous ne connoissons de Marines de ce grand homme, que celles qu'il a peintes à l'effet du soleil levant ou couchant. Ses ciels nuageux sont peut-être un peu mesquins et nous paroissent mal composés, quoique d'une perfection inimitable pour le ton local Mais lorsqu'ils sont sans nuages, il en a rendu la dégradation si difficile à saisir, avec une vérité qui tient du prodige. Ses eaux, ridées par un vent léger, ont une oscillation semblable à la Nature, et la réflexion du soleil sur ces eaux produit un effet lumineux et tranquille qui laisse le Spectateur dans une admiration justement méritée pour son talent.

Loutherbourg a fait quelques Marines recommandables par les effets du clair-obscur, et par le bel empâtement des couleurs. Enfin le Michel-Ange français, le Puget, à la fois Peintre, Sculpteur et Architecte, a supérieurement dessiné des vaisseaux et des galères. On peut voir quelques-uns de ces dessins au Muséum national; mais il seroit à désirer qu'on cherchât à découvrir ce qu'est devenue la collection d'un grand nombre des chef-d'œuvres de ce grand homme, que nous avons vue

à Marseille dans le cabinet d'un amateur, son compatriote, qui l'avoit recueillie à grands frais, et qui sera sans doute perdue pour la France, si l'on ne fait aucune démarche pour la recouvrer.

Les jeunes Artistes se tromperoient beaucoup s'ils croyoient que pour devenir un bon Peintre de Marine, il faut peindre les vaisseaux avec toute la justesse de proportion exigée dans le devis et le dessin d'un constructeur; et s'ils pensoient que, pour exécuter un sujet de ce genre, on doit être expert dans la manœuvre nautique et militaire, nous sommes bien persuadés que ces connoissances ne pourroient qu'être profitables, si l'on savoit les employer à propos; mais nous sommes certains aussi que l'architecture navale trop strictement observée, sur-tout dans ses détails, ne dénote qu'un Artiste sans chaleur et sans génie, qui passera un temps infini à compasser ses distances pour placer à point une poulie ou une manœuvre qu'on ne sauroit apercevoir d'un peu loin, sur-tout si le vaisseau est bien en perspective. Ces minuties n'influent en rien sur la beauté d'un tableau; et en effet, lorsque le Peintre a déterminé le rumb de vent, que la proue est placée de manière que les voiles portent, que les flammes, les girouettes et les pavillons sont dans la même direction, on ne devroit rien lui demander de plus. Si, pour avoir plus de lumières et d'oppositions, il cargue ou cale une partie des voiles, il fait très-bien, et nous ne pensons pas que cette licence puisse lui mériter un reproche. Il est vrai que, dans un combat naval, il est obligé de suivre à la

rigueur les manœuvres militaires; sans cela les marins, qui ne sont pas tous grands connoisseurs en Peinture, ni amateurs de tableaux, trouveroient extrêmement ridicule que le Peintre eût oublié le nombre des agrès et la position des cordes, l'arrangement des voiles, l'ouverture des sabords, le service des batteries, et jusqu'aux ricochets et aux éclaboussures occasionnées par les boulets qui tombent dans l'eau. Ils auroient peut-être raison dans un sens, puisqu'un combat naval est une Marine portrait qui demande l'exactitude et la ressemblance. Aussi Vernet, qui valoit bien *nos Peintres fameux en combats navaux*, n'a jamais voulu astreindre son génie à compasser froidement et à calculer minutieusement ces fastidieuses vérités obligées; et il ne s'est pas soucié de peindre des combats de vaisseaux de ligne; mais à la place il nous a laissé des chef-d'œuvres pleins de chaleur et d'énergie. Nous avons cependant entendu de ces faiseurs présomptueux reprocher à ce grand homme de ne pas connoître assez bien la manœuvre, parce qu'emporté par le feu de son imagination, il avoit, dans certains cas, oublié d'amarrer une corde, ou de carguer une voile. Il est possible qu'il ait commis cette inadvertance; mais c'étoit moins par défaut de savoir que pour ns pas réfroidir sa composition en se soumettant à de petits calculs qui ne doivent être observés, à la rigueur, que par les constructeurs qui dessinent pour faire exécuter, ou par les dessinateurs d'architecture navale qui font des plans et des portraits de navires. Vernet peignoit la masse de son vaisseau assez juste pour faire

reconnoître la manœuvre par les marins qui savent voir en grand, et qui ne considèrent que la physionomie et l'ensemble, sans s'amuser à compter les clous et les chevilles et autres petits objets que ces petits Artistes peignent avec tant de satisfaction. Malgré les clabaudages et les sévères critiques qui ne sauroient effleurer la réputation de ce grand homme, nous faisons des vœux pour que ses détracteurs puissent avoir un jour la centième partie de son talent. Il ne leur en faudroit pas davantage pour les mettre au-dessus de ce qu'ils sont et pour mériter, dans l'histoire de l'art, un nom moins facile à oublier, après leur mort, que celui qu'ils ont tant de peine à faire connoître pendant leur vie.

Nous observerons aux jeunes gens qui se destinent au genre de la marine, que tous les ouvrages des maîtres que nous avons cités, ont été faits d'après Nature, ou d'après des ressouvenirs de la Nature, et qu'on ne les distingue que par le style. Un jeune Artiste auroit donc tort de vouloir peindre dans la manière de Vernet ou de Claude Lorrain ; on ne verroit dans cette prétention que l'impuissance d'être original : et l'imitation, quelque parfaite qu'elle fût, ne seroit qu'un plagiat facilement reconnu par ceux qui ont l'habitude de voir et de juger les tableaux.

En considérant ce genre comme un champ dans lequel il y a beaucoup à recueillir, il faut s'attacher à trouver des effets neufs et piquans, et à l'enrichir par des sujets historiques, ainsi que Claude Lorrain a semblé vouloir l'indiquer. On pourroit, par exemple, mettre en scène

toutes

toutes les fêtes antiques qui se célébroient sur le bord de la mer; les sacrifices à Neptune et les offrandes votives des navigateurs; les courses de galère pour disputer le prix dans une naumachie : et mettant à contribution la fable et l'histoire, on trouveroit beaucoup d'événemens susceptibles d'intérêt, tels que la mort de Pompée à son débarquement à Alexandrie; son enterrement sur le rivage, par deux de ses anciens soldats. L'arrivée à Tarse de la reine Cléopâtre sur une galère où se trouvoit réuni tout ce que le luxe, la richesse et la volupté peuvent offrir de plus noble et de plus séduisant. — L'aventure tragique d'Héro et Léandre; la mort d'Hipolite, traîné par ses coursiers effrayés sur les rochers de la côte de Trézène; le sacrifice de Laocoon; enfin quantité de tableaux qu'Homère, Virgile, le Tasse et l'Arioste nous ont tracé dans leurs poëmes immortels.

Les chasses.

La chasse a toujours fait les plaisirs de l'homme oisif, ou de celui qui, voulant se distraire de ses occupations, a cherché un exercice salutaire et divertissant. Le choix des victimes décèle assez souvent le caractère du chasseur, et le nombre de celles qu'il assassine de sang froid indique peut-être la douceur ou la cruauté de son ame.

L'exercice de la chasse, commandé par le besoin de se nourrir, est naturel à l'homme sauvage : il a dû employer sa force, son adresse et sa légèreté à faire tomber sous ses coups l'animal foible et timide qui devoit lui servir de pâture. Bientôt la disette de ces êtres craintifs, ou bien la facilité de se les procurer, la confiance en soi-même,

peut-être la nécessité de se débarrasser d'un animal féroce et dangereux, ont augmenté graduellement son audace et sa témérité. Malheureusement pour ses mœurs, après avoir pourvu à ses besoins et à sa sûreté personnelle, la vengeance de l'homme est dégénérée en habitude, et il a fini par massacrer sans raison et par plaisir. Il a converti en art la manière la plus sûre de mettre à mort non-seulement la quantité d'animaux nécessaire à sa subsistance, mais encore il en a élevé exprès le plus grand nombre possible pour satisfaire son goût de destruction, et se rassasier de meurtres et de sang, et c'est ce qu'on a noblement appelé l'art de la chasse.

Il y a presque autant de manières de chasser, qu'il y a de caractères prononcés dans les animaux que l'on chasse. Ceux qui n'ont point d'armes offensives ni défensives, comme le lièvre et le lapin, cherchent à sauver leur vie en opposant des ruses simples et innocentes à l'intelligence de l'homme. Ces foibles animaux ne sont pas difficiles à chasser : les chiens d'arrêt, les bassets, les lévriers, le fusil et les lacs sont plus que suffisans pour ce divertissement. Il se fait le jour, au crépuscule (1), et la nuit au clair de la lune ; et cette chasse n'a d'autre danger que la mal-adresse des tireurs.

(1) L'inimitable La Fontaine a parfaitement dépeint l'heure de la chasse du lapin :

A l'heure de l'affût, soit lorsque la lumière
Précipite ses traits dans l'humide séjour ;
Soit lorsque le soleil entre dans sa carrière,
Et que n'étant pas nuit, il n'est pas encore jour.

Les loups, les renards et autres bêtes sauvages exigent des préparatifs et des dispositions plus combinées pour les détruire : piéges, poisons, amorces, affût, poursuite à la course de chevaux, dans la plaine et dans les bois, relais de chiens, piqueurs, etc., tous ces moyens présentent au Chasseur et à l'Artiste beaucoup plus d'agrément et de ressources. La chasse au cerf, qui étoit jadis exclusive pour les grands, offre encore au Peintre des tableaux très-variés, et que Vandermeulen a rendu avec toute la vérité possible, parce qu'il suivoit Louis XIV à la chasse; qu'il dessinoit toutes les circonstances et tous les aspects des scènes les plus intéressantes, comme le rendez-vous, le lancé, la fuite, le forcé, le cerf à l'eau, les abois, la curée, le retour, etc. La quantité d'hommes, de chevaux et de chiens anime singulièrement les sites des forêts où se fait ordinairement cette chasse : il y a toujours beaucoup de sujets piquans et des épisodes pittoresques; mais il faut que les Artistes qui voudront les peindre, les connoissent parfaitement; sans cela ils ne feront rien de vrai, ou ils se borneront à copier les maîtres qui auront vu la Nature de près et suivi la chasse avec attention. Celles du daim et du chevreuil sont à peu près les mêmes que celles du cerf.

La chasse au sanglier est trop dangereuse pour ne pas exiger des précautions contre les défenses de ce terrible animal. On la fait à pied et à cheval, avec l'épieu, le filet, le fusil et la bayonnette, et les chiens de forte taille sont choisis pour poursuivre l'animal et le coiffer : la scène est ordinairement dans les forêts, et l'on peut tirer

un grand parti des différens sites et sujets que cette chasse peut présenter.

Nous allons entrer dans quelques détails relatifs à la chasse des bêtes féroces, dans le dessein de déterminer quelque Artiste à se livrer à un genre susceptible de développer le talent, et qui est peut-être trop abandonné depuis quelque tems. Nous commencerons par la chasse de l'ours : lorsque cet animal est attaqué, il se dresse sur les pieds de derrière, et il cherche avec ceux de devant à étouffer son ennemi en même temps qu'il le déchire avec les dents. D'après la connoissance de cette manière de se défendre, les montagnards des Pyrénées ont inventé une façon de se rendre maîtres de la bête, et voici comment ils s'y prennent.

L'ours étant naturellement paisible, ne fait jamais de mal à ceux qui ne l'attaquent pas : le montagnard qui va le chasser, se couvre le dos et les reins d'une double peau de mouton, et, sans autre arme qu'une dague pendue à sa ceinture, il attaque l'animal en lui jetant une pierre. Aussitôt l'ours offensé se dresse sur ses pieds, et tendant ses deux bras armés de griffes, il va au-devant du chasseur intrépide et téméraire, qui ouvre les siens et qui l'embrasse, mais de manière à ne pas engager son bras droit, et en avançant le plus possible sa tête sur l'épaule de l'ours, pour éviter ses morsures. Pendant cette lutte assez courte, l'homme prend sa dague meurtrière et l'enfonce dans le côté gauche de l'animal, qui, mortellement blessé, perdant sa rage avec ses forces, tombe en entraînant son vainqueur : ils se roulent en-

semble dans la poussière ; enfin l'animal expire, et le chasseur, débarrassé d'une si rude accolade, le dépouille de sa peau, dont le prix modique prouve qu'il estime sa vie bien peu de chose pour la risquer aussi légèrement.

Il est encore une manière de chasser l'ours : c'est de lui jeter une pierre, et de se sauver tout de suite en grimpant sur un arbre. L'animal suit l'agresseur ; mais il monte avec prudence : et dans le moment qu'il pose les deux pattes sur la branche où s'est réfugié le chasseur, il reçoit un coup de hache qui les lui coupe. Il tombe lourdement au pied de l'arbre ; il perd son sang et meurt. Mais, comme cette chasse est un peu moins dangereuse que la première, et que la peau de l'animal se trouve plus endommagée, les montagnards l'estiment moins : ils tirent quelquefois l'ours à coup de fusil, quand ils sont sûrs de pouvoir s'échapper, dans le cas où ils manquent leur coup.

Quoique ces chasses soient très-périlleuses, elles le sont infiniment moins que celles que l'homme presque nud fait en Asie et en Afrique. Les peuples de ces pays, plus courageux que nous par l'habitude de ce genre de danger, font des actions qui nous paroissent impossibles, et qui pourtant ne sont que le résultat d'un sang froid à l'épreuve des événemens. Cette tranquillité d'ame, que nous ne connoissons pas, nous étonne et excite notre admiration. En effet, y a-t-il rien de plus effrayant que de voir un nègre tout nud, le bras droit enveloppé d'un cuir, tenant dans sa main un bâton court, armé aux

deux bouts d'une pointe de fer, se jeter dans le Nil ou dans le Gange, pour aller provoquer un crocodile. L'animal vient au-devant du nègre : celui-ci l'attend intrépidement, et quand il est à portée, il enfonce sans crainte son bras dans la gueule énorme et béante du monstre, et lui plante adroitement son bâton dans les deux mâchoires, de manière que le crocodile ne peut s'en débarrasser, et qu'il sert au contraire à le tirer à terre par le moyen de la corde attachée dans le milieu du bâton. Ces nègres se font un jeu de ce danger, et, en s'y exposant, nous donnent la preuve qu'il leur arrive rarement quelque accident fâcheux.

Les princes africains et asiatiques mettent beaucoup d'appareil et de faste à leurs grandes chasses aux bêtes féroces : ils employent à cet effet plusieurs milliers d'hommes, dont les uns entourent une vaste étendue de bois, tandis que les autres battent la forêt. Les cris de ces derniers, le son de leurs instrumens et le bruit de leurs armes frappées sur des boucliers, portent l'épouvante parmi les animaux cachés dans ces retraites. Les oiseaux timides s'élèvent dans les airs, et fuient avec précipitation : l'éléphant s'avance avec précaution dans la plaine; le rhinocéros renverse les arbres qui s'opposent à son passage; le tigre furieux bondit de tous côtés; le lion, aux yeux étincelans, dresse son épaisse crinière, se bat les flancs de sa queue ondoyante et pressé de toutes parts, annonce, par ses rugissemens redoublés, l'impuissance de sa rage et les vains efforts de sa vengeance. Malheur à l'individu mal-adroit ou désarmé qui

se laisse attaquer par quelqu'un de ces animaux en courroux. Déchiré par leurs griffes ou leurs dents meurtrières, il paye bientôt de sa vie les plaisirs de ces despotes orgueilleux qui n'ont pas plus de pitié de leurs esclaves que du gibier, quand il s'agit de satisfaire leur goût et leurs caprices.

Le courage de tant d'hommes rassemblés ne nous paroît pas néanmoins aussi étonnant que celui d'un sauvage seul, qui sort tranquillement de sa cahutte, où il laisse sa femme et ses enfans, pour aller chercher dans les forêts un tigre ou un léopard dont il a souvent vendu la peau d'avance pour quelques grains de verre. Dès qu'il soupçonne le lieu de la retraite de l'animal, il s'arme d'un long épieu très-acéré et d'un coutelas tranchant. Il avance à pas lents, attentif au moindre bruit, portant avec la rapidité de l'éclair son regard sur tous les endroits les plus suspects. Il aperçoit enfin le tigre en arrêt, qui fixe déjà le chasseur, comme une proie qui ne peut lui échapper : dès ce moment, l'homme de la nature, sûr de sa force et de son adresse, ne craint plus l'animal, parce qu'il le voit. Il s'arrête ; et sans cesser un instant de le regarder, il met un genou en terre, pour être certain de son aplomb. L'animal, en se jouant, avance, recule, saute, bondit, tourne autour de l'homme qui suit de l'œil et du corps tous ses mouvemens. La faim, la soif de sang déterminent enfin la bête féroce et carnassière ; et quand elle se croit à portée, elle s'élance d'un seul bond sur le chasseur, qui la reçoit en lui enfonçant l'épieu dans la gueule jusqu'au fond du

gosier. L'animal porte aussitôt ses griffes aiguës sur le fer qui le blesse, et l'homme avec son coutelas lui coupe adroitement les nerfs des pattes ; ce qui met le tigre hors d'état de lui nuire, et assure au sauvage une victoire dont la peau sert de prix et de trophée.

Les Africains et les Persans ont trouvé le moyen d'apprivoiser des panthères et des onces, pour prendre les animaux à la chasse : on les met à cet effet dans des cages de fer ; et comme ces bêtes féroces n'ont point de nez, aussitôt que l'on aperçoit le gibier, on ouvre la cage de la panthère, qui s'élance avec agilité sur sa proie ; mais si par malheur celle-ci s'échappe, l'animal furieux revient sur son maître, et se jette quelquefois sur lui ou sur quelqu'un de sa suite. L'once est plus facile à dresser : plus petite que la panthère, un cavalier la prend aisément en croupe sur son cheval, et la lance sur le gibier que l'on découvre ; mais on a toujours la précaution d'avoir de la viande toute prête, en cas qu'elle manque son coup, sans quoi il y auroit du danger pour les chasseurs.

Bruce nous a donné, dans son voyage en Abyssinie et aux sources du Nil, la description d'une chasse aux éléphans et aux rhinocéros, qui est fort curieuse. Il en est encore d'autres dont nous ne parlerons pas, attendu qu'elles se rapportent à celles que nous venons de décrire. Les chasses au vol qui se font à cheval avec des oiseaux de proie, les battues pendant l'hiver, sur les étangs, pour tirer les canards de toute espèce ; le harponnement de la baleine dans les mers du nord ; celui de l'hipopotame,

l'hipopotame, en Afrique; les différentes manières de prendre le crocodile, l'autruche, et tous les antilopes, etc. etc., sont aussi du ressort des chasses; mais il seroit trop long d'entrer dans tous ces détails. Il nous suffit de les indiquer pour engager le Peintre à les étudier.

Les Sculpteurs de l'antiquité ont représenté des chasses; et plusieurs bas-reliefs qu'on a retrouvés, nous ont trasmis celle du sanglier de Calidon. La plupart des travaux d'Hercule, l'aventure de Méléagre, la fable d'Adonis et une foule de sujets du même genre, prouvent qu'ils y ont réussi. Parmi les Artistes modernes, Jules Romain, les Carraches, le Dominiquin, Salvator Rosa, Tempesta, Rubens (1), Vandick, Diepembek, Wouvermans, Vandermeulen, Paul Potter, Callot, Ridenger et plusieurs autres ont excellé dans tous les détails de ce genre. Les jeunes Artistes qui voudront s'y livrer trouveront, dans les ouvrages de ces maîtres, les leçons dont ils peuvent avoir besoin pour la vérité de la scène et l'enthousiasme de la composition. Ils feront

(1) Rubens a peint des chasses aux bêtes féroces avec un sentiment et une expression qui font frémir le Spectateur. On peut voir dans l'œuvre considérable gravé d'après ses tableaux, quelle étoit la force de son génie lorsqu'il a représenté ces sujets aussi sublimes pour la perfection du coloris que pour l'ame et le nerf qu'il a répandus dans ce genre de composition; celle entre autres où un lion furieux s'élance sur la croupe d'un superbe cheval pour déchirer avec ses griffes et ses dents, un malheureux chasseur qui appelle à son secours ses compagnons, qui ne peuvent arriver à temps pour lui sauver la vie. On ne peut examiner cette étonnante production sans ressentir une crispation dans tous les muscles, tant l'image de cette scène terrible est bien rendue.

aussi très-bien de lire, dans les voyageurs, les descriptions des diverses sortes de chasse qui varient suivant les pays, et qui tiennent principalement aux mœurs et aux usages des peuples qui les habitent.

L'exercice de la chasse développe le courage, l'adresse, l'intelligence, l'activité et la patience de l'homme. En s'y livrant, son tempérament devient plus robuste, son corps plus agile, ses membres plus souples et son œil plus sûr. Heureux s'il n'employoit tant de facultés qu'à détruire des animaux nuisibles! mais bientôt fier de sa force et de sa ruse, accoutumé aux dangers, porté à la domination par instinct, son amour-propre dégénère en arrogance; l'habitude des armes, la vie active, l'orgueil satisfait le porte à troubler la tranquillité de son voisin paisible. Il devient exigeant et envahisseur. Des disputes naissent les injures; l'oppression produit la résistance; les partis se forment; la guerre est déclarée; et la discorde, secouant ses torches embrasées, sème de toutes parts le carnage et l'horreur.

Le genre des chasses nous conduit nécessairement à parler de celui des batailles avec lequel il a tant d'analogie, sur-tout pour les études qui sont communes à tous les deux; telles que la science vétérinaire pour l'anatomie des chevaux, des chiens et autres animaux; l'art de l'équitation, les marches, les manœuvres, les embuscades, etc. etc.

Les Batailles.

Pour bien peindre les Batailles, il faut avoir toutes les connoissances que nous donne l'histoire, et posséder

particulièrement la tactique militaire de chaque âge et de chaque peuple, pour ne pas faire de contre-sens dans le placement d'une armée et le mouvement des troupes qui la composent.

Il faudroit savoir l'époque où s'est formée la première société parmi les hommes, pour déterminer celle de la première guerre entre eux. La nuit des temps enveloppe de son voile cette connoissance qui seroit sans doute très-instructive. Les livres les plus anciens qui parlent de guerres et de Batailles, sont ceux de Moïse (1), et les œuvres d'Homère et d'Hésiode. Mais, à la honte de l'humanité, les combats que ces écrivains ont décrit n'étoient qu'une suite des dissentions dont nous devons présumer l'existence et le commencement connu des guerres qui, dans leurs cours, ont ravagé la terre et désolé tous les peuples du monde. Cette série non interrompue de meurtres et de carnage peut cependant être divisée en deux parties distinctes, et l'époque de l'invention de la poudre à canon doit servir de point de séparation. Ce fut alors que la tactique militaire changea tout à coup de règles et de formes. Nous prendrons cette ligne de démarcation pour distinguer, dans la composition des Batailles en peinture, le genre antique du genre moderne.

La manière de se battre des anciens étoit, sans contredit, plus meurtrière, en ce que les soldats, après avoir lancé leurs flèches et leurs javelots, se joignoient corps à

(1) La première guerre n'est-elle pas celle de Caïn et d'Abel ?

corps pour faire usage de leurs armes tranchantes. La mêlée devenoit alors générale. La différence des épées exigeoit diverses façons de s'en servir; l'art de se défendre ou d'attaquer en masse ou partiellement, devenoit pittoresque par les costumes et les armures des guerriers, variés de formes et de couleurs. Les éléphans porteurs de tours; les chars armés de faulx; ceux qui portoient les commandans; les chevaux diversement harnachés; les machines de guerre qui servoient dans les combats et pour les siéges, tout l'appareil militaire de ces temps antiques avoit un aspect extrêmement convenable à la Peinture. Les poëmes d'Homère nous ont transmis la description de ces fameux combats livrés sous les murs de Troye; combats où les Dieux même voulurent prendre part. Les auteurs hébreux, grecs et latins nous ont raconté les Batailles successives qui ont fait périr tant de milliers d'hommes. Les œuvres d'Ossian, dont nous n'avons que des fragmens, nous ont conservé la mémoire des hauts faits des premiers princes de l'Ecosse, célébrés par les bardes. La sculpture a gravé, sur le marbre, les actions mémorables des héros; et si les ouvrages en peinture de ces temps reculés ne sont pas parvenus jusqu'à nous, nous avons du moins la certitude que les Artistes s'étoient occupés et avoient réussi à tracer, sur la toile, l'histoire fatale de la fureur industrieuse et meurtrière des hommes.

D'après les monumens existans de l'antiquité, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain, Polidore, Tempesta, Le Brun, Salvator Rosa, Rubens, etc., ont

peint les Batailles des Israélites, des Grecs, des Romains, des Mahométans, et ont suivi, dans leurs compositions, ce que l'histoire nous a transmis sur les localités, le nombre, les mœurs et les costumes des différens peuples; la forme et l'usage des diverses machines et armures dont ils se servoient respectivement. Un Artiste qui se livre à ce genre doit nécessairement être familiarisé avec les historiens; faire une étude particulière des bas-reliefs antiques, tels que les colonnes Trajane et Antonine; les arcs de Tite, de Vespasien, de Constantin, etc., et les fragmens de sculpture qu'on retrouve encore sur les tombeaux et les divers édifices dont il existe des ruines.

Quoique les auteurs anciens qui ont écrit sur la tactique ne soient pas toujours très-intelligibles, et que les commentateurs aient souvent obscurci plutôt que débrouillé certains passages, nous pensons néanmoins qu'il convient de consulter Xénophon, Hérodote, Quintecurce, Tite-Live, Jules-César et Polybe, pour connoître la castramétation, les marches et les évolutions militaires des Grecs et des Romains, et sur-tout l'escrime de ces guerriers, pour en faire usage quand il s'agira de peindre des combats corps à corps, ou des duels entre deux héros en présence de leurs armées. Ces épisodes se rencontrent souvent dans Homère, Virgile, Ossian; et après eux, dans le Tasse et l'Arioste, qui ont prêté les mêmes armes à leurs chevaliers et paladins. On ne doit pas oublier de s'instruire dans l'Architecture civile etmilitaire de ces temps reculés, pour peindre

les murs et les portes des villes, les tours et les remparts avec tous les moyens qu'on employoit alors pour leur défense et leur attaque.

Les sujets intéressans de Batailles sont très-communs dans l'histoire ancienne. Il en est pourtant un grand nombre qui n'a pas été traité. Nous n'en citerons qu'un exemple : le siége de Syracuse, par Marcellus, offriroit au Peintre une quantité de circonstances qui pourroit varier ses compositions; ne fût-ce qu'en représentant tous les moyens ingénieux de défense que le célèbre Archimède avoit inventés pour sauver sa patrie, tels que ses mains de fer qui soulevoient les vaisseaux pour les laisser retomber tout d'un coup et les abymer dans les eaux par leur seule pesanteur; les miroirs ardens qui empruntoient leur chaleur du soleil, et qui, par réflexion, mettoient le feu et consumoient la flotte ennemie; et tant d'autres machines, fruits du génie de cet immortel mécanicien.

Le canon et le fusil rendent les Batailles des modernes beaucoup plus bruyantes et moins meurtrières; mais il est certain que l'arme blanche y est plus dangereuse, parce qu'on ne se sert plus de boucliers, et qu'on ne sauroit guères parer les coups de bayonnettes. Il en résulte, en général, que la manière actuelle de se battre comporte plus de sang froid, parce que le danger est moins apparent; et tel général a pu dire à son secrétaire qui trembloit en voyant tomber une bombe auprès de lui: « Eh! qu'a de commun cette bombe avec ce que je » vous dicte? », qui n'auroit pas plaisanté si, au lieu de la

bombe, il avoit vu entrer dans sa tente quelque chef ennemi, armé de pied en cap, qui fût venu lui proposer le cartel, ou qui eût fondu sur lui à l'improviste. Quoiqu'il en soit, nous sommes d'avis que la façon de tuer et de se faire tuer dans nos armées, n'est pas trop favorable pour la Peinture, et qu'on ne peut la rendre pittoresque qu'en se servant des attaques de la cavalerie mêlée avec l'infanterie.

Au reste, un Artiste qui s'adonne au genre des Batailles, ne sauroit y réussir s'il n'a suivi toutes les opérations des armées ; s'il ne connoît à fond toutes les manœuvres de la tactique ; et qui plus est, s'il n'a assisté à des Batailles rangées, et même à des attaques partielles et à des escarmouches. Sans cela, il se trouvera toujours loin de la vérité, et le moindre soldat relevera les fautes et les contre-sens qu'il aura commis dans ses compositions.

De tous les Peintres modernes qui ont peint les Batailles à armes à feu, Vandermeulen est celui qui a rendu, avec le plus de justesse d'action, d'effet et de couleur, toutes les scènes qui peuvent se passer dans les affaires de guerre. Il a joint dans ses tableaux, à une belle manière de peindre les paysages, une grande facilité dans le faire, une légèreté et une transparence de ton peu communes. Aussi ses ouvrages sont-ils estimés de tout le monde, et particulièrement des militaires, qui reconnoissent, avec intérêt, les places de guerre où ils ont été, de même que les manœuvres dont ils croient

encore faire partie. Mais Vãndermeulen doit son grand talent aux études qu'il a faites d'après Nature, en suivant Louis XIV dans toutes ses campagnes (1).

Plusieurs Artistes qui ne connoissent les actions militaires que par les tableaux ou l'histoire, se sont trompés dans leur représentation, et ont abusés de la fumée du canon qui, dans leur ouvrage, cachoit le développement des manœuvres qu'ils n'entendoient pas. Il faut cependant convenir que la fumée et même la poussière, lorsqu'elle n'est pas trop forte, est quelquefois bonne à rompre la monotonie âcre et dure des étoffes avec lesquelles sont faits les uniformes. Elles font également bien quand on les place dans les fonds, et qu'elles servent à lier les lumières. Des coups de pistolets, dans une attaque de cavalerie ajoutent, par le feu et la fumée, des effets piquans et pittoresques qui contrastent parfaitement avec les ciels argentins que Wouvermans, Van-

1) Le Paon, élève de Doyen, ayant servi dans les dragons et fait les campagnes d'Hanovre dans la guerre de sept ans, reprit la Peinture et s'adonna au genre de Bataille. Son coloris n'étoit pas beau; mais il composoit avec la plus grande vérité; et c'est en cela que ses ouvrages ressemblent beaucoup à ceux de Vandermeulen, qui avoit eu, comme lui, la Nature pour maître. C'est peut-être cette raison qui lui attira la haine et la jalousie de Casanova, avec lequel il avoit été en concurrence pour représenter les Batailles du Grand-Condé. Cette animosité du Peintre alors à la mode, fut cause que le malheureux Le Paon fut refusé à l'académie; et que par suite du chagrin qu'il en éprouva, il mourut dans la fleur de son âge, sans laisser un plus grand nombre d'ouvrages qui auroient pu augmenter la réputation qu'il s'étoit acquise par les deux tableaux qu'on voyoit dans la galerie du palais Bourbon.

dermeulen

dermeulen et Salvator ont si bien rendu. Mais plus elle est utile dans certaines occasions, plus on doit ménager cette ressource et ne pas la faire servir de prétexte pour cacher les mouvemens et la chaleur de l'action.

Presque tous les tableaux de Batailles, composés par des Artistes qui n'ont pas fait la guerre, représentent de petites attaques de hussards contre de la grosse cavalerie ou des détachemens d'infanterie. Ils offrent presque toujours les mêmes dispositions : on y remarque ordinairement la croupe d'un cheval blanc abattu, dont le cavalier est renversé, tandis qu'un cheval noir ou bai se cabre tout exprès pour faire détacher sa tête sur une masse de fumée, qui, en faisant soupçonner du feu, ne dénote en rien celui de l'imagination du Peintre.

Il nous semble qu'on trouveroit, dans les camps et dans les armées, une immensité de sujets aussi variés que pittoresques, et qui n'ont été traités par aucun Artiste, excepté Callot. Ce grand homme, aux talens duquel on doit rendre justice, en dessinant tous ses sujets grotesquement, a désigné qu'on pourroit les peindre dans un genre plus noble. Pourquoi ne pas représenter, à son exemple, les combats de paysans armés de faulx et de bâtons, contre des hussards qui viennent piller leur chaumière et enlever leurs bœufs et leurs moutons? La frayeur et l'épouvante des femmes et des enfans en voyant arriver l'ennemi; les maraudes; les scènes particulières des camps; les punitions militaires; les prisonniers de guerre; le passage des fleuves; les incendies pendant la nuit; le dépouillement des morts et les enter-

remens après une bataille ; les hôpitaux ambulans ; le bivouac ; la prise et le sac d'une ville ; les embuscades ; la cavalerie à l'abreuvoir, au fourrage ; les passages des troupes dans les défilés ; leur attaque par la hauteur des rochers, d'où l'on fait pleuvoir une grêle de pierres ; les effets de l'explosion d'une mine ou d'un magasin à poudre ; et cent autres sujets qui sortiroient de la classe de ceux qui sont si rebattus et que l'on trouve dans toutes les boutiques des marchands de tableaux.

Les campagnes des républicains français dans les dernières guerres contre l'Espagne, dans les Pyrénées ; contre la Sardaigne, dans les Alpes ; contre l'Allemagne, dans le Tyrol ; la prise de la flotte hollandaise par la cavalerie française (événement le plus extraordinaire qu'ait jamais présenté l'histoire) ; enfin les combats dans les différentes parties de la Suisse, ne peuvent qu'enflammer le génie des Artistes qui sont portés à ce genre de Peinture. Plusieurs ont été témoins et acteurs de ces actions mémorables faites pour illustrer à jamais la nation française ; et comment ne seroient-ils pas flattés, en qualité d'Artistes, d'acquérir, aux yeux de la postérité, une gloire qu'ils ont partagée, comme soldats, avec leurs braves frères d'armes !

Les combats, sur mer, tiennent plus particulièrement au genre de la marine ; nous bornerons nos observations à dire que l'abordage, tel qu'il étoit pratiqué chez les anciens, devoit faire un effet terrible. Celui que nos corsaires mettent en pratique est de même très-meurtrier ; et comme on y a joint le secours de l'arme à feu,

il peut être encore plus pittoresque quand le vent chasse la fumée et laisse voir, à découvert, les horreurs d'un spectacle aussi terrible.

Nous terminerons ici nos réflexions sur les différens genres du paysage; persuadés que dès que notre Élève aura fait un choix, le peu que nous en avons dit, l'exemple des grands maîtres, et plus que tout, l'étude de la Nature, serviront à perfectionner son talent. Nous allons actuellement le faire sortir de notre atelier, et même l'éloigner de Paris et de ses environs. C'est en lui donnant l'analyse des voyages que nous avons fait en partie dans des contrées éloignées et fameuses, que nous lui inspirerons peut-être le désir de suivre nos traces, et d'aller observer avec goût et avec jugement, les différences des climats, les productions variées de la Nature et de l'art, et le tableau des mœurs et usages des divers peuples dont la connoissance peut intéresser et instruire l'Artiste curieux et philosophe.

L'utilité des Voyages est trop généralement reconnue, pour que nous cherchions à prouver tous leurs avantages. C'est en voyageant que les philosophes, les législateurs et les premiers poëtes de l'antiquité avoient acquis les connoissances qui les mirent si fort au dessus de leurs contemporains, qu'ils furent, par eux, regardés comme des demi-dieux qui méritoient leurs hommages. La civilisation a fait trop de progrès en Europe, pour que les voyageurs soient considérés actuellement comme le furent jadis les Hérodote, les Pythagore, les Homère, etc.;

mais ils s'attirent toujours la considération et l'estime de leurs concitoyens quand ils rapportent, dans leur patrie, des découvertes nouvelles ou des renseignemens positifs sur les monumens de l'antiquité. C'est dans cette partie principalement qu'un Artiste dessinateur ou Peintre peut se faire une réputation et suivre une carrière que quelques-uns de ses collègues ont parcouru avec succès. La science du gouvernement, les rapports immédiats des mœurs et des usages, l'esprit des lois, les connoissances relatives à l'histoire naturelle ne peuvent s'acquérir, même en voyageant, que par une longue étude, par la réflexion et l'expérience que donne l'âge mur. Le Peintre est plus heureux; dès sa jeunesse il est à même de profiter des voyages. C'est à cet âge qu'il peut plus aisément soutenir la fatigue, braver les dangers qui se présentent si souvent quand il veut aller étudier la Nature dans les pays lointains, et y rechercher les restes des monumens et de l'industrie de leurs anciens habitans. C'est à cet âge que l'amour de l'art excite l'enthousiasme qui donne de la force et du courage; et c'est en bravant l'intempérie des climats et la rigueur des saisons, que l'Artiste va saisir la Nature sur le fait pour en transmettre la représentation fidèle et intéressante aux amateurs des beaux-arts. Malheureusement les jeunes gens qui se destinent à la Peinture ne sont pas souvent bien partagés des dons de la fortune, et manquent de moyens pour subvenir aux dépenses qu'exigeroient des voyages dans des contrées éloignées. Tel auroit le goût et le talent de les faire avec fruit, qui est forcé, pour vivre, de

donner au public ses premières et foibles productions, qui ne sont que des copies ou des imitations de ses devanciers; au lieu qu'il se fût illustré s'il avoit pu aller recueillir des matériaux pour venir ensuite composer des ouvrages qui auroient ajouté aux progrès des connoissances et ouvert une nouvelle carrière aux talens. Supposons néanmoins qu'il se trouve un jeune homme qui puisse se livrer à ce genre d'études et sacrifier ses beaux ans à ce travail pénible mais glorieux; voici l'itinéraire que nous voudrions lui prescrire.

Voyage en Egypte.

Sa première course devroit être en Egypte. Ce pays, berceau des Sciences et des Arts, n'est connu que très-imparfaitement : Maillet, Pococke, Norden, et dans ces derniers temps Bruce, Savary et Volney en ont donné des descriptions assez étendues. Mais que de monumens restent encore ignorés dans la haute Egypte et sur les confins de la Nubie ! C'est pourtant dans ces contrées que fleurirent jadis Thèbes aux cents portes, Eléphantine, Sienne, etc. C'est tout le long du Nil, jusqu'à sa grande cataracte, qu'étoient construits ces monumens dont la fondation se perd dans la plus haute antiquité. Nous voudrions donc que, rendu en Egypte, notre voyageur commençât par le Saïde, et allât d'abord reconnoître les ruines de Thèbes, que l'on prétend être la plus ancienne ville du monde, puisque, suivant le calcul d'Hérodote, elle auroit actuellement plus de quatorze mille ans. C'est là qu'il retrouveroit encore des restes du temple du Soleil, dont Diodore de Sicile et

Strabon nous ont donné des descriptions si détaillées. Ce monument est bien dégradé ; mais, par ce qu'il en reste, on peut juger de sa grandeur et de sa magnificence. De longues avenues de sphinx, des colonnes énormes d'un seul bloc, des portiques de trente pieds de largeur, de cinquante d'élévation et cent cinquante de longueur. Des figures humaines, plus grandes que Nature, sculptées avec beaucoup d'art, et portant à la main des phalles, symboles de la fécondité. Toutes les portes et les pilastres ornés d'hyérogliphes parfaitement sculptés ; de vastes cours, des terrasses d'une largeur extraordinaire ; des colonnades dont les chapitaux ont la forme d'un vase surmonté d'une pierre carrée, et qui servoient probablement de piédestaux à des statues, conduisent à l'enceinte du temple, dont l'œil étonné a de la peine à mesurer l'immensité. Son élévation est prodigieuse ; le toit, plus exhaussé dans le milieu que sur les bas côtés, est soutenu par dix-huit rangs de colonnes : celles qui portent la partie la plus élevée, ont trente pieds de circonférence, et environ quatre-vingts pieds de hauteur. Il n'est point dans l'univers de bâtiment dont la grandeur ait un caractère plus imposant, et dont la majesté se fasse plus vivement sentir : il semble être conforme à la haute idée que les Egyptiens avoient de l'Etre suprême, et l'on ne peut y entrer sans être pénétré de respect. Du côté qui faisoit face au temple de Luxor, on voit encore deux obélisques de soixante pieds de haut, sur vingt-un de circuit à leur base ; un peu plus loin, deux autres de soixante-douze d'élévation, sur

trente de circonférence : trois restent debout ; un seul est renversé. — En quittant ce temple, et marchant vers l'Orient, on arrive, à travers des décombres, au bâtiment que Strabon nomme le Sanctuaire ; enfin, en parcourant cette vaste enceinte, et en mesurant l'espace qu'occupoient les vestibules, les portiques et les cours du temple, on verra que leur ensemble avoit au moins une demi-lieue de circuit. Outre ces édifices, on trouve encore dans cette partie orientale de Thèbes, trois autres temples, dont les ruines attestent la grandeur et la magnificence.

C'est aux environs de cette antique cité que subsistent les deux statues colossales, dont l'une est presque entière, et l'autre a été dégradée par Cambise. On prétend que celle-ci étoit celle d'Osimandué ou de Memnon : elles sont chargées d'inscriptions grecques et latines, qui signifient à peu près toutes, que les voyageurs ont entendu la statue de Memnon rendre des sons harmonieux quand le soleil levant la frappoit de ses rayons.

A un demi-mille au Nord, on voit les superbes et majestueux sépulchres de Thèbes ; ils sont creusés dans les montagnes de la Thébaïde, et Bruce, qui les a visités, nous en donne une description très-intéressante. Au premier endroit où ce voyageur entra, il vit l'immense sarcophage que l'on prétend être celui de Menès ou d'Osimandue : il a seize pieds de haut, dix de long et six de large, d'un seul bloc de granit rouge ; et c'est sans doute le plus grand vase qu'il y ait au monde : son couvercle, décoré d'une figure en relief, est encore posé

dessus, et a un côté brisé. — Il entra ensuite dans un passage incliné, dont la voûte et les côtés étoient revêtus de stuc du plus beau grain, et d'une dureté à l'égal du marbre, et sur ce stuc, au lieu de figures en relief, il en trouva de peintes à fresque. Ce voyageur en dessina deux, représentant des prêtres qui jouent de la harpe : malheureusement il ne put pousser plus loin ses recherches : mais qu'on juge par ce qu'il a fait, de ce qu'il reste à faire, et du succès qu'on a lieu d'attendre d'une pareille entreprise (1) !

Nous sommes entrés dans quelques détails sur les ruines de Thèbes, pour faire voir à notre Voyageur les avantages qu'il retireroit à aller consulter sur les lieux les débris les plus imposans de l'antiquité. Et qu'il ne pense pas qu'ils soient les seuls que lui présentera le cours du Nil, depuis Sienne jusqu'à Alexandrie : il aura à examiner les temples de Tintire, dont Bruce, que nous avons cité ci-dessus, fait une superbe description, qui se trouve confirmée par la relation de Savary. L'un de ces temples a deux cents pieds de long, sur cent quarante de largeur; une double frise l'entoure. L'intérieur est divisé en plu-

(1) Jusqu'à présent toutes les descriptions connues de la haute Egypte n'ont été faites que par des voyageurs naturalistes ou antiquaires. Nous avons lieu d'espérer que les Artistes français, qui ont suivi Bonaparte dans sa brillante expédition, nous transmettront des détails plus circonstanciés, et des renseignemens plus sûrs ; les Dessinateurs et les Peintres ne manqueront certainement pas de nous faire connoître les vues intéressantes des environs de Thèbes, et des paysages qui doivent embellir le pays qui s'étend depuis le Nil jusqu'aux montagnes, du côté de la mer Rouge.

sieurs

sieurs appartemens fort élevés et soutenus par de grosses colonnes, qui portent pour chapitaux une pierre carrée, sur laquelle on a sculpté la tête d'Isis. Des hiéroglyphes partagés en divers compartimens, couvrent les murs; des figures colossales ornent en dehors les angles du temple : dix rampes d'escaliers conduisent au sommet.

Toujours en descendant le Nil, il verra dans les environs d'Abydus le monument célèbre d'Ismandes.

Il devra visiter les ruines d'Arsinoë, d'Héraclée, du fameux labyrinthe aux environs du lac Mœris; et cherchant à découvrir les vestiges de Memphis, il se trouvera dans le voisinage des pyramides de Gizé et de Saccara, monumens imposans qui ont résisté aux injures du temps et à la durée des siècles, et qui attestent la puissance des anciens rois d'Egypte.

Il n'oubliera pas, si la chose est possible, d'aller jusques dans les Oasis; et qui sait si, dans ces contrées séparées du reste de l'Egypte par des sables et des déserts, il ne retrouveroit pas des traces de leur ancienneté, et des monumens qui pourroient donner un grand jour sur l'état des sciences et des connoissances humaines dans ces parties du globe ignorées depuis si long-temps!

En parcourant ce royaume, il connoîtroit les différentes époques de sa splendeur, de sa décadence et de sa ruine; il distingueroit le style des monumens épars, et qui ont été successivement construits par les rois d'Egypte, depuis Menès jusqu'à Mœris; par leurs successeurs, depuis Sésostris jusqu'aux Ptolémées; enfin

par les Romains, jusqu'à la domination des Arabes et des Turcs.

Dans ce premier voyage, notre Elève se convaincra de l'importance de connoître un pays, lorsqu'on veut peindre une scène qui s'y est passée. Il s'instruira principalement du caractère de l'architecture égyptienne, si différente de celle des autres nations. Il verra que les productions végétales de l'Egypte diffèrent beaucoup de celles de l'Europe et de l'Asie; que les campagnes, au bord du Nil, sont couvertes de sycomores touffus, de palmiers-dattiers, d'acacias, de cassiers, d'orangers, de citronniers, de tamarins, au lieu de chênes, d'ormeaux, de tilleuls, de sapins, qui enrichissent nos climats; et que le Nil, sur son rivage, arrose le lottos, si connu des anciens Egyptiens, la canne à sucre, et presque tous les genres de cucurbites, qui y viennent d'une grosseur démesurée et d'une saveur exquise. Il apprendra à faire la différence des costumes anciens et modernes; à saisir le ton et les nuances de la couleur du ciel et de la terre, dans un climat brûlant pendant le jour, et excessivement humide pendant la nuit; enfin tout ce qui tient aux mœurs et aux usages lui facilitera les moyens de peindre les habitans du pays, qu'il ne représentera pas sous la figure et les habillemens d'un Européen ou d'un Asiatique.

Voyage en Syrie.

Après les poëmes d'Homère, nous ne connoissons pas d'ouvrages qui fournissent plus de sujets à la Peinture, que les livres de Moïse et l'Evangile. Nous croyons en

conséquence important pour un Artiste de connoître les pays où se sont passés tous les faits consignés dans ces histoires. En sortant d'Egypte, il lui sera très-facile d'aller les parcourir; nous ne lui conseillons pourtant pas de suivre la route des Israélites dans le désert, et de contourner comme eux le mont Sinaï, pour entrer en Judée par le nord de la mer Morte : il devra plutôt prendre la route par laquelle la tradition fait passer Abraham et Joseph dans leur voyage en Egypte, c'est-à-dire la traversée du désert, pour arriver tout de suite en Palestine.

Il est possible que dans son trajet il soit témoin d'un des phénomènes de la Nature assez commun dans ces contrées, sur-tout dans les saisons de l'été : nous voulons parler de ces vents chauds du Midi, qui règnent quelquefois dans les déserts de l'Asie et de l'Afrique, et dont la terrible influence se fait sentir dans les pays environnans (1). Dans les endroits de ces déserts où les sables sont unis, l'horizon ne paroît pas moins à découvert que sur mer : il semble, à considérer ces vastes plaines à quelque distance, que ce sont de grands lacs. Les objets qu'on y aperçoit paroissent plus grands aux yeux qu'ils ne sont en effet, tellement qu'un arbuste semble être un arbre, et un petit animal un chameau (2). En avançant

(1) Les Arabes du grand désert de Nubie appellent ce vent *Simoon*; ceux d'Asie, *Khamsin*, et les Turcs *Chamielé*. On peut voir dans le Voyage de Volney, la description des effets de ce vent morbifère. Tom. 1, p. 55 et suivantes.

(2) Ce qui provient du manque d'objets pour faire opposition.

dans le désert, ce qu'on en découvre à environ un quart de mille, continue toujours de paroître un amas d'eau, tandis que l'espace qui se trouve entre deux semble être de la braise, ce qui vient du mouvement tremblant et ondoyant des vapeurs qui s'exhalent, et que l'ardeur du soleil fait monter et succéder rapidement les unes aux autres (1). Lorsque le vent du désert commence à souffler, on voit s'élever un grand nombre d'énormes colonnes de sables, qui tantôt courent avec une prodigieuse rapidité, tantôt s'avancent avec une majestueuse lenteur; elles s'élèvent à une si grande hauteur, qu'elle se perdent dans les nuages. Souvent elles se brisent très-haut, et ce volume immense de sable se disperse dans les airs : quelquefois elles se rompent dans le milieu, et le bruit qu'elles font ressemble à l'explosion d'un canon. Quand on les voit de près, les rayons du soleil qui les pénètrent, leur donnent un éclat éblouissant, et on les croiroit couvertes d'étoiles d'or : cet astre lui-même prend une couleur de sang. Une matière bleuâtre précède toujours et annonce le vent brûlant du désert : quand il souffle avec violence, on ne peut se garantir de ses effets suffoquans, et le seul moyen d'éviter la mort, est de se coucher par terre, et d'imiter le chameau, qui enfonce son museau dans le sable : heureux alors que l'ouragan, qui enlève des masses énormes de sable, ne les fasse pleuvoir sur les voyageurs surpris dans leur route, et ne les ensevelisse sous leur immense quantité. Des caravanes

(3) *Vid.* Voy. de Shaw. tom. 2. p. 78.

entières sont quelquefois englouties; et s'il en échappe quelque individu, il périt bientôt de fatigue et de faim dans le désert, où il ne reconnoît pas la marche qu'il doit suivre, à cause du changement qui s'est opéré sur sur le terrain (1).

Quoique le pays de la terre promise n'offre aucun monument des arts dignes de l'attention du voyageur, la célébrité de plusieurs de ses villes et villages mérite qu'on remarque leur position et les sites environnans, pour en faire usage s'il se présente quelque sujet à traiter dont ils aient été le théâtre. Dans le beau climat de la Palestine, sur les bords de la mer Morte, le long du fleuve Jourdain, dans les environs des monts Tabor et Carmel, et du lac de Tibériade, on rencontre des paysages agréables, des traces pittoresques de volcans éteints et des vues de pays très-intéressantes. Les alentours seuls de Jérusalem et quelques ruines de cette ville ravagée tant de fois, offrent des sites qu'un Peintre peut employer utilement.

---

(1) Addisson, dans sa tragédie de Caton, fait une belle description de ce phénomène :

Tel le Numide voit dans ses vastes déserts
Le fougueux ouragan fondre du haut des airs;
Il court en tournoyant sur la mobile arène :
En des monts inégaux il transforme la plaine.
A ce terrible aspect le triste voyageur
Est demeuré frappé de surprise et d'horreur;
Et le sable en colonne élancé de la nue,
L'engloutit sous le poid de sa masse rompue.

Vid. Voy. de Bruce, *in*-4°. tom. 4. p. 671.

Mais ce qui doit sur-tout être remarqué dans ces contrées, c'est que ses habitans, de quelque secte ou religion qu'ils soient, ont conservé, en partie, les mœurs et beaucoup de coutumes et usages de la plus haute antiquité. Les Arabes bédouins, qui vivent errans le long des pays cultivés de la Syrie et à l'entrée du grand désert, méritent d'être observés par le philosophe. Ce peuple, enclin au brigandage, ni cultivateur ni pasteur, vit sous les tentes, et change dès que la horde ne trouve plus, aux environs du camp, de quoi nourrir ses chevaux et le peu de bétail qu'elle possède. La manière de vivre de ces peuples, pourroit fournir à un Peintre nombre de tableaux curieux et piquans, tels que leur campement, leurs caravanes, leurs attaques, etc. Pour en donner une idée, nous emprunterons, d'un voyageur moderne, la description d'une tribu en marche.

Une multitude de troupeaux couvre le désert et forme un coup-d'œil très-agréablement varié. Quelques chameaux sont chargés de tentes, de bagages et de volailles qui viennent s'y percher au premier mouvement de décampement. D'autres chameaux portent des animaux qui ne peuvent pas marcher, et qui, par leurs cris, marquent leur étonnement de cette nouvelle situation. Des femmes et des enfans sont entassés sur d'autres chameaux. On entend leurs cris confus et perçans, ainsi que ceux d'une infinité d'animaux de différens âges et de diverses espèces. L'embarras des femmes n'est pas médiocre au milieu de leurs petits enfans, dont les uns se battent, les autres sautent et pleurent à leurs côtés.

D'autres femmes s'occupent, sur leurs chameaux, à filer ou à faire de la farine avec leurs moulins à bras. Toute cette confusion est dominée par des lances de huit à dix pieds, et l'on distingue, de tous côtés, la voix mâle des hommes, dont une partie tâche de mettre de l'ordre, et l'autre entoure et forme le rempart de cette ville ambulante (1).

Au sortir de la Palestine, on entre dans la vallée de Beqaa, qui sépare le Liban de l'anti-Liban. Ces montagnes, très-élevées et dont le sommet est presque toujours couvert de neiges, présentent autant de variétés de sites et de paysages que celles de Suisse et des Pyrénées; avec cette différence que, situées dans un climat plus chaud, elles offrent, dans leurs diverses hauteurs, des contrastes plus marqués et plus singuliers. Aussi les Poëtes arabes ont-ils dit que le Sannin, la plus élevée des montagnes du Liban, portoit l'hiver sur sa tête, le printemps sur ses épaules, l'automne dans son sein, pendant que l'été dormoit à ses pieds. Nous ne pouvons résister au plaisir de transcrire ici la description élégante et pittoresque que Volney donne de ces montagnes, dans son voyage de Syrie.

Le Liban, dont le nom doit s'étendre à toute la chaîne du Kesraouan et du pays des Druzes, présente tout le spectacle des grandes montagnes. On y trouve, à chaque pas, ces scènes où la Nature déploie tantôt de l'agrément ou de la grandeur, tantôt de la bizarrerie, toujours de

(1) *Vid.* Voyage de Pagès, tom. I, pag. 312.

la variété. Arrive-t-on par la mer et descend-on sur le rivage, la hauteur et la rapidité de ce rempart, qui semble fermer la terre, le gigantesque des masses qui s'élancent dans les nues, inspirent l'étonnement et le respect. Si l'observateur curieux se transporte ensuite jusqu'à ces sommets qui bornoient sa vue, l'immensité de l'espace qu'il découvre devient un autre sujet de son admiration. Mais pour jouir entièrement de la majesté de ce spectacle, il faut se placer sur la cîme même du Liban ou du Sannin. Là, de toutes parts, s'étend un horizon sans bornes; là, par un temps clair, la vue s'égare et sur le désert qui confine au golfe Persique, et sur la mer qui baigne l'Europe. L'ame croit embrasser le monde. Tantôt, les regards errans sur la chaîne successive des montagnes, portent l'esprit, en un clin d'œil, d'Antioche à Jérusalem. Tantôt, se rapprochant de ce qui les environne, ils sondent la lointaine profondeur du rivage. Enfin l'attention, fixée par des objets distincts, examine avec détail les rochers, les bois, les torrens, les côteaux, les villages et les villes. On prend un plaisir secret à trouver petits ces objets qu'on a vu si grands. On regarde, avec complaisance, la vallée couverte de nuées orageuses, et l'on sourit d'entendre, sous ses pas, ce tonnerre qui gronde si long-temps sur la tête. On aime à voir, à ses pieds, ces sommets jadis menaçans devenus, dans leur abaissement, semblables aux sillons d'un champ ou aux gradins d'un amphythéâtre. On est flatté d'être devenu le point le plus élevé de tant de choses, et l'orgueil les fait regarder avec complaisance.

Lorsque

Lorsque le voyageur parcourt l'intérieur de ces montagnes, l'aspérité des chemins, la rapidité des pentes, la profondeur des précipices commencent par l'effrayer. Bientôt l'adresse des mulets qui le portent le rassure; et il examine, à son aise, les incidens pittoresques qui se succèdent pour le distraire. Là, comme dans les Alpes, il marche des journées entières pour arriver dans un lieu qui, dès le départ, est en vue. Il tourne, il descend, il côtoye, il grimpe; et dans ce changement perpétuel de sites, on diroit qu'un pouvoir magique varie à chaque pas les décorations de la scène. Tantôt ce sont des villages près de glisser sur des pentes rapides, et tellement disposés, que les terrasses d'un rang de maisons servent de rue aux rangs qui les domine. Tantôt c'est un couvent placé sur un cône isolé. Ici, un rocher percé par un torrent est devenu une arcade naturelle. Là, un autre rocher taillé à pic ressemble à une haute muraille. Souvent, sur les côteaux, les bancs de pierre dépouillés et isolés par les eaux, ressemblent à des ruines que l'art auroit disposées. En plusieurs lieux, les eaux trouvant des couches inclinées, ont miné la terre intermédiaire et formé des cavernes. Ailleurs, elles se sont pratiqué des cours souterrains où coulent des ruisseaux pendant une partie de l'année. Quelquefois ces incidens pittoresques sont devenus tragiques. On a vu, par des dégels et des tremblemens de terre, des rochers perdre leur équilibre, se renverser sur les maisons voisines et en écraser les habitans. . . . . .

La sécurité contre les vexations des Turcs, a paru un

bien si précieux aux habitans, qu'ils ont déployé, dans ces rochers, une industrie que l'on chercheroit vainement ailleurs: à force d'art et de travail, ils ont contraint un sol rocailleux à devenir fertile. Tantôt, pour profiter des eaux, ils les conduisent, par mille détours, sur les pentes, ou ils les arrêtent dans les vallons par des chaussées. Tantôt ils soutiennent les terres, près de s'écrouler, par des terrasses et des murailles. Presque toutes les montagnes ainsi travaillées, présentent l'aspect d'un escalier ou d'un amphithéâtre dont chaque gradin est un rang de vignes ou de mûriers. J'en ai compté, sur une même pente, jusqu'à cent et cent vingt, depuis le fond du vallon jusqu'au faîte de la colline. J'oubliois alors que j'étois en Turquie; ou si je me le rappelois, c'étoit pour sentir plus vivement combien est puissante l'influence même la plus légère de la liberté.

Il est fâcheux que les fameuses villes d'Antioche, Hiérapolis, Laodicée, Aradus, Sidon et Tyr, ne soient plus que de malheureux villages. Il n'est plus question du bois de Daphné aux environs d'Antioche; et de cette célèbre Tyr qui fut la ville la plus commerçante du monde et la reine des mers, on ne retrouve qu'un aqueduc à demi-ruiné et deux colonnes de granit rouge.

Mais ce qui peut dédommager le voyageur de ne trouver aucun vestige remarquable sur la côte de Syrie, c'est d'aller, dans la partie orientale, visiter les ruines du temple du soleil à Balbeck. Les débris de ce magnifique édifice attestent sa grandeur et son élégance. On

voit encore les deux grandes cours qui précédoient le temple, dont les restes des colonnes, chapiteaux et entablemens annoncent la plus riche architecture. Arrivé au péristile du temple, on trouve debout et sur l'un des côtés, six colonnes dont le fût a vingt-un pieds huit pouces de circonférence, sur cinquante-huit de longueur. On en attribue la construction à Antonin-le-Pieux. Il paroît certain qu'il fut dédié au Soleil. Les Grecs appelèrent la ville de Balbeck, Héliopolis, et il est à présumer qu'elle fut considérable, se trouvant placée sur la route de Tyr à Palmyre, et à portée de participer au commerce de ces opulentes métropoles.

Nous venons de nommer Palmyre, c'est nous engager à dire un mot de ses ruines, les plus considérables peut-être qui existent au monde, d'une ville abandonnée depuis plusieurs siècles. Palmyre florissoit dans le troisième âge de Rome, et joua un rôle brillant dans les démêlés des Parthes et des Romains, par la fortune d'Odenat et de Zénobie; par leur chute et sa destruction sous Aurélien. Depuis cette époque, elle n'avoit laissé qu'un souvenir de son nom dans l'histoire, lorsque sur la fin du siècle dernier, des négocians anglais d'Alep, sur les récits que les Arabes leur faisoient, résolurent d'aller visiter ses ruines. Ils firent cette tentative en 1678; mais ils furent complètement dépouillés par les Bédouins, et obligés de revenir sans avoir rien découvert. Ils reprirent courage en 1691, et parvinrent à voir les monumens indiqués. Le chevalier Dawkins publia, en 1753, les plans détaillés qu'il avoit pris lui-même

sur les lieux en 1751 ; et M. Robert Wood a donné une relation de ce voyage. — Nous n'entrerons point dans le détail de ces fameuses ruines ; mais il est facile de concevoir l'impression que doit faire l'aspect de tant de monumens détruits. On peut se représenter, en imagination, une vaste plaine couverte de fût de colonnes, dont la seule base surpasse la hauteur d'un homme ; que cette file de colonnes occupe une étendue de plus de treize cents toises, et masque une foule d'autres édifices cachés derrière elle. Dans cet espace, c'est tantôt un palais dont il ne reste que les cours et les murailles ; tantôt un temple dont le péristile est à moitié renversé ; tantôt un portique, une galerie, un arc de triomphe. Ici les colonnes forment des groupes dont la symétrie est détruite par la chute de plusieurs d'entre elles ; là, elles sont rangées en file tellement prolongées, que, semblables à des rangs d'arbres, elles fuient sous l'œil dans le lointain, et ne paroissent plus que des lignes accolées. Si, de cette scène, la vue s'abaisse sur le sol, elle y en rencontre une autre presque aussi variée. Ce ne sont, de toutes parts, que fûts renversés, les uns entiers, les autres en pièces. De toutes parts la terre est hérissée de vastes pierres à demi-enterrées, d'entablemens brisés, de chapiteaux écornés, de frises mutilées, de sculptures effacées, de tombeaux violés et d'autels souillés de poussière.... Eh bien ! sur ces ruines sacrées de la magnificence d'un peuple puissant et poli, sont élevées une trentaine de huttes de terre qu'habitent autant de familles de paysans plongés dans la plus affreuse misère. Toute

l'industrie de ces Arabes se borne à cultiver quelques oliviers et le peu de blé qu'il leur faut pour vivre Toutes leurs possessions se réduisent à quelques chèvres ou à quelques brebis paissant dans le désert qui les sépare de la terre habitable et cultivée par une mer de sable stérile et brûlante.

En revenant de Palmyre à Damas, on éprouve une douce satisfaction de retrouver les agrémens d'une ville florissante et bien peuplée; et c'est le spectacle que présente cette ville surnommée *la délicieuse* par les Orientaux. Elle est située dans une vaste plaine ouverte au midi et à l'est du côté du désert, et serrée à l'ouest et au nord par des montagnes qui bordent d'assez près la vue. En récompense, il vient de ces montagnes une quantité de ruisseaux qui font, du territoire de Damas, le lieu le mieux arrosé et le plus agréable de la Syrie. Les Arabes n'en parlent qu'avec enthousiasme, et ils ne cessent de vanter la verdure et la fraîcheur des vergers, l'abondance et la variété des fruits, la quantité des courans d'eaux vives, et la limpidité des jets d'eau et des sources. C'est aussi le seul lieu où il y ait des maisons de plaisance isolées et en rase campagne. Nulle ville ne compte autant de canaux et de fontaines: chaque maison a la sienne; toutes ces eaux sont fournies par trois ruisseaux ou trois branches de la même rivière, qui, après avoir fertilisé des jardins pendant trois lieues de cours, va se perdre au sud-est et former un marais dans le désert.

Au reste, la Syrie offre beaucoup d'objets intéressans

pour un Artiste: outre la variété des costumes des différentes nations qui l'habitent, les mœurs et les usages qu'elles ont conservé de l'antiquité, il peut exercer son pinceau sur les productions végétales dont le nombre et les espèces sont excessivement variés; car on y trouve presque tous les arbres d'Europe et ceux de l'Asie. Dans un espace assez rapproché, on rencontre des chênes et des pins, des cèdres et des palmiers, des oliviers, des orangers, des mûriers et des vignes, enfin tout ce qui annonce la richesse de la végétation et embellit la perspective d'un pays; spectacle qu'on ne trouve pas dans les contrées de l'Europe les plus renommées pour la fertilité et les charmes de la campagne.

Voyage aux Isles de l'Archipel.

En quittant la Syrie, notre Voyageur devra visiter les îles de la mer Egée et de l'Archipel, et commencer par Chypre, jadis fameuse par les bosquets de Paphos et d'Amathonte; il ne doit pas oublier l'île de Crète, qui doit intéresser le Philosophe et l'Artiste, parce qu'elle fut le berceau de la Mythologie et des Lois; ses ports nombreux, ses villes, et sur-tout ses montagnes et les bois qui les couvrent, lui offriront et des souvenirs intéressans, et des vues très-pittoresques. La moderne Candie est l'ancienne Héraclée; et l'on voit, à l'occident de la ville, la rivière du Triton; un peu plus loin, l'Oaxus. Du côté de l'orient, le fleuve Cératus coule dans une vallée charmante. Il passoit à peu de distance de Cnose; et l'on trouve, au-delà, le fleuve Thérène, sur les bords duquel la fable prétend que Jupiter célébra ses nôces

avec Junon. En traversant une partie du mont Ida, il devra visiter les ruines de Gotyne, auprès desquelles coule encore le Léthé, qui n'est plus qu'un foible ruisseau. Mais il doit sur-tout fixer son attention sur les restes du fameux labyrinthe, qu'il lui sera facile de parcourir en partie, et qui lui retracera l'aventure de Thésée et du Minotaure. Un Peintre de paysage ne doit pas manquer de parcourir le mont Ida et toutes ses vallées. Cette haute montagne conserve toute l'année de la neige sur son sommet; mais ses flancs sont couverts de forêts où l'érable et le chêne vert dominent. Ceux qui se prolongent vers le midi sont plantés d'arbousiers, d'adracnés, de cystes et d'alaternes. Les cèdres, les pins et les cyprès ornent son front à l'orient; et du côté de l'occident, la montagne taillée à pic, ne présente que des rochers entassés qu'il est impossible d'escalader, et qui ne sont garnis que de quelques plantes curieuses pour un botaniste. Des sources abondantes se précipitent de toutes parts du sommet du mont; les unes coulent en torrens, dans les vallées; d'autres arrosent les plaines, où l'on récolte d'abondantes moissons, ou sont distribuées avec art pour entretenir la fraîcheur dans les vergers répandus autour des villages. Le meilleur guide pour un Artiste qui voudra parcourir l'île de Candie, est Savary, qui y a séjourné plus d'une année, et qui l'a visitée avec soin. L'enthousiasme qui lui a dicté ses lettres ne peut qu'ajouter à celui qu'on doit éprouver à la vue d'un pays célèbre par l'histoire et la fable, et admirable par son climat et sa position.

Nous ne nous étendrons pas beaucoup sur les autres îles, soit de l'Asie mineure, soit de la mer Egée ; nous nous bornerons à une simple nomenclature et quelques détails relatifs à chacune des plus intéressantes.

Rhodes, célèbre par son commerce, ses lois et son colosse, qui étoit une des sept merveilles. Ce colosse, l'ouvrage de Cares de Linde (1), avoit soixante-dix coudées de haut (environ cent cinq pieds); un tremblement de terre le renversa cinquante-six ans après son érection : quelques historiens modernes ont prétendu qu'il étoit posé à l'entrée du port, et que les vaisseaux passoient à pleines voiles entre ses jambes. C'est une fable qui ne mérite aucune croyance. Strabon, qui l'avoit vu, dit qu'il étoit couché par terre à la suite d'un tremblement; « s'il avoit été placé à l'entrée du port, il seroit tombé dans la mer. Tous les arts avoient embelli la ville de Rhodes, et sur-tout la Peinture, qui lui avoit fourni deux tableaux de Protégènes dont parlent Strabon et Pline, et qui représentoient l'un, Jalisus, et l'autre un satyre, et qui avoient fait la réputation de cet Artiste (2).

---

(1) Une des villes de l'île de Rhodes.

(2) Nous ne dirons rien de la perdrix ni de l'écume du chien qu'on a tant vanté dans ces tableaux, niaiseries qui ne séduiroient plus personne ; mais nous rapporterons un passage d'un voyageur moderne à ce sujet, qui contient des réflexions très-judicieuses : Que l'on ne s'imagine pas que l'Artiste né avec le plus grand talent, puisse, sans des efforts prodigieux, parvenir à ce haut degré de perfection ; il faut qu'un travail opiniâtre et des connoissances approfondies de toutes les parties de l'art, secondent le génie. Sans

On

On ne trouve plus guères de ruines antiques dans cette île; mais au lieu des vestiges des temples du Soleil et de Minerve, on y voit des monumens modernes du temps des chevaliers de Malte qui l'ont habitée; et ce que ne changeront jamais le temps ni les révolutions politiques, un climat qui favorise toutes les agréables productions de la Nature.

Cos, fameuse par la naissance d'Hypocrate et d'Apelle, dont malheureusement nous ne pouvons apprécier le mérite que par les éloges que lui a donnés l'antiquité. La ville n'offre, de remarquable, que la place publique, où des colonnes de marbre et de granit, restes de ses temples, ont été employées à soutenir la vieillesse d'un platane prodigieux qui la couvre presque en entier.

Patmos est curieuse par le couvent de Saint-Jean de l'Apocalypse, et par sa position pittoresque.

Samos, berceau de Pythagore. — Il ne reste, de son temple de Junon, qu'une seule colonne, et des décombres de la ville capitale.

Scio, jadis Chios. — Cette île, l'une de celles qui se

---

cela il ne crée rien pour l'immortalité. Protogènes employa sept années à finir le tableau d'Ialisus; et s'il faut en croire Pline (lib. 35, ch. 10), il ne se nourrit, pendant tout ce temps, que de lupins, de peur qu'une nourriture trop succulente n'émoussât la sensibilité de ses organes. Rien ne prouve mieux l'idée sublime que ces anciens Artistes avoient de la perfection, et combien ils étoient enflammés de l'amour de la gloire, puisqu'ils faisoient de pareils sacrifices. (*Vid.* Lettres sur la Grèce, par Savary, pag. 62.)

disputoient l'honneur d'avoir donné naissance à Homère, à très-peu de monumens antiques. On y voit quelques débris qu'on suppose être ceux d'un temple de Cybelle; et le peu d'habitans qui sait lire et qui comprend la langue du père de la poësie, prétend qu'il alloit donner ses leçons sur un rocher qui se trouve à une lieue au nord de la ville sur le bord de la mer. Les jardins sont très-jolis dans toute l'île; les orangers, les citronniers, jasmins, grenadiers, etc. embaument sans cesse l'air qu'on y respire; et l'on y remarque la lentisque, qui produit le mastic si renommé en médecine et pour les vernis, et que les femmes d'Asie mâchent avec tant de sensualité. Le costume des habitans de Scio est très-élégant et singulier.

Lesbos contenoit autrefois cinq villes; savoir, Lesbos, Issa, Pyrrha, Méthymme et Mytilène, qui depuis a donné son nom à l'île. On y retrouve encore quelques monumens; et l'on se rappelle, avec plaisir, que Lesbos fut la patrie de Pittacus, l'un des sept sages de la Grèce; et avec attendrissement, qu'elle vit naître Sapho, si célèbre par ses vers, ses amours et ses malheurs.

Lemnos, l'apanage de Vulcain, renfermoit sans doute un volcan, qui avoit donné lieu à la fable des forges de ce dieu. Pline parle du labyrinthe de cette île : il nous apprend qu'il étoit orné de cent cinquante colonnes; que ses portes étoient suspendues avec tant d'art, qu'un enfant pouvoit les faire mouvoir.

Scyros, aujourd'hui Skyros, où régnoit Lycomède, lorsque Thésée, forcé de quitter ses états, vint y chercher

un asile. Ce fut aussi dans cette île qu'Achille alla se cacher, et que, déguisé en femme auprès de Deydamie, il fut découvert par Ulysse, qui le fit rougir de sa foiblesse et le détermina à suivre Agamemnon au siége de Troye.

Paros fut une des cyclades les plus célèbres : l'île est couverte des débris les plus riches. Ces restes de la magnificence des anciens ont servi à bâtir de chétives habitations actuellement abandonnées. On y voit un vieux château entièrement construit aux dépens des plus superbes édifices qu'ait jamais élevé l'antiquité. Les murailles ne sont formées que de colonnes et de chapiteaux entassés ; souvent une statue y est pressée entre deux corniches parfaitement sculptées. Ce sont sans doute les restes de ce temple fameux consacré à Cérès, dont parlent les historiens. Paros fut la patrie d'Archiloque et des Peintres Polignotte, Arcésilas et Nicanor. On sait combien son marbre blanc étoit estimé des anciens.

Antiparos, dans laquelle on voit cette grotte fameuse par ses stalactites et ses cristallisations, qui mérite l'attention du Naturaliste autant que du Dessinateur.

Les ruines dont Délos est couverte, dit l'auteur du Voyage pittoresque de la Grèce, prouvent la vénération des anciens pour cette île, bien mieux encore que les odes de Callimaque et de Pindare ; et il rapporte ensuite la description que l'immortel auteur d'Anacharsis nous a donné depuis de cette île, et des fêtes qui s'y célébroient

en l'honneur d'Apollon. En arrivant à Délos, on passe près de l'île de Rhenée, aujourd'hui déserte ainsi que cette première. La côte est parsemée de ces tombeaux que les Athéniens y firent transporter lorsqu'ils purifièrent solemnellement l'île de Délos. Dans celle-ci, on trouve sur le bord de la mer des colonnes et quelques pilliers de granit; plus loin, les ruines des vastes portiques que Philippe de Macédoine avoit fait élever : un peu sur la gauche étoit le fameux temple d'Apollon. Parmi les débris, on voit les restes d'une statue colossale de ce dieu. Derrière le temple, sont les ruines de l'ancienne ville de Délos et du Gymnase; en tournant au nord-ouest, les vestiges de la nouvelle Athènes, bâtie par Adrien, qui renfermoit les temples d'Hercule et de Neptune.

Syros, anciennement Syra, jouit aussi de quelque considération en Grèce; c'est dans cette île que reçut le jour un des premiers philosophes de l'antiquité, Phérécide, qui fut le maître de Pythagore.

Naxos fut particulièrement consacrée à Bacchus : ses habitans disputoient aux antres de Nysa et au Mont-Meros, l'honneur d'avoir protégé son enfance. Ce fut là que ce dieu rencontra Ariane abandonnée par Thésée, et qu'il lui donna l'immortalité. Il ne reste dans cette île que les ruines du temple de Bacchus; mais, si l'on avance dans l'intérieur des terres, on trouve des vallées délicieuses, arrosées de mille ruisseaux, et des bosquets d'orangers, de figuiers et de grenadiers, qui peuvent

dédommager l'Artiste de la sécheresse des îles qu'il vient de parcourir. Ses vins sont encore réputés les meilleurs de l'Archipel.

Théra, où l'on trouve encore quelques fragmens antiques, étoit remarquable par un usage singulier : les habitans ne pleuroient ni les enfans qui décédoient avant sept ans, ni les hommes qui mouroient au-delà de cinquante : ceux-ci, parce qu'ils avoient assez vécu, et ceux-là, parce qu'on pensoit qu'ils ne connoissoient pas encore les plaisirs de la vie. On nomme aujourd'hui cette île Santorin ; elle est entourée d'islets et de volcans sortis depuis peu de la mer, et qui l'ont détruite en grande partie. La couleur de ses laves est remarquable par leur brillant et leur singularité.

Ios n'est célèbre que par la mort d'Homère : sept villes se disputoient l'honneur de l'avoir vu naître ; aucun n'a disputé à l'île d'Ios le triste honneur de conserver ses cendres. Dans une vie de ce poëte, attribuée à Hérodote, on trouve que les habitans descendoient de la ville au port, pour lui donner leurs soins pendant sa maladie ; mais ces soins furent inutiles : il ne leur resta pour consolation que l'espérance d'immortaliser leurs regrets, en lui élevant un tombeau sans inscription. Ce ne fut que long-temps après que l'on crut nécessaire d'attester à la postérité le dépôt précieux que renfermoit ce monument. Le temps l'a détruit, et l'ignorance, plus destructive encore, a effacé chez les habitans jusqu'au souvenir d'Homère.

Nous ne parlerons pas des autres Cyclades, qui n'of-

frent aucun monument intéressant, telles que Mélos, Cimolis, Syphnos, Sériphos, Anaphe, etc.; mais après cette course que nous venons de faire dans les îles de l'Archipel, et qui donnera au Peintre la connoissance essentielle de la position des lieux, pour traiter les sujets de la fable et de l'histoire, nous reviendrons en Asie mineure, et nous aborderons en Lycie.

Voyage dans l'Asie mineure.

Il n'y a pas à douter que dans les provinces les plus orientales de l'Asie mineure, il ne se trouve des sites, des monumens et des ruines dignes du crayon d'un Peintre voyageur; et certainement les anciennes villes de Tarse, de Séleucie, d'Antioche et leurs environs, qui n'ont pas été visités par des modernes, doivent recéler des objets précieux à connoître; mais si l'on se contente de suivre la route de Chandler et de Choiseul-Gouffier, dans cette partie de l'Asie, on pourra encore faire une collection de ruines et de vues piquantes, qui mérite d'être dessinée. En entrant en Lycie, par le golfe de Macry, jadis Glaucus-Sinus, la première ville importante est Telmissus : les restes d'un théâtre et les riches fragmens qu'on découvre, déposent pour son opulence passée, et plus encore le grand nombre de tombeaux creusés dans une montagne des environs.

La Carie est très-peu peuplée; cependant les monts Calindiens, et même Calynda ruinée, peuvent présenter des paysages intéressans. — Stratonicée, aujourd'hui Eski-Kissar, n'est plus qu'un village peu considérable, mais les maisons qui le composent, entourées d'arbres

hauts et touffus, sont placées sur le bord d'un ruisseau dont les eaux pures et limpides se précipitent en cascades parmi les débris des édifices les plus somptueux. — Mylasa, où il y avoit un temple de Jupiter, que Pocoke a vu presque entier : il est totalement détruit ; mais il reste à peu de distance un tombeau qui mérite quelque attention. Si de Milasa on vouloit revenir sur la côte de la Doride, quel plaisir n'auroit-on pas de venir à Cnide, ne fût-ce que pour lire sur les lieux le charmant ouvrage de Montesquieu, et se rappeler que ce fut dans le temple de Vénus qu'étoit placée cette fameuse statue de Praxitelle, le plus bel ouvrage de cet Artiste !

Dans la Lydie. — La ville d'Halicarnasse, fameuse par le tombeau qu'Artémise fit élever à Mausole, son mari, et qui a été décrit par Pline : on y voit encore les ruines du temple de Mars. — Jasus : quelques fragmens. — Aux environs d'Euromus, les débris d'un temple.

En Yonie, contrée fameuse et très-intéressante pour les amateurs de l'antiquité : les ruines d'Héraclée. Il faut voir la fontaine Biblis (1), qu'Ovide a rendu immortelle ; c'est actuellement un petit ruisseau qui va se jeter dans le Méandre, en passant dans les décombres de la ville de Milet. — Dans le voisinage, le temple d'Apollon-Dydime. — Le fleuve Méandre, connu par son cours

(1) *Sic lacrymis consumpta suis Phebeïa Biblis*
Vertitur in fontem qui nunc quoque vallibus illis
Nomen habet dominæ ; nigra que sub ilice manet.

Métam. lib. IX.

tortueux : Ovide a comparé les chemins du labyrinthe de Crète aux replis sans nombre de ce fleuve (1). Il suit encore ce même cours, et ses bords sont parsemés des ruines de la ville de Milet (2). — Priène, de l'autre côté du fleuve, et à quelque distance ; on reconnoît encore l'enceinte de ses murs, et l'on distingue dans la ville les vestiges d'un théâtre, ceux d'un stade, et sur-tout les restes magnifiques du temple de Minerve-Pollias. — Ephèse, située dans une plaine arrosée par le Caystre, non moins tortueux que le Méandre, et couverte de nombreux débris de la ville ancienne à laquelle l'Asie entière cédoit jadis le premier rang. Son temple de Diane, une des sept merveilles, ne fut achevé qu'au bout de deux cent vingt ans, et fut brûlé par Erostrate la même nuit que naquit Alexandre. Les Ephésiens se hâtèrent de le rétablir. Il ne reste plus de vestiges de cet édifice, et à peine peut-on distinguer la place où il exista. La Lydie possédoit encore plusieurs villes célèbres, telles que Smyrne, qui a conservé son nom, et un peu de son opulence et de sa population ; Sardes,

(1) *Non secus ac liquidus Phrygiis Mæandros in arvis*
Ludit, et ambiguo lapsu refluitque fluitque,
Occurrensque sibi venturas aspicit undas ;
Et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum
Incertas exercet aquas : . . . . . .
In mare deducit fessas erroribus undas.

Métam. lib. VIII.

(2) Milet étoit la patrie de Byas, l'un des sept sages qui, dans sa jeunesse ne voulut pas se marier, en disant qu'il n'étoit pas temps, et qui, dans l'âge mûr, refusa encore, parce qu'il n'étoit plus temps.

qu'habita

qu'habita le roi Crésus, le plus riche et le plus malheureux monarque qui ait jamais existé ; Magnésie, Phocie et Thiatire ; en général toute cette province est riche en sites pittoresques et en magnifiques perspectives.

De la Lidie, notre voyageur entrera dans la Troade ; et après avoir traversé le Caïque, il passera sur les ruines de Pergame, de Lyrnesse et de Thèbes, pour arriver au mont Ida, célèbre par le jugement de Pâris. Il en descendra vers les rives du Ximoïs et du Xanthe, pour chercher l'emplacement de Troye : c'est tout ce qu'il pourra découvrir, car du temps des Césars on ne retrouvoit plus les traces de cette ville, devenue immortelle par les vers d'Homère. Les ruines même avoient disparu, comme le dit énergiquement Lucain : *Etiam periere ruinæ.* Long-temps les voyageurs anciens et modernes, trompés par les assertions de Strabon, ont douté de la véracité d'Homère sur la position des lieux qu'il a décrits. Un savant, amateur de l'antiquité, vient de réparer l'injure faite au prince des poëtes ; il a visité tous les endroits de la Troade, cités dans les poëmes d'Homère ; il s'est assuré de son exactitude dans le placement de la ville de Troye, du cours des deux fleuves voisins, du camp des Grecs, des tombeaux d'Hector et des Troyens ; dans la description de ceux d'Achille, de Patrocle, et du monument d'Ajax. Il a reconnu la source de l'impétueux Ximoïs, et celles du tranquille Scamandre, mais il n'a pu voir que les objets existans, à l'entour la plaine et les collines, *campos ubi troja fuit.* Il n'appartient qu'à un Peintre de faire renaître cette

ville de sa cendre : lui seul, le crayon à la main, est en état de reconstruire cette capitale du royaume de Priam, telle qu'elle est décrite par les Poëtes et les Historiens. En la dessinant sur la place qu'elle occupa, il pourra dire : Là s'élevoient ces murs sous lesquels se livrèrent tant de combats ; ici furent les portes Scées ; sur ces tours, Andromaque et les princesses troyennes vinrent voir combattre et triompher leurs maris : c'est de ce côté qu'Hector et Patrocle se défièrent en combat singulier, et que ce dernier tomba sous les coups du fils de Priam. Ce fut devant ces murailles qu'Achille, pour venger la mort de son ami, traîna le corps de son malheureux vainqueur. Sur le rivage et depuis le promontoire de Sigée jusqu'à celui de Rhetée, étoit placé le camp des Grecs : on y distinguoit la tente d'Agamemnon, celles d'Ulysse, d'Achille, de Nestor et des autres principaux chefs ; les vaisseaux étoient rangés sur deux rangs le long de la côte. Là, Calchas faisoit ses sacrifices et rendoit ses oracles ; ici s'assembloit le conseil des Grecs : sur les bords du Ximoïs, s'élevoit le tombeau commun à tous les guerriers morts au champ d'honneur. Plus loin, se construisit le cheval qui renferma dans ses flancs l'élite de l'armée. Enfin tous les tableaux de l'Iliade se présenteront à ses yeux : il n'y aura pas une bataille, une cérémonie, un événement remarquable auquel il ne puisse assigner sa véritable place ; et son imagination sera d'autant plus exaltée, que la topographie lui donnera plus de ressources pour s'approcher de la vérité.

Ce n'est pas seulement les souvenirs antiques qui

doivent intéresser le voyageur dans l'examen de la campagne de Troye: comme Paysagiste, il trouvera des sites très-pittoresques, sur-tout aux environs du mont Ida. Pour en donner une idée, nous allons transcrire la description qu'en a faite l'auteur du Voyage que nous venons de citer (1).

« Après avoir monté pendant quatre heures et traversé plusieurs ruisseaux qui roulent en écumant au fond des précipices, j'atteignis enfin le sommet de cette montagne. C'est là le mont Cotylus : c'est de-là que le Ximois descend avec impétuosité, quand il est grossi par les pluies ou la fonte des neiges. Le sommet du Cotylus, comme celui du Gargara, est un des pics les plus élevés de la chaîne du mont Ida, qu'Homère a dépeint avec tant de vérité, quand il dit : « Que mille ruisseaux en dé- » coulent, et que ses noires forêts sont remplies de bêtes » fauves ». C'est peut-être un des points du globe d'où l'on aperçoit les plus beaux pays, et ceux qui rappellent sur-tout les plus intéressans souvenirs.

O vous! amis d'Homère et de la belle Nature, venez contempler avec moi la scène ravissante qui se découvre à mes regards. Le ciel est pur ; quelques nuages légers et vaporeux n'en interrompent la voûte azurée, que pour lui donner plus d'éclat ; le soleil couchant frappe de ses rayons dorés tous les sommets qui m'entourent :

(1) *Vid.* Voyage dans la Troade, ou Tableau de la plaine de Troye dans son état actuel, par le citoyen Lechevalier. Deuxième édit. Paris, an 8.

si je cesse un instant de contempler les plaines du Scamandre, mes yeux se reposent sur les paisibles demeures de la Thrace et de la Mysie. Je vois le Granique et l'Æsepus s'échapper à travers les vallons et les plaines, pour aller payer le tribut de leurs eaux à la Propontide. A quarante lieues de distance, et dans l'horizon de la mer Égée, je distingue les montagnes de la Thrace et le sommet de l'Athos, où Junon se repose en descendant de l'Olympe; j'aperçois l'île de Lemnos, où le sommeil, frère de la mort, a fixé son séjour; et celle de Samothrace, d'où Neptune découvre l'Ida, la flotte et la ville de Troye; plus près de moi, sont les îles d'Imbros et de Tenedos, où ce même dieu laisse son char et ses chevaux pour voler au secours des Troyens; je découvre enfin les sommets du Gargara, où croissent encore aujourd'hui le crocus et l'hyacinthe, comme au moment où Jupiter, enveloppant Junon d'un nuage d'or, s'endormoit paisiblement dans ses bras ».

En traversant l'Hellespont, le voyageur ne pourra reconnoître la position de Sestos et d'Abydos, sans penser à l'aventure amoureuse et tragique d'Héro et Léandre. Il admirera les côtes magnifiques de la Propontide, qui le conduiront à l'ancienne Byzance, aujourd'hui Constantinople. Cette capitale, placée entre deux mers, présente la perspective la plus imposante et la plus majestueuse de l'univers. Le dôme de Sainte-Sophie, le nombre immense des mosquées et des minarets qui les surmontent; les murs et les tours du sérail, dominés

par les cyprés ; les quais (1) qui bordent le rivage de la ville et des fauxbourgs de Péra et de Galata ; l'entrée du Bosphore de Thrace et la vue de la superbe campagne qui le couronne, offrent un spectacle unique, et dont on ne peut se faire une idée juste, d'après les descriptions les plus détaillées. Quelque séjour dans cette capitale seroit nécessaire à un Artiste qui voudroit peindre l'histoire, les batailles ou la marine des Mahométans, pour connoître à fond les costumes des peuples de l'Orient, et lui faire distinguer les différences dans les habillemens des Turcs, hommes de lois, religieux, janissaires ou galiongys ; des Arméniens, des Grecs, des Juifs et des tributaires répandus dans les provinces d'Europe et d'Asie ; la forme des navires de guerre et marchands ; la manière d'harnacher et de monter les chevaux et les chameaux ; les cérémonies civiles et militaires des Turcs, enfin tout ce qui tient aux usages des orientaux, d'autant plus variés, qu'ils se rapportent aux diverses religions, coutumes, préjugés, et à l'état civil des différentes nations réunies dans l'empire Ottoman.

A son retour, il ira visiter le mont Athos ; et suivant sa route par la Macédoine et le long du golfe Thermaïque, il entrera en Thessalie par l'embouchure du fleuve Pénée, aux pieds du mont Olympe ; et se promenant dans la vallée de Tempé, sur les bords de

(1) Ces quais sont construits en bois et en forme de gradins, ce qui leur a fait donner le nom d'échelle.

l'Eurotas et dans les champs de Pharsalle, il pénétrera en Grèce par le fameux passage des Thermopiles.

Voyage en Grèce.

C'est alors que Pausanias lui sera nécessaire, et qu'il sera pleinement satisfait de lire cet historien sur les lieux même qu'il a décrit avec tant de pompe. La plupart des villes de ces célèbres contrées n'existent plus; mais il n'est pas de village, de hameau qui ne soit bâti à leur place ou dans les environs; et chaque pas rappelle un grand souvenir. L'ame s'élève et s'agrandit à la seule vue d'un pays habité jadis par des peuples à qui nous devons la perfection des arts qui les ont immortalisés; et les sentimens de respect et d'admiration de l'homme instruit, sont un hommage qu'il ne sauroit refuser à leur génie.

Notre intention n'est pas de donner une description détaillée de toutes les contrées de la Grèce et du Péloponèse; nous nous contenterons de prescrire un itinéraire dans leurs diverses parties; et en citant les lieux les plus célèbres, d'ajouter quelques légères observations.

Après les Thermopiles, en suivant la côte de la Phocide, on rencontre la ville d'Opus, et l'on entre en Béotie, dont Thèbes, la capitale, fut bâtie par Cadmus, entourée de murs par Amphyon, et détruite par Alexandre. Pausanias fait mention de plusieurs de ces monumens; mais il n'en reste aucun. Toute la ville se réduit à la forteresse, dont les murailles sont de la plus haute antiquité. — Au sortir de Thèbes, on peut aller

voir l'emplacement d'Aulis, sur les bords de l'Euripe ; car on ne trouve pas de vestige de cette ville dont le port servit à rassembler les vaisseaux des princes grecs coalisés contre Troye. — On examinera le flux et reflux de l'Euripe, phénomène de la Nature qui fit le désespoir d'Aristote, parce qu'il ne put en deviner la cause. En prenant de-là la route d'Athènes, on traverse le fleuve Asopus, et l'on grimpe le mont Parnes. C'est en descendant du côté du midi que l'on aperçoit cette ville célèbre à douze mille de distance ; et l'on y arrive par un chemin très-agréable, à travers des bosquets d'oliviers entremêlés de quelques villages.

Il seroit trop long de détailler toutes les ruines qui se trouvent encore aujourd'hui à Athènes. Pour se faire une idée de sa magnificence et des diverses révolutions qui l'ont détruite et relevée, il faut lire son histoire et les descriptions qu'en ont données Pausanias, Spon et Wheller, le Roy et Chandlers, et l'auteur d'Anacharsis. Mais nous ne pouvons nous empêcher de citer quelques ruines remarquables qui existent encore, et qui donnent une idée imposante de sa position et de ses édifices.

L'Acropolis, qui est actuellement la citadelle, renfermoit les monumens de la gloire d'Athènes. Les curiosités en tous genres, Architecture, Peinture, Sculpture, étoient en si grand nombre dans cette enceinte, que Polemo Périégètes avoit employé quatre livres pour en faire la description. Malgré l'enlèvement des statues que Néron ordonna, Pline assure que, de son temps, Athènes ne possédoit pas moins de trois mille statues ; c'étoit dans

l'Acropolis qu'étoient construits les Propilées, le Parthenon ou le temple de Minerve Protectrice, celui de la Victoire et un autre en face de la plus magnifique architecture; l'Erectheum, le temple de Minerve Pollias et le Pandroseum. Mais il ne reste, de ces superbes monumens, que des ruines amoncelées et des fragmens qui ont servi à construire la citadelle actuelle et les logemens des Turcs qui l'habitent.

A l'extérieur de l'Acropolis et dans l'espace qu'occupoit autrefois la ville, on rencontre, à chaque pas, des restes de plusieurs édifices dont on peut facilement reconnoître la forme et les proportions; tels que le théâtre de Bacchus, l'Odeum, le Pnix, le temple de Thésée, le Gymnase de Ptolémée, le temple de Jupiter Olympien, les aqueducs, etc. Du côté de l'Ilissus, on découvre encore les ruines du Stadium, et cette position nous rappelle que dans un des dialogues de Platon, Socrate est supposé rencontrer Phœdrus, qui va d'une maison voisine du temple de Jupiter Olympien, vers le Lycée, situé hors la ville; il s'aperçoit, en se promenant, que Phœdrus tient, sous son vêtement, un livre de la main gauche. Il lui propose de quitter la route et d'aller se reposer sur les bords de l'Ilissus. Phœdrus y consent. Ils se dirigent vers de larges platanes qui leur offrent un asile ombragé; puis faisant réflexion qu'ils ont tous les deux les pieds nuds, ils pensent qu'il leur seroit agréable de les laver, le temps de l'année et le moment du jour étant très-favorable.... A leur arrivée au lieu désigné, Socrate admire ce site comme feroit un étranger ou quelqu'un qui

qui sort rarement de la ville pour aller se promener dans la contrée montagneuse d'alentour. Il décrit, avec emphase, le large et épais feuillage des arbres; le bosquet verdoyant et ombragé, les agnus castus qui étoient alors en pleine fleur et qui parfumoient l'air d'une odeur délicieuse. La fraîche et limpide fontaine qui couloit avec un doux murmure, les jeunes filles assises auprès des statues qui la décorent, lui représentoient une réunion dans le temple des Nymphes et d'Acheloüs; l'air pur et doux qu'on y respire; le chant aigu et redoublé des cigales; enfin la verdure d'un gazon épais et moëlleux qui semble prêt à recevoir leur tête et les inviter aux douceurs du sommeil..... Ce tableau conservé dans les livres de Platon, seroit très-intéressant sous le pinceau d'un Artiste qui le rendroit avec vérité et sur les lieux mêmes pour l'exactitude de la position.

Dans les environs de la ville d'Athènes on trouve encore des traces de l'Académie, du Lycée, du Prytanée, du Gymnase, etc.; et l'on doit aller voir le mont Hymette, célèbre par son miel, ses mines d'argent, et l'aventure de Céphale et Procris.

Nous conseillerons à notre voyageur de faire le tour de l'Attique. En traversant le mont Pentelle, d'aller visiter la plaine de Marathon et son monument en l'honneur des morts sur le champ de bataille; de longer la côte jusqu'au promontoire de Sunium, et de remonter ensuite, du côté de l'occident, jusqu'aux ports de Munichia et du Pyrée. Partant de-là par mer, il ira voir l'île de Salamine, auprès de laquelle se livra le fameux com-

bat naval entre les Grecs et les Perses; et il arrivera à Eleusis en suivant l'ancienne voie sacrée par laquelle Alcibiade voulut conduire le cortège d'Athènes qui se rendoit à la célébration des mystères. Il ira d'Eleusis à Mégare, d'où il passera à l'isthme de Corynthe; et descendant au port de Shœmus, il s'embarquera pour côtoyer l'Argolide, l'île d'Égine et celle de Calaurée. Il prendra terre à Epidaure, où l'on voit encore le tombeau d'Esculape; et remontant par Mycène, il se rendra à Argos, située sur le fleuve Inachus. Traversant ensuite le mont Trétus, il se trouvera à Némée, où fut jadis le temple de Jupiter dont parle Pausanias, et où l'on célébroit les jeux néméens tous les trois ans. De Némée on se rend à Corynthe, située presque au milieu de l'isthme qui porte son nom. Cette ville avoit deux ports : celui du côté de l'Asie se nommoit Cenchrée; et celui du côté de l'Italie, Lœcheum. A quelque distance étoit la muraille qui traversoit l'isthme, et séparoit le Péloponèse du reste de la Grèce.

Corynthe a été une des villes les plus florissantes par son commerce et son industrie : elle fut toujours l'objet d'envie des conquérans; aussi fut-elle pillée, saccagée et brûlée plusieurs fois. Lucius Memnius la détruisit de fond en comble; Jules-César y envoya une colonie romaine, et ce fut alors qu'on y découvrit ces beaux vases d'airain et de terre cuite qui étoient si recherchés à Rome. L'Acro-Corynthe, la partie supérieure de la ville où étoit la citadelle, offre encore des preuves de son ancienneté; mais les ruines principales de Corynthe se réduisent à

onze colonnes portant leurs architraves d'ordre dorique, qu'on présume être les restes du Sysipheum dont parle Strabon.

On doit s'embarquer au port de Lœcheum pour passer sur la côte de la Phocide qui est vis-à-vis, et l'on aborde à la ville d'Anticire. En prenant la route de la montagne, on arrive à Ambrissus. — D'Ambrissus à Stiris, où est actuellement le fameux monastère de Saint-Luc, si vénéré par les Grecs modernes; et de Stiris on parvient à l'Hélicon, où étoit situé le bosquet des Muses, orné des statues d'Apollon, de Bacchus, de Linus, d'Orphée et des illustres Poëtes. Sur la gauche du bois couloit la fontaine Aganipe. Les voyageurs assurent que ces lieux sont encore très-pittoresques, quoique dépouillés de leurs plus beaux ornemens.

En remontant l'Hélicon, on passe à l'ancienne Thisbé, et l'on arrive à l'embranchement des deux routes à un endroit nommé le Schiste, situé entre les montagnes de Cirphis et du Parnasse, et qui passoit jadis pour avoir été souillé du sang de Laïus, tué par son fils Œdipe. Une de ses routes conduit de la Béotie dans la Phocide et à Delphes, et passe par la ville de Chéronée, patrie de Plutarque. Non loin étoient Orchomène, Labadée et Daulis. Après la jonction des routes, le chemin conduit tout droit à Delphes. Nous ne parlerons pas de la célébrité de cette ville et de son temple d'Apollon; il suffira de dire que son oracle fut le plus fameux de l'antiquité. On peut voir, dans Pausanias, l'immense quantité de richesses qu'il possédoit; et dans Anacharsis, le détail

des cérémonies qui s'y célébroient à certains jours de l'année. On trouve encore à Delphes, des ruines très-intéressantes qui rappellent la position des lieux et des édifices du temps de sa gloire.

En descendant de cette ville vers la mer, on traverse la plaine de Crissa et l'on arrive au port. Embarqué de nouveau, on peut revenir en Achaïe, et aller reconnoître les anciennes villes de Sicyone, Pellène, Ægire, Ægium, Patras, qui fut jadis Aroc; Olénus, à l'embouchure de l'Achéolus, et Dyme. Après avoir passé le cap Araxé, on entre en Elide; et la première ville un peu remarquable est Cyllène, qui vraisemblablement étoit le port le plus voisin d'Elis. Pour se rendre à cette dernière ville, on suit le fleuve Pénée, et l'on arrive, par une campagne assez fertile, aux ruines qui sont peu considérables, et qui paroissent être les restes du gymnase où l'on s'exerçoit aux jeux olympiques.

La route qui conduit d'Elis à Olympie ne présente rien de bien intéressant, et l'on n'est pas plus satisfait en arrivant aux ruines de Pise et de l'ancienne Olympie. Aucune ville de la Grèce ne possédoit un plus beau temple que celui de Jupiter Olympien. La statue du Dieu étoit le chef-d'œuvre de Phidias, et l'autel principal étoit construit avec les cendres provenant des cuisses des victimes, pétries avec l'eau du fleuve Alphée. Pausanias dit que ce qu'il y avoit de plus merveilleux en Grèce se trouvoit à Olympie; et tout le monde sait avec quelle somptuosité on y célébroit les jeux dont l'époque servit long-temps d'ère à la Grèce et à toutes les nations civili-

sées; mais que reste-t-il de tant de luxe et de magnificence? Rien que le site et quelques vestiges d'un temple et d'un stade sur le bord de l'Alphée. — Pour se consoler un peu, on peut aller voir les ruines du temple de Phigallia, qui sont à quelque distance, très-bien conservées et d'une proportion imposante.

Ce temple étoit dédié à Apollon Epicurius. Il fut construit par Jetinus, le même qui, du temps de Périclès, avoit bâti le temple de Minerve à Athènes. Phigalie étoit située sur un rocher très-escarpé, entre les monts Elaïus et Cotilius. De ces hauteurs on voyoit au loin une grande partie de l'Arcadie, dont elle étoit une des villes principales; et ce pays si célèbre autrefois est, de toute la Grèce, celui qui doit le plus intéresser un paysagiste.

L'Arcadie occupoit le centre du Péloponèse. Elevée au dessus des régions qui l'entourent, elle est hérissée de montagnes, quelques-unes d'une hauteur prodigieuse, presque toutes peuplées de bêtes fauves et couvertes de forêts. Les campagnes sont fréquemment entrecoupées de rivières et de ruisseaux; en certains endroits, leurs eaux, trop abondantes, ne trouvant point d'issues dans la plaine, se précipitent tout à coup dans des gouffres profonds, coulent pendant quelque temps dans l'obscurité, et après bien des efforts, s'élancent et reparoissent sur la terre (1).

(1) *Vid.* Anacharsis, ch. 52.

C'est dans cette contrée qu'étoient situées les villes de Mégalopolis, Licosure, Gortis, Psophis, Phénéos, Orchomène, Mantinée et Tégée. C'est dans ces montagnes que prenoient leur source, l'Alphée, l'Érimanthe, l'Ophis, le Ladon, le Stymphalle, le Cratis et le Styx, tous fleuves fameux dans la fable et dans les temps héroïques; et comme le sol n'est pas changé, qu'il offre par-tout des sites variés et pittoresques, l'Artiste reconnoîtra les lieux où se sont passées les scènes dont les écrivains nous ont transmis la mémoire. Il n'aura qu'à peupler ses paysages de bergers heureux, innocens et tranquilles, pour nous donner le tableau fidèle de ce pays, renommé de tous temps pour la vie pastorale et champêtre.

Nous terminerons là notre voyage en Grèce : les ruines qu'on retrouve dans cette contrée fameuse ne sont pas considérables. En plusieurs endroits, il ne reste que des vestiges de ses anciens édifices, et souvent aucune trace des monumens les plus célèbres; mais on éprouve une satisfaction attachante en parcourant des lieux où se sont passés tant d'événemens dignes de mémoire, et qu'habita jadis le peuple le plus spirituel et le plus instruit de l'Europe et du monde connu. On regrette les édifices, les temples, les monumens qu'il avoit élevés; mais l'imagination les reconstruit, on se transporte aux temps qu'ils existoient, et cette illusion est une jouissance qui ne peut être sentie et appréciée que par un Artiste ou un Homme de lettres.

Voyage en Italie.

Italiam! Italiam! . . . (1). Tel étoit le cri général des Troyens chassés de leur pays natal, et qui soupiroient après la nouvelle patrie que leur avoient promis les Dieux. L'Italie! l'Italie! tel est le vœu de tous les Artistes qui commencent à sentir les beautés de leur art, et que possède l'enthousiasme du talent. C'est un louable désir que celui d'aller admirer les restes imposans de la magnificence d'un peuple qui domina sur l'univers, et qui embellit le sol le plus fertile, des édifices les plus vastes et des monumens les plus somptueux qui aient jamais existé. Aussi nous empresserons-nous, en quittant la Grèce, de traverser le golfe Adriatique pour aborder à Brindes, où nous nous représenterons l'arrivée d'Agrippine, en habit de deuil, apportant, dans sa patrie, l'urne funèbre qui contenoit les cendres du malheureux Germanicus.

Ce port, qui servit aux Romains pour s'assurer l'empire de la Grèce et de l'Orient, est aujourd'hui dans un délabrement pitoyable. Il ne reste, de son ancienne splendeur, que deux colonnes, dont l'une entière et l'autre renversée. En sortant de Brindes, on prend la route de Lecce, ville moderne, bâtie en partie de matériaux antiques; et traversant le pays des Salentins, on

(1) *Jamque rubescebat stellis aurora fugatis,*
Cum procul obscuros colles, humilemque videmus
Italiam. Italiam primus conclamat Achates:
Italiam læto socii clamore salutant.

VIRGIL. Enéïd. lib. III.

arrive à Soletta, qui, dit-on, fut jadis Salente, capitale du pays gouverné par Idoménée, à l'emplacement de la Lupia ou de l'Aletum des Romains.

Avant d'arriver à Otrante, l'ancienne Hydruntum, on descend par un vallon que l'on peut comparer à un paradis terrestre ou aux Champs-Elysées. La Nature n'est nulle part plus riche et plus généreuse. Des arbres de toute espèce plantés les uns sous les autres dans des champs de blé ou au milieu des vignes qui viennent encore superbes sous cette ombre à triple étage. Les pignons, les citronniers, orangers, figuiers sont si élevés, qu'on les prendroit pour de hauts noyers. Dans le printemps, l'odeur de la fleur d'orange et le chant du rossignol achèvent de parer et d'embellir ce beau vallon qu'il faut chanter ou peindre, mais qu'on ne peut décrire (1). Rien d'antique dans la ville d'Otrante, si ce n'est des colonnes de toute grosseur et des marbres les plus précieux, disséminés dans les églises et les constructions modernes.

Gallipoli (Callipolis ou Anxa) n'a de remarquable que sa situation sur le bord de la mer, et sa campagne couverte d'oliviers et de cotonniers. — Mandurium, où l'on voit une grotte célèbre, à cause de la fontaine dont parle Pline, qui ne souffre jamais aucune altération ni diminution.

Tarente, dont la puissance balança celle de Rome, qui fut l'appui d'Annibal en Italie, qui porta les Arts, les Sciences, la volupté, et tous les plaisirs des sens au

(1) *Vid.* Voyage pittoresque de Naples et Sicile, tom. III.

plus

plus haut degré; dont la conquête enfin corrompit Rome, n'a conservé, de sa grandeur passée, que la place où elle fut bâtie et où elle déploya la richesse et le faste de ses habitans. C'est de cette campagne qu'Horace écrivoit à son ami Septimius : Ce petit coin m'est plus agréable que tous les autres endroits du monde : là le miel ne le céde point au miel d'Hymette; les olives y disputent de bonté avec les olives de Vénafre. Le printemps y est long. Jupiter y donne des hivers tièdes; et la petite montagne d'Aulon, favorisée du fertile Bacchus, n'est point du tout jalouse des raisins de Falerne (1).

En suivant le golfe de Tarente, on doit aller visiter les ruines de Métaponte, qui consistent principalement en colonnes du temple de Junon, dont dix de chaque côté sont encore debout. Cette ville est célèbre par le séjour qu'y fit Pythagore, et par l'école qu'il y tint jusqu'à sa mort.

Héraclée est la plus détruite de toutes les villes de la grande Grèce. Tout ce que l'on distingue est son emplacement. On y trouve encore beaucoup de fragmens de

(1) *Ille terrarum mihi præter omnes*
Angulus ridet; ubi non Hymetto
Melle decedunt, viridique certat
Bacca Venafro.
Ver ubi longum, tepidasque præbet
Jupiter brumas, et amicus Aulon
Fertili Baccho, minimum Falernis
Invidet uvis.
Lib. II. Od. VI.

vases grecs d'une extrême finesse et d'un travail exquis. Le terrain qu'occupoit la ville étoit plane et présente une forme allongée. Tout l'espace est semé de débris de marbre, de revêtissemens brisés et de petites pierres de mosaïque. Héraclée étoit située entre les fleuves Acris et Siris; et, ce qui doit intéresser un Peintre, elle fut la patrie de Zeuxis.

Pourquoi faut-il que le temps ait effacé jusqu'aux moindres vestiges de la ville de Sybaris, fameuse par son luxe et la mollesse de ses habitans? Fondée par les Achéens, ruinée par les Crotoniates, rebâtie par les Athéniens, on cherche en vain son emplacement sur le bord du fleuve Cratis, et l'on ne trouve rien qui le retrace. Hérodote, le père de l'histoire, mourut à Sybaris. On se figure, par la beauté du site et la prodigieuse abondance de ce pays, toutes les délices qui avoient autrefois corrompu Sybaris, et l'imagination ne peut concevoir rien de plus riche, de plus riant et de plus fertile que tout ce territoire. — Non loin est situé le bourg de Corigliano, qui, dans ses environs, présente au paysagiste les sites les plus variés et les plus pittoresques, tels qu'on auroit de la peine à les rassembler dans le jardin le mieux composé.

En suivant la côte, on retrouve Ciro, située près du promontoire de Crimiso, connu par son temple d'Apollon; Petilia, à quelque distance de la mer, et Crotone, où fut l'école de Pythagore, et qui vit naître le fameux athlète Milon, vainqueur de Sybaris.

A peu de distance de Crotone étoit le cap Lacinium

et le temple de Junon Lacinienne, l'un des plus vastes de l'antiquité : Annibal le détruisit en partie, et les tremblemens de terre ont achevé sa ruine ; il reste cependant quelques pans de murs assez élevés, et une colonne toute entière, isolée, qui faisoit partie du péristile. Vis-à-vis du promontoire voisin, qui se nommoit Yapyguntria, étoient situées les îles de Calypso, Dioscoron et trois autres citées par Pline, qui ont été submergées depuis. — L'ancien Brutium nous offre encore le Castro d'Annibal, petit port ruiné, et les restes de Scylatium, sur une plaine aride et presque déserte.

Le pays que l'on parcourt ensuite est cette malheureuse Calabre, si sujette aux tremblemens de terre, qu'il n'y a pas de ville ni de bourg qui n'en offre des traces (1). Les montagnes, dans cette contrée, sont très-élevées, et lorsque les tremblemens se font ressentir, les vallées sont tellement bouleversées, qu'on ne reconnoît plus leur position ni leur aspect. Les rivières changent leur cours, des monts et des collines s'élèvent dans la plaine, et le pays entier prend une nouvelle physionomie : on peut juger, d'après cela, combien les terrains doivent avoir de mouvement ; mais dans cette subversion presque

(1) On peut voir dans Lucrèce, livre VI, une superbe description de ces bouleversemens :

Quas exitus hic animai
Disturbâ urbes, et terræ motus obortus!
Multaque præterea ceciderunt mœnia magnis
Motibus in terris, et multæ per mare pessùm
Subsedêre suis pariter cum civibus urbes.... etc.

générale de la Calabre, on rencontre encore des ruines de villes antiques, telles que Caulonia, les deux Locres Tropeïa, le port d'Hercule, Decastadium et Leucopetra où finissent les Apennins.

Nous avons vu à Reggio des rochers admirables pour leur forme, et un pays extrêmement pittoresque. C'est sur cette côte qu'est situé le rocher de Sylla ; et sur celle de Sicile, presqu'en face, se trouve celui de Carybde. L'un et l'autre sont intéressans à dessiner, de même que les sites variés et du plus grand style qui sont sur les bords de la mer, jusqu'à Naples. L'ancien Rheggium étoit sous la protection de Diane et d'Apollon : les ruines qui y existent paroissent avoir appartenu à un temple de ce dieu ; et l'on retrouve épars quelques autres fragmens antiques. Ce fut à Rheggium que mourut Julie, fille d'Auguste, si célèbre par ses amours et ses malheurs.

Nous passerons le détroit de Sicile pour aborder à Messine, dont les environs forment un paysage d'un genre absolument neuf; il réunit le grandiose et l'agréable. Des couvens et des maisons de campagne élégamment bâties sur de petites collines qui s'élèvent sur la côte ; des bouquets de bois et des avenues de pins, qui conduisent aux habitations ; la vue de la ville et du port ; la perspective des montagnes formées de différens marbres, à travers lesquelles passe la route qui mène à Taormine ; le sommet de l'Etna, qui couronne cet ensemble, tout donne aux divers tableaux que présente le pays, une physionomie qui lui est propre. Les fabriques y sont du

même style que celles de Rome, et le Paysagiste peut faire un long séjour dans ces environs et trouver à s'y occuper avantageusement.

Pour aller de Messine à Taormine, on gravit la montagne où est placé le château Saint-Alexis, par un chemin escarpé et sur le bord d'un précipice affreux. Après trois heures de marche, on arrive à la ville, et l'on est tout étonné de trouver une nouvelle montagne à escalader, pour le moins aussi élevée que celle qu'on vient de monter, et sur laquelle est bâti un village assez considérable, qui, par sa hauteur, est presque toujours dans la vapeur des nuages.

Après avoir traversé le fleuve Lettoyano, on découvre la ville de Taormine dans la situation la plus pittoresque qu'on puisse imaginer, soit pour les laves qui sont accumulées aux environs, soit pour les énormes rochers que des tremblemens de terre successifs ont isolé ou ébranlé. Le théâtre antique de cette ville est la ruine la mieux conservée que l'on connoisse en ce genre; il peut fournir nombre d'études à un Artiste. Un des plus beaux points de vue qu'on puisse rencontrer, est celui de l'Etna, pris de l'emplacement de ce théâtre : on ne peut guères en concevoir de plus imposant et de plus grandiose; mais nous ferons ici une réflexion qui nous paroît essentielle : c'est que le mont Etna a un diamètre si considérable, qu'on n'a jamais assez de reculée aux environs de Taormine, pour pouvoir l'envisager d'un seul coup-d'œil; il est par conséquent impossible de le dessiner en entier, comme ont prétendu le faire quelques

Artistes. Il arrive de cette fausseté de représentation, que ce volcan énorme, dans ses dimensions, paroît dans le tableau beaucoup plus petit qu'il n'est en effet, et cela par la seule raison que l'on a renfermé dans le cadre ce qui ne peut y être contenu, vu sa grandeur et la distance où l'on se trouve, comparée avec le diamètre réel de cette montagne.

La descente de Taormine, pour aller sur le chemin qui conduit à Etna, est extrêmement pénible. L'aspect du théâtre et de la ville est plus intéressant de ce côté, qu'en arrivant de Messine. A quelque distance, on traverse le fleuve Alcantaro, jadis Onobla, sur le bord duquel étoit bâtie la ville de Naxos; et l'on marche toujours sur les laves et les cendres, jusqu'à Giari, où commence la montée de l'Etna. Plus on approche de cette montagne, plus le pays devient fertile et couvert de productions. La plaine la plus basse est occupée par des champs immenses de lin et de chanvre, et le pays est couvert de la plus étonnante végétation. Les vignes, les mûriers, les arbres fruitiers de toute espèce semblent y croître à l'envi : c'est l'image de l'âge d'or. Toute la base de l'Etna est couverte de ce côté par les plus délicieuses campagnes, semées de bosquets et de bois qui présentent la verdure la plus fraîche; une Nature jeune, riante, vivace, abondante, enfin l'idée qu'on se fait des champs Elysées; mais on peut dire aussi que l'enfer des Grecs semble avoir été imaginé ou copié d'après l'Etna. Il faut être également poëte pour peindre et pour décrire son Ténare et son Elysée; car tout ce que la

Nature a de grand, tout ce qu'elle a d'admirable, tout ce qu'elle a d'effrayant peut se comparer à l'Etna, et l'Etna ne peut se comparer à rien (1).

On divise cette montagne en trois régions : la première est la piémontaise ou cultivée, dont nous venons de parler ; la seconde est la région boisée, dans laquelle se trouve une forêt d'arbres énormes, parmi lesquels on distingue le châtaignier de cent chevaux, nom qui a été donné à un de ces arbres isolé, et qu'on diroit aussi vieux que le monde. Il n'en reste plus que la couronne de l'aubier, divisée en sept souches, qui s'élèvent comme autant d'arbres, et portent même des branches très-étendues. On a mesuré le tour de la totalité du tronc, et l'on a trouvé qu'il étoit de soixante-seize pas, c'est-à-dire, vingt-cinq pas dans un de ses plus grands diamètres, et seize dans son plus petit.

Après avoir traversé le bois de châtaigniers, on voit des chênes, ensuite des sapins et enfin des bouleaux qui séparent cette région de la troisième, nommée la région découverte ou des neiges. On y arrive à travers des torrens de laves et des débris de sapins et de bouleaux renversés ; des cendres âpres et tranchantes, des scories noires et ferrugineuses, mêlées seulement de points blancs et vitrifiés. On gravit plusieurs montagnoles plus ou moins anciennes, plus ou moins élevées, mais toujours de la même forme et de la même nature, avec les mêmes accidens, c'est-à-dire, un composé de cendres et de

(1) *Vid.* Voyage pittoresque de Naples et Sicile, T. IV, p. 44 et suiv.

scories en forme d'entonnoir renversé ; au sommet, cette cavité plus ou moins étendue, que l'on appelle cratère, formée de laves, et au centre, cet amas de matières calcinées, qui s'épaissit à la longue et finit par fermer la bouche du volcan (1). La montée de cette troisième région, dont la surface est presque toujours couverte de neiges, est très-escarpée et très-glissante. C'est au milieu de ces glaces, qu'on trouve les ruines d'un ancien bâtiment appelé *la torre del filosofo*, la tour du philosophe, que quelques auteurs supposent avoir été bâtie par Empedocles, qui y choisit son habitation, pour mieux étudier la nature du mont Etna ; d'autres prétendent que ces ruines, qui n'ont jamais été celles d'une tour, sont les débris d'un petit pavillon, bâti pour l'empereur Adrien, qui monta deux fois au sommet du volcan pour y faire ses observations, et que ce pavillon étoit alors sur le bord de l'ancien Cratère. Enfin, après une heure de marche, on parvient à un endroit où il n'y a plus de neiges, à cause de la vapeur chaude qui sort du volcan, et à très-peu de distance, on se trouve sur le sommet le plus élevé de la montagne, sur le bord de son terrible Cratère ; c'est alors qu'on peut jouir du coup-d'œil le plus beau et le plus merveilleux de la Nature.

(1) M. Hamilton, dans son Voyage sur l'Etna, dit qu'il a compté jusqu'à quarante-quatre de ces petites montagnes accumulées les unes à côté des autres, rangées comme en ligne, et formant une chaîne autour de l'Etna, dans la moyenne région, du côté de Catane.

La

La description que je vous en ferai (dit Brydone) ne vous en donnera qu'une idée très-imparfaite; l'imagination de l'homme n'a jamais pu se représenter une scène si brillante et si magnifique : il n'y a pas sur la surface de ce globe, de lieu d'où l'on puisse contempler à la fois tant d'objets ravissans. Nous étions placés sur un théâtre prodigieusement élevé, et toute la surface de notre hémisphère sembloit se réunir en un seul point, sans qu'il y eût aux environs aucune montagne sur laquelle les sens et l'imagination pussent se reposer. Nous revînmes avec peine de notre extase, et nous crûmes long-temps ne plus être sur la terre : nous étions placés sur le bord d'un gouffre sans fond, aussi ancien que le monde, qui vomit souvent des torrens de feu, et lance des rochers enflammés avec un bruit dont toute l'île retentit. L'immense étendue de la vue comprenoit les objets de la Nature les plus divers et les plus enchanteurs, et enfin le soleil levant s'avançoit pour éclairer et embellir ce magnifique tableau.

Imaginez l'atmosphère s'enflammant peu à peu, et ne laissant entrevoir que par degrés le firmament et notre globe. La mer et la terre sont dans un état de confusion et d'obscurité, comme si elles sortoient pour la première fois de leurs chaos primitif; et la lumière et les ténèbres semblent encore être confondus, jusqu'à ce que le matin, s'approchant insensiblement, opère enfin leur séparation. Alors les étoiles s'éloignent et les ombres disparoissent : les forêts, qui tout à l'heure ressembloient à des abymes noirs et sans fonds, ne réfléchissant aucun rayon de

lumière qui fît apercevoir leur forme et leur couleur, semblent à présent sortir du néant pour la première fois; et chaque nouveau faisceau de lumière y répand la vie et la beauté. La scène s'étend de plus en plus; l'horizon s'élargit et se prolonge de tous côtés, et le soleil, comme le grand créateur, s'avance à l'orient, et achève de former ce merveilleux spectacle. Tout paroît enchantement, et nous sommes pour ainsi dire transportés aux régions Ethérées. Les sens, qui ne sont point accoutumés à de pareils objets, se trouvent confondus et troublés, et il leur faut quelque temps pour pouvoir les discerner et en juger. On voit le corps du soleil se lever du fond de l'océan, et traîner pour ainsi dire à sa suite une immense étendue de terre et de mer: les îles Lipari, Panari, Alicudi, Strombolo et Volcano, dont les sommets sont couverts de fumée, semblent être sous nos pieds, et nous contemplons toute la Sicile comme sur une carte. Nous pouvons tracer le cours de chaque rivière à travers tous ses détours, depuis sa source jusqu'à son embouchure; la vue est sans bornes de tous les côtés, et il n'y a rien qui l'interrompe; de sorte qu'elle se perd par-tout dans l'immensité..... En jetant les yeux autour de vous, vous embrassez l'île entière, et vous voyez toutes ses villes, rivières et montagnes, les îles adjacentes, toute la côte d'Italie, aussi loin que la vue peut s'étendre. Au premier moment du lever du soleil, l'ombre de l'Etna s'étend à travers toute l'île, et forme une large traînée qu'on aperçoit sur la mer, et dans peu elle se confine au voisinage de la montagne.

On a déjà observé, et d'après mon expérience, j'assure que c'est avec vérité que l'esprit agit avec plus de liberté, et que toutes les fonctions du corps et de l'ame se font beaucoup mieux sur le sommet des montagnes les plus élevées où l'air est très-pur et très-frais, et où le corps n'est pas comprimé par un poids immense de vapeurs grossières. Il semble que nous quittons les sentimens bas et vulgaires, à mesure que nous nous élevons au-dessus des habitations des hommes, et que l'ame, en approchant des régions éthérées, se dépouille de ses affections terrestres, et contracte d'avance quelque chose de leur inaltérable pureté. Placés ici sous un ciel serein, et contemplant, avec une tranquillité continue, l'orage et la tempête se formant sous nos pieds, l'éclair jaillissant de nuage en nuage, et la foudre roulant sur la montagne en menaçant d'exterminer les misérables mortels; l'esprit considère en même-temps le choc et le désordre des passions humaines qu'il doit maîtriser; cette situation suffit seule pour inspirer la philosophie, et Empédocles avoit eu raison de la choisir (1).

En descendant de l'Etna, du côté du midi, on arrive à Catane. Cette ancienne et célèbre ville est bâtie sur une lave de couleur noirâtre; et ses édifices modernes, d'une assez mauvaise architecture, sont construits avec une pierre blanche, contrastant avec cette couleur sombre des masses qui, entraînées jusqu'à la mer, ont pro-

(1) *Vid.* Voyage en Sicile et à Malte, par Brydone. Paris, 1775.

duit, à différentes époques, des accidens singuliers, soit en se brisant, soit en s'entassant les uns sur les autres, soit en se mêlant avec des rochers d'une fonte plus ancienne. Au surplus, c'est à l'entour de l'Etna qu'un Artiste doit aller étudier les effets pittoresques des volcans, et se meubler la tête des sites les plus variés que les éruptions ont produit dans une suite de siècles dont on ne peut fixer l'origine.

En longeant la côte par Léontium et Mégare, jusqu'à Syracuse, notre Voyageur pourra faire une ample collection de monumens et de vues. D'après la description que Cicéron fait de cette ville (1), on doit croire qu'elle étoit une des plus grandes et des plus puissantes de l'antiquité. Les ruines les plus remarquables sont les temples de Minerve, celui de Diane, le plus ancien de ceux qui furent construits à Syracuse, l'amphithéâtre et le théâtre, dont les gradins sont taillés dans le roc, à travers lesquels s'échappe actuellement l'eau d'un moulin qui forme une cascade très-pittoresque. Plus loin, sur une élévation, on voit la tour où Archimède avoit placé son miroir ardent pour incendier les vaisseaux des Romains. Il faut aussi visiter les Latomies (2), vastes prisons dont la célèbre Oreille de Denis étoit la plus pro-

(1) *Cicero in verrem*, lib. IV.

(2) Ce fut dans les Latomies que Denis le Tyran envoya le Dythirambique Philoxènes, qui avoit osé trouver ses vers mauvais. Quelque temps après, ce poëte étant à la table du souverain, entendit une seconde fois les vers de Denis, et les jugea de même, en demandant qu'on le ramenât aux carrières.

fonde (1); et par respect pour la fable, aller reconnoître le fleuve Alphée, qui venoit de l'Elide, par-dessous les eaux de la mer; rendre visite à la nymphe Aréthuse, en Sicile. Le fleuve n'est qu'une source d'eau jaillissante de la mer dans le grand port; et la fameuse fontaine Aréthuse, malgré son abondance, n'est plus qu'un lavoir dégoûtant et une mare d'eau trouble et saumâtre.

La route de Syracuse à Agrigente a des beautés partielles qui sont admirables, en commençant vers la ville de Noto, qui se compose très-bien avec de superbes fonds. Un paysagiste sera étonné de voir le profil grandiose et le caractère prononcé des montagnes de Giaratano, Chiaramonte, Biscari et Terra-Nova; la richesse des vallées, en opposition avec les rochers extraordinaires qui bordent la mer; la vue d'Alicata, et les paysages sublimes qui conduisent de Palma dans les montagnes où est située Agrigente. Cette ville offre l'aspect le plus intéressant; elle est bâtie en amphithéâtre sur le penchant d'une montagne escarpée embellie par toutes les richesses de la végétation. Les chemins sont

(1) L'Oreille de Denis est une caverne d'une grandeur énorme, creusée dans un roc très-dur, et qui a exactement la forme d'une oreille humaine. Sa hauteur perpendiculaire est d'environ vingt-cinq mètres, et elle n'en a pas moins de quatre-vingt de long. On dit qu'elle étoit construite de façon que tous les sons qui s'y produisoient étoient rassemblés et réunis comme dans un foyer, à un point qui s'appeloit timpan. Au bout du timpan étoit un petit trou qui communiquoit à une chambre où le tyran avoit coutume de se cacher. Il appliquoit l'oreille à ce trou, et l'on croit qu'il entendoit distinctement tout ce qui se disoit dans la caverne.

bordés d'aloës qui ont souvent douze mètres de hauteur, et qui contrastent avec des figuiers d'Inde d'une grosseur démesurée.

La ville antique est presque au pied de la côte : ses superbes ruines se font apercevoir de très-loin. Ses temples sont tous placés sur des éminences et se composent parfaitement avec les objets qui les entourent. Celui de la Concorde est celui qu'on découvre le premier, de quel côté qu'on arrive. Il est, sans contredit, un des plus beaux que l'on connoisse, par ses proportions, sa pureté, son élégance, son style sévère et sa conservation. Celui des Géans est absolument ruiné. On ne trouve, de parties entières, que trois chapiteaux doriques, et un tronçon de colonne dont les cannelures du bas devoient avoir plus d'un demi-mètre de profondeur, mesure plus que suffisante pour contenir un homme. On peut juger par-là de l'énormité des pierres qui formoient les entablemens et les architraves, si les colonnes étoient isolées. C'est dans le temple de Junon qu'on conservoit le fameux tableau de Zeuxis, représentant la déesse, que l'Artiste avoit peinte d'après les cinq plus belles filles qu'on trouva dans la ville (1). Enfin la quantité de tombeaux et de ruines qu'on aperçoit de toutes parts, prou-

(1) *Deprehenditur tamen Zeuxis grandior in capitibus articulisque alioquin tantus diligentia, ut Agrigentinis facturus tabulam quam in templo Junonis Lyciniæ dicerent, inspexerit virgines eorum nudas et quinque elegerit ut quod in quaque laudatissimum esset pictura redderet.* Plin. lib. 35, ch. IX.

vent la vérité des descriptions que Polybe nous a laissé des édifices d'Agrigente, et celle du luxe de ses anciens habitans qui nous a été transmise par Diodore.

La ville moderne, dont l'aspect extérieur est très-pittoresque, n'offre, en dedans, rien de remarquable, si ce n'est un tombeau de marbre blanc que l'on voit à la cathédrale, dont les bas-reliefs représentent l'histoire de Phèdre et Hypolite, d'une sculpture grecque de la plus parfaite exécution.

Si l'on traverse la Sicile pour aller d'Agrigente à Palerme, on rencontre à chaque pas des sites admirables et extraordinaires. Les montagnes se dessinent dans le style le plus fier et le plus hardi. Les effets en sont très-piquans pour la couleur. Nous nous souvenons d'avoir vu, un peu avant d'arriver à Palerme, des montagnes entières de spath calcaire cristallisé. Les rayons du soleil qui les éclairoit vivement, produisoient une réflexion tout-à-fait éblouissante. Mais il est inutile de dire qu'un Artiste ne doit jamais chercher à copier ces effets, parce qu'on ne sauroit les rendre en Peinture.

Si l'on ne quitte pas la côte, on passera par la ville de Sciacca, autrefois Thermæ Selinuntiæ; c'est une des premières et des plus anciennes de la Sicile; elle fut la patrie d'Agatocles, qui, de simple potier de terre, devint le tyran de son pays. La montagne où sont les étuves imaginées et fabriquées, dit-on, par Dédale, présente des détails curieux à observer.

Sélinunte, dont la plaine rassemble une immensité de ruines d'anciens temples. — En approchant du plus

grand, on croit voir l'ouvrage des géans, et l'homme se trouve bien petit auprès des plus petits détails. Chaque colonne est une tour; chaque chapiteau un rocher. Le plus colossal de tous paroît avoir été consacré à Jupiter Olympien.

Aux environs du mont Erix, où étoit autrefois le temple de Vénus, qui prit le surnom d'Ericine, et dont il ne reste aucune trace, est la ville de Trapani, jadis Drepanum, où Enée fut reçu par Acestes, son ami et son allié. Il y fit célébrer des jeux sur le tombeau d'Anchise son père.

Ségeste, qui fut, dit-on, bâtie par Enée (1), et dont Verrès enleva la statue de Diane, laisse voir encore d'anciennes voûtes délabrées, les restes informes d'un théâtre, et des débris éparsde citernes et de constructions. Ce qui existe du temple de Cérès, est la ruine la mieux conservée et le monument le plus entier. Il est placé sur une éminence hors la ville, et c'est sans doute cet isolement et sa distance des endroits actuellement habités, qui a protégé sa conservation.

Hiécara n'est célèbre que pour avoir donné naissance à Laïs, la plus fameuse des courtisanes de la Grèce.

C'est la Palerme d'aujourd'hui qui fut jadis Panormum, dont il ne reste pas la moindre trace; mais on

(1) *Interea Æneas urbem designat aratro*
Sortiturque domos.
Enéïd. lib.

en

en est bien dédommagé par la position et les édifices de cette ville moderne, l'une des plus belles de toute l'Italie.

Termini, connu par ses bains et ses sources d'eau chaude, que, suivant Diodore, les nymphes, en faveur de Minerve, firent sortir du rocher pour baigner et délasser Hercule.

Il faut alors quitter la côte, qui n'offre plus rien de bien intéressant, et revenir à Messine par l'intérieur de l'île, en passant par Castro-Giovani, qui fut l'antique et célèbre ville d'Enna, située au centre de la Sicile. Elle étoit, suivant l'opinion de l'antiquité, le séjour de Cérès, à qui les hommes doivent l'art du labourage. Elle fut chantée par les poëtes (1), comme le lieu où Pluton avoit enlevé Proserpine au milieu de ses nymphes et dans des campagnes si délicieuses que, devenue déesse, elle vouloit les habiter avec Diane et Mercure. Tous les historiens de l'antiquité, Diodore de Sicile, Tite-Live, et sur-tout Cicéron, nous ont laissé, de ce pays enchanteur, les descriptions les plus curieuses et les plus détaillées.

La Sicile est un des pays les plus beaux et les plus utiles pour faire des études grandes et majestueuses dans tous les genres. Nous conseillons au Peintre de paysages de la parcourir en tous sens, et de réfléchir sur tous les objets imposans qui se présenteront à sa vue. Il y trouvera souvent les modèles des superbes compositions

(1) *Vid.* Ovide, Fast. lib. IV.
Id. Métam. lib. V.

du Poussin, et le stile grandiose qui caractérise ses immortels ouvrages. En lisant Diodore et Théocrite, sur les lieux même qu'ils ont décrits, son imagination s'exaltera, et l'aspect des sites qu'il rencontrera est capable de développer son génie et de déterminer, pour toujours, le talent dont la Nature l'aura favorisé. Malgré les grands changemens et les subversions du sol, on reconnoît encore les restes de la splendeur de la Sicile. Il est vrai que les lieux les plus vantés autrefois pour le site et la fertilité, sont devenus arides et sauvages; tandis que des bourgs et des hameaux modernes offrent à leur tour des vues très-agréables et très-piquantes. En général l'île entière est mal cultivée; mais la nature semble pourvoir à tout. Les vignes, en certains endroits, ne sont pas taillées et produisent d'excellent vin. Les arbres y sont très-variés dans leurs espèces; on y trouve des euphorbes et des aloës si prodigieux, que les paysans se servent de leur tige pour faire des solives dans leurs habitations. L'opontia ou raquette borde ordinairement les champs, et sert de haie, qui devient impénétrable par la grandeur de ses feuilles garnies d'épines. Enfin ce qu'on ne peut se lasser de parcourir, ce sont les bois de citronniers, d'orangers et de lauriers-roses qui font un effet enchanteur, sur-tout lorsque ces arbres sont en fleurs.

En partant de Messine, on peut aller débarquer à Tropéa, dans la Calabre ultérieure. Cette ville présente un aspect assez pittoresque, ainsi que ses environs. On ne peut guères trouver d'antiquités sur cette route; mais le pays offre des sites variés quelquefois très-inté-

ressans, tels que les villes de Nicastro, Cosenza, les bords du Crati, et Castro-Villari, d'où l'on découvre la superbe vallée de Sybaris. Cette contrée a été sûrement visitée et étudiée par le Poussin, Salvator Rosa et Vernet. C'est dans ce pays si riche de forme et de végétation, que ces grands hommes ont pris ces beaux rochers qu'on a tant de peine à rendre en peinture, et qu'ils ont si bien représentés. On assure que Salvator aimoit, de prédilection, ceux de Sorrente, sur le bord de la mer. Vernet ne les a pas négligés, comme on peut le voir dans ses ouvrages sublimes.

On traverse ensuite la Lucanie, hérissée de montagnes très-élevées et couvertes de neiges pendant une partie de l'année. On y rencontre des villages et des bourgs dans des positions les plus romantiques, tels que Lauria, Casa-Nuovo, et la chartreuse de San-Lorenzo. Enfin on arrive à Pestum, appelé, par les Grecs, Possidonia. On ne sait rien de positif sur la fondation de cette ville; mais il paroît que c'est aux Sybarites qu'elle doit son embellissement et ses temples, dont il existe encore de superbes ruines. Les poëtes du siècle d'Auguste ont célébré la fertilité de son territoire, l'abondance de ses fleurs, et sur-tout le parfum de ses roses. Le pays est encore très-beau, et les restes de ses trois temples, de son amphithéâtre et de l'enceinte de la ville, méritent l'attention des connoisseurs. Ces temples se composent parfaitement avec les montagnes de la Calabre, qui forment des fonds de tableaux magnifiques, et ces antiquités respectables ont des beautés qui tiennent à celles des

temples de la Sicile, et doivent par conséquent intéresser les Peintres, les Sculpteurs et les Architectes. Ce pays est peu habité ; mais il est peuplé de troupeaux considérables de bufles qui enrichissent ces déserts.

A vingt-sept milles de Pestum est située la ville de Salerne, si fameuse par son école de médecine, et dont les édifices modernes conservent, dans leur construction, une partie des monumens antiques qui servirent à son embellissement. La route de Salerne à Nocera se fait dans un pays si riche et si varié qu'il est, pour les yeux du Peintre, une charmante galerie de tableaux. Il paroît que le Gaspre Poussin a étudié long-temps dans ces contrées. Nous engageons notre voyageur à en faire de même et à y séjourner le plus qu'il lui sera possible. On peut, avant de venir à Naples, visiter les îles d'Ischia, de Procida et de Caprée (1), ou bien suivre la côte et arriver par Stabia, Pompéïa et Portici, qui fut jadis Herculanum.

---

(1) Voici la peinture que Tacite nous a laissée de la position de cette île si célèbre de son temps : L'empereur Tibère fut se cacher (dit cet historien), et se renferma seul à Caprée, île distante de trois milles du promontoire de Sorrente. Cette retraite lui plaisoit fort, sur-tout à cause qu'elle étoit d'un accès difficile, sans port, sans asile même pour les moindres barques qui n'y peuvent aborder sans danger. Abritée des vents du nord, les hivers ne s'y font jamais ressentir, et les chaleurs de l'été y sont tempérées par de continuels zéphyrs ; entourée d'un espace de mer considérable, la vue dont on y jouit présente la perspective du pays le plus riche et le plus fertile, et qui l'étoit bien plus encore avant que les fureurs du Vésuve en eussent renversé et détruit pour long-temps une très-grande partie.

TACITE, liv. IV.

Ces trois villes furent détruites par l'éruption du Vésuve en l'année 79 de J. - C. Elles ont été ensevelies pendant seize siècles, sans qu'on se doutât de l'emplacement qu'elles avoient occupé. Ce fut en 1720 qu'on découvrit la ville d'Herculanum, à l'endroit où est actuellement bâti Portici. Les fouilles que les rois de Naples ont fait faire pendant six à sept ans, ont fourni le plus beau muséum d'antiquités qu'il soit possible de former. Parmi les ruines et les débris de cette malheureuse ville, on reconnoît plusieurs édifices d'une très-grande étendue, un temple où étoit une statue de Jupiter, un théâtre presque dans son entier, le *forum civile*, un temple périptère, etc. etc. Il n'est pas dans notre plan de parler de toutes les curiosités antiques trouvées dans Herculanum; on les a recueillies dans la description gravée et imprimée par ordre du roi de Naples, ouvrage très-nécessaire à consulter pour connoître la forme des vases, des instrumens et des ustensiles d'usage habituel des anciens.

Ce n'est que depuis peu d'années qu'on a cherché à découvrir la ville de Pompéïa, et les travaux faits en conséquence n'ont pas été infructueux. La quantité de cendres qui l'avoit ensevelie à la profondeur de sept à huit mètres, a facilement permis de déblayer des rues entières, et de mettre au jour des maisons et d'autres édifices très - curieux, par leur construction conservée dans son entier. De ce nombre sont le temple d'Isis, une maison de campagne, le tombeau de la prêtresse Mammia et le quartier des soldats.

Nous n'entrerons dans aucun détail sur les beautés de la nature et de l'art qu'étale la ville de Naples (1); elle est trop grande pour être pittoresque. Les monumens sont en général d'un très-mauvais style; chaque maison est surmontée d'une terrasse, ce qui donne un air singulier à la ville entière, dans laquelle on n'aperçoit point de toits, et qu'on croiroit avoir été consumés par un incendie. On peut voir, dans les voyageurs d'Italie, l'énumération des curiosités de Naples; mais en Peintres paysagistes, nous ne pouvons nous dispenser de parler de ses différens aspects qui, en détail, présentent des perspectives magnifiques et des vues très-piquantes. Nous cédons au plaisir de citer, entre autres, toute la côte de Sainte-Lucie et de Pausilipe, et les monumens qui y sont répandus. On n'a pas de choix à faire: chaque pas fait apercevoir un nouveau tableau aussi agréable que celui qu'on vient de voir et celui qu'on va découvrir. Le tombeau de Virgile est placé tout près de la grotte de Pausilipe, et c'est dans cette grotte qu'on a pra-

(1) Le mont Vésuve sert presque toujours de fond aux vues de Naples, exposées au couchant; ce qui termine très-heureusement ces tableaux. Nous nous dispenserons de décrire ce volcan et ses environs, parce que nous avons dépeint une de ses éruptions à l'article des Volcans (ch. IX); mais si nos lecteurs vouloient avoir de plus grands détails sur celles du Vésuve, nous les renvoyons à l'ouvrage d'Hamilton sur ce sujet. Ils pourront lire aussi la lettre de Pline le jeune, où il raconte l'éruption de 79, qui fit périr son oncle; et l'énumération de toutes celles qui ont suivi, à diverses époques, dans le Voyage pittoresque de Naples et de Sicile. Ce dernier ouvrage ne laisse rien à désirer sur la description de la ville de Naples et de tous ses environs.

tiqué une route qui conduit à Bayes et aux Champs-Phlégréens.

Les Romains avoient choisi de préférence la côte de Bayes pour en faire le lieu de leurs délices : les poëtes (1), les orateurs la chantoient à l'envi. Les plus grands personnages de la république et de l'empire y avoient fait construire les plus belles habitations : Lucullus en avoit jusqu'à trois, et Cicéron y possédoit deux maisons de campagne. César, Pompée et Marius avoient les leurs entre le lac Averne et les bains de Néron ; enfin toute la contrée offroit le spectacle du luxe et de la magnificence des maîtres du monde.

Ce pays ne présente plus que des ruines ; mais qu'il est grand l'intérêt qu'elles inspirent ; et qui pourra les contempler sans réfléchir sur l'instabilité des choses humaines et sur la faulx dévastatrice du temps, qui n'épargne aucun monument de l'industrie et de la puissance !

Il faut aller voir sur cette côte Pouzzoles, où sont les temples de Sérapis et de Neptune et un amphythéâtre ; monter à la Solfatara ; visiter le lac Agnano, la grotte du Chien, le Monte-Nuovo, le lac Lucrin, les ruines de l'antique ville de Cumès, l'antre de la Sybille ; Bayes

---

(1) . . . . *Littus beatæ Veneris aureum*
Bayas, superbæ blanda dona naturæ,
Ut mille laudem, Flacce, versibus Bayas :
Laudabo dignè non satis tamen Bayas.

MARTIAL, lib. XI. p. 81.

Nullus in orbe locus Baiis prælucet amœnis

HORACE, lib. I. p. 1.

et son golfe ; la délicieuse plaine des champs Elysées, et le promontoire de Misène (1), si connu autrefois par les palais que les empereurs y avoient fait construire.

Dans les excursions aux environs de Naples, il ne faut pas oublier d'aller à Caserte, maison de plaisance des rois, et de parcourir la *Campania felice*, aujourd'hui terre de labour, dont la fertilité extrême, la température du climat et les agrémens de toute espèce ont fait les délices des peuples qui l'ont habité dans tous les temps. Cette contrée heureuse produisoit jadis le plus de fruits, de fleurs et d'herbes odoriférantes ; on y recueilloit le vin de Falerne et l'huile de Venafro : et c'étoit là qu'étoit située la délicieuse Capoue, puissante et célèbre long-temps avant la fondation de Rome (2). La ville d'aujourd'hui porte encore ce nom, mais n'est pas placée tout-à-fait au même endroit que l'ancienne, dont on voit

(1) Ce promontoire se nommoit très-anciennement le cap Aërien : il prit le nom de Misène, d'un des compagnons d'Enée, qui lui avoit fait élever un tombeau dans ce lieu.

At pius Æneas ingenti mole sepulchrum
Imponit ; suaque arma viro, remumque, rubamque
Monte sub aërio, qui nunc Misenus ab illo
Dicitur : æternumque tenet per sæcula nomen.

VIRGILE. Eneid. lib. IV.

(2) Dans les environs de Capoue, les routes sont bordées de hauts peupliers et d'ormeaux, qui servent d'appuis aux vignes, dont les ceps montent jusqu'au sommet de l'arbre, ou se joignent, en guirlandes suspendues, les uns les autres. Dans la saison des vendanges, c'est un spectacle très-amusant de voir les femmes monter sur des échelles élevées, et les vendangeurs grimper sur les arbres pour cueillir le raisin et remplir ainsi leurs paniers, qu'ils se passent de main en main jusqu'à terre.

l'amphythéâtre

l'amphythéâtre assez bien conservé. Formies, Minturnes, Sinope, Cales, Nola étoient aussi des villes de la Campanie, et ne doivent pas être indifférentes à l'Artiste observateur et curieux.

Avant de quitter le royaume de Naples, on doit faire une course jusqu'à Benevent, où l'on trouve assez d'antiquités; et aller au mont Cassin, où étoit autrefois la ville de Cassinum, connue par les descriptions que Varron nous a laissées d'une maison de campagne qu'il y possédoit. C'est là que St.-Benoît a bâti la première maison de son ordre, et qu'il a été enterré. Les environs de cette abbaye présentent des vues très-intéressantes, entr'autres la cascade de l'Isola, auprès de la ville d'Arpino, patrie de Cicéron, où il conserva toujours une maison de campagne dont on reconnoît encore des fragmens. C'étoit dans cette retraite que cet homme célèbre aimoit le plus à se trouver seul, et où il se plaisoit davantage à lire, à méditer et à écrire. Les beautés naturelles de son site, l'abondance et la fraîcheur de ses eaux l'emportoient, suivant lui, sur toutes les magnificences des Romains, et particulièrement sur *les jardins anglais* de son temps (1). La route se fait, de ce côté, à travers

(1) *Illo loco libentissime soleo uti, sive quid mecum ipse cogito, sive aliquid scribo, aut lego. Atticus, qui nunc primum huc venerim, satiari non queo : villas magnificas et pavimenta marmorea et laqueata tecta contemno; ductus vero aquarum quos isti Nilos et Euripos vocant, quis non cum hoc videat irriserit.*

CICER. de legibus lib. II. n. 6.

des montagnes escarpées, dont la cîme se trouve souvent dans les nuages. Dans un temps d'orage, les nuées descendent plus bas, et laissent voir alors les sommets au-dessus d'elles, se détachant sur d'autres nuages, ce qui produit un effet singulier et très-pittoresque.

Quand on a passé Capoue, la route de Naples à Rome n'offre de remarquable que plusieurs vues de marine à Molle de Gaëte, au promontoirede Circé et à Terracine, et quelques paysages piquans dans les environs ; on traverse ensuite les marais Pontains et la campagne de Rome, pour arriver à cette superbe capitale du monde (1).

Rome, la ville par excellence, dont on ne peut parler sans admiration, qu'on ne sauroit voir sans enthousiasme, ni quitter sant regret, demande un séjour de plusieurs années pour connoître à fond la quantité de chef-d'œuvres anciens et modernes qu'elle renferme : il faut une application soutenue pour pouvoir les apprécier, et une étude suivie pour en discerner les beautés. Un Artiste, avant d'y arriver, doit savoir son histoire, s'il veut éprouver les divers sentimens que les localités, les mo-

(1) Nous ferons ici une remarque, c'est que l'insouciance, la pauvreté et la paresse des habitans du territoire de Saint-Pierre rendent ce pays d'une aridité qui choque tous les voyageurs. Les champs ne sont point cultivés ; les routes y sont affreuses ; les ronces, les épines et une quantité de reptiles dégradent un sol qui deviendroit fertile, si le gouvernement changeoit de principes. Il en existe une preuve frappante, c'est qu'aux confins du territoire Saint-Pierre, à Terracine, du côté de Naples, et à Radicofani, du côté de Toscane, la culture la plus soignée et l'entretien des chemins commencent justement à la limite des deux états.

numens, les ruines même inspirent à l'homme pensant, qui connoît l'époque et la destination des différens édifices qui embellirent Rome depuis le temps de sa fondation, et progressivement dans les beaux jours de sa gloire, jusqu'au moment de sa décadence et de sa destruction.

Rome moderne n'est plus que l'ombre de Rome ancienne : on pourroit croire que l'orgueil et la flatterie ont dirigé la plume des écrivains qui ont parlé de sa grandeur, si les ruines apparentes, celles mêmes qui sont encore sous terre, n'étoient des témoignages non équivoques de sa puissance et de sa richesse. Les Romains, maîtres du monde, mirent à profit les talens et l'industrie des différens peuples esclaves, pour embellir leur patrie et la rendre la ville la plus magnifique de l'univers. C'est ainsi qu'ils firent travailler les Gaulois aux monumens publics qui demandoient plus de solidité que de délicatesse; qu'ils employèrent le génie et l'élégance des Grecs pour les ouvrages de goût, et qu'ils surent, par les talens de vaincus, assurer l'immortalité aux édifices des vainqueurs. Leur puissance, qui s'étendoit jusqu'aux extrémités de la terre connue, étoit le ressort qui faisoit mouvoir cette machine énorme, et qui la faisoit servir à leur gloire exclusive. Non-seulement ils alloient cher cher en Grèce les plus belles statues qui ornoient les temples et les lieux publics, ils enlevoient à l'Egypte les obélisques énormes qu'ils transportoient à grands frais en Italie, pour décorer leur capitale. Telle étoit l'ambition de ce peuple roi de donner à sa ville la préémi-

nence sur toutes les autres, et d'assurer à son nom la gloire la plus durable et la plus éclatante.

Dans ces magnifiques mazures,
Où Rome dans Rome n'est plus
Qu'un amas informe et confus
De cendres et de sépultures ;
Les esclaves aux rois mêlés,
Les consuls au peuple égalés,
Ne font qu'une poudre commune ;
Et sans ordre sont enterrés
Les colosses de la fortune
Et ceux qui les ont adorés.

Le P. LEMOINE.

A la renaissance des lettres, quelques souverains de ce pays misérable et dévasté eurent la noble ambition de le faire sortir de ses ruines, et ne trouvant dans ses habitans ni émulation, ni industrie, ils eurent assez de politique pour faire servir cette même religion qui avoit le plus contribué à détruire Rome payenne, à reconstruire et embellir Rome chrétienne. C'est par le mélange des édifices anciens et modernes, des temples ruinés et des églises élégantes, des monumens publics antiques et des palais nouvellement construits, que la ville de Rome présente aujourd'hui le spectacle le plus intéressant et le plus magnifique de l'Europe. L'Architecture moderne rivalise quelquefois l'ancienne ; la Sculpture a recouvré plusieurs des chef-d'œuvres des Phidias et des Praxitelles, et la Peinture peut se consoler de la perte des ouvrages

antiques par ceux des Artistes qui ont embelli les temples et les palais de la nouvelle Rome. Et quel est l'homme un peu instruit qui puisse parcourir l'étendue de cette ville, sans éprouver une émotion involontaire, nous dirons plus, un enthousiasme qui s'accroît par la réflexion. « Je ne sais pourquoi, dit Cicéron, nous sommes » émus dans les lieux où nous reconnoissons les traces » de ceux que nous admirons (1) » : il est certain que Rome est une ville dans laquelle il n'y a d'étranger qu'un barbare.

Le naïf et véridique Montaigne nous rend raison des sensations que l'on éprouve en entrant dans Rome. « J'ai veu ailleurs, dit-il, des maisons ruinées et des statues, et du ciel et de la terre ; et si cependant ne sçauroy revoir le tombeau de cette ville si grande et si puissante, que je ne l'admire et révère. J'ai eu connoissance des affaires de Rome long-temps avant que je l'aye eue de celles de ma maison ; je sçavois le Capitole et son plan avant que je sçeusse le Louvre, et le Tibre avant la Seine. J'ai eu plus en teste les conditions et fortune de Lucullus, Metellus, et Scipion, que je n'ay d'aucuns hommes des nôtres... Me trouvant inutile à ce siècle, je me rejette à cet austre, et en suis si embaboüiné, que l'estat de cette vieille Rome libre, juste et florissante (car je n'en ayme ny la naissance, ny la vieillesse) m'intéresse et me passionne : par

(1) *Movemur enim nescio quo pacto locis ipsis in quibus eorum quos admiramur adsunt vestigia.*

Cic. de leg. lib. 2.

quoy je ne çauroy revoir l'assiette de leurs rües et de leurs maisons, et ces ruines profondes jusques aux Antipodes, que je ne m'y amuse. Il me plait de considérer le visage de ces Romains, leur port et leurs vestements. Je remashe ces grands noms entre les dents et les fais retentir à mes oreilles. *Ego illos veneror et tantis nominibus assurgo.* Des choses qui sont en quelques parties grandes et admirables, j'en admire les parties mesme communes. Je les visse volontiers deviser, proumeiner et soupper. Ce seroit ingratitude de mespriser les reliques et les images de tant d'honnestes hommes et si valeureux, lesquels j'ay veu vivre et mourir, et qui nous donnent tant de bonnes instructions par leur exemple, si nous les sçavions suivre (1) ».

Nous conseillons à l'Artiste qui voudra bien connoître Rome ancienne, et trouver de l'intérêt à chaque monument qu'il rencontrera, de lire Nardini et Cluvier, qui ne lui laisseront rien à désirer sur la topographie de cette ville ; de consulter Winckelman, qui lui fera sentir les beautés des statues et bas-reliefs antiques, et de chercher dans les meilleurs voyageurs modernes la description des monumens, et les notes historiques relatives aux lieux où ils sont placés (2).

Ce que nous lui recommandons sur-tout, c'est d'étudier

(1) *Mont. Essays. lib.* 3, *ch.* 9.

(2) Parmi ces ouvrages, on doit distinguer les Observations sur l'Italie, par l'abbé Richard, 6 vol. *in*-12 ; le Voyage en Italie, de Lalande, 10 vol. *in*-12 ; Grosley, sous le nom des Deux Voyageurs Suédois, 4 vol. *in*-12.

l'art de peindre dans les ouvrages de l'école d'Italie. Les peintures du Vatican, les plafonds des églises et des palais, les collections nombreuses de tableaux, lui fourniront les moyens de s'instruire dans cet art sublime qui prit sa renaissance dans ce pays. Nous aurions trop à dire, si nous voulions détailler et analyser tous les chef-d'œuvres de ce genre que Rome renferme. Nous ne taririons pas sur les éloges à donner aux pères de la Peinture moderne, et nous sommes persuadés que tout Artiste qui aura le sentiment du talent, partagera notre admiration pour ces grands maîtres rivalisés depuis deux cents ans, mais qui n'ont pas encore été surpassés dans la partie du génie et de l'expression.

La ville de Rome est très-intéressante pour un Peintre d'Histoire, et même pour celui qui ne fait que le Paysage; mais cet intérêt pour le dernier ne peut être relatif qu'aux fabriques charmantes qui décorent la capitale du monde. Leur singularité ajoute à leur pittoresque : on voit souvent la masse principale d'un bâtiment construite sur les fondations d'un autre, qui quelquefois se trouve antique ou du moins plus ancien que la partie supérieure. Le propriétaire ayant besoin de l'agrandir, et ne voulant pas bâtir à côté, perce le mur dans le haut, soit pour faire une galerie couverte qui communique à une autre pièce, soit pour construire en l'air un cabinet plus commode, qu'il soutient, à cause de sa grandeur, par des colonnes ou d'autres supports d'une forme plus singulière. Ce mélange d'antique et de moderne, cet assemblage d'irrégularité et de symétrie, d'incohérence et d'harmo

rie, de folie et de raison, forme un tout original que l'on ne trouve qu'en Italie et sur-tout à Rome.

Il y a de plus beaucoup de couvens, dont l'extérieur, percé de peu de fenêtres, offre de grandes parties lisses, qui, par leur effet tranquille et large, reposent l'œil en contribuant parfaitement à augmenter la sévérité du style, et contrastent parfaitement avec les détails minutieux, mais nécessaires, qui se trouvent dans la réunion de plusieurs bâtimens, ou dans la composition pittoresque de ceux qui sont isolés. Toutes ces fabriques éparses ou rapprochées, dont les toits ont très-peu de pente, et qui sont presque toutes surmontées d'une terrasse couverte, où l'on fait sécher le linge, et où l'on va respirer le frais dans la soirée; la couleur des matériaux dont elles sont construites, le peu de cheminées sur les maisons, enfin la forme des monumens publics et des habitations particulières; tous ces édifices qui tantôt se groupent, tantôt se contrastent, mais qui toujours se lient avec noblesse, constituent cet ensemble qui donne une physionomie originale aux principales villes d'Italie.

La chaleur du climat de Rome imprime à toutes les productions végétales un ton de vigueur qu'on ne trouve pas dans les pays septentrionaux : les terrains ont une couleur plus chaude, les rochers se détachent avec force, les verds y sont plus foncés et plus variés, les ciels plus azurés et les nuages plus animés et plus colorés : aussi les paysages faits par des Peintres italiens ou par des étrangers en Italie, ont-ils la prééminence sur tous les autres. C'est dans la patrie des Titien, des Salvator,

des

des Both, des Stella, des Locatelli, etc. que les Artistes français et flamands ont été puiser cette chaleur de composition et cette pureté de style qu'on ne trouve pas ailleurs. C'est là que le Poussin, le Gaspre, le Lorrain, Vernet, etc. ont fait leurs meilleurs tableaux, et l'on ne s'est que trop aperçu de la différence avec ceux qu'ils ont peint, quand ils ont été de retour dans leur pays. L'inimitable Poussin le sentoit bien, lui, qui retournoit en Italie, disoit-il, pour regagner dans la Peinture ce qu'il avoit perdu pendant son séjour en France, et qui, à son arrivée à Rome, alloit embrasser avec transport les colonnes de la Rotonde.

Nos conseils étant particulièrement adressés à un Paysagiste, nous allons sortir avec lui de Rome, et le promener dans ses environs.

Les Romains appeloient *villa* leurs maisons de campagne : tous les gens riches en avoient, et mettoient beaucoup d'importance à les embellir. Les empereurs dépensoient des sommes immenses à leur construction et à leur entretien. Les grands écrivains de ce temps-là ont tous chanté les douceurs de la campagne et ce goût dominant dans leurs affections. On peut juger de la magnificence de ces maisons par les ruines qui se voyent le long de la mer, de Pouzzoles à Cumes ; par celles de l'empereur Adrien, de la maison de Mécène à Tivoli, et mieux encore par les descriptions de celles de Lucullus, de Varron et du Laurentinum de Pline le jeune. — Les Romains modernes ont conservé cet amour pour la campagne, mais dans les environs de Rome, il n'y a guères

que les princes dont les *villas* méritent l'attention de l'Artiste. Les jardins qui en dépendent ont un caractère particulier qu'on ne retrouve en aucun autre pays : nous en avons parlé précédemment au chapitre des Jardins. Les plantations d'orangers, de citronniers, de grenadiers et d'autres arbres à fleurs et à fruits de cette espèce contrastent merveilleusement avec les pins et les cyprès, qui deviennent d'une grandeur démesurée dans ces climats. Les épaisses et hautes palissades de lauriers offrent dans l'hiver des promenades agréables à l'abri des vents, et en été un couvert épais, impénétrable aux rayons du soleil, et rafraîchi par les eaux vives et abondantes dont les Romains ont toujours su tirer le plus grand parti pour l'utilité et l'agrément.

Nous ne saurions trop inviter le Peintre de paysage à aller souvent se promener dans les villas, à commencer par celles qui sont dans l'enceinte de Rome, telles que la villa Medici, la villa Ludovisi, la Negroni, la Justiniani ; les jardins Farnèse, sur le mont Palatin, qui fut jadis le séjour des empereurs. — La villa Mathei, sur le mont Cælius ; la villa Pamphili. — Celles Corsini et Giraud, sur le Janicule, et sur-tout la villa Borghèse, qui réunit à la beauté du parc et des promenades, une superbe collection d'antiquités en statues, bas-reliefs, vases, etc. ; enfin la villa Albani, dont nous ne parlons que pour regretter sa destruction, et qui étoit la plus intéressante de toutes.

La campagne de Rome, toute aride et abandonnée qu'elle est en grande partie, renferme néanmoins divers

villages disséminés dans son étendue, que l'on ne peut se dispenser d'aller voir, et qui présentent de superbes tableaux pour l'étude d'un Artiste. — Frascati, qui fut jadis Tusculum, où l'on trouve la villa Conti, celle Pamphile, la Rufinella, et tout auprès villa Taberna, Mondragone, Falconieri, etc.; tout ce pays de la Palestrine, l'ancien Latium, est riche en perspectives et en antiquités. Dans la Sabine, il faut aller voir la ville de Tivoli, jadis Tibur, sur l'Anio, qui existoit, dit-on, dès le temps qu'Enée aborda en Italie. La fraîcheur de son climat, l'abondance de ses eaux et les agrémens de sa situation engagèrent les Romains à y bâtir des maisons de plaisance (1) : au nord, est le temple de la Sibille Tiburtine, l'un des morceaux les plus élégans d'architecture grecque; il en reste encore dix colonnes et la corniche. — A peu de distance du temple, est la grande cascade de Tivoli, formée par la chute de la rivière entière du Téverone. — Nous nous dispenserons de faire la description de cette cascade et des vues pittoresques des villas situées aux environs de Tivoli : on la trouve dans tous les voyageurs, et il n'est pas d'Artiste à Rome qui n'en ait fait des vues sous différens aspects.

Après un séjour de quelques années à Rome, il faut revenir dans ses foyers : l'attrait invincible que tous les

(1) *Tibur, argeo positum colono*
Sit meæ sedes utinam senectæ
Sit modus lasso maris et viarum
Militiæque.

HORACE. Od. 6. lib. 2.

hommes ont pour leur patrie est un des sentimens le plus généralement répandu, et par cela seul il est estimable ; mais il faut avoir bien employé son temps et fait une ample moisson d'études et de dessins, pour s'en servir à propos, quand on est éloigné des pays dont l'aspect a électrisé notre ame et agrandi notre talent. Malheureusement la plupart des Artistes qui vont à Rome, séduits par les ouvrages des grands maîtres, se livrent à une préférence exclusive pour l'un d'eux ; cherchent à imiter son faire, et ne deviennent que de froids copistes. Ceux qui se sont adonnés aux genres d'antiquités, de ruines et de paysages, marchent sur les traces de leurs devanciers, et ne s'attachent qu'aux vues et aux sites qui ont été peints, de sorte qu'ils n'ont pas même le mérite d'avoir choisi. C'est cette servile routine qui rétrécit le génie et qui cause la médiocrité de la plupart des Peintres, qui n'ont à se vanter, à leur retour d'Italie, que d'en avoir fait le voyage.

Il est vrai que ce n'est souvent pas leur faute, et nous sommes du sentiment de l'abbé Dubos (1), qui compare le superbe étalage des chef-d'œuvres anciens et modernes qui rendent Rome la plus auguste ville de l'univers, à ces boutiques où l'on trouve une grande quantité de bijoux et de pierreries. En quelque profusion qu'ils y soient étalés, on n'en remporte chez soi qu'en proportion de l'argent qu'on avoit porté pour faire son emplette : ainsi l'on ne profite solidement de tous les chef-d'œuvres de

(1) *Vid.* Réflexions sur la Poésie et la Peinture, tom. 2. ch. 6.

Rome qu'à proportion du génie avec lequel on les regarde et on les étudie. Le Sueur, qui n'avoit jamais été à Rome, et qui n'avoit vu que de loin, c'est-à-dire, dans des foibles copies les richesses de cette capitale des beaux-arts, en avoit mieux profité que beaucoup de Peintres qui se glorifioient d'un séjour de plusieurs années au pied du Capitole.

En quittant Rome, on doit aller faire une excursion dans la Sabine, et voir les antiquités de Narni et de Terni, patrie de Tacite, et sur-tout faire des études dans sa magnifique vallée. La cascade la plus belle qui existe en Italie, et que plusieurs voyageurs comparent à celle du saut de Niagara en Amérique, a deux cents pieds de chute, et est fournie par la rivière entière de Vellino, qui se précipite par différens côtés dans la vallée, ce qui forme un spectacle imposant, digne d'exercer le pinceau d'un Artiste.

En suivant cette route, on rencontre Spolète, Nocera, Macerata, Ancone, et le long de la côte, Sinigaglia, Fano, Rimini, Césène et Ravenne, d'où l'on se rend à Bologne; mais nous conseillons de prendre plutôt la route de Viterbe et de Bolsène. Les vues du lac de Vicco et de Montefiascone sont très-variées. Saint-Laurent-des-Grottes, village creusé dans les rochers, et la ville d'Aquapendente ont des environs très-riches en paysages. La montagne de Radicofani est très-haute et escarpée; on ne la gravit en voiture qu'à l'aide des bufles. Après l'avoir descendue, on trouve Sienne, ville charmante par son site et ses édifices d'une bonne architecture;

et suivant une très-belle route pratiquée dans l'Apennin, et qui présente une variété de vues presque toutes intéressantes, on arrive à Florence, capitale de la Toscane.

Cette ville est une des plus magnifiques de l'Italie : elle est traversée par l'Arno, sur lequel on a construit de superbes ponts. Le nombre de ses monumens publics, de ses églises, de ses palais, et des statues qui les décorent, annoncent la magnificence et le goût des Médicis, qui l'embellirent dès la renaissance des Arts. Nous y avons séjourné quelque temps, et nous sommes persuadés que c'est de toutes les villes d'Italie celle où un Paysagiste peut réunir le plus de commodités et d'avantages pour étudier dans tous les genres.

L'architecture de ses monumens est du plus grand style, et l'emporte de beaucoup sur celle de Rome moderne ; elle est plus sévère, plus grandiose, et les fonds de paysages qui la soutiennent, contribuent à donner à ses différentes vues un ensemble plus mâle et une physionomie plus ressemblante aux tableaux du Poussin.

Pendant son séjour à Florence, notre voyageur aura le temps de connoître les beautés antiques et modernes que cette capitale renferme. Une des plus intéressantes et riches collections qui existent, est celle de la galerie du grand Duc : nous ne nous arrêterons point à en faire la description ; on la trouve dans tous les voyageurs, et la plupart des tableaux fameux sont gravés dans *la Galerie de Florence*, ouvrage exécuté par un dessinateur et des graveurs français. A l'égard des antiquités et des autres curiosités, on peut consulter le *Museum Floren-*

tinum. Nous nous permettrons seulement une observation sur la salle de ce Museum, qui renferme les portraits des grands Peintres de toutes les écoles, peints par eux-mêmes ; c'est qu'on n'y trouve pas celui de Nicolas Poussin, si célèbre en Italie. Malgré cette omission et quelques autres du même genre, quel est le jeune Artiste qui, contemplant cette unique et précieuse collection, ne se sente pénétré de respect et d'admiration pour ces illustres pères de la Peinture, et ne soit en même temps stimulé par la noble ambition de mériter un jour une place à côté d'eux?

Le chemin de Florence à Bologne se fait par un climat extrêmement élevé et dans une chaîne de montagnes, dont le point le plus haut est le *Giogo*, que l'on trouve entre la *Scarperia* et *Firenzola.* On y remarque quelques lavanges ou éboulemens des montagnes, causées par l'action de l'eau et la fonte des neiges, semblables à celles qui sont si fréquentes dans les Alpes, et sur-tout dans la Maurienne ; mais entre *Scarica l'Asino* et *Pietra mala*, villages situés dans les montagnes, on aperçoit un bouleversement considérable, qui paroît être l'effet de différentes explosions occasionnées par une fermentation intérieure. Au-dessus de la montagne sont quelques fentes ou crevasses qui jettent continuellement de la fumée et quelquefois des flammes sulfureuses, qu'on distingue facilement dans les temps humides et pendant la nuit. Nous ne parlons de cette particularité, qui tient à l'histoire naturelle, qu'à cause du site de ce volcan,

qui est entouré de monts d'une très-belle forme et d'un dessin très-grandiose.

Bologne a une physionomie particulière ; elle provient des galeries couvertes qui bordent toutes les maisons. Ce péristile, soutenu par des colonnes et qui règne dans toutes les rues, est très-commode pour garantir du soleil et de la pluie, mais cette richesse d'architecture étant trop abondante, devient par-là même très-monotone. On voit à Bologne une tour quarrée, qui a été bâtie exprès hors d'aplomb, et qui a cette ressemblance avec le clocher de Pise. Ces monumens ne sont point agréables à la vue ; et quelque soit le motif de cette bizarerie en construction, on n'est pas tenté d'applaudir au génie, ni au goût des architectes qui l'ont imaginée.

De Bologne on revient à Ferrare: cette dernière ville, célèbredans le bas-Empire, n'a conservé presque aucun monument de sa gloire, mais on n'y peut passer sans songer que l'Arioste y est enterré, et que le Tasse y fut enfermé dans un hôpital, où il fut retenu pendant sept ans, sous prétexte de folie.

Pour aller de Ferrare à Venise, on traverse le Pô, les Lagunes et l'Adige, et l'on aborde à cette ville, la plus extraordinaire de l'Europe par sa position au milieu des eaux. La plupart de ses édifices ont été construits par le Palladio et par les Artistes de son école, et sont d'un goût qui annonce plus de bizarrerie que de noblesse : ils font néanmoins plaisir à voir, sur-tout lorsque le soleil couchant éclaire ces constructions, qui se reflètent sur les

les eaux tranquilles du canal. Le ciel étant souvent très-pur dans ce pays, on peut jouir de ce spectacle répété dans les divers points de vue de cette ville. C'est à Venise que le Titien mourut de la peste, en 1576, et qu'on lui a élevé un mausolée peu digne, par son travail, de la célébrité de ce grand homme.

Dans toute la partie septentrionale de l'Italie, on ne trouve guères de monumens antiques, mais on en est dédommagé par les constructions modernes, qui, en général, sont d'un très-bon goût d'architecture. La beauté du climat et la fertilité du sol présentent à chaque pas de superbes tableaux au Paysagiste. Les bords de l'Arno, de Florence à Pise; ceux du Pô, dans presque tout son cours, et ceux de la Brenta, dans le voisinage de Padoue, offrent une variété infinie de sites pittoresques. Le territoire qu'arrose la Brenta, dit un voyageur, est un paradis terrestre; on ne voit nulle part des campagnes plus fertiles, mieux cultivées, ni terminées plus agréablement: elles sont presque couvertes de maisons situées au milieu de vastes enclos, bâties la plus grande partie par le Palladio ou ses élèves, sur des plans ou des dessins dont aucun ne se ressemble, ayant toutes leurs faces principales et leur vue sur la rivière.

Notre voyageur devra voir ensuite quelques villes capitales du nord de l'Italie, telles que Véronne, Mantoue patrie de Virgile, Modène, Parme, Plaisance, Luques, Pise et Livourne, qui toutes lui offriront des objets remarquables. — Arrivé à Livourne, si le temps le lui permet, nous lui conseillerons d'aller faire un tour

en Corse et en Sardaigne. Ces îles sont très-montagneuses et boisées. Nous avons vu des dessins faits d'après nature, qui nous ont donné la plus grande idée des sites neufs qu'on rencontre dans le pays. On éprouvera peut-être quelques inconvéniens dans cette tournée, par la difficulté de voyager sûrement et commodément; mais ces obstacles doivent-ils arrêter l'Artiste curieux et prudent? Des naturalistes ont déjà fait ce voyage instructif; pourquoi des Peintres ne l'entreprendroient-ils pas? Ils seroient certainement payés de leurs peines par les paysages et les points de vue d'un genre neuf et intéressant dont ils pourroient faire une ample collection.

En venant au retour débarquer à Gênes, on jouit d'une superbe perspective. Le port, la ville en amphithéâtre, les rochers sourcilleux qui l'entourent et qui forment cette crête en saillie qu'on nomme la cornithe, où passe la route, cet ensemble enfin de montagnes pelées, de petits bois disséminés, de maisons de campagne autour de la ville, présente un tableau très-extraordinaire et qu'on ne rencontre que sur cette côte; la rivière de Gênes offre des beautés d'un autre genre, par ses nombreuses plantations d'oliviers, de figuiers et de grenadiers, qui font ressembler cette campagne à celle de l'Attique dans les beaux jours de sa gloire et de sa prospérité.

De Gênes il faut se rendre à Milan, fameuse par sa cathédrale. Cette église est la plus vaste de toute l'Italie, après Saint-Pierre de Rome. Les constructions en ont été commencées en 1386, et ne sont pas encore tout à fait

achevées. C'est l'édifice d'architecture gothique le plus riche en ornemens que l'on connoisse; mais cette multiplicité même est son plus grand défaut. Les statues, qu'on porte à quatre mille, tant grandes que petites, les vases, bas-reliefs, festons, figures, etc. etc., sont faits d'un beau marbre blanc, et garnissent tout l'édifice en dedans et en dehors; la finesse du travail se perd à la hauteur où ces sculptures sont placées; et cette faute contre la perspective choque l'œil autant que la profusion mal entendue de ces ornemens bizarres et superflus. Après avoir examiné tout ce que Milan renferme de remarquable, on ne doit pas manquer d'aller au Lac majeur (1). On s'embarque à Sesto pour les îles Borromées, qui sont situées vers le milieu du lac. L'aspect de ces îles rappelle les descriptions romanesques du palais de Logistille et des jardins d'Armide. Les terrasses multipliées, les grottes, les fontaines, les bosquets et berceaux d'orangers et de limoniers, la perspective admirable du lac et des montagnes qui l'entourent, tout concourt à rendre ce séjour enchanteur, et l'on est tenté de le croire habité par les fées.

Par le nord du Lac majeur on peut entrer dans le pays des grisons. On débarque à Marguzzo, petit village

(1) En passant à Rome, patrie de Saint-Charles Borromée, on verra sa statue de bronze qui a environ trente mètres de hauteur, sur un piédestal de huit mètres. On peut monter dans l'intérieur de cette statue, et l'on prétend que la capacité de la tête peut contenir quatre hommes. Cette figure colossale est placée sur une petite montagne au bord du lac et devant la maison qu'habita ce saint évêque.

au pied des montagnes, et l'on pénètre dans un pays le plus romantique qu'on puisse imaginer et qu'on nomme le passage du Sempione. Rien au monde n'est peut-être plus pittoresque, dans son genre, que ce chemin, qui présente toutes les horreurs de la Nature réunies à ce qu'elle a de plus frais et de plus agréable. Les ponts, d'une seule arche, jetés d'une montagne à l'autre, et que la hardiesse de construction a fait nommer ponts du diable ; les torrens écumeux et bruyans qui se précipitent dans les abymes les plus profonds ; les rochers énormes suspendus sur la route ; des masses de rocs écroulées et dont un nombre de petites croix plantées à côté, atteste les horribles catastrophes occasionnées par leur chute ; les neiges et les glaces accumulées au centre des forêts immenses de sapins et de bouleaux ; au milieu de ce désordre apparent et de ces contrastes, les habitations des montagnards, leur industrie agricole, la pureté et la simplicité de leurs mœurs, leurs plaisirs champêtres, leur hospitalité ; tout, dans ce pays, offre au Peintre et au Philosophe des tableaux pleins de hardiesse et d'énergie, de douceurs et d'agrémens.

Notre projet n'étant pas de faire entrer notre voyageur en Suisse par la route de Sion, nous le ramenerons sur ses pas pour lui faire parcourir la Lombardie et le Piémont. Nous l'arrêterons quelque temps à Turin, dont les environs sont embellis par des maisons de plaisance et par les châteaux du Valentin, sur le bord du Pô, la Superga, Stupinigi, etc. etc. En quittant cette capitale pour venir vers les Alpes, nous lui ferons voir, à Suze,

un arc de triomphe romain, et nous arriverons bientôt aux Alpes, cette barrière de montagnes si imposantes par leur hauteur et les accidens naturels et variés qu'elles étalent aux regards exercés du paysagiste. La montée du Mont-Cénis, de ce côté, est très-escarpée, ce qui lui a fait donner le nom de la Rampe ; à mesure qu'on grimpe, on jouit du superbe spectacle des montagnes que l'on découvre, et de la magnifique chute de la Doire, qui tombe en cascades distribuées par palliers de quinze, vingt et trente mètres d'élévation perpendiculaire. L'eau, perpétuellement fouettée, se précipite en forme de mousse ou d'écume très-légère ; et considérée à quelque distance, elle ressemble à ces nuages transparens qui flottent dans un beau ciel d'été (1). Au haut de la route du Mont-Cénis on se trouve sur un plateau qui est couvert de neige plus de la moitié de l'année ; mais qui, au printemps, offre une petite plaine délicieuse, couverte de verdure et de fleurs de toute espèce. Un lac embellit ce plateau, et on y a construit un hermitage, qui n'est habité que dans la belle saison.

En descendant le Mont-Cénis, on entre dans les vallées de la Savoie, qui peuvent fournir à un Artiste de quoi exercer son talent. Il rencontrera des vues charmantes dans le cours de l'Arche. Le lit de cette rivière est une espèce d'escalier plus ou moins roide, embarrassé par les rochers qu'elle entraîne avec fracas : elle reçoit toutes les eaux des gorges qui aboutissent à son

(1) *Vid.* Observations sur l'Italie, tom. I, p. 62.

lit, et celles qui s'y précipitent du haut des rocs perpendiculairement escarpés. Ces cascades, très-fréquentes, paroissent de loin des plates-bandes de neige. La limpidité des eaux est relevée par le fond des rochers qu'elles parcourent sans le toucher; ce sont communément des rocs taillés à pic par leur centre, et chargés d'une couleur ferrugineuse diversement nuancée. Ces cascades arrivent à terre par une nape d'eau de trois ou quatre mètres de largeur, et de la hauteur de plus de trente mètres. Cette masse liquide paroît moins tomber que se poser doucement sur le point de sa chute avec un léger bouillonnement.

On parcourt ensuite les environs de Lanebourg; une partie de la vallée de l'Isère; les montagnes de la Chambre; les énormes et magnifiques rochers de Saint-Michel; les villes de Maurienne, Aiguebelle, Montmélian, Chambéry et Annecy, et l'on entre en Suisse par Carrouge et le territoire de Genève.

Voyage en Suisse.

C'est alors que l'on jouit de la superbe perspective du lac, couronné d'un côté par le côteau des colonies, et de l'autre, par la ville de Genève et ses promenades en amphithéâtre; le fond s'étend jusqu'à Lausanne, et va se terminer aux montagnes du Jura, qui se perdent dans l'éloignement.

L'autre extrémité du lac en face de Lausanne, présente un tableau non moins magnifique. La route de cette ville à Vevay est vraiment délicieuse; le lac est bien différent de ce qu'il est à Genève. Ses rivages offrent des objets bien plus contrastés, plus agrestes et

plus pittoresques. Les roches de la Savoie, fièrement projetées au milieu de ses eaux, l'environnent d'une chaîne demi-circulaire, dont la continuité n'est interrompue que dans le lieu où le Rhône se fraie un passage pour se jeter dans le lac, à quelques lieues au-dessus de Vevay (1).

Près de Vevay on trouve Clarens; et à l'opposite, on voit Meillerie. C'est là le théâtre où J. J. Rousseau a placé son Héloïse. Et quel homme sensible qui a lu l'ouvrage du citoyen de Genève, pourroit voir, sans émotion, ces lieux rendus célèbres par sa plume brûlante, et qu'il a peints avec un coloris digne des beautés qu'étale ici la Nature (2)!

Nous ne conduirons pas notre voyageur dans tous les cantons qui ont chacun des beautés naturelles qui leur sont particulières; nous nous contenterons de citer quelques passages du traducteur de Coxe, dans sa description du canton de Glarus.

---

(1) Lettres de M. William Coxe à M. W. Melmoth, sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse, 2 vol. in-8°. Paris, 1781. Nous recommandons à notre voyageur de recourir à cet excellent ouvrage, s'il veut connoître la Suisse dans tous ses détails intéressans.

(2) Nous ajouterons ici une note du traducteur des lettres de Coxe (Ramond) qui convient parfaitement à notre sujet : « Avant de quitter Vevay, » que celui qui est fait pour éprouver certaines sensations, monte vers son » église qui est placée sur une hauteur, d'où elle domine la ville, le lac et les » sombres roches de la Meillerie, qu'il visite son cimetière ombragé d'arbres » antiques; et qu'assis au pied de ses murs, il attende le coucher du soleil et le » calme du soir, pour jeter encore un regard sur le tableau admirable qui » s'offre à sa vue ».

Depuis Unterschœden le chemin commence à monter plus sensiblement; les côtés de la vallée se resserrent, et l'on approche du pied des montagnes qui la ferment. A une petite lieue, on trouve un hameau nommé Esch, presque adossé à ces montagnes, et d'où l'on voit tout le sentier que l'on doit gravir, rampant sur leur pente escarpée.... Rien de plus beau que la vue de la vallée qui s'étendoit devant nous dans toute sa longueur; et rien de plus singulier que l'aspect de notre sentier, dont à chaque pas nous distinguions toutes les parties, depuis la plaine que nous venions de quitter jusqu'à la plateforme que nous allions atteindre. Cependant il est impossible de juger le lieu où l'on arrivera; le chemin semble se terminer brusquement à un mur de roches verticales, percé de plusieurs cavernes auxquelles il semble conduire; mais sous ce roc, il tourne de côté et gagne le côté gauche de la montagne qui présente une ouverture: à peine on y est arrivé, que la scène change; la vallée disparoît, et l'on se trouve dans une petite plaine traversée par un ruisseau paisible et fermée de tous côtés par des roches; celles qui se présentoient en face, régulièrement alignées et placées perpendiculairement, offroient l'apparence d'une antique fortification flanquée de tours; quelques hutes bâties en pierre, que nous trouvâmes abandonnées, étoient semées autour du ruisseau et achevoient la décoration de ce désert. Sa situation et ses différentes issues nous jetèrent dans l'incertitude sur le chemin que nous avions à prendre. Nous nous décidâmes sur les probabilités les plus apparentes, et

et nous côtoyâmes le mur des roches, marchant dans une vallée bordée à droite par l'imposante chaîne du Golimberg, revêtue de neiges éternelles et parsemée de glaciers que dominent des pointes de granit dont la couleur sombre contraste avec leur blancheur . . . . . On ne peut imaginer une surface de terre plus peuplée que la plaine du canton de Glarus. Depuis Linthal, nous traversâmes encore sept villages considérables avant d'arriver au bourg de Glarus, qui n'en est éloigné que de six lieues; outre ceux-là, plusieurs villages moindres, et des hameaux sont semés çà et là des deux côtes de la route, qui est délicieuse par les différens aspects qu'elle présente. Ici un groupe de maisons propres et bien bâties, annonce l'aisance des paysans; les femmes et les enfans assemblés autour de leurs habitations, agissent, s'occupent ensemble à divers ouvrages d'industrie; plus loin, de vastes et riches prairies et des vergers magnifiques, offrent le satisfaisant spectacle de la félicité du canton; les ruisseaux nombreux qui fécondent la terre, transparens comme l'air qui les environne, et purs comme les neiges toujours vierges qui les alimentent, portent la vigueur et la santé dans toutes les parties de la végétation; mais si l'on détourne un moment les yeux de ce charmant tableau pour admirer le cadre superbe qui l'entoure, quel spectacle et quelle magnificence! . . . : Une chaîne de montagnes sourcilleuses, à la fois le boulevard, le trésor et l'ornement du pays, borne de tous côtés la vue. Des glaciers inaccessibles couronnent leurs sommets menaçans, et contrastent avec les roches qui

les supportent et les pâturages qu'ils semblent protéger. Quand on ne sauroit pas que ces énormes amas sont le grand atelier de la Nature et le réservoir de nos fleuves, on ne s'étonneroit point qu'elle eût fait la dépense de ce mur inébranlable pour enclore une terre qu'elle sembloit avoir destinée à être l'inviolable asile de la liberté ».

On peut juger, par ces descriptions, des aspects pittoresques que la Suisse présente dans presque toute son étendue; ici des montagnes escarpées couvertes de neiges à leurs sommets, et des glaciers immenses qui remplissent les gorges les plus élevées; là des vallées verdoyantes ou des côteaux garnis de sapins, de pins, d'ifs et d'arbres verts de toute espèce; à chaque pas des torrens écumeux qui se précipitent en cascades à travers les rochers, pour former des ruisseaux et des rivières qui coulent impétueusement dans les vallons, et vont se perdre dans les lacs ou se jeter dans les plus grands fleuves de l'Europe qui prennent leur source dans les Alpes. Quelques hameaux disséminés, beaucoup d'habitations isolées, et des villes populeuses sur le bord des lacs un peu considérables, enfin la Nature imposante et terrible sur le Mont-Blanc, le Saint-Gothard, etc. etc. agreste et champêtre dans les vallées de Saint-Gall, d'Apenzel, de Glarus, d'Ury, etc.; cultivée, riche et charmante sur les bords des lacs de Genève, de Neufchatel, de Bienne, et présentant par-tout au crayon du dessinateur et au pinceau du Peintre les sites les plus variés et les plus pittoresques.

Réflexions sur les Voyages dans les Pays étrangers.

Telle est la marche que nous voudrions prescrire à un Artiste dont la jeunesse, la santé et les moyens pécuniaires pourroient seconder les intentions : en lui indiquant les contrées les plus intéressantes et les lieux où se sont passés les faits les plus mémorables, nous nous sommes attachés de préférence, dans notre courte analyse, à citer la partie des antiquités, parce que nous estimons qu'elle est la plus essentielle pour qui veut peindre le paysage historique, et marcher avec succès sur les traces des grands hommes qui se sont illustrés dans ce genre. Dans tous les pays on peut rencontrer des productions de la Nature, dignes du pinceau d'un Artiste: par-tout on peut trouver de beaux arbres, des masses de rochers pittoresques, des cascades, des torrens, des ruisseaux, des vallées fraîches et ombragées, et des lointains bien dégradés, propres à faire un bon tableau; mais qui est-ce qui donne de l'intérêt à une composition? ne sont-ce pas les personnages et l'action qu'on leur fait exécuter? Dès-lors il faut que les accessoires contribuent au développement et sur-tout à l'explication de cette action; et les plus analogues sont la localité, les fabriques et les costumes. Les productions végétales et l'aspect territorial désignent souvent assez le lieu de la scène; mais un seul chapiteau de colonne, un fragment d'entablement ou de corniche, indiquent l'ordre d'architecture d'un édifice, et la forme ou le genre d'un monument peuvent déterminer l'époque de sa construction. En conséquence un Artiste qui voudra représenter une action quelconque tirée de la fable ou de l'histoire, si dans ces

voyages il a visité le lieu où la scène s'est passée, s'il en connoît la topographie, s'il a dessiné quelques ruines encore existantes et quelques productions naturelles, convenables au climat; cet Artiste, disons-nous, ne pourra s'égarer dans les accessoires de sa composition, et il ne commettra pas, à coup sûr, des anachronismes et des fautes de position, de localités et de costume. C'est ainsi que des Architectes, des Peintres et des Dessinateurs habiles ont réussi à nous représenter, d'après les ruines les plus dégradées, certains monumens antiques, dans l'état où ils devoient être au temps de leur existence entière; et c'est le résultat de leurs études qui doit transmettre à la postérité l'image des magnifiques édifices que le temps a détruit, et que leur génie a restauré dans toutes leurs parties.

D'après les courtes descriptions que nous venons de faire des pays les plus intéressans à parcourir pour un Artiste qui veut étudier le paysage, un Elève peut se décider à choisir celui qui flatte le plus son imagination, et qui a le plus d'analogie avec le genre qu'il veut traiter; il lui sera même facile de faire des distinctions et des comparaisons exactes entre ces différentes contrées, ce qui pourra déterminer les études auxquelles il doit s'appliquer plus particulièrement. Il sentira d'avance que l'intérêt qu'on éprouve en Egypte est relatif à l'antiquité la plus reculée, et au berceau des connoissances humaines; qu'à l'exception de quelques montagnes aux environs de Thèbes et dans la haute Egypte, le pays est en général plat, sec et aride; mais que le Delta est par-

faitement cultivé et renferme des jardins d'une fertilité surprenante ; il verra que la Syrie est très-montagneuse et d'un style superbe, sur-tout aux environs du Liban et de l'anti-Liban ; que les îles de l'Archipel ne sont, pour la plupart, intéressantes que par les ruines et le souvenir des événemens fameux dont elles ont été le théâtre dans la fable et dans l'histoire ; que l'Asie mineure est riche en sites et en antiquités précieuses ; que la Grèce est le pays le plus attachant pour l'amateur des arts, parce qu'il ne peut parcourir, sans le plus vif intérêt, un sol qui vit naître tant de grands hommes, et découvrir sans attendrissement les vestiges des monumens de sa gloire immortelle ; que la Sicile est le pays le plus beau, le plus imposant et le plus varié pour former un Peintre de paysage héroïque et pastoral ; que l'Italie entière est une contrée délicieuse, ornée de tout ce que les restes de l'antiquité, les productions dues à la renaissance des arts, la richesse et le charme de la Nature, peuvent réunir dans le plus beau des climats ; que la Suisse, malgré les beautés qui la caractérisent, n'a pas de sites assez ouverts : les rochers y sont trop entassés et l'agriculture trop généralement répandue. Les contrastes extraordinaires de ses vastes glaciers avec ses vallées si bien cultivées, étonnent plus qu'ils n'intéressent l'Artiste. Les habitations sont nécessairement d'un mauvais goût, par l'exhaussement des toits, à cause des neiges : elles sont presque toutes construites en bois, et la plupart élevées sur des pilliers, pour laisser passer par dessous l'eau des torrens qui les entraîneroit sans cette précaution. En

comparant l'aspect général de la Suisse avec celui de la Sicile, notre Elève reconnoîtra que les vues de cette île sont plus en largeur ; que le pays y est moins cultivé, mais plus champêtre : le style en est plus gracieux, les formes plus majestueuses, les sites plus étendus en profondeur, et presque toujours terminés par la mer à l'horizon. Les villes et les constructions y sont d'un très-bon goût, et les antiquités y abondent : la fable y a fait naître beaucoup de ses héros. Enfin il se convaincra que la Sicile et l'Italie entière appellent les Peintres, les Sculpteurs, les Architectes, les Savans et les Poëtes, et que la Suisse ne peut avoir d'attraits puissans que pour le Peintre de paysage et le Naturaliste.

Telles sont à peu près les réflexions que peut lui suggérer la lecture de nos voyages ; mais quelle différence pour la justesse et la vérité de ses observations, si, au retour de ces mêmes voyages, il visite ses porte-feuilles, et s'il compare ses dessins les uns aux autres : c'est alors que se félicitant d'avoir vu tous ces beaux lieux, avec l'attention et l'œil d'un Artiste exercé, et d'en avoir apporté l'image fidèle, il fixera toutes ses idées sur leur position et sur leur physionomie ; le souvenir exaltera son imagination : ses compositions dénotteront infailliblement le genre de pays qui lui a procuré le plus de sensations, et qui a le plus inspiré son génie.

Voyage en France.

Vous que la fortune a privés des ressources nécessaires pour aller voyager dans les pays étrangers, cherchez du moins à étudier la Nature dans l'intérieur de la France : vous pourrez à peu de frais vous transporter

dans plusieurs départemens où les sites sont plus variés et plus pittoresques qu'aux environs de Paris. A votre départ, nous vous engageons à remonter la Seine jusqu'à Auxerre : les bords de cette rivière vous étaleront de magnifiques perspectives, mais vous y verrez l'art dominer trop sur la Nature ; les bords montueux de la Saône vous offriront un aspect dont vous serez plus satisfaits, parce qu'ils sont plus naturellement champêtres. C'est au confluant de cette rivière et du Rhône, qu'est située la ville de Lyon : ses superbes quais, plusieurs de ses édifices et sur-tout ses environs attireront votre attention. Vous apercevrez de loin les montagnes de la Suisse et du Dauphiné, et cette vue vous excitera sans doute à aller faire des études dans ces contrées. Vous n'aurez qu'à prendre la route de Grenoble, et vous trouverez bientôt de quoi vous satisfaire. On arrive à cette ville par Voreppe et la vallée du Graisivaudan : si vous montez sur une hauteur, vous jouirez d'une des plus magnifiques vues qu'on puisse rencontrer. Une vallée spacieuse et très-bien cultivée, deux grandes rivières s'avançant avec précipitation du fond des montagnes, et serpentant à vastes replis dans ces vallons jusqu'à ce qu'elles se rencontrent et confondent leurs eaux ; à l'entour mille monts, à formes irrégulières, plus élevés les uns que les autres, en tout temps couverts de neige sur leur cîme et le long de leurs côteaux doucement inclinés, chargés d'arbres, de vignes, de froment et de mille autres productions ; tout cela continu et seulement séparé par des gorges et des défilés à perte de vue ; dans ces

fuites et ces échappées pour l'œil, de grands rochers pelés, isolés comme des pyramides, et hauts de quatre-vingts à cent mètres, tous éclairés du soleil par le sommet, et souvent avec une large ceinture de gros nuages blancs par le milieu ; au centre de cette aride et gigantesque Nature, une ville considérable, des hameaux, des maisons de campagne, grand nombre de vergers et de plantations, des troupeaux de bœufs, de moutons et de chèvres disséminés dans cet espace : tel est le tableau que vous présentera Grenoble à votre arrivée par Lyon.

Vous n'oublierez certainement pas d'aller voir la grande Chartreuse aux environs de Grenoble : la route se fait par un chemin assez escarpé autour du mont St.-Enard. On gravit ensuite le Sapé, couvert d'une prodigieuse quantité de sapins, et l'on traverse quelques petites plaines cultivées pour arriver à la Chartreuse. Rien n'est plus romantique que l'aspect des diverses constructions de ce monastère. Les maisons des paysans, isolées les unes des autres, les bâtimens destinés pour les étrangers, les cellules, l'église et une infinité d'autres édifices sont placés dans cette vallée solitaire et paisible, où le silence n'est interrompu que par la chute des torrens, le murmure du vent à travers les touffes de sapins, et les cris des oiseaux de proie qui planent au-dessus de cette enceinte religieuse et sacrée.

Si vous voulez continuer vos études dans le genre des montagnes, vous n'aurez qu'à parcourir les départemens de l'Isère, des hautes et des basses Alpes, et descendre par celui du Var jusqu'à Antibes.

Le

Le midi de la France est particulièrement le pays auquel vous devez vous attacher. En partant de Nice et des bords du Var, vous aurez de très-belles montagnes à dessiner. La côte de la Méditerranée depuis Antibes, passant par Fréjus et le bois de l'Esterelle jusqu'à Toulon, la vallée et le défilé d'Ollioules, une partie des vallons entre Aix et Marseille, toute la Provence sur les bords de la Durance, présentent des sites d'autant plus pittoresques, qu'ils tiennent de près à l'Italie. — Rappelez-vous de la fontaine de Vaucluse (1) si célèbre par les

(1) Voici la description que le Franc de Pompignan fait de la fontaine de Vaucluse :

Là parmi des rocs entassés
Couverts d'une mousse verdâtre,
S'élancent des flocs couronnés
D'une écume blanche et bleuâtre.
La chute et le mugissement
De ces ondes précipitées,
Des mers par l'orage irritées,
Imitent le frémissement.
Mais bientôt moins tumultueuse
Et s'adoucissant à nos yeux,
Cette fontaine merveilleuse
N'est plus un torrent furieux ;
Le long des campagnes fleuries,
Sur le sable et sur les cailloux,
Elle caresse les prairies
Avec un murmure plus doux.
Alors elle souffre sans peine
Que mille différens canaux
Divisent, au loin dans la plaine,
Le trésor fécond de ses eaux.

amours de Laure et de Pétrarque, et rendue immortelle par les vers de ce poëte; les bords de la Sorgue et la campagne d'Avignon : cette contrée renferme aussi quelques antiquités remarquables, telles que l'arc de triomphe d'Orange, celui de Saint-Remi, le pont du Gard, la maison quarrée de Nismes, qui est le monument antique le mieux conservé que l'on connoisse; l'amphithéâtre et le temple de Diane, etc. etc. Au sortir de Montpellier, où la place du Pérou aura fixé votre attention, vous traverserez la superbe et riche vallée de Pézenas, et vous irez séjourner quelque temps à Toulouse, sur les bords de la Garonne. Cette ville, par les chaussées qui retiennent les eaux du fleuve, par ses avenues, ses murs flanqués de tours, ses portes et la construction de ses bâtimens, se rapproche du bon style de l'Italie. Ses environs ont une physionomie particulière qui fait croire que Sébastien Bourdon avoit étudié le paysage dans ce pays, qui se termine très-pittoresquement par les monts Pyrénées. C'est principalement dans

---

Son onde toujours épurée
Arrosant la terre altérée,
Va fertiliser les sillons
De la plus riante contrée
Que le dieu brûlant des saisons,
Du haut de la voûte azurée,
Puisse échauffer de ses rayons.

On peut lire, dans Pétrarque, plusieurs pièces de vers en l'honneur de la fontaine de Vaucluse.

ces montagnes que vous devez aller étudier la Nature et peindre ses sublimes mouvemens.

Après avoir passé par Auch, Pau et Tarbes, vous arriverez aux montagnes du Bigorre par la grande entrée du Lavedan : vous traverserez les vallées d'Azun et de Barrèges ; vous irez voir la chute du Gave à Gavarnie, et vous grimperez sur le grand Pic. Depuis le lac de Peylade jusqu'au sommet du Pic, le trajet n'est plus que d'une heure ; chaque pas augmente l'horizon d'un espace immense. La vue des précipices vous fait reculer ; mais la curiosité vous ramène. Souvent vous êtes forcé, par les brouillards, de chercher un abri dans les cabanes des bergers qui passent l'été sur ces montagnes. . . . . Il ne faut qu'un instant pour voir les nuages fixés sur la tête chenue de ces montagnes qui recèlent les météores, se former dans la région moyenne, se disperser comme si, dans un théâtre immense, un habile décorateur eût levé la toile. Vous voyez le Pic du midi se détacher des montagnes voisines avec l'apparence d'un phare élevé.... Les yeux se promènent et se reposent à la fois sur cette infinité d'objets aussi variés que sublimes. Un immense horizon embrasse, comme dans un grand plan, les plaines fertiles du Bigorre et du Béarn ; l'Océan, le cours brillant et sinueux de la Garonne et le mont Canigou, forment la perspective la plus éloignée. Dans la comparaison, aucune des plus hautes montagnes, sans en excepter le Mont-Blanc, ne présente des objets aussi étendus et autant de magnificence. On éprouve cet agréable embarras que donne à l'esprit l'abondance des objets, ayant que l'œil

soit parvenu à les débrouiller. La Nature, toujours prodigue de formes et inépuisable en variétés, sourit à l'observateur; elle est morte aux yeux de celui qui ne voit, dans les montagnes, qu'entassement de masses, fracas et débris. . . . . Une chaîne de montagnes défend la partie du sud et la rend inaccessible. Leur escarpement conduit à des routes de granit près des sources de l'Adour, au-dessous du pic du midi et de celui de l'Espade. Tramésaigues et Grip sont au-dessus de l'idée qu'on peut s'en former; leurs prairies sont réellement, suivant l'expression des poëtes, émaillées de fleurs : de longs filets d'eau coulent des sommets du roc, et s'étendent à travers les bois; leurs lisières sont couvertes de framboisiers, etc.

En descendant du pic, on entre dans la délicieuse vallée de Campan. Ici toutes les productions annoncent la force et la vigueur. Des forêts majestueuses impriment au pays une grandeur imposante. Le hêtre, le sapin et le chêne y sont mêlés avec l'érable et l'aube-épine, sans que la vue soit fatiguée par l'uniformité des nuances et la monotonie des formes. Les plus charmantes teintes parent ses bosquets; les pâturages sont beaux; des troupeaux nombreux et féconds y donnent un lait exquis légèrement aromatisé par le méum, très-commun dans ces montagnes; leurs flancs sont cultivés. La région des bois forme tout autour une zône ou ceinture du plus beau vert. Le fond n'est qu'une riche pelouse fraîche et riante. Des plantations, une suite de paysages de quatre lieues de long achèvent de parer cette vallée, qu'il faut chanter et qu'on ne peut décrire.

Après Sainte-Marie, les montagnes couronnées de sapins se rapprochent et ne laissent de place que pour la grande route de Bagnères à la Marbrière. Tout est beau, tout est frais, tout est vert autour de soi. Les ruisseaux tombent de tous côtés; les cascades s'élancent des montagnes voisines pour se mêler aux flots de l'Adour. Le mélange de culture, de prairies, de troupeaux et d'habitations, en opposition avec la sécheresse et l'aridité des montagnes de l'est, offrent l'aspect d'un vaste et magnifique jardin anglais, arrosé par dix-huit rameaux de l'Adour; quelques-uns réunis par des routes secrètes à l'Adour de Suèbe, ne forment plus qu'un même fleuve aux portes de Bagnères : il serpente d'un cours mal assuré ; on diroit, à le voir descendre et retourner, qu'incertain du chemin qu'il doit prendre, il cherche à remonter vers ses sources. La grotte de Campan n'est plus rien depuis qu'on a enlevé ses belles stalactiques. La Marbrière est tout auprès : la pierre qu'on extrait est d'un blanc rouge, vert, isabelle, mêlé par taches et par veines. Celle que l'on nomme vert-Campan est d'un vert très-vif, mêlé seulement de blanc..... Qui n'a vu ces sites enchantés où l'œil se promène sur des tableaux les plus parfaits de tous, puisqu'ils sont formés des plus heureux effets de la Nature, sans éprouver le regret de les quitter, et même sans désirer d'habiter ces vallées délicieuses (1) ?

(1) *Vid.* Voyage dans les Pyrénées françaises, 1 vol. in-8°. Paris, Lejay, 1789.

La brièveté que nous nous sommes imposée, ne nous permet pas de multiplier les descriptions des montagnes et des vallées des Pyrénées: on peut juger, par celles que nous venons de citer, des sites et des points de vue qu'elles offrent à l'observateur et à l'Artiste qui sait voir et choisir les beautés qui se présentent par-tout à ses regards dans ces intéressantes contrées; si vous voulez parcourir d'autres pays montagneux, vous pourrez vous transporter dans les Cévennes et au Puy-de-Dôme et ses environs : mais nous observerons que ces montagnes étant en partie le produit d'anciens volcans, méritent plus les recherches duNaturaliste que du Peintre.

Les forêts de la France sont encore un champ vaste d'études de détails pour le paysagiste : leur nombre est très-multiplié ; mais on doit distinguer celles des Ardennes, de Compiègne, de Fontainebleau, de Villers-Cotterets et de Navarre. Enfin, dans presque tous les départemens, vous trouverez de belles villes, des villages et des hameaux pittoresques, les productions végétales les plus variées, des sites vraiment intéressans, et presque tout ce que la Nature peut étaler de grand, de flatteur et d'imposant dans son ensemble; de riche, d'aimable et de délicieux dans ses détails.

Jeunes élèves qui vous sentez des dispositions pour le genre du paysage, et vous particulièrement à qui nous adressons ces réflexions, vous que nous prenons plaisir à instruire et dont nous suivons les progrès avec satisfaction, appliquez-vous constamment à étudier la belle Nature, en quel lieu que vous la rencontriez; voyagez le

plus qu'il vous sera possible, et sur-tout nourrissez votre esprit de la lecture des historiens et des poëtes; et quand vos ouvrages seront le fruit de l'étude, de la comparaison, de la réflexion et de l'expérience, soyez persuadés qu'ils mériteront les éloges des connoisseurs et le suffrage de vos rivaux.

Mais quelque soit le voyage que votre âge, votre santé et vos facultés vous permettent d'entreprendre, voici quelques instructions générales qui pourront vous être utiles et que l'expérience va nous dicter.

Instructions générales sur les Voyages.

Voyagez le moins que vous pourrez en poste; laissez ce luxe aux riches ignorans qui courent le monde comme des malles, et qui, enfermés dans leurs voitures, ne voient le pays qu'ils traversent que comme une lanterne magique à qui leur portière sert de cadre. Les plus beaux sites échappent à leur vue; ils ne s'arrêtent que dans les villes; et s'ils vont voir les objets curieux qu'elles renferment, c'est plus par ton que par sentiment. L'artiste doit voyager à petites journées, à cheval s'il est possible, et le plus souvent à pied, comme Emile. Rien alors de ce qui mérite d'être observé ou copié, ne sauroit échapper à ses regards; et si le temps lui manque pour prendre la vue générale d'un pays, il aura le soin de saisir prestement les détails qu'il pourra réunir, à la première halte, parce qu'il aura la mémoire encore fraîche des objets qu'il aura rencontrés et qui auront mérité d'être consignés dans son porte-feuille. Et qu'il ne regarde pas certains détails comme minutieux; il en est peu de tels

pour l'observateur. Il est donc utile au Peintre, dès sa sortie de Paris, de s'occuper à dessiner progressivement les diverses fabriques et les différens costumes qu'il rencontrera sur sa route. En avançant vers le midi, la Nature change de physionomie; le ciel est plus ou moins azuré suivant les climats; les espèces d'arbres changent de ton et de forme; les édifices varient dans leurs constructions. Les rives de la Seine diffèrent en tout des bords de la Saône; et la côte du Rhône a tout un autre aspect à Avignon ou à Arles, qu'à sa sortie de Genève ou à son passage à Lyon. Certainement le bac et le bateau qui servent à traverser la Seine ne ressemblent pas à la barque qui remonte de Rouen ou à celle qui navigue sur la Loire; encore moins à la chaloupe ou au canot d'un port de mer, ni à la gondole de Venise. Rien n'est aussi plus varié que les habillemens et les costumes des habitans de la France, et à plus forte raison des pays étrangers. Les costumes changent pour ainsi dire à chaque lieue en Italie, et il est essentiel à un Artiste, et surtout à un paysagiste, de les connoître tous.

Lorsque vous arriverez à une grande ville, n'oubliez pas d'aller d'abord à l'endroit le plus élevé ou sur les clochers, pour avoir la vue de la ville entière et des environs, et pour en connoître parfaitement la topographie. Dans le nombre des beaux points de vue que nous avons rencontré dans nos voyages, nous vous citerons seulement Paris, de la coupole du Panthéon; Londres, du dôme de Saint-Paul; Rome, de celui de Saint-Pierre; Lyon, des Chartreux; Marseille et sa campagne, de la hauteur

hauteur nommée *la Viste*; Florence, du côté du nord; Naples, du sommet du Vésuve ou des Chartreux; et la Sicile, du haut du Mont-Etna. Rien n'est plus fait pour élever l'ame du Peintre, que le magnifique spectacle qu'offrent ces points de vue. Tout homme pensant réfléchit, à leur aspect, sur la progression des connoissances humaines qui, dans une suite de siècles, est parvenue à rassembler et à retenir tant de milliers d'hommes dans l'intérieur des villes pour les y faire jouir des avantages et des plaisirs de la société, après les avoir peu à peu dégoûtés de la vie solitaire et champêtre, et des habitations de la campagne où ils couloient des jours plus tranquilles et plus purs dans le sein de l'innocence et de la liberté.

N'oubliez pas non plus, en voyageant, de prendre des notes sur les coutumes et habitudes des peuples que vous verrez. Il faut étudier les mœurs pour peindre les hommes; et c'est de leur connoissance qu'un Artiste ingénieux et observateur peut tirer des conséquences pour déterminer la composition des sujets qui leur sont propres, et des actions qui se sont passées dans leur pays. C'est enfin cette connoissance des mœurs qu'Horace met avant celle des villes, quand il dit, en parlant du héros d'un poëme épique :

Qui mores hominum multorum vidit et urbes.

Tenez un petit journal abrégé de vos voyages : écrivez tout ce qui ne peut se dessiner; anecdotes, aventures, etc. enfin tout ce qui aura pu vous intéresser ou vous amuser.

Quand vous serez revenu dans votre patrie, vous relirez ce journal avec plaisir: le souvenir des localités et des événemens se retracera complètement à votre mémoire; et ce souvenir est une des jouissances les plus douces pour l'esprit, et les plus profitables pour le talent.

Au bout de quelques années d'absence employées utilement à voyager, à observer la Nature et à vous exercer dans votre art, nous vous supposons de retour, rapportant dans vos foyers vos porte-feuilles garnis de dessins, de croquis et d'études, et vos tablettes pleines de notes et d'observations. Vous aurez alors à mettre en œuvre tous ces matériaux épars, et à composer des tableaux, pour établir votre réputation : c'est alors que commencera votre carrière, et que l'emploi de vos talens et votre conduite dans le monde devront vous mériter la considération et l'estime de vos concitoyens.

Parties essentielles de la Peinture.

Quelque sujet que vous ayiez à traiter, souvenez-vous bien que les trois parties essentielles de la Peinture, sont l'Invention, la Composition et l'Exécution.

L'Invention consiste à imaginer un sujet ou à en choisir un dans la fable ou l'histoire, qui puisse plaire et intéresser le spectateur.

La Composition sert à arranger ce même sujet suivant les règles de l'art et les convenances des temps et des lieux, et à mettre à cet ensemble de la grâce et de l'harmonie.

L'Exécution comprend l'exactitude et la justesse dans le dessin, et l'heureux emploi des couleurs dans tous les points de leur mélange et de leur dégradation.

La première tient au génie, la seconde dépend des connoissances acquises, et la troisième est le fruit de l'habitude et de l'expérience.

La Peinture et la Poësie sont les deux arts les plus analogues (1) : ils plaisent à l'esprit par la justesse et la vérité de l'expression, mais ils n'affectent le cœur que par le dramatique, et par l'intérêt qu'il inspire. Plaire, instruire, toucher, voilà les trois points essentiels, et la perfection dont ils sont susceptibles.

Philosophie de la Peinture.

Nous vous avons déjà dit que presque tout est beau à peindre dans la Nature, et sa représentation parfaite ne peut que satisfaire l'œil du spectateur judicieux et connoisseur ; mais si à cette ressemblance exacte, l'Artiste joint la connoissance du cœur humain et des passions ; s'il s'applique à les rendre sur la toile avec justesse et vérité, on ne pourra disconvenir qu'il sera parvenu au sublime de l'art. Un tableau de paysage, qui ne représente que des animaux et des personnages occupés à des fonctions communes de la vie, plaît généralement quand il est la juste imitation de la Nature ; mais parlera-t-il au cœur, comme le tableau de l'Arcadie ? flattera-t-il l'imagination comme celui de Poliphème ? inspirera-t-il des réflexions profondes comme l'enterrement de Phocion ? Inimitable Poussin, il n'appartient qu'à toi d'être le fidèle interprête de la Nature, et de donner en même tems des leçons de philosophie et de vertu. Vous

(1) *Ut pictura poesis erit.*

HORACE. Art poét.

qui vous destinez à peindre le paysage héroïque et pastoral, suivez les traces de ce grand homme, ne le perdez jamais de vue, et pénétrez-vous du sublime de ses compositions.

L'invention doit donc produire une action qui puisse intéresser généralement tous les hommes ; et pour faciliter l'impression qu'un tableau doit faire sur l'ame du spectateur, l'Artiste doit s'attacher à rendre une action simple, et qui ne présente pas d'ambiguité : il doit aussi, le plus qu'il lui sera possible, choisir des personnages connus, à moins que l'intérêt principal ne réside dans l'action et ne porte pas sur l'acteur ; comme dans le tableau du Poussin, qui représente un homme étouffé par un serpent, dont l'aspect fait reculer un voyageur saisi d'horreur et d'épouvante (1).

Il est certain que les objets qui frappent la vue affectent plus vivement que le récit le plus expressif d'un événement quelconque (2) ; et la Peinture n'ayant pas la ressource du développement de l'action, et ne pouvant être que la représentation d'un seul moment de cette action, il faut nécessairement saisir ce moment, et le rendre avec toute l'expression dont il est susceptible, si l'on veut produire des sensations que la série des mouvemens,

---

(1) Nous avons parlé de ce tableau au chapitre VI, page 151.

(2) *Segnius irritant animos demissa per aurem*
Quamquæ sunt oculis subjecta fidelibus.....

HORACE. Art poét.

à la vue d'un accident ou les détails de son récit, inspirent aisément à notre ame par la succession graduelle des images et leur multiplicité.

Dès que l'Artiste a bien conçu son sujet et déterminé l'impression qu'il veut faire sur le spectateur, il doit songer à tout ce qui peut ajouter à l'expression, soit par des figures qui groupent son personnage principal, soit par tous les accessoires qui l'entourent : c'est alors qu'il a besoin de la ressource du goût, pour faire concourir tous les objets placés dans sa composition, à la rendre plus intéressante et plus agréable. La Nature entière est à sa disposition ; il n'a plus qu'à choisir ce qu'elle lui présente de plus convenable pour ajouter aux charmes et à l'illusion de l'ouvrage.

Quand vous composerez un tableau, pensez d'abord à rendre votre paysage intéressant par son ensemble et ses détails ; et attendu que les figures que vous y placerez ne devront être qu'accessoires, relativement au genre, ayez attention de ne pas les faire trop grandes, ni trop petites ; mais dans tous les cas, vous devez moins vous attacher à l'expression de la tête, qu'à l'attitude du corps ; et la proportion calculée d'après la grandeur du tableau ne vous permettant pas de donner toute l'expression que comporte un tableau d'histoire, suppléez-y par la justesse des attitudes et par l'élégance du dessin.

Que le désir de faire des paysages dans le grand style ne vous entraîne pas à mettre dans vos tableaux un ramassis indigeste des monumens de tous genres, et qu'on a vu peints par tous les Artistes qui ont été en Italie.

Il faut savoir les déguiser sous des aspects nouveaux. Le Pyranèse a eu cette adresse dans ses compositions ; il n'a pas fait l'histoire de Rome, mais plutôt son roman : et s'il a été utile à quelques personnes, il a été nuisible à un plus grand nombre qui n'a pas su distinguer la vérité dans ses compositions. On doit néanmoins consulter son œuvre ; et en l'examinant avec discernement, on peut en tirer profit : il n'a pas vu Rome dans sa magnificence exacte, et telle que l'histoire nous en a donné la description ; mais en homme de goût, et d'un goût fin, il a su composer de superbes décorations de théâtre, sans style, et il a représenté cette capitale du monde par un ramassis adroitement groupé de toute sorte de fragmens antiques et modernes, égyptiens, grecs, romains, étrusques et gothiques ; il en a fait une ville magnifique, telle que se la figure l'imagination d'une tête exaltée, qui n'a aucune connoissance raisonnée de l'antiquité. Tout passe dans le monde : c'est une lanterne magique dont tous les objets sont intéressans. La Nature nous laisse un moment regarder à travers le verre : heureux celui de nous qui sait bien observer, et dont les réflexions peuvent contribuer au bonheur! Le Peintre peut mieux qu'un autre homme tirer un grand parti de ses observations : qu'il se trouve au milieu des ruines et des décombres, son art les relève et les rétablit. Il reconstruit les édifices, les temples, les palais, une ville entière ; et d'une ville entière au comble de la splendeur et de la gloire, il fait un amas de ruines et des monceaux de décombres : vous voyez que son talent peut lui donner

une grande leçon de philosophie ; c'est un avantage dont les autres arts sont privés, et qu'ils ne peuvent acquérir.

Dans l'idée d'inspirer des sensations plus profondes, ne choisissez pas des sujets trop sombres, ni trop effrayans ; il n'y a pas loin de la terreur à l'horreur : il faut affecter l'ame par des images attachantes, et non la rebuter par des objets hideux. Préférez le genre triste et mélancolique ; et si vous rencontrez un endroit qui vous rappelle la mort de Pyrame et Thisbé ; si au détour d'un bois vous trouvez un lieu solitaire et tranquille ; que, favorable au mystère, il vous fasse songer aux amours de Vénus et d'Adonis, ne manquez pas d'en faire le croquis. Il est si difficile de pouvoir deviner les rapports des objets avec les sensations qu'ils excitent, que l'on doit saisir ces premières étincelles d'imagination qui peuvent produire de grandes idées, et qui sont susceptibles de développement et d'enthousiasme : il est étonnant que les Artistes les laissent presque toujours échapper.

Conduite morale du Peintre.

Mais gardez-vous que les réflexions ne vous entraînent trop à une étude spéculative. On aime souvent mieux raisonner sur son art, que d'acquérir cette pratique si nécessaire qui constitue un grand Peintre. Il faut être bien persuadé que toutes les connoissances de théorie ne sont que le résultat de l'expérience, et ne peuvent avoir de valeur que par la pratique ; et que tous ceux qui raisonnent sur les arts, sans avoir beaucoup pratiqué, ont souvent une fausseté de raisonnement contredite par

les praticiens (1); c'est ce qui fait que la plupart des Amateurs est souvent en contrariété avec les Artistes. Des réflexions sur la Nature, qui partent de principes erronés; les mots techniques empruntés de ces derniers, et qui ont été mal conçus par l'Amateur, lui suggèrent un langage inintelligible pour le véritable Artiste, et une prévention insoutenable qui lui fait presque toujours porter des jugemens faux sur les productions des hommes à talent.

Le cours des études est souvent interrompu par l'incertitude dans les opérations, et par le caractère indécis de l'Artiste, qui n'a point de principes. Plus il s'agite, plus il marche, et plus il se lasse et s'égare : ne pourroit-on pas le comparer à un voyageur inconséquent, mais fort et vigoureux, qui marche sans connoître la carte du pays qu'il parcourt; il se fatigue et se dégoûte infailliblement avant de trouver l'endroit où il vouloit aller. Sans guide et sans boussole, que peut-il devenir? Ne seroit-il pas plus naturel de s'arrêter au premier carrefour qu'il rencontre, et d'attendre quelque passant qui puisse lui indiquer la véritable route? Cette idée, toute naturelle qu'elle est, ne peut entrer que difficilement dans la tête d'un Artiste : il est bien fatal que la

(1) Pour ne point offenser les Amateurs modernes, dont nous pourrions relever quelques bévues, nous nous contenterons de citer Alexandre-le-Grand, qui, se trouvant un jour dans l'atelier d'Apelle, voulut critiquer un tableau de cet Artiste; « Prenez garde, lui dit le Peintre, mes Elèves sont là qui vous entendent; ils pourroient bien rire de votre critique. » — Cette anecdote a fourni à Dietrici le sujet d'un tableau.

jeunesse

jeunesse soit si inconséquente dans le moment où la Nature lui donne toutes ses forces et tous ses moyens.

Dans vos voyages vous rencontrerez bien des carrefours, arrêtez-vous ; et si notre carte peut vous être utile, faites-en usage. Nous ne pouvons que vous indiquer le chemin où nous-même aurions dû passer : et souvent les gens qui nous ont indiqué la route, avoient fait le voyage comme des pélerins, et sans d'autre guide que la routine. Nous croyons, sans orgueil, vous avoir mis sur la voie la plus sûre, et qui vous abrégera le chemin : mais ne vous faites pas illusion ; la course est pénible : ce n'est pas sans peine qu'on acquiert de la gloire. La pratique des vertus morales ne s'obtient que par un long exercice ; l'ambition de l'homme vertueux et de la femme honnête doit être de ne pas faire parler d'eux : il n'en est pas de même de l'Artiste ; il aspire à la gloire ; il ne l'acquiert que par la renommée.

Ne rendez pas le public confident de vos progrès successifs ; ne vous montrez qu'au moment où vous mériterez réellement de fixer son attention.

Conservez le plus que vous pourrez votre gaieté dans les études les plus laborieuses : elle naît de la tranquillité de l'ame ; elle vous sera très-utile dans vos voyages. Plaisantez, mais ne raillez personne ; ne frondez rien, observez tout : la gaieté s'exerce sur les différens caractères et sur leurs oppositions ; c'est elle qui facilite toutes les opérations de l'esprit. Examinez tous les jeunes Elèves ; ils sont presque tous gais : les plaisanteries qu'ils se font entr'eux, dans les ateliers, servent à leur faire

supporter l'ennui et les désagrémens des premières leçons. Un maître doit tolérer et encourager même cette gaieté, tant qu'elle ne passe pas les bornes de la décence et de l'honnêtete. Elle est nécessaire et utile à tout âge pour ceux qui cultivent les arts difficiles et les talens agréables.

L'esprit ne peut être toujours tendu : il faut à l'homme du délassement après la fatigue, et des distractions après une application soutenue. Dans le nombre des plaisirs qui flattent le plus les sens, nous distinguons la musique, et nous conseillons à l'Artiste d'y avoir recours pour se délasser d'un travail continu, qui deviendroit nuisible à sa santé et même à son talent. Cet art enchanteur, qui a tant d'analogie avec la Peinture, par son rapport exact entre les sons et les couleurs, et par les combinaisons de leur harmonie respective, fut de tous temps regardé comme le stimulant le plus actif et le plus puissant pour exciter les passions ou inspirer les sensations les plus douces et les plus tendres. On sait l'estime que les Grecs faisoient de la musique : elle étoit pour eux indispensable ; elle entroit dans l'éducation, et son usage étoit général aux armées, dans les temples, au théâtre et même à leurs festins. L'histoire est remplie des prodiges opérés par le moyen de la musique ; enfin, il n'est aucun peuple ancien et moderne, sauvage ou civilisé, qui n'ait sa musique, et qui ne s'en serve pour émouvoir l'ame et exciter, suivant ses différens modes, toutes les passions dont le cœur humain est susceptible. On a remarqué que tous les grands Peintres ont aimé la musique ; la raison en est simple : c'est que tous les arts

sont frères, et que les hommes de génie ont l'imagination ardente et le cœur sensible.

Nous vous recommandons aussi tous les exercices du corps qui donnent de la souplesse aux muscles et de l'agilité, tels que l'équitation, l'escrime, la danse, etc. Les anciens connoissoient tout le prix de ces exercices, puisqu'ils avoient établi des gymnases, et qu'ils couronnoient aux jeux publics ceux qui excelloient dans ces différens arts. Nous sommes privés de cet avantage; mais l'Artiste qui pourra s'y livrer sans excès, acquerra non-seulement de la vigueur dans ses moyens physiques, mais encore des connoissances relatives à la peinture et à la perfection de son talent.

Nous vous prescrivons la sobriété: la plupart des gens du monde mangent trop, ce qui leur rend l'esprit lourd et moins actif. L'excès de la table ne sauroit convenir à un Artiste qui a besoin de conserver le calme et le sang froid nécessaires à l'observation. D'ailleurs, la gourmandise use les sens, mène à l'intempérance qui produit la satiété, et la satiété détruit la fraîcheur des idées et émousse tous les traits de l'imagination.

La peinture est le talent le plus philosophique; et Socrate a dit que les Artistes étoient les seuls sages, parce qu'ils l'étoient sans affectation. Esope en étoit si convaincu, qu'il fréquenta toujours les plus célèbres. Marc-Aurèle reçut des leçons de philosophie du peintre Diogénète. Cet empereur convenoit d'avoir appris, de cet Artiste, à distinguer le vrai du faux, et à ne pas adopter

des rêveries pour des oracles. Ces anecdotes, tirées de l'antiquité, sont toutes à la gloire des arts : pourquoi faut-il que des Artistes déshonorent souvent leur profession? Respectez-la, si vous voulez qu'elle fasse votre bonheur: regardez-la comme votre maîtresse. Si vous la méprisez, vous en serez bientôt dégoûté. C'est l'illusion qui fait le charme de la vie. On dit que les amoureux sont naturellement jaloux; soyez-le de la peinture, et songez que vous avez affaire à une maîtresse qui accorde ses faveurs à celui qui la caresse le plus, et qui vous abandonne pour peu que vous la négligiez.

Donnez à vos ouvrages toute la perfection dont vous serez capable, avant de les livrer au public; et ne songez jamais à leur valeur pécuniaire, pour mettre plus ou moins d'attention à les travailler. Nous voyons à regret plus d'un Artiste de mérite employer son talent à tout prix, et vendre ses tableaux et ses dessins comme feroit un marchand suivant la qualité de son drap. N'est-ce pas prostituer l'art que d'en faire l'objet d'une si vile spéculation? On pourroit excuser cette conduite si elle étoit forcée par le besoin; mais en agir ainsi par avarice ou par cupidité, c'est mériter un blâme que le talent bien employé ne sauroit effacer. Eh! pourquoi faire consister le bonheur dans la fortune? Ne vous y trompez pas; elle en éloigne presque toujours. Cherchez dans la classe des Artistes riches si vous en trouvez d'heureux: aucun; du moins il faut le croire, puisqu'ils se plaignent tous de leur sort, et qu'en général ils ont acquis leur richesse

moins par le talent que par l'intrigue. Pensez plutôt comme le Peintre Rémois de La Fontaine:

Homme estimé dans sa profession.
Il en vivoit : que faut-il davantage ?

Vous n'aurez alors que la sage ambition d'un honnête homme, et vous ne manquerez de rien.

L'élévation de l'ame, le désir de la considération, l'amour de la gloire, l'estime de soi-même, tels sont les véhicules puissans qui vous donneront du talent et vous feront faire de belles choses; mais gardez-vous de la présomption et de l'orgueil; ils sont presque toujours l'apanage de la médiocrité; ayez la conscience de votre talent, n'en soyez jamais vain.

Les principes d'honnêteté que vous avez dans le cœur, l'éducation que vous avez reçue et la philosophie que vous acquerrez vous feront connoître le degré nécessaire d'émulation: prenez-y garde, l'émulation est une vertu; mais elle est bien voisine de l'envie et de la jalousie. Ayez soin de les distinguer. La jalousie est une passion honteuse; c'est un poison qui corrompt le bonheur de la vie d'un Artiste; elle est l'aveu tacite de l'infériorité, et une fièvre qui mine et détruit les facultés qui serviroient à vaincre vos rivaux. Si jamais ce sentiment pénétroit dans votre cœur, chassez-le avec son propre poison; appliquez-vous à trouver des beautés dans les ouvrages de vos émules; palliez leurs défauts, et ne renfermez pas dans vous-même un sentiment d'estime que l'envie vou-

droit taire, mais que vous devez faire gloire d'avouer et même de publier.

Le véritable talent est sûr de la renommée, et la renommée conduit à l'immortalité. Mais ce désir d'une gloire future doit-il faire négliger la pratique des vertus sociales ? La considération des contemporains n'est-elle pas préférable aux éloges de la postérité ? La réputation est l'ambition de l'esprit; l'estime des concitoyens est la jouissance du cœur. Si elles étoient incompatibles, quel est l'homme vertueux et raisonnable qui voulût satisfaire l'une au mépris de l'autre ? Nous connoissons vos sentimens; et nous aimons à croire que s'il falloit opter, vous ne balanceriez pas un seul instant dans votre choix.

FIN.

Addition et Supplément au chapitre VI, après le dernier alinéa du §. I.

Il est essentiel de faire observer que dans cette seconde manière de mettre en Perspective la distance des pieds du Spectateur (A.) à la ligne de terre (B.—C.) du tableau de la figure 1. de la Planche XXV, on doit suivre la même règle que dans la première manière, c'est-à-dire que la distance (A.—E.) de la figure 1, correspondant à celle (V.—X.) et (Y.—X.) de la fig. 3, devroit être beaucoup plus éloignée et qu'elle devroit avoir trois fois la largeur de celle (V.—Y.) de la fig. 3, qui est celle du tableau (T. U. V. Y.) de la même figure. Pl. XXV.

Ainsi lorsqu'on voudra placer le point (A.) où se trouvent les pieds du Spectateur; après avoir établi la ligne de terre (B.—C.) figure 1, toute entière, (car il n'y en a que la moitié dans cette figure), il faudra prendre trois fois cette mesure, et la porter sur la verticale (A.—D.), en commençant par le point E, et en prolongeant la ligne jusqu'à sa longueur totale, et suivre ensuite l'opération telle que nous l'avons décrite.

Le Spectateur (E.—H.) des figures 1 et 2 de la Planche XXIV, verroit beaucoup mieux d'un œil fixe

le plan (A. B. C. D.), s'il étoit éloigné à trois fois la distance de la ligne (K.—L.), qui est la largeur de la glace (K. L. M. N.), ce qui rendroit la Perspective de ces deux figures 1 et 2 beaucoup plus agréable.

De l'Imprim. de PORTHMANN, successeur du c. Desenne, rue neuve des Petits-Champs, presque en face celle des Moulins, n°. 23.

TABLE
DES
MATIÈRES.

AVANT-PROPOS, page j
Préface, ij

ÉLÉMENS DE PERSPECTIVE PRATIQUE.

Introduction, 1

CHAPITRE I.

Elémens de Géométrie nécessaires pour l'étude de la Perspective, 4

§. I. Tirer une ligne parallèle à une ligne horizontale donnée, 8
II. Elever une perpendiculaire sur une ligne horizontale donnée, *id.*
III. Couper en deux une ligne horizontale par une perpendiculaire, 9
IV. D'un point donné faire tomber une perpendiculaire sur une ligne horizontale, *id.*
V. Elever une perpendiculaire sur l'extrémité d'une ligne droite, 10

§. VI. Tracer un triangle équilatéral, page 10
VII. Tracer un quarré, 11
VIII. Tracer un parallélogramme ou quarré long, *id.*
IX. Tracer un Cercle, 11
X. Tirer une tangente à la circonférence d'un cercle, 12
XI. D'un point donné hors du cercle tirer deux tangentes à la circonférence, *id.*
XII. Tracer, dans un cercle, un triangle équilatéral, un exagone, un dodécagone, etc. 13
XIII. Tracer, dans un cercle, un quarré, un octogone, etc. etc. 14
XIV. Tracer un pentagone régulier, un décagone, etc. *id.*
XV. Tracer une ellipse régulière, ou l'ovale du Jardinier, 15
XVI. Tracer une ellipse avec le compas, 16
XVII. Trouver le centre d'un cercle, ou manière de faire passer un cercle par trois points donnés, 18

CHAPITRE II.

Notions préliminaires pour opérer en Perspective, 20

CHAPITRE III.

Des opérations pour mettre des Plans en Perspective, 38

§. I. Mettre un point en Perspective, 40
II. Mettre en Perspective une ligne horizontale, 43

§. III. Mettre en Perspective une ligne perpendiculaire à la ligne de terre, page 44
IV. Mettre en Perspective une ligne diagonale, 44
V. Mettre en Perspective un triangle, 45
VI. Mettre en Perspective un quarré, 46
VII. Mettre en Perspective un parallélogramme, 47
VIII. Mettre en Perspective un pentagone, 48
IX. Mettre en Perspective un cercle, 49
X. Mettre en Perspective une suite de quarrés, 51
XI. Mettre en Perspective des objets égaux entre eux, séparés par des intervalles réguliers, sans avoir besoin du plan géométral, 55

CHAPITRE IV.

Des opérations pour mettre des élévations en Perspective, 58

§. I. Mettre en Perspective un cube parallèle à la ligne de terre, 62
II. Mettre en Perspective un cube vu d'angle de cinquante degrés à la ligne de terre, 63
III. Mettre en Perspective un tétraèdre, 64
IV. Mettre en Perspective un octaèdre, 65
V. Mettre en Perspective un solide dont le plan est pentagone, 67
VI. Mettre en Perspective un solide exagone reposant sur une de ses côtes ou arrêtes, 70

§. VII. Mettre en Perspective trois solides à quatre faces égales, disposées sur le même plan et à différentes élévations, page 72
VIII. Mettre en Perspective quatre cercles les uns sur les autres, de même diamètre, et sur un plan horizontal, 74
IX. Relever le plan d'un cercle couché sur le carreau et le mettre vertical sur le plan perspectif, 78
X. Mettre en Perspective un cylindre couché sur le plan du tableau, et dont le plan est perpendiculaire à la ligne de terre, 80
XI. Mettre en Perspective un cylindre dont le plan fait un angle de cinquante degrés avec la ligne de terre, 81

CHAPITRE V.

Des Points accidentels, 83

§. I. Mettre en Perspective une ligne qui ne forme pas un angle de cinquante degrés avec la ligne de terre, 84
II. Mettre en Perspective un corps solide dont le plan géométral est un parallélogramme, et dont les lignes vont à des point accidentels, 85
III. Mettre en Perspective deux solides posés l'un sur l'autre, 87

§. IV. Mettre en Perspective quatre marches d'escaliers vues de profil, page 88
V. Mettre en Perspective quatre marches d'escalier vues de face, 90
VI. Mettre en Perspective un escalier composé de sept marches, dont cinq aboutissent à un centre commun, 91
VII. Mettre en Perspective un solide incliné dont l'une des faces est appuyée sur celle d'un autre solide posé perpendiculairement sur le plan, 95
VIII. Mettre en Perspective des moulures ou des entablemens, 101
IX. Mettre en Perspective une suite d'arcades perpendiculaires au point de vue, 110
X. Mettre en Perspective une voûte en arc de cloître, 11
XI. Mettre en Perspective des ouvertures de portes, trapes ou fenêtres, 114
XII. Mettre en Perspective des objets placés dans les plafonds, 117
XIII. Des Points accidentels qui se trouvent hors de la ligne d'horizon placés sur la ligne aérienne, et qu'on nomme aériens et terrestres, 120

CHAPITRE VI.

Méthode abrégée pour opérer en Perspective, 131

§. I. 131
II. 136
III. 141
IV. Manière de trouver la hauteur des figures dans un Paysage dont le premier plan est plus haut que la plaine où sont ces figures, 144
V. Du Cadre du tableau, 146
VI. Du point de distance mis dans le tableau et faisant le même effet que s'il étoit réellement à la distance de trois fois la largeur du tableau, 158

CHAPITRE VII.

Des Ombres,

Notions préliminaires, 163
§.I. Opérations de Perspective relatives aux ombres produites par le soleil, 166
II. Des ombres projetées vers l'horizon, le soleil étant derrière le Spectateur, 177
III. Des ombres portées par des corps éclairés par un flambeau allumé, 181

§. IV. Ombres occasionnées par les lumières de deux flambeaux séparés l'un de l'autre, page 187
V. Ombres portées par des corps éclairés par le jour venant d'une fenêtre, 191
VI. De la réflexion des objets dans l'eau, 194

CHAPITRE VIII.

Application de la Perspective linéaire à la Peinture, 199

Placement et proportion des figures, 203
De la chambre noire, 207
Manière de combiner la Perspective, 209
Illusions d'optique, 211
Cadencement des lignes, 213
Réflexion des objets dans l'eau, 215
Des nuages, 219
Des vagues de la mer, 220
Des rivières et rivages, 221
Des montagnes et des rochers, 222
Des volcans, 224
Des arbres, 226
De l'homme et de la Perspective sentimentale, 227
De l'anatomie, 228
Des raccourcis et des plafonds, 232
Placement du modèle, 236
De la touche, 239
Du fini, 240

CHAPITRE IX.

De la Perspective aérienne, page 243

De l'air, 244
Des couleurs, 245
De la lumière, 250
De l'aurore et du crépuscule, 253
De la lune, 254
Du feu, 256
Du ciel, 257
Des nuages, 258
Des vapeurs, 260
Du brouillard, 263
De la pluie, 267
De l'orage, 268
De la tempête, 272
Suites de l'orage, 273
Illusions d'optique relatives à la couleur, 275
Couleurs des laves, 276
Eruption d'un volcan, 278
Réflexion des couleurs dans l'eau, 281
Des ombres, 283
De l'ombre portée, 286
Du clair-obscur, 290
De la chambre noire pour la couleur, 295

CHAPITRE X.

De la Perspective des Théâtres, page 301

Disposition du théâtre, 302
Proportion entre les acteurs et les décorations, *id.*
Du Point de vue, 307
Plan général d'une décoration, 309
Division du petit pied, 311
Châssis verticaux, 314
Convenance des décorations, 317
Manière d'éclairer les décorations, 320
Illuminations et transparens, 323

CHAPITRE XI.

De l'Optique, 333

Construction de l'optique, *id.*
Ton général des tableaux d'optique, 335
Point de distance et Point de vue, 337
Du Panorama, 339

CHAPITRE XII.

Des Jardins, 344

Conception d'un jardin, 345
Proportion entre les arbres et les bâtimens, 347

Anciens jardins français, page 347
Jardins anglais, 349
Idées générales sur les jardins, 351
Statues et monumens, 355
Inscriptions, *id.*
Jardins italiens, 357
Sensations inspirées par les jardins, 363
Plantation des arbres, 367
Les fleurs, 369
Manière d'augmenter une illusion en Perspective, 370
Jardins publics, 371

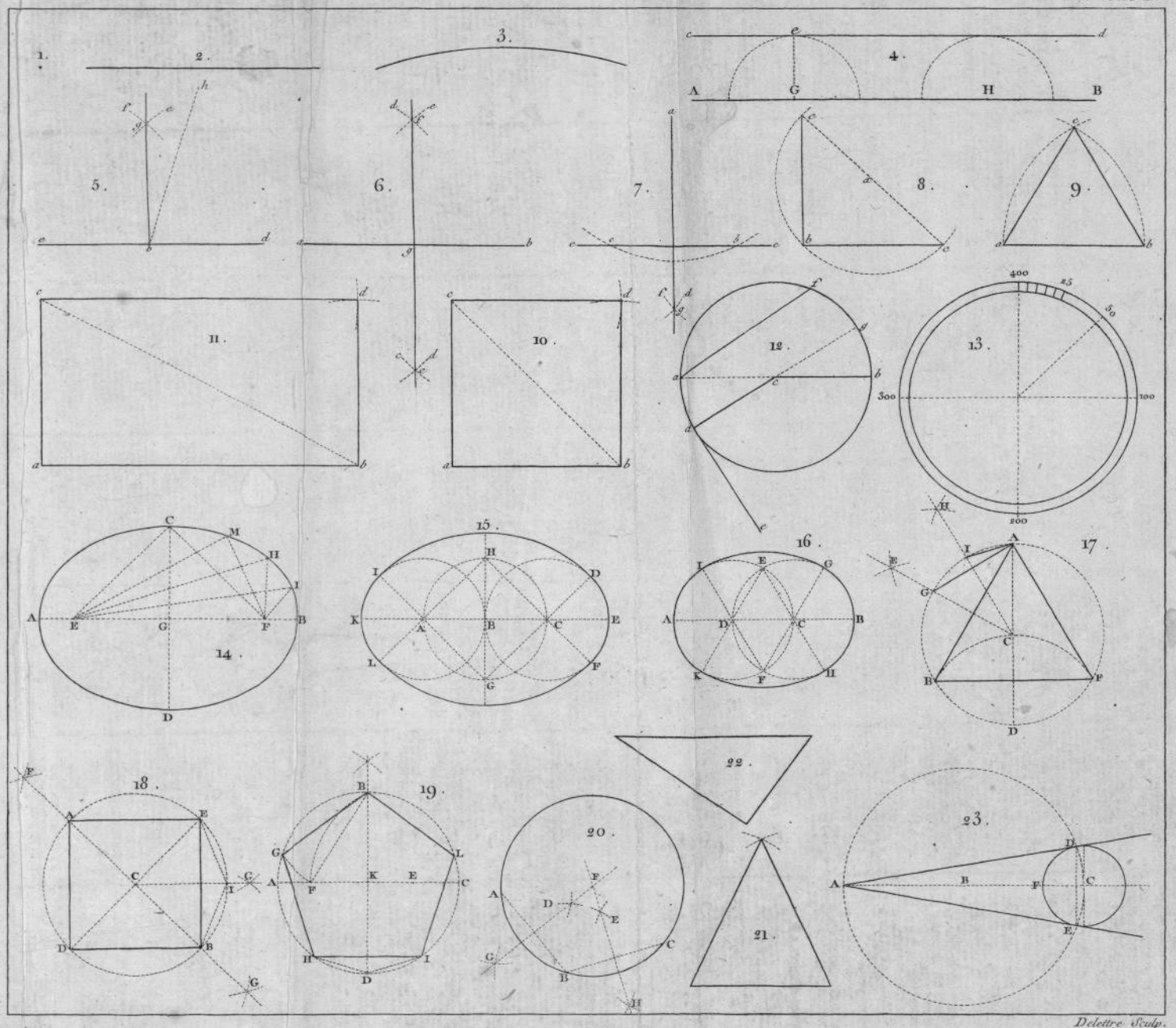
RÉFLEXIONS ET CONSEILS

A UN ELÈVE

Sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage.

Imitation de la Nature, 375
Manière d'envisager la Nature, 380
Beau idéal, 383
Difficultés de la Peinture, 388
Connoissances nécessaires au Peintre, 390
Du dessin, 395
De l'anatomie, 400
De la couleur, 402
Etudes d'après Nature, 404

Ton local, page 407
Etudes d'arbres, de rochers, de plantes, etc. 409
Les ruines, 412
Etudes de ressouvenir, 417
Ordonnance et composition d'un Paysage, 419
Des quatre parties du jour, 427
Le matin, 428
Fête de Delphes, 432
Le midi, 434
Fable de Phaëton, 439
Le soir, 441
Aventure de Tarsis et Zélie, 445
La nuit, 450
Histoire de Phrosine et Mélidore, 454
Les quatre Saisons, 456
Le printemps, 458
L'été, 463
L'auomne, 469
L'hiver, 474
Le Paysage portrait, 479
Le Payage pastoral, 483
La Marne, 489
Les chaises, 501
Les batailles, 510
Des voyags, 519
Voyage en Egypte, 521
— en Syrie, 526
— aux îles de l'Archipel, 538
— dans l'Asie mineure, 546



Delettre Sculp.

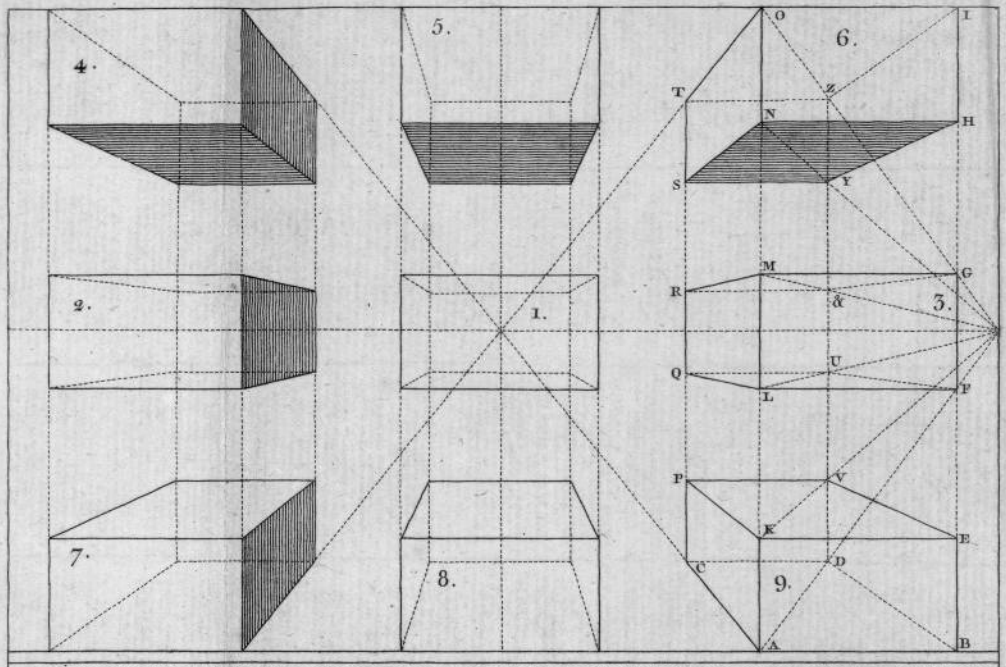


Fig. 10.

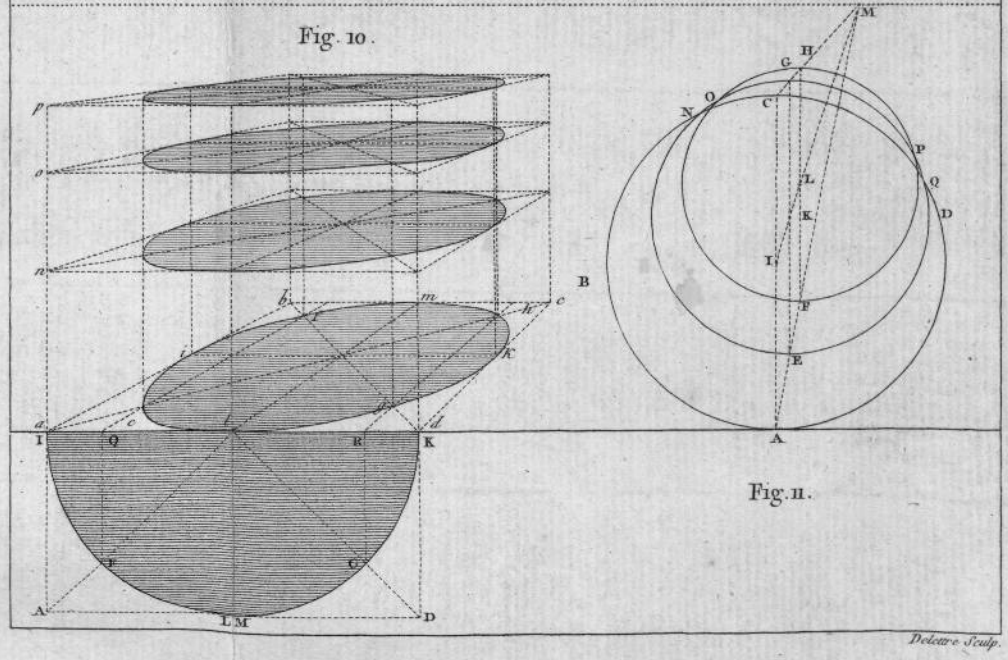
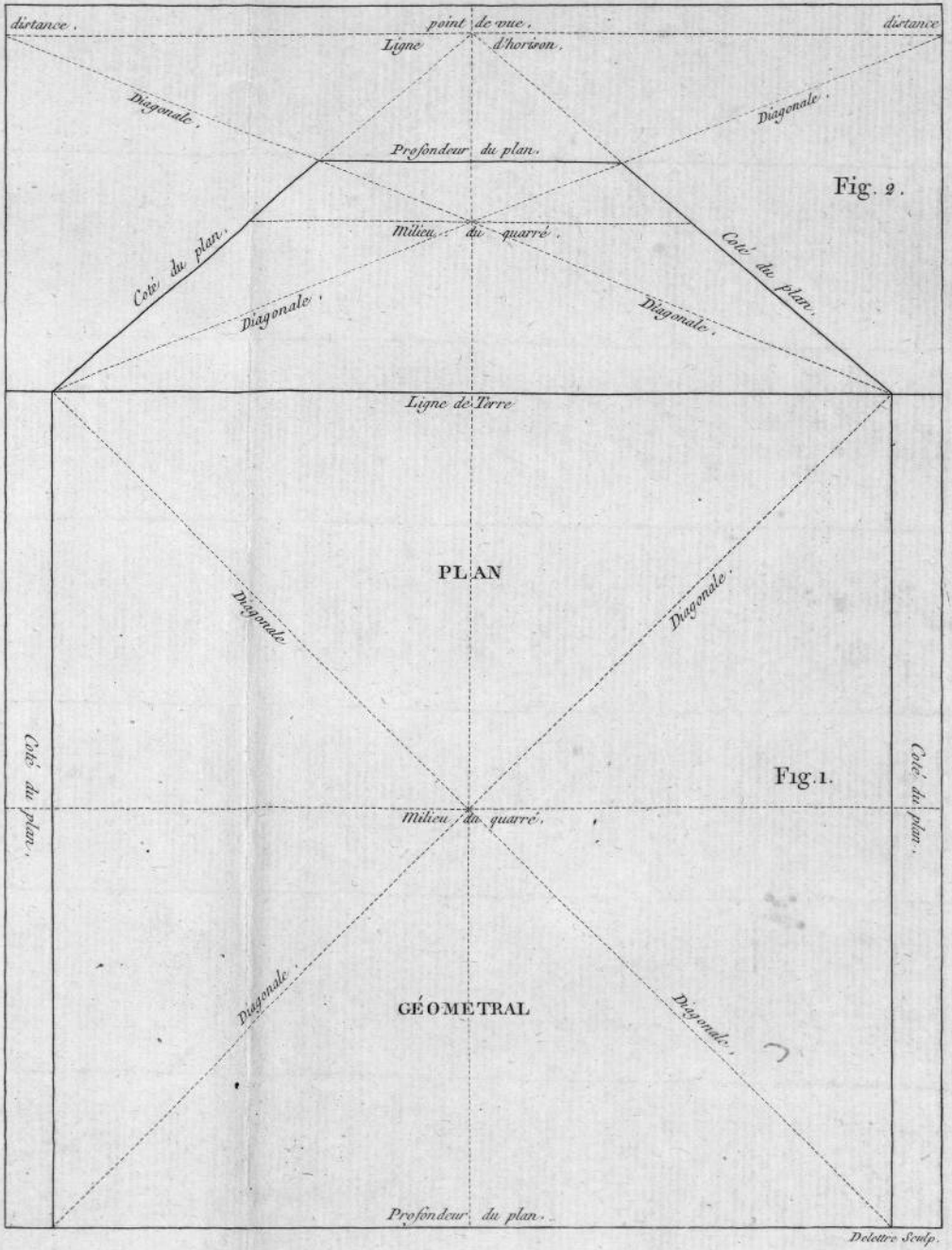


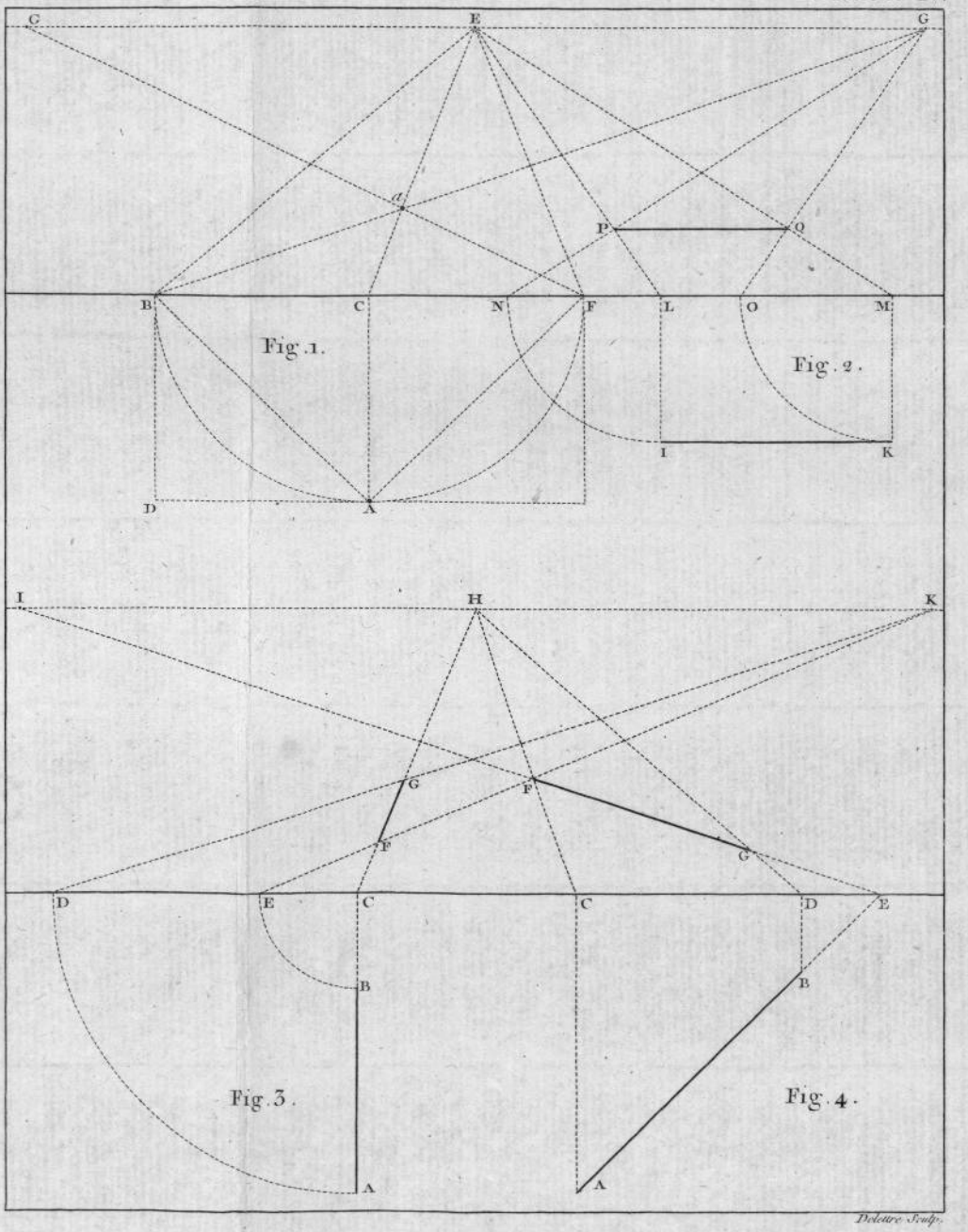
Fig. 11.

Delettre Sculp.

Planche III.



Delettre Sculp.


C
E
G
a
P
Q
B
C
N
F
L
O
M
I
K
D
A
Fig. 1.
Fig. 2.
I
H
K
G
F
F
G
D
E
C
C
D
E
B
B
A
A
Fig. 3.
Fig. 4.
Delettre Sculp.

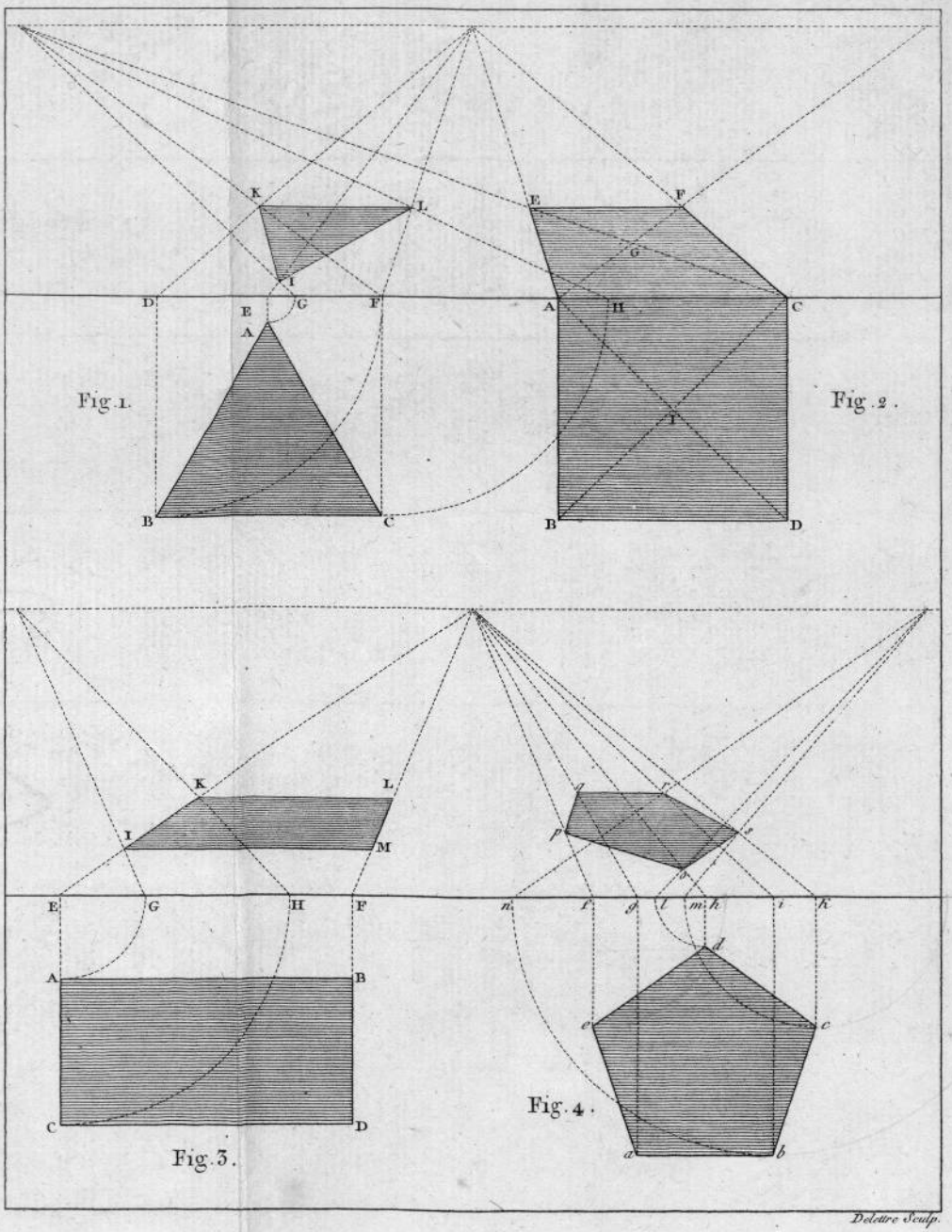

K
L
I
D
E
G
F
A
B
C
Fig. 1.
E
F
G
A
H
C
I
B
D
Fig. 2.
K
L
I
M
E
G
H
F
A
B
C
D
Fig. 3.
Fig. 4.
Deletre Sculp.

Planche VI.

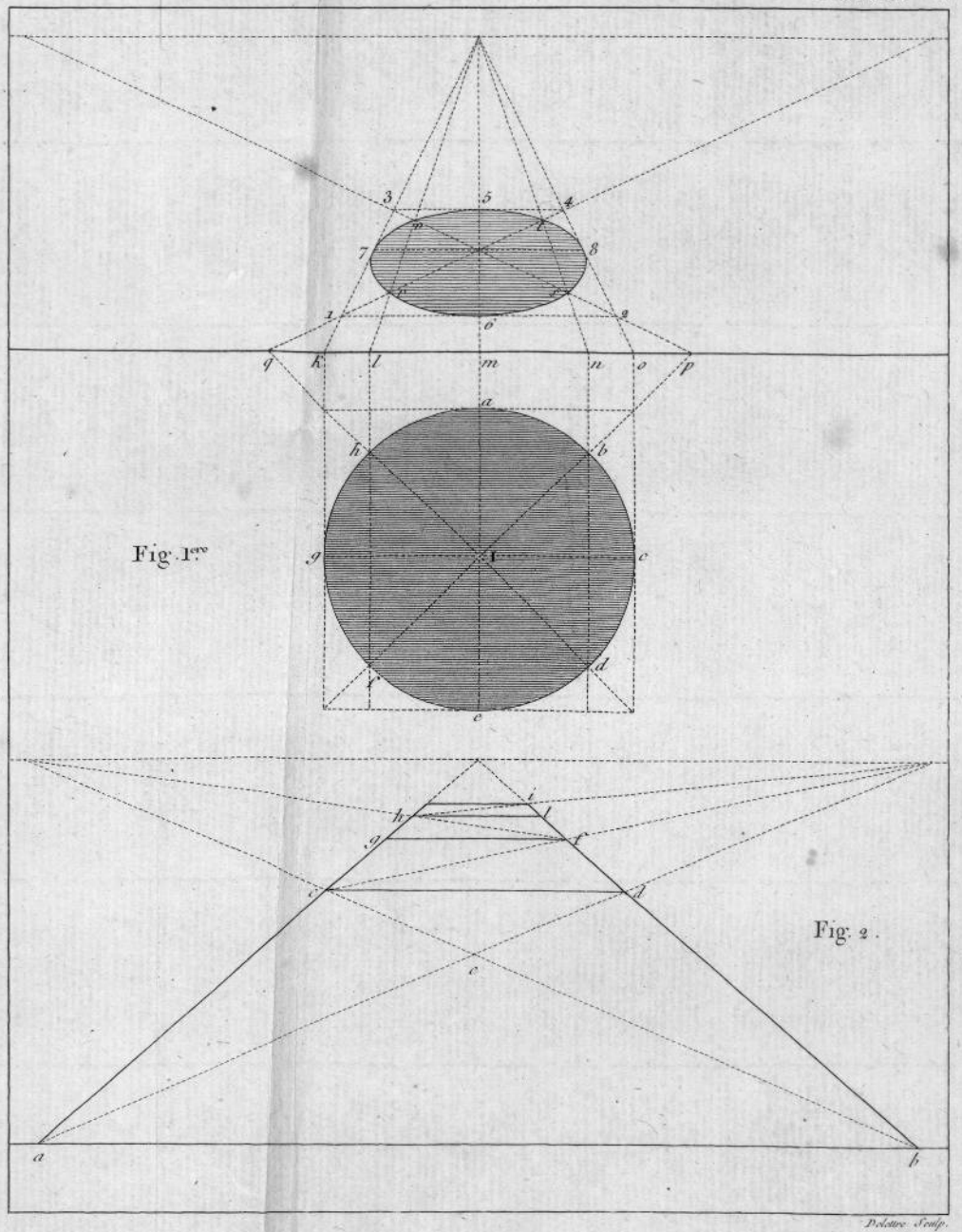


Fig. 1.ere

Fig. 2.

Delettre Sculp.

Fig. 1.

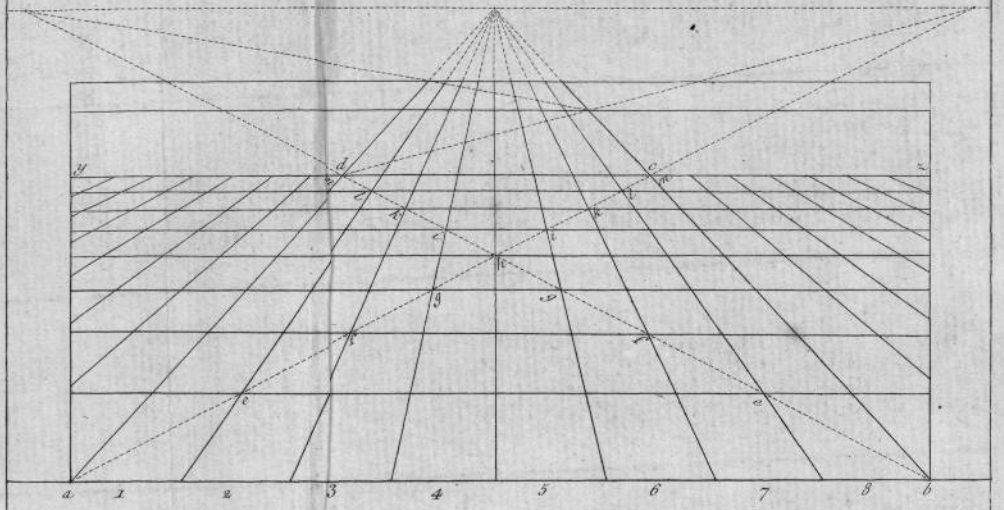
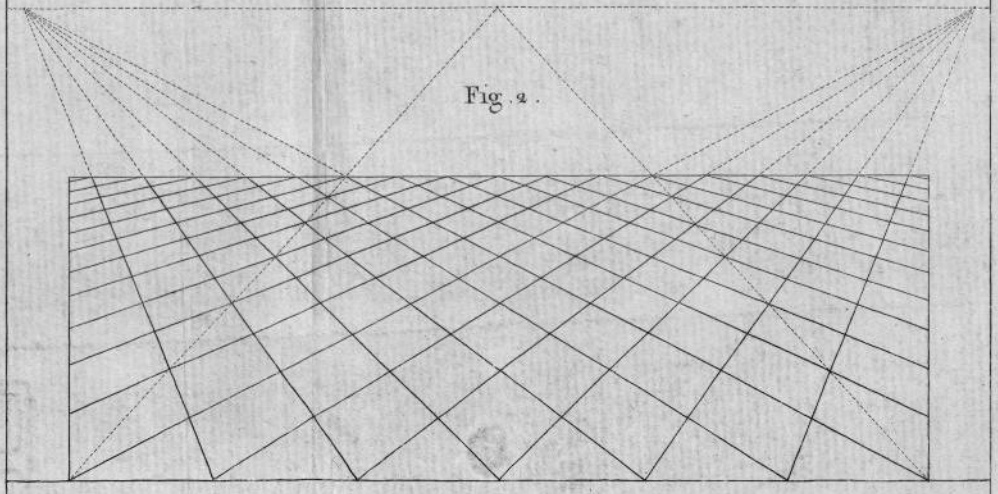
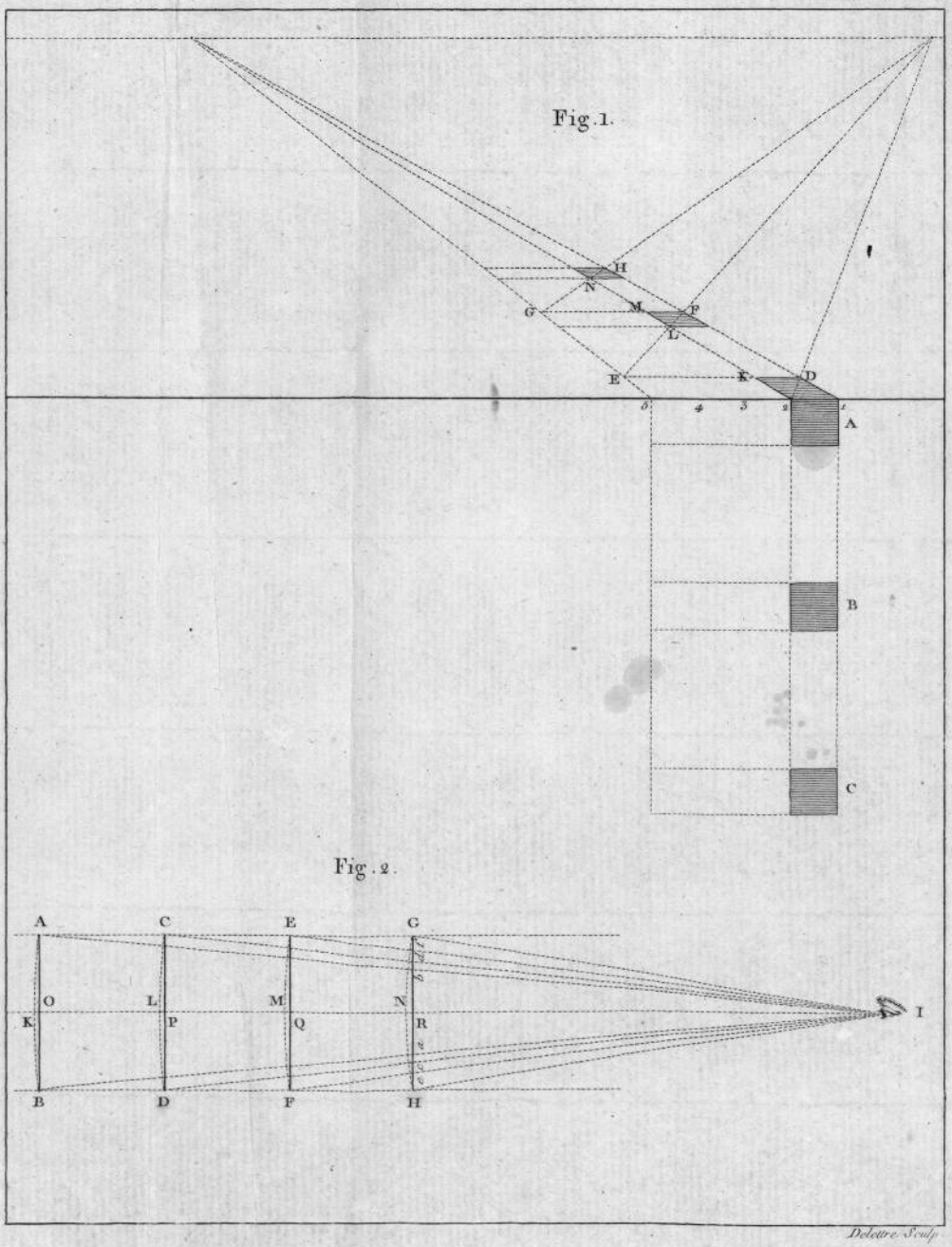


Fig. 2.



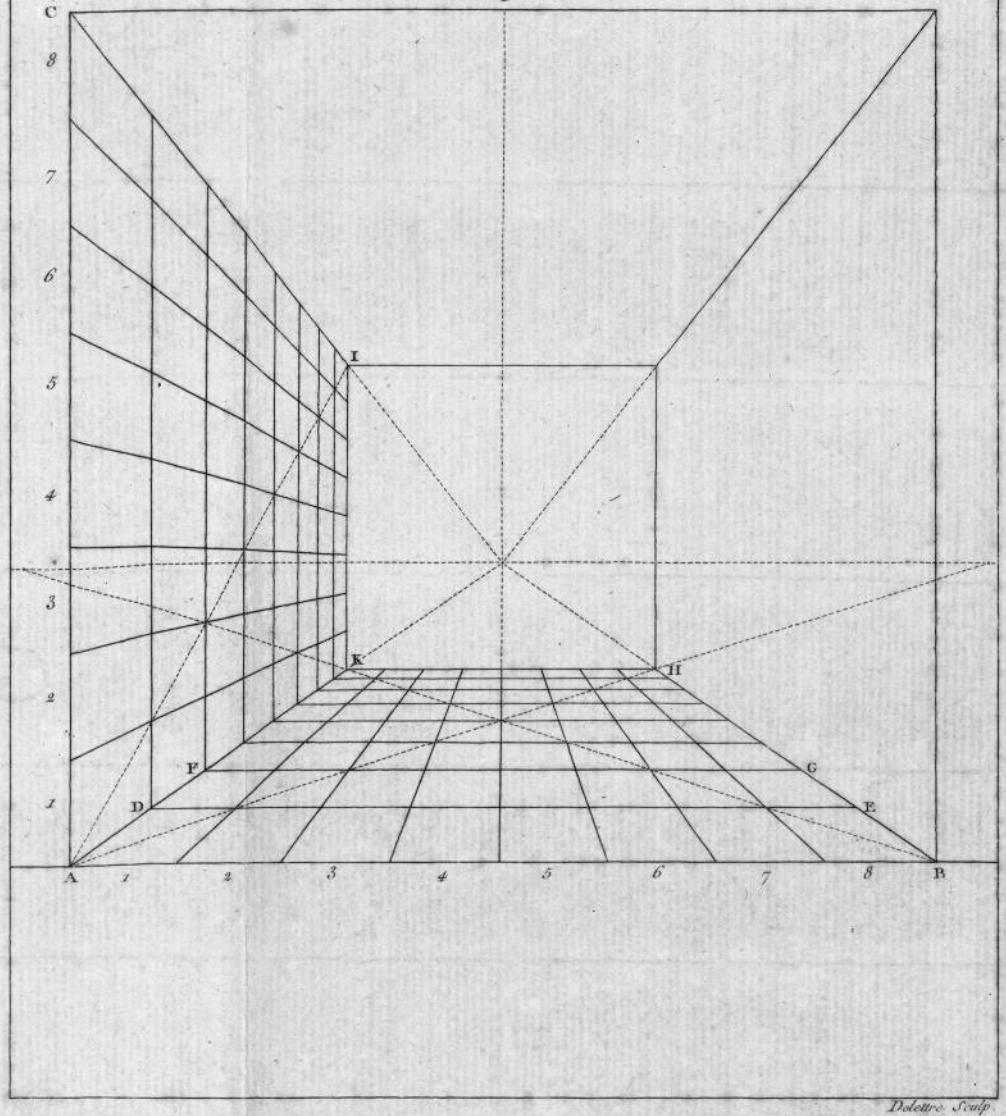
Delettre Sculp.

Planche VIII.



Delettre Sculp.

Fig. 1.



Delettre Sculp

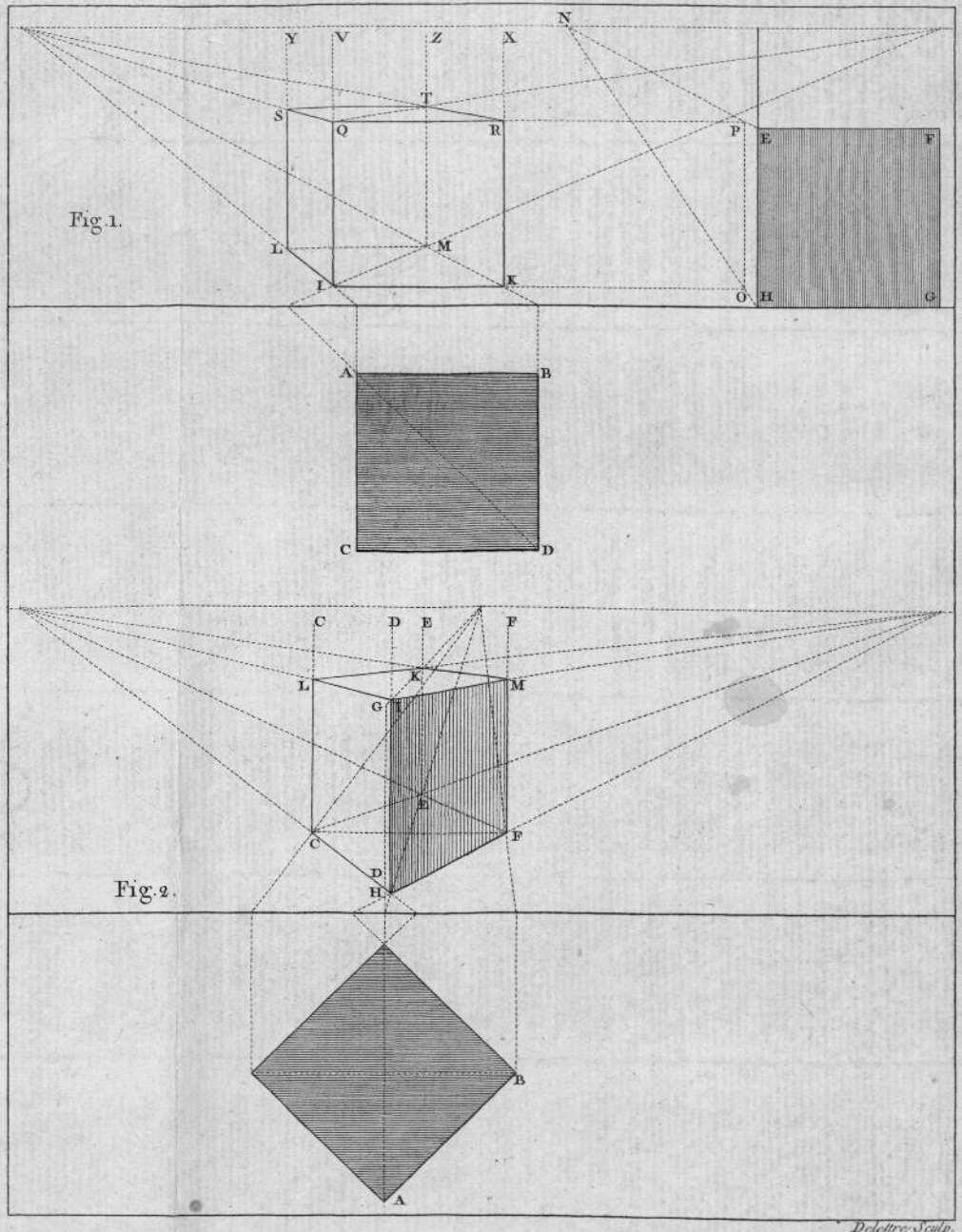


Fig. 1.

Fig. 2.

Deleitre Sculp.

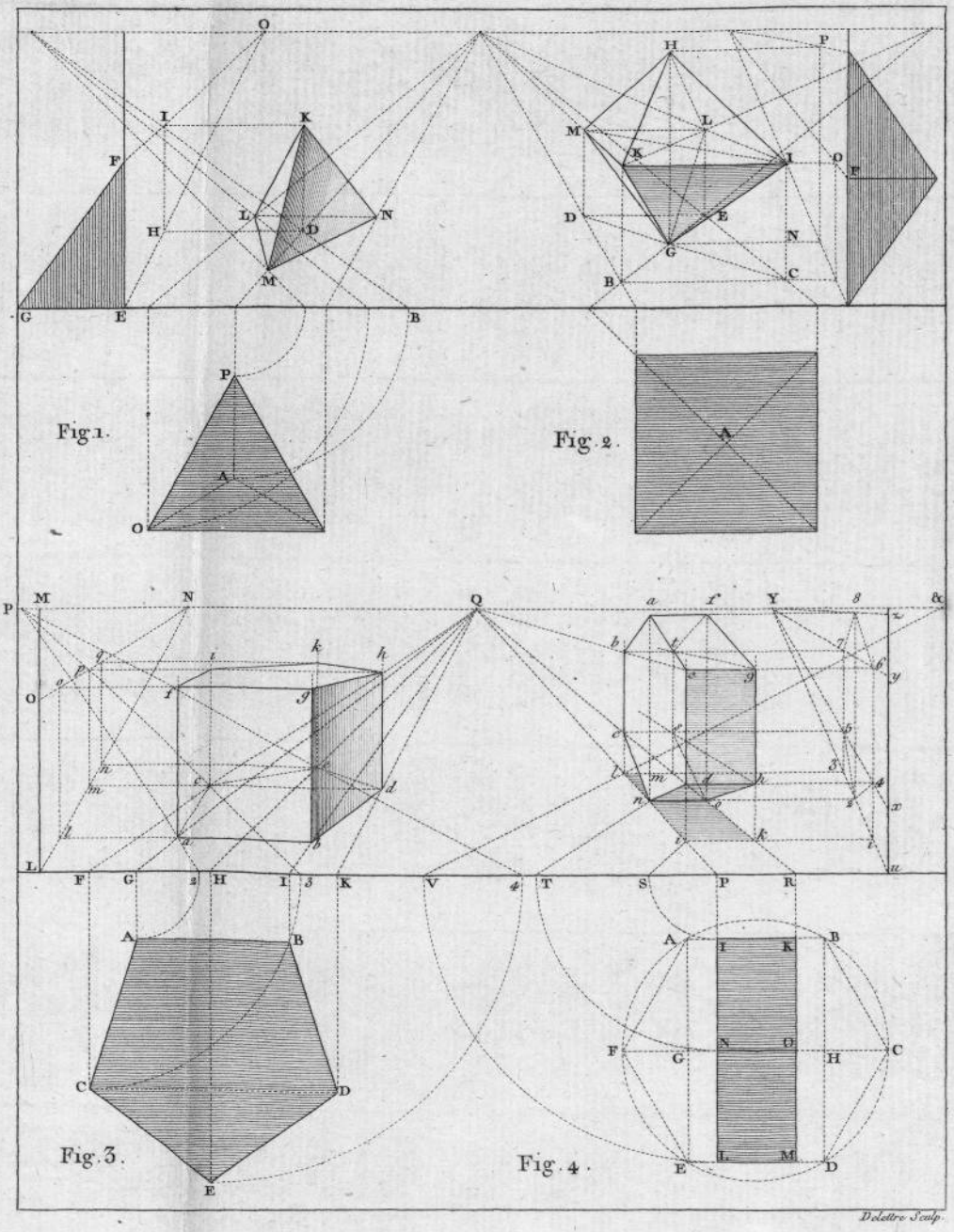


Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Doletre Sculp.

Fig. 1.

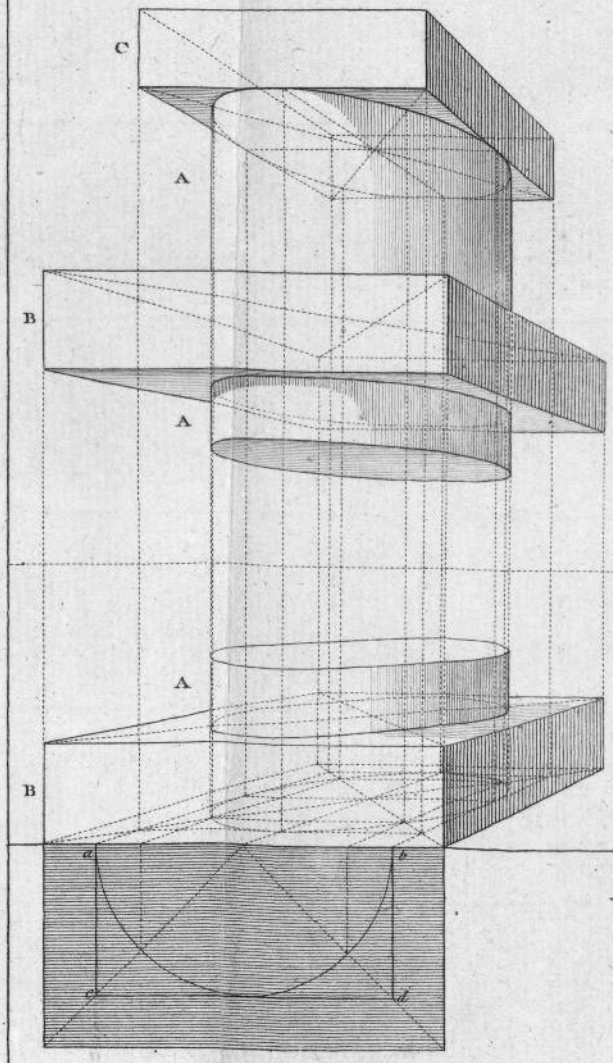
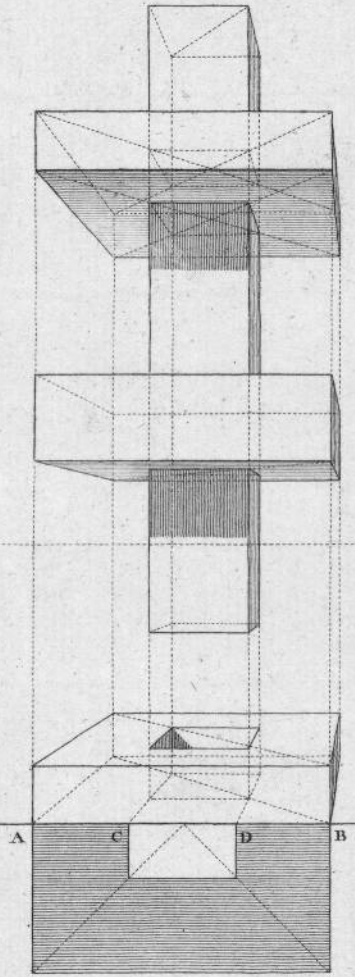


Fig. 2.



Delettre Sculp.

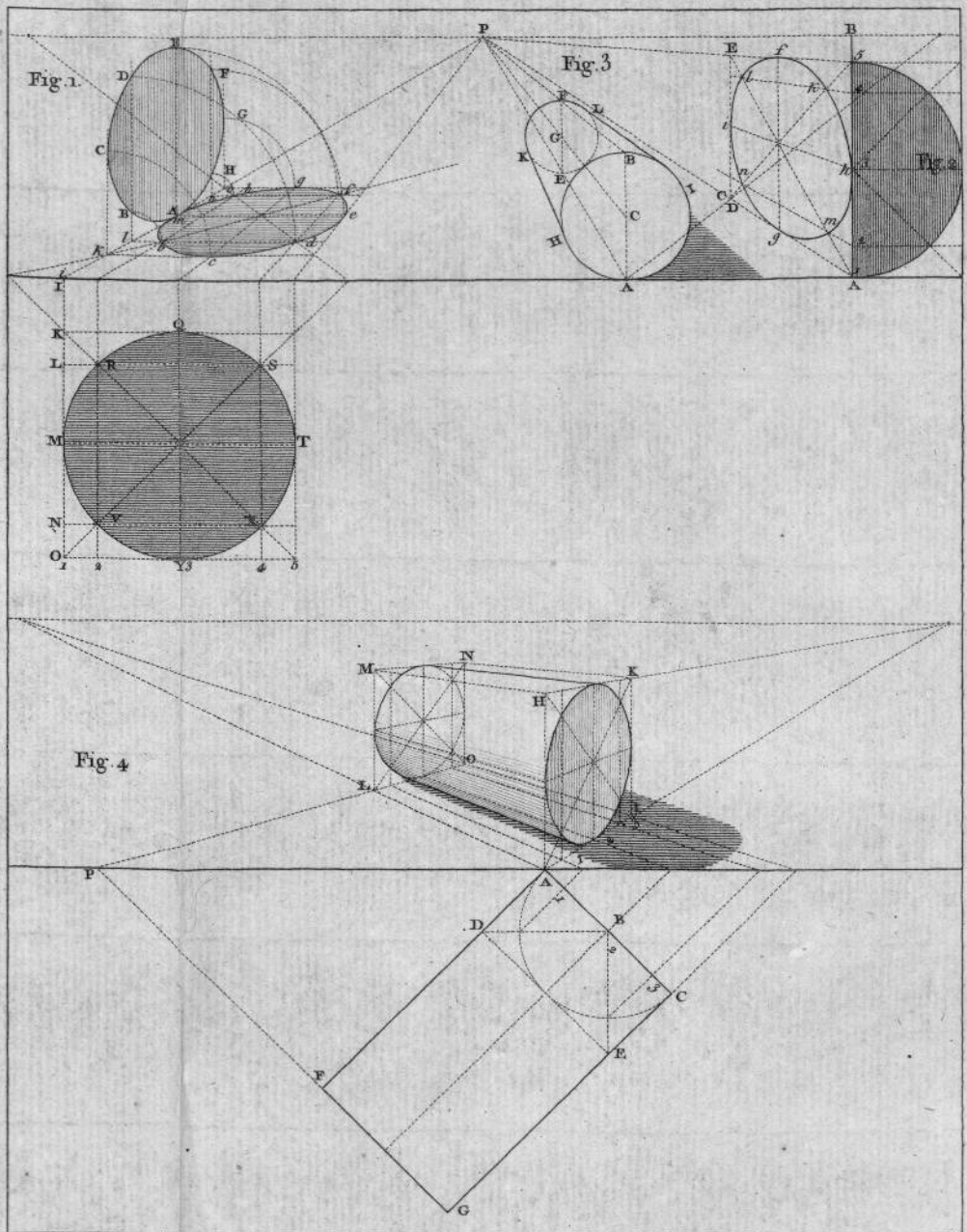
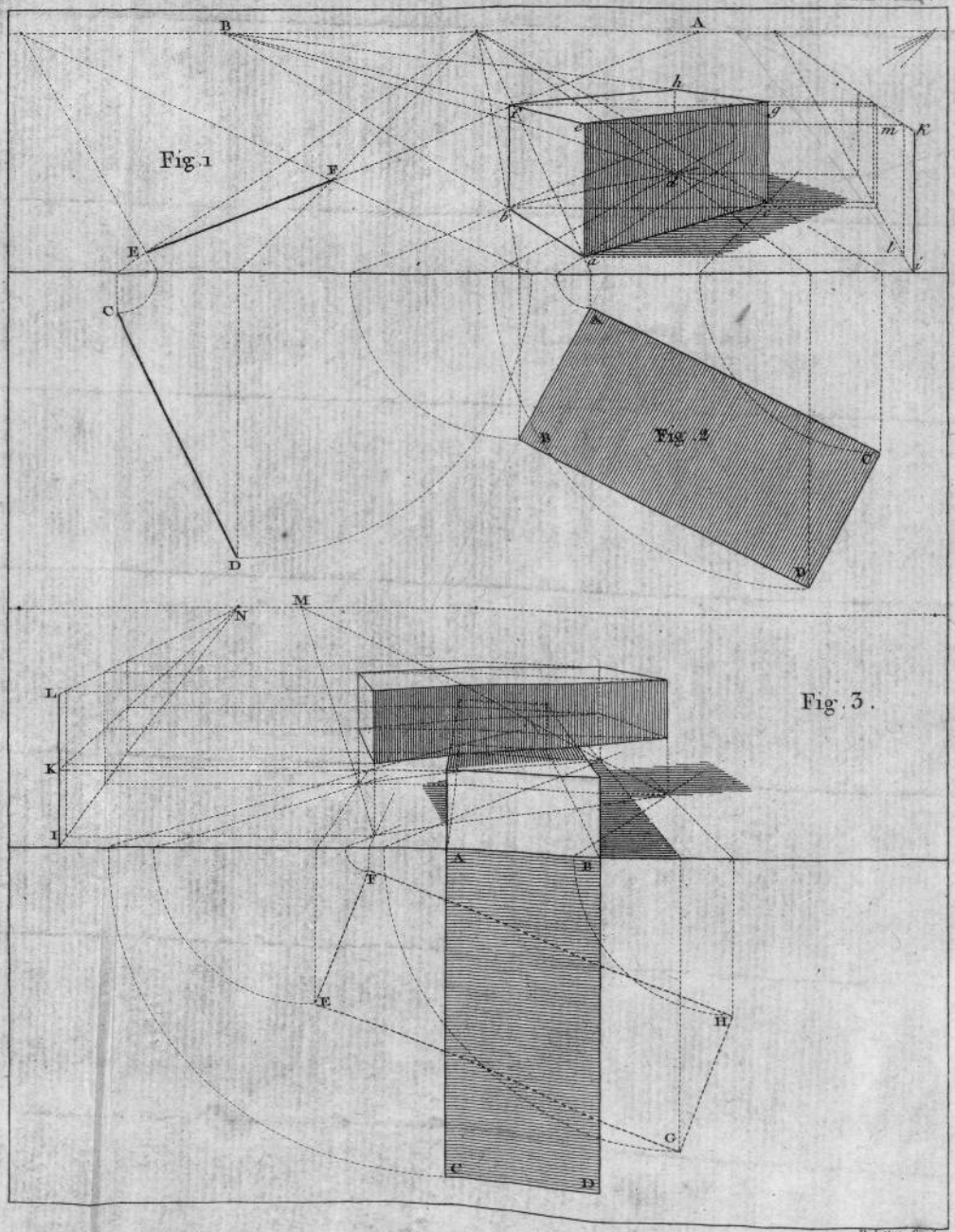


Fig. 1.
Fig. 3
Fig. 2
Fig. 4
Delettre Sculp.



Deletre. Sculp.

Fig. 1.

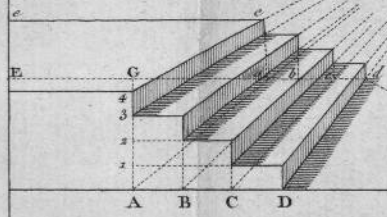
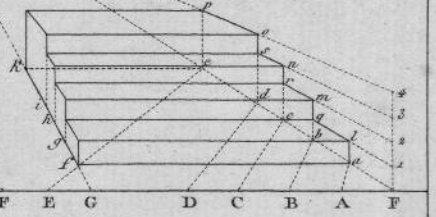


Fig. 2.



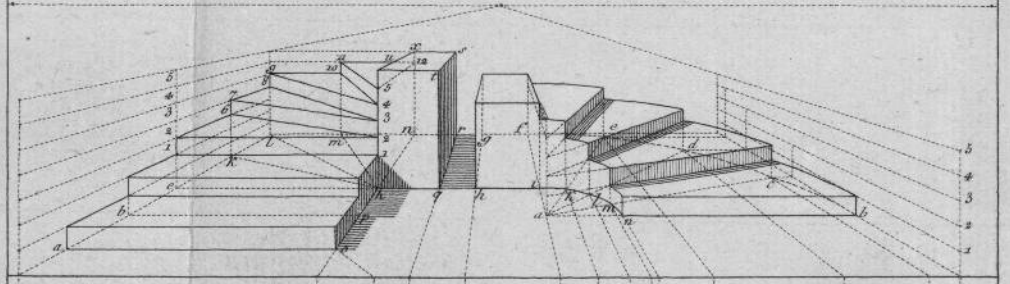
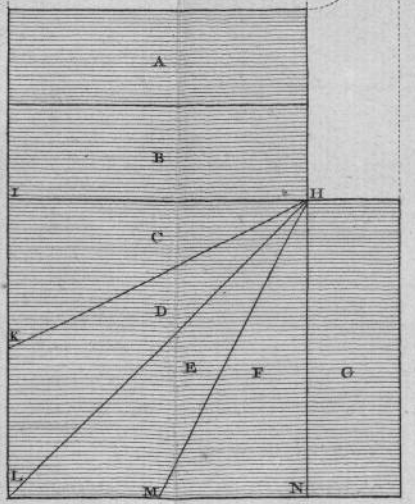


Fig. 3.



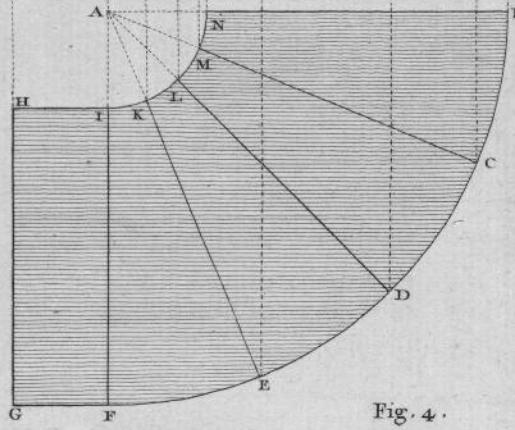


Fig. 4.

Deletire Sculp.

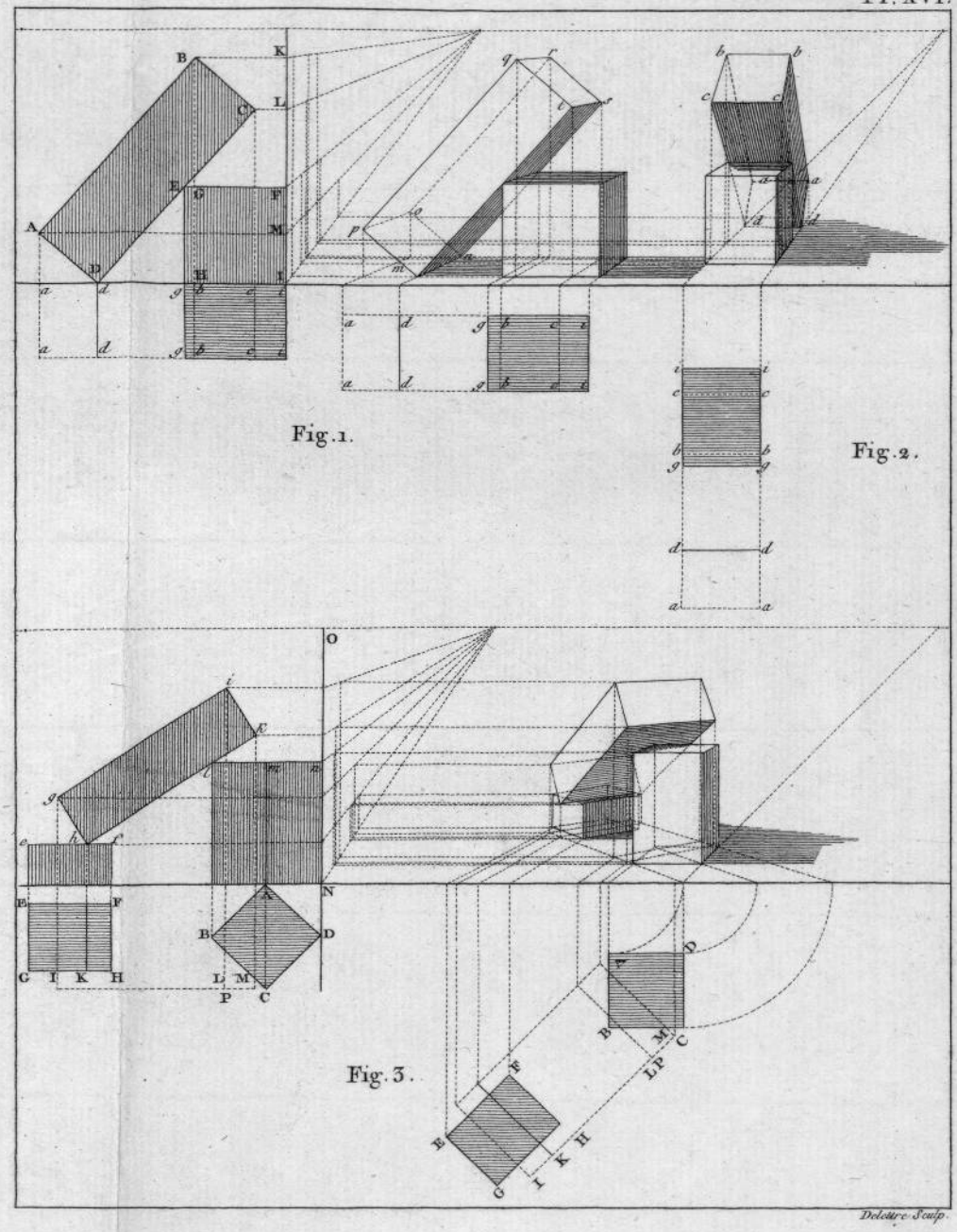


Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Delettre Sculp.

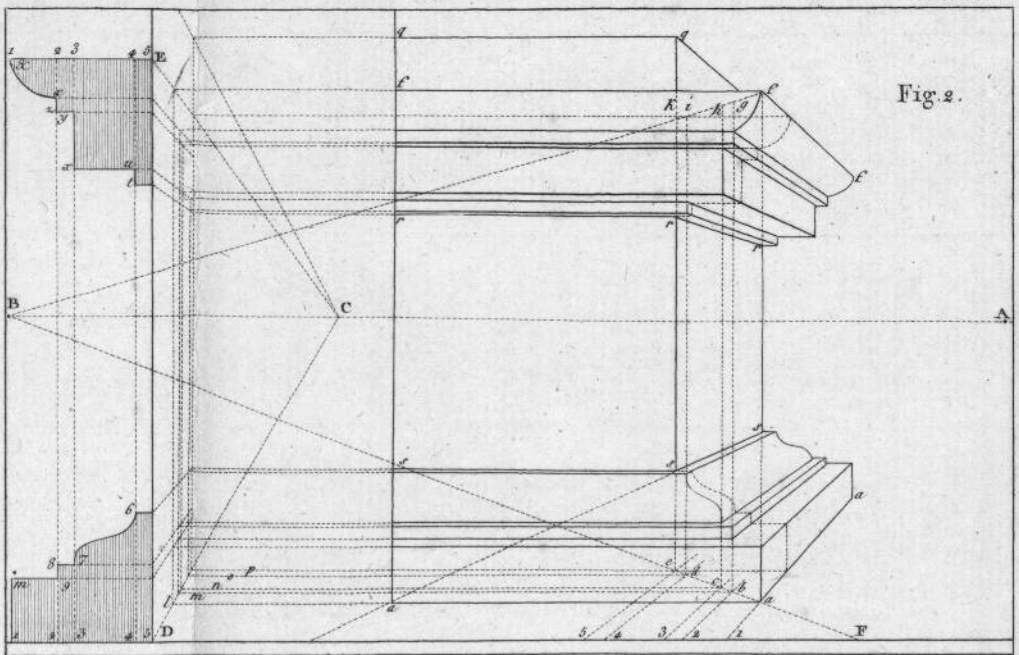


Fig. 2.

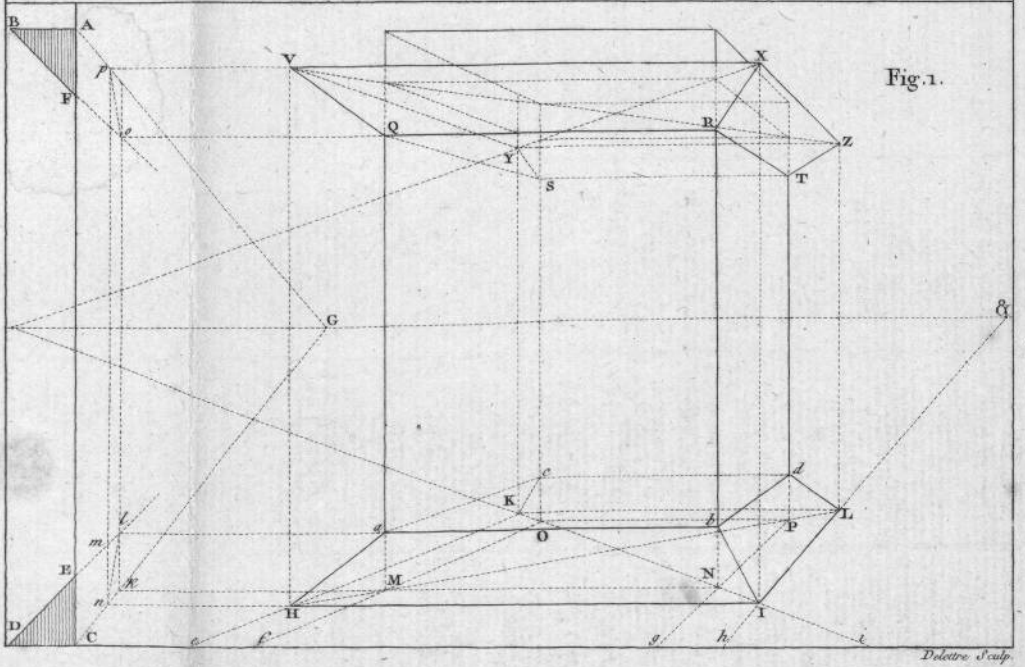
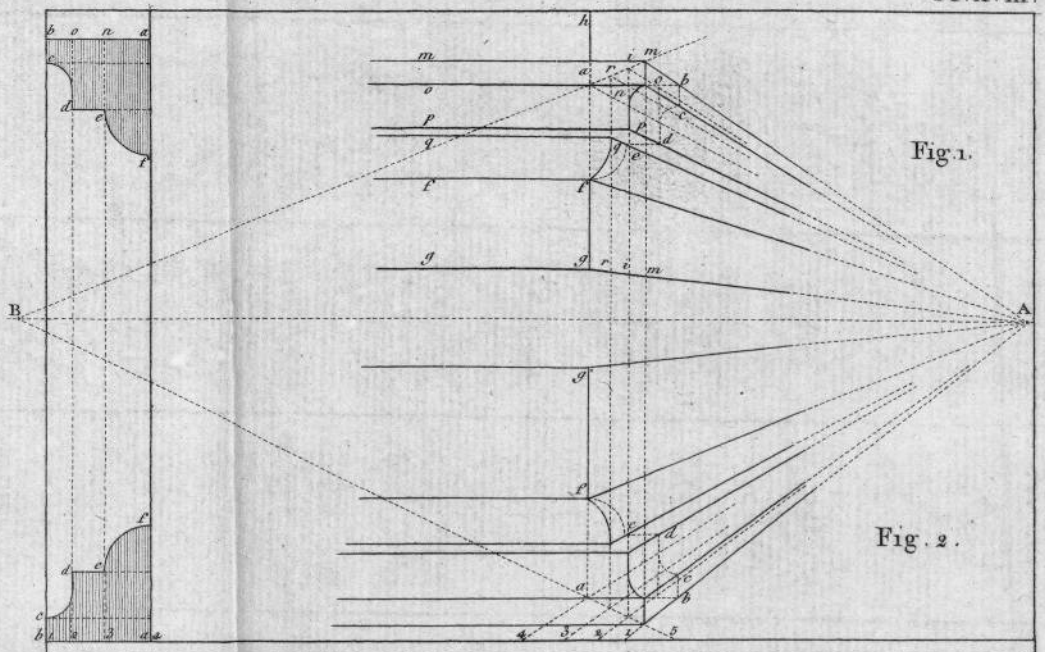
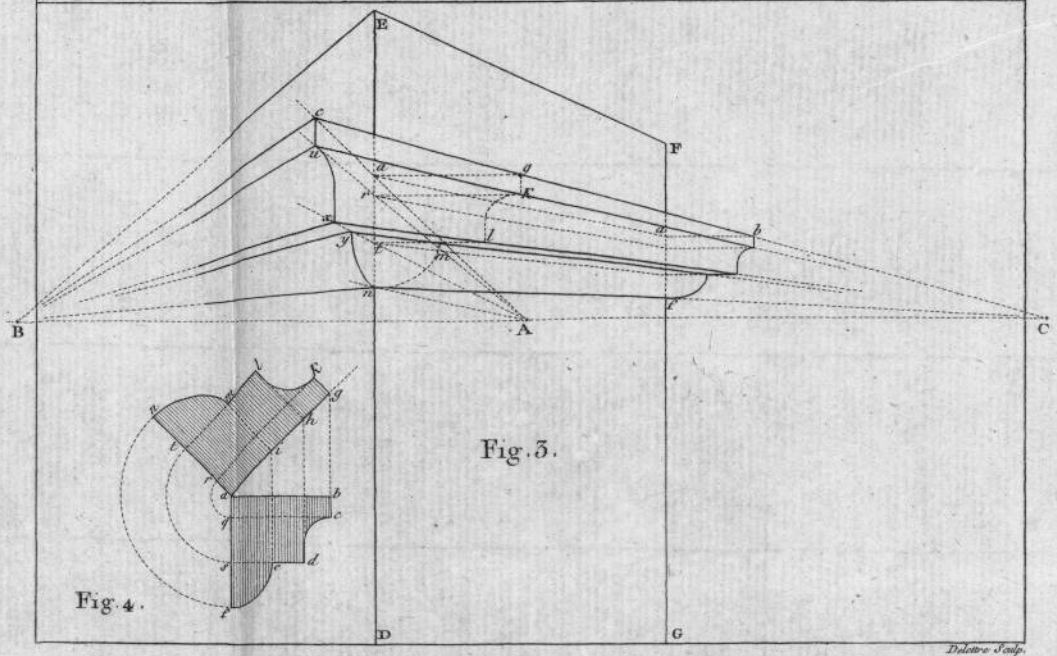


Fig. 1.

Delettre Sculp.





Dalattre Sculp.

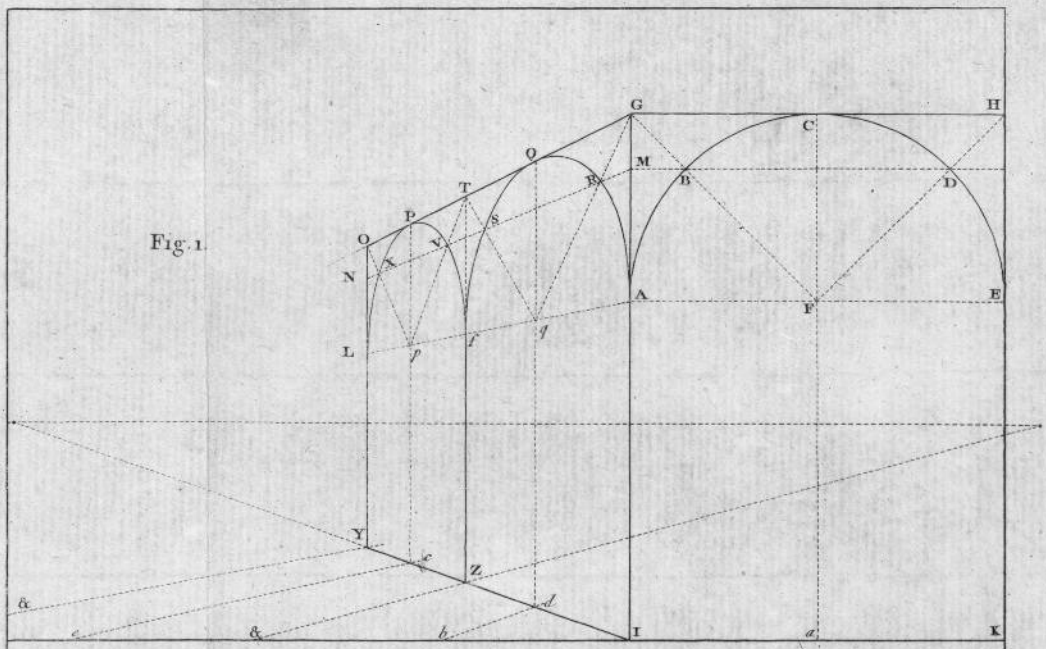


Fig. 1.

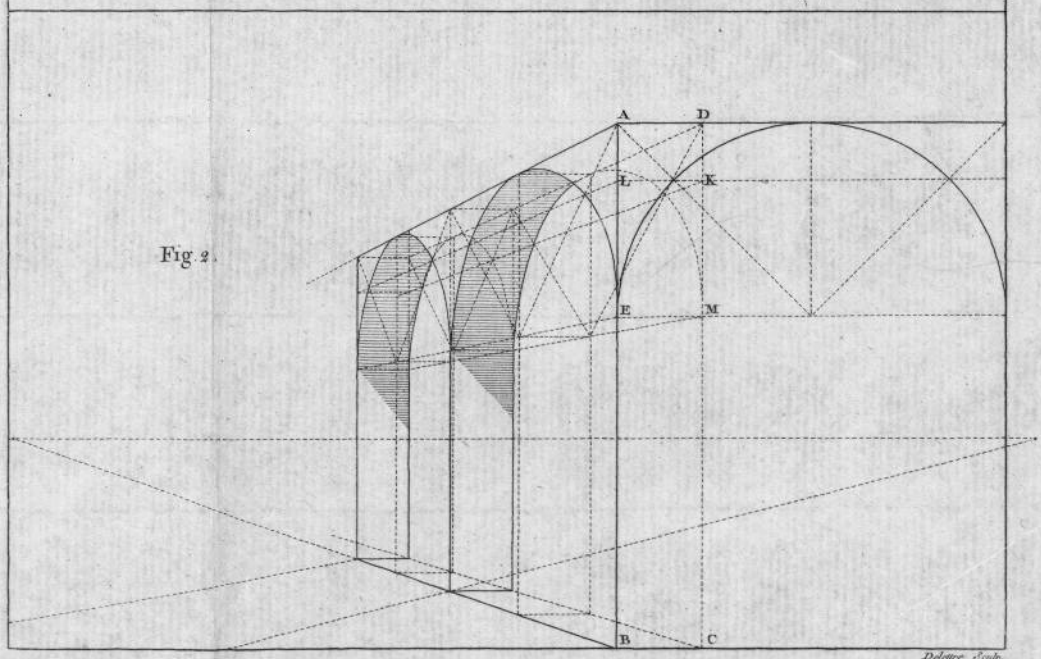


Fig. 2.

Delettre Sculp.

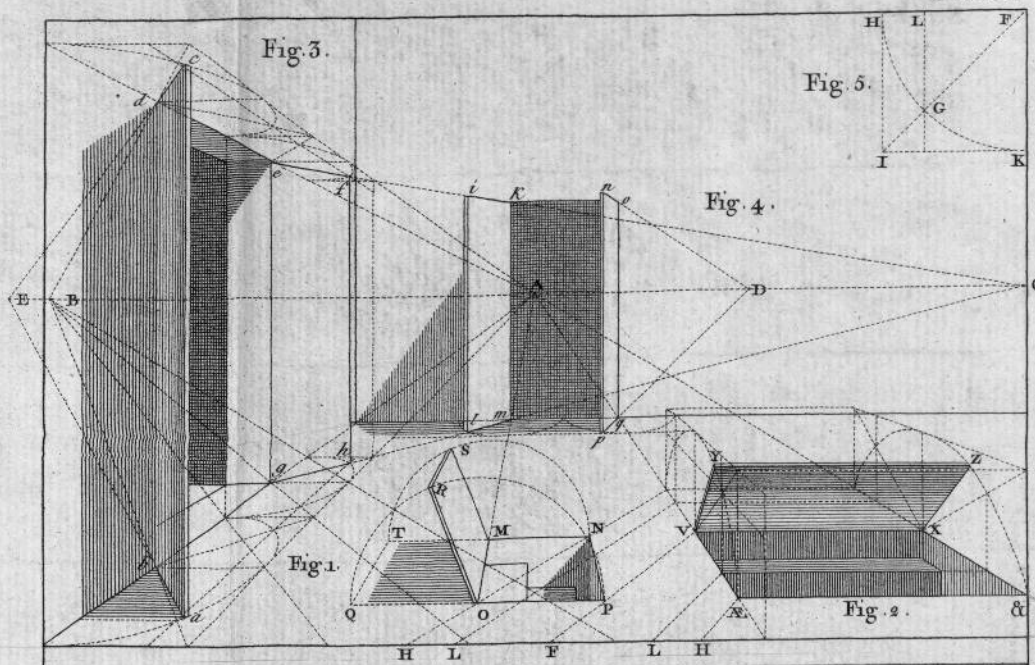


Fig. 3.
Fig. 5.
Fig. 4.
Fig. 1.
Fig. 2.
H L F L H
I K G

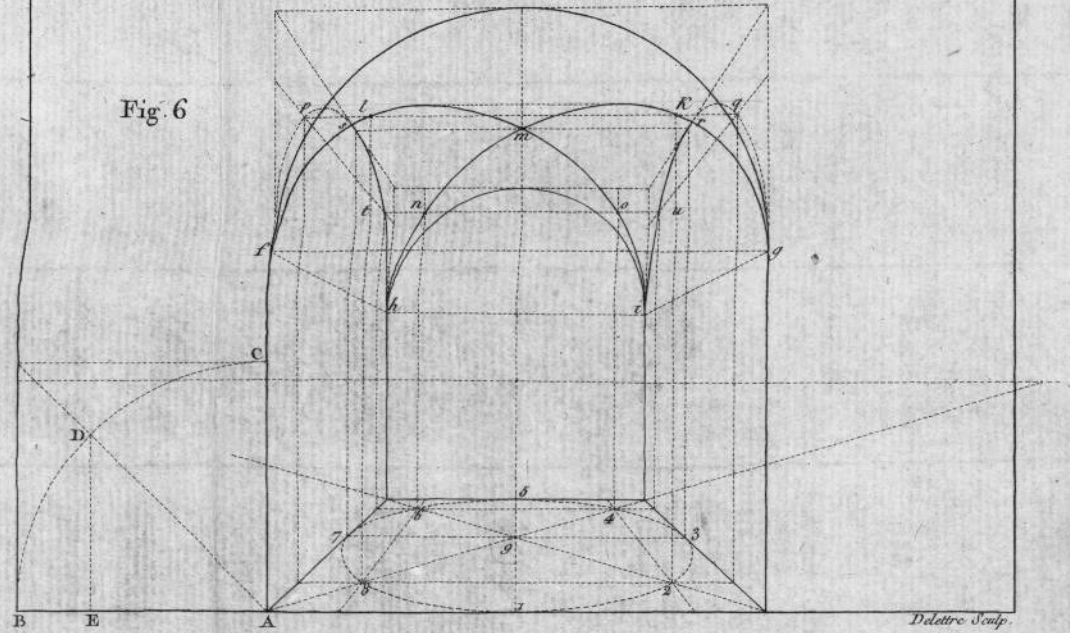


Fig. 6
B E A C D
Deletre Sculp.

Fig. 3

Fig. 1.

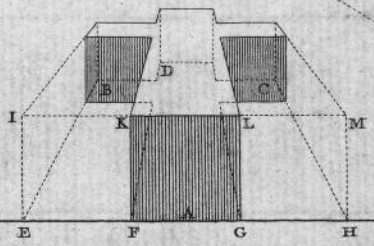
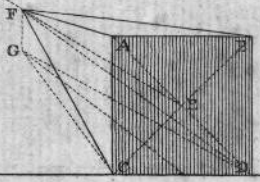


Fig. 2.



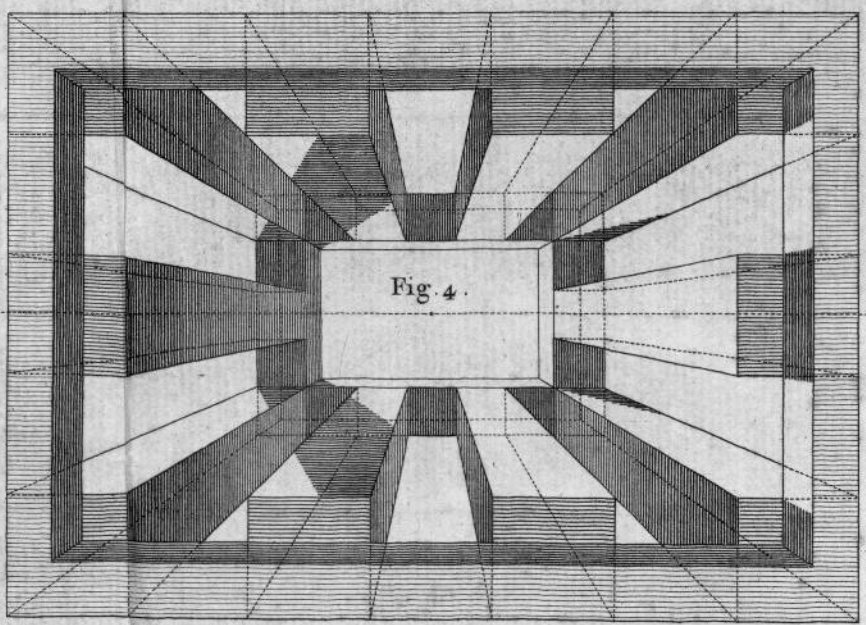
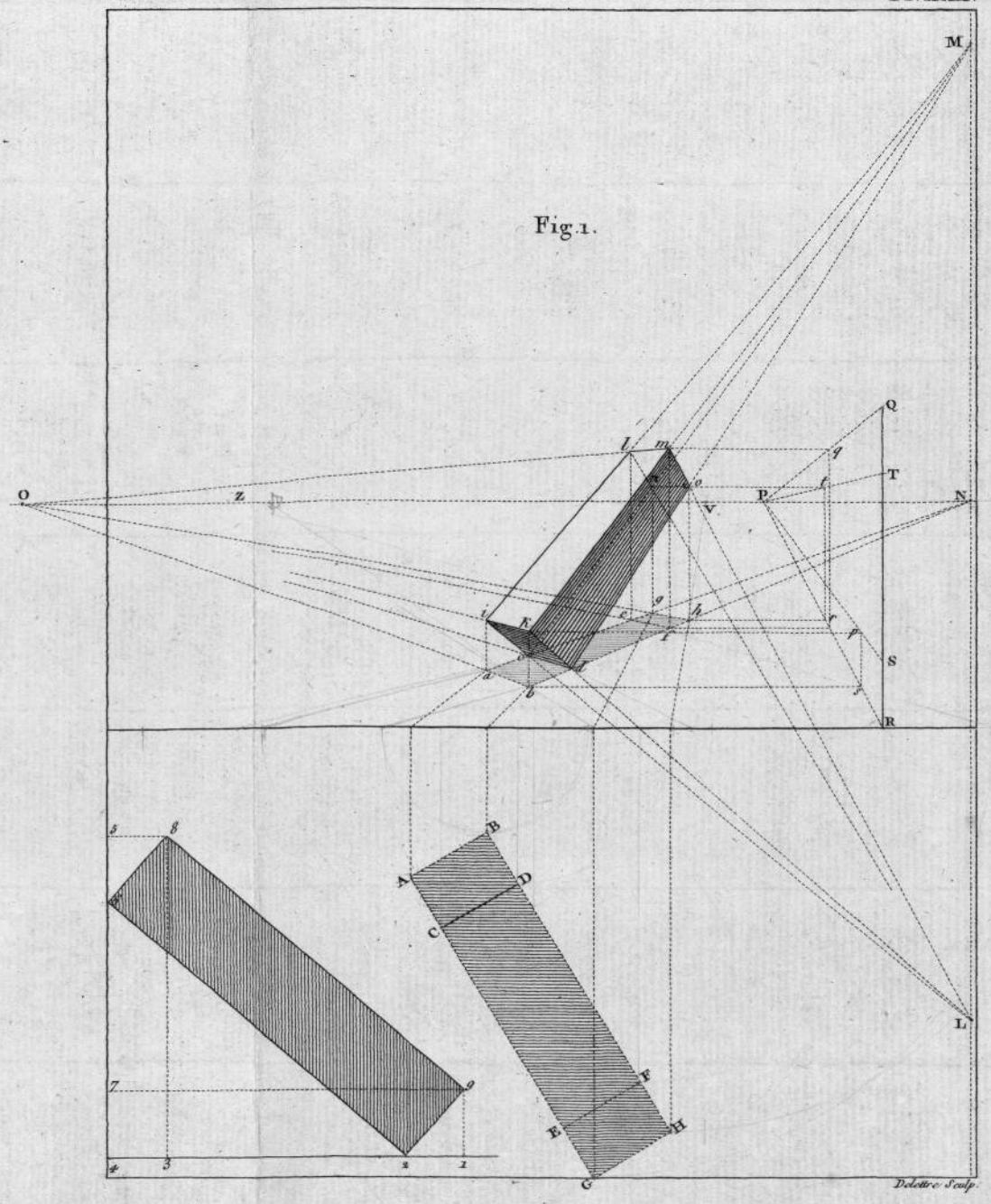


Fig. 4.

Delettre Sculp.

Fig. 1.



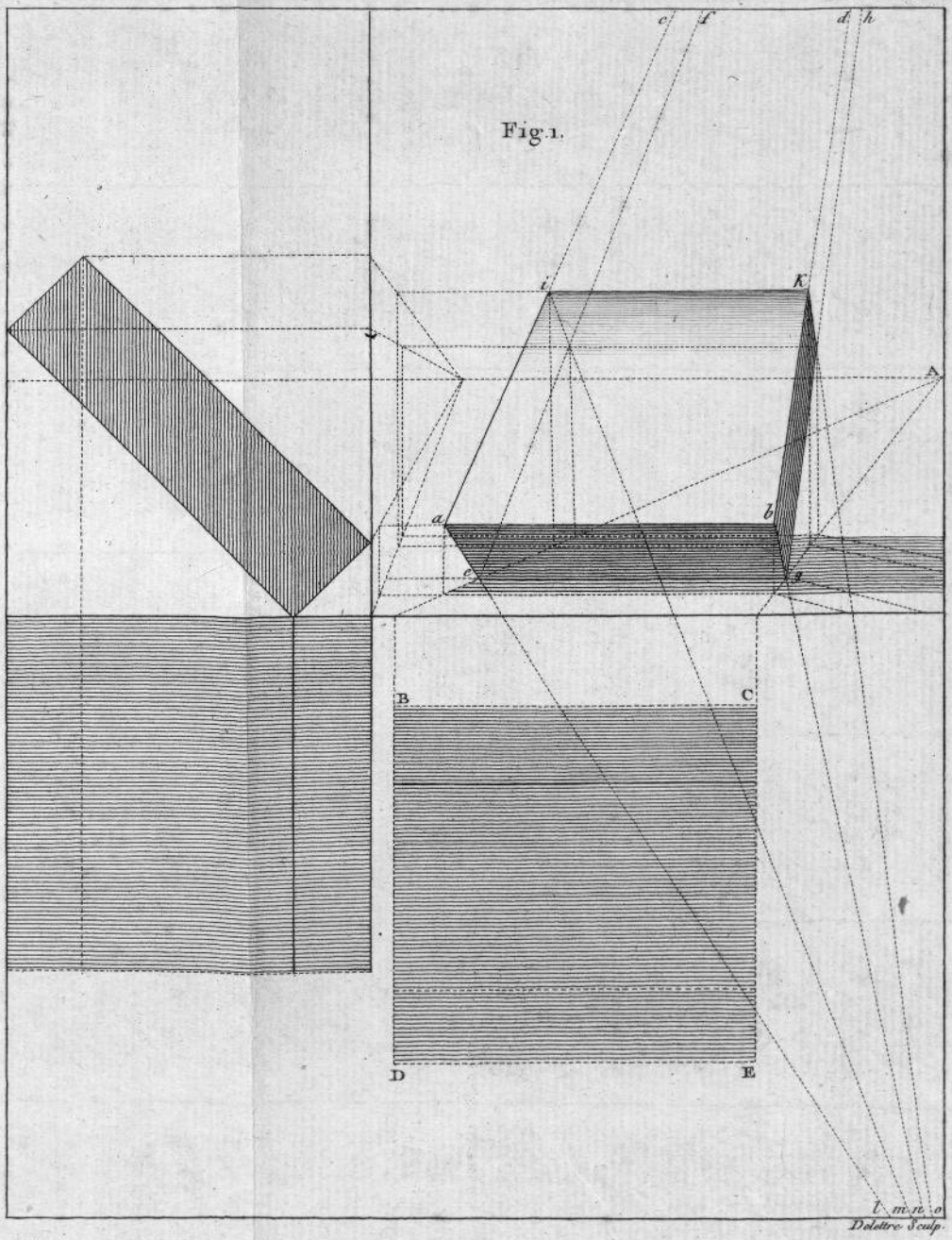


Fig. 1.
c
f
d
h
i
K
A
a
b
g
B
C
D
E

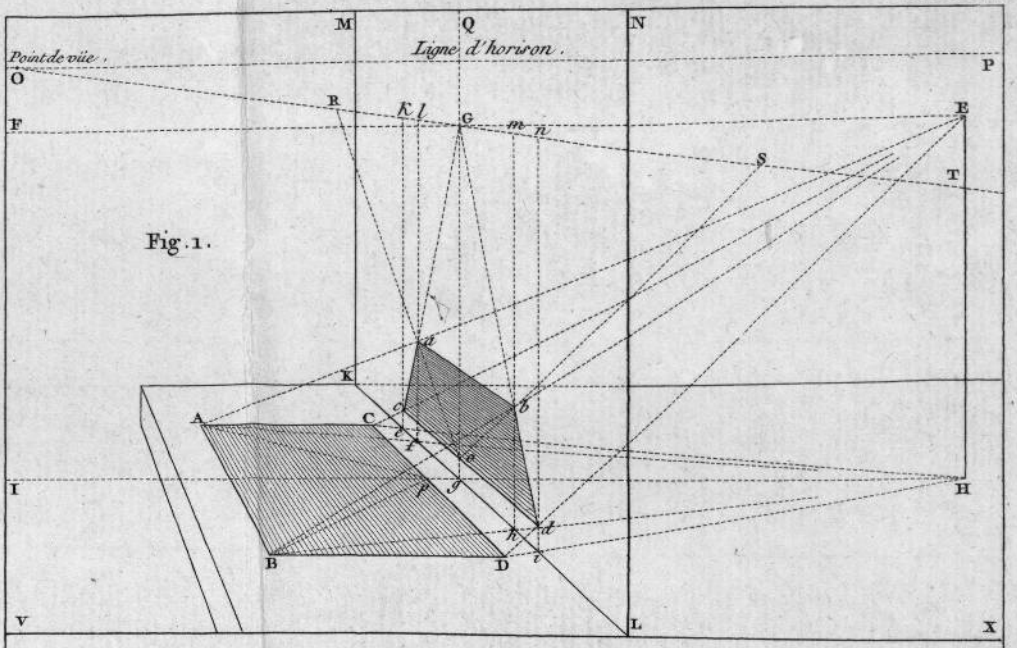


Fig. 1.

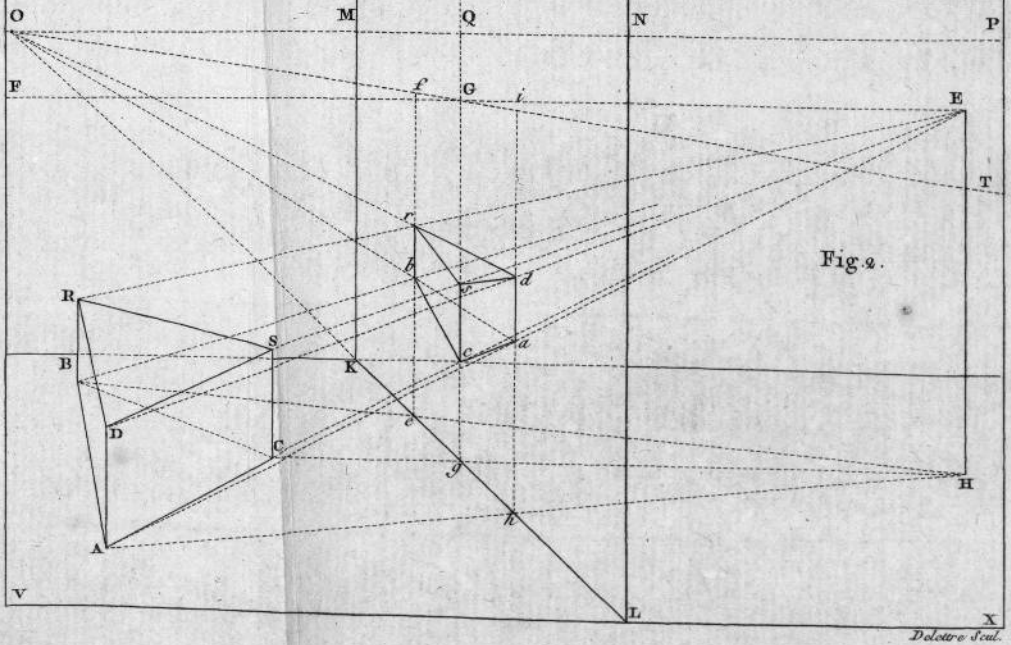


Fig. 2.

Delettre Sculp.

Pl. XXV.

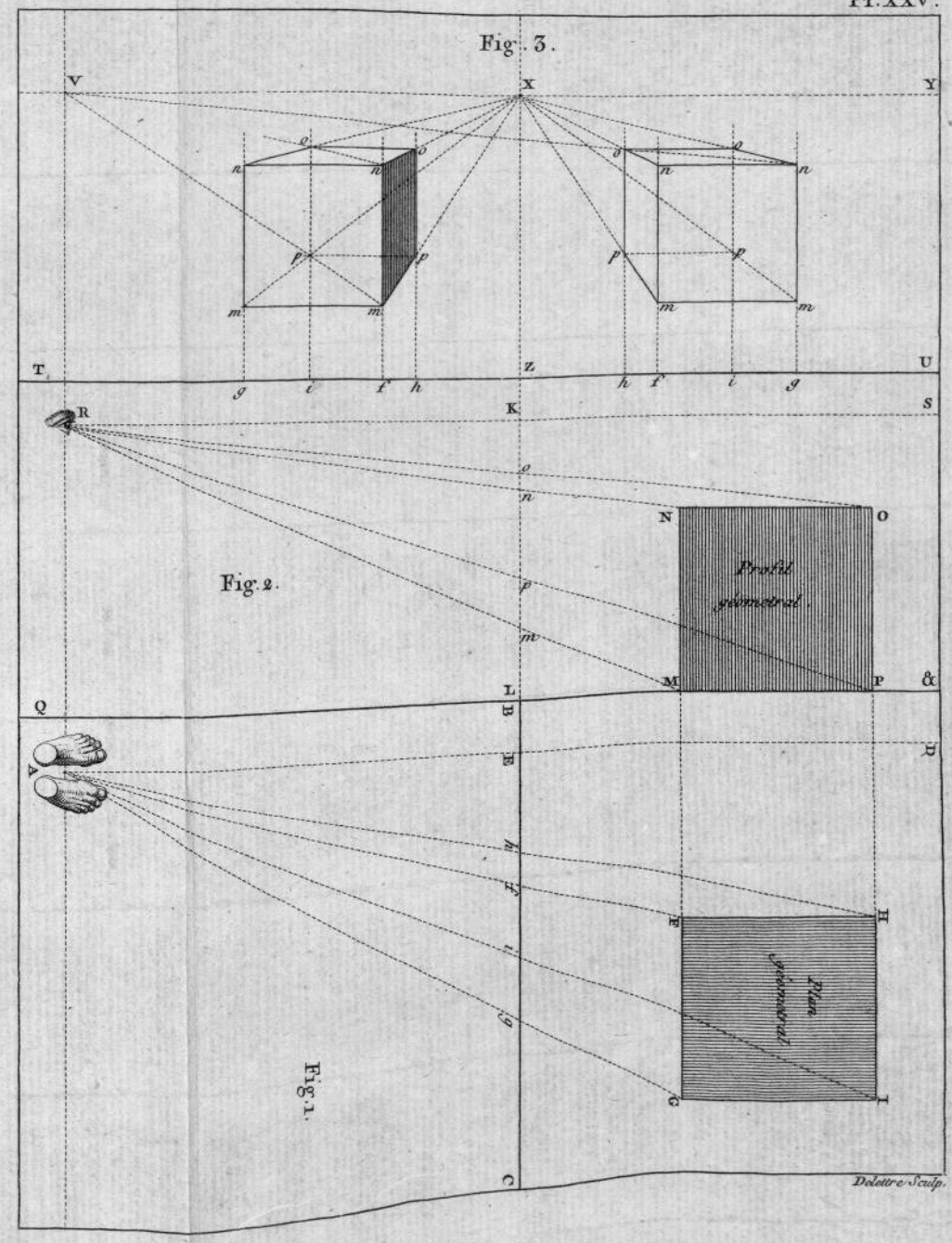
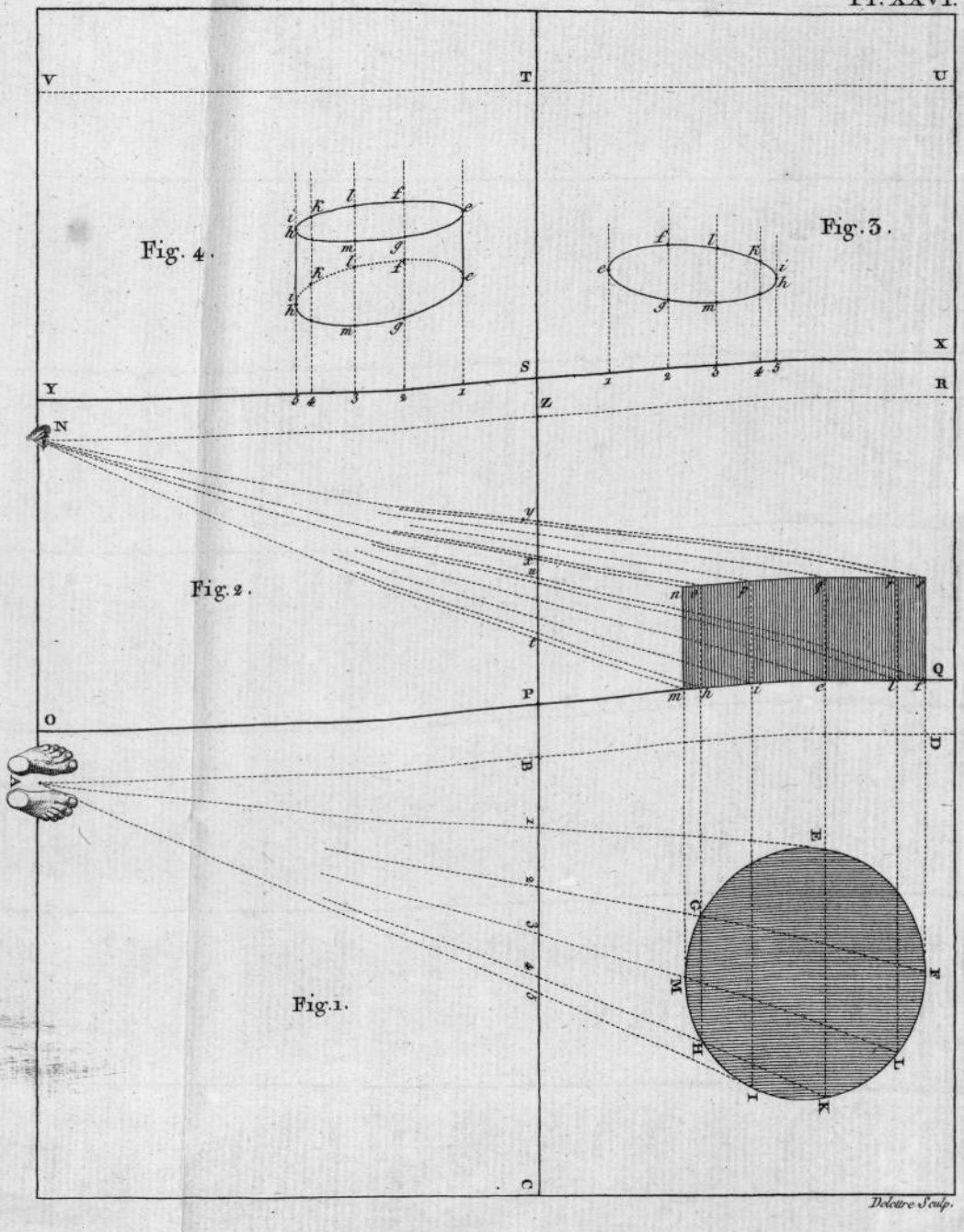
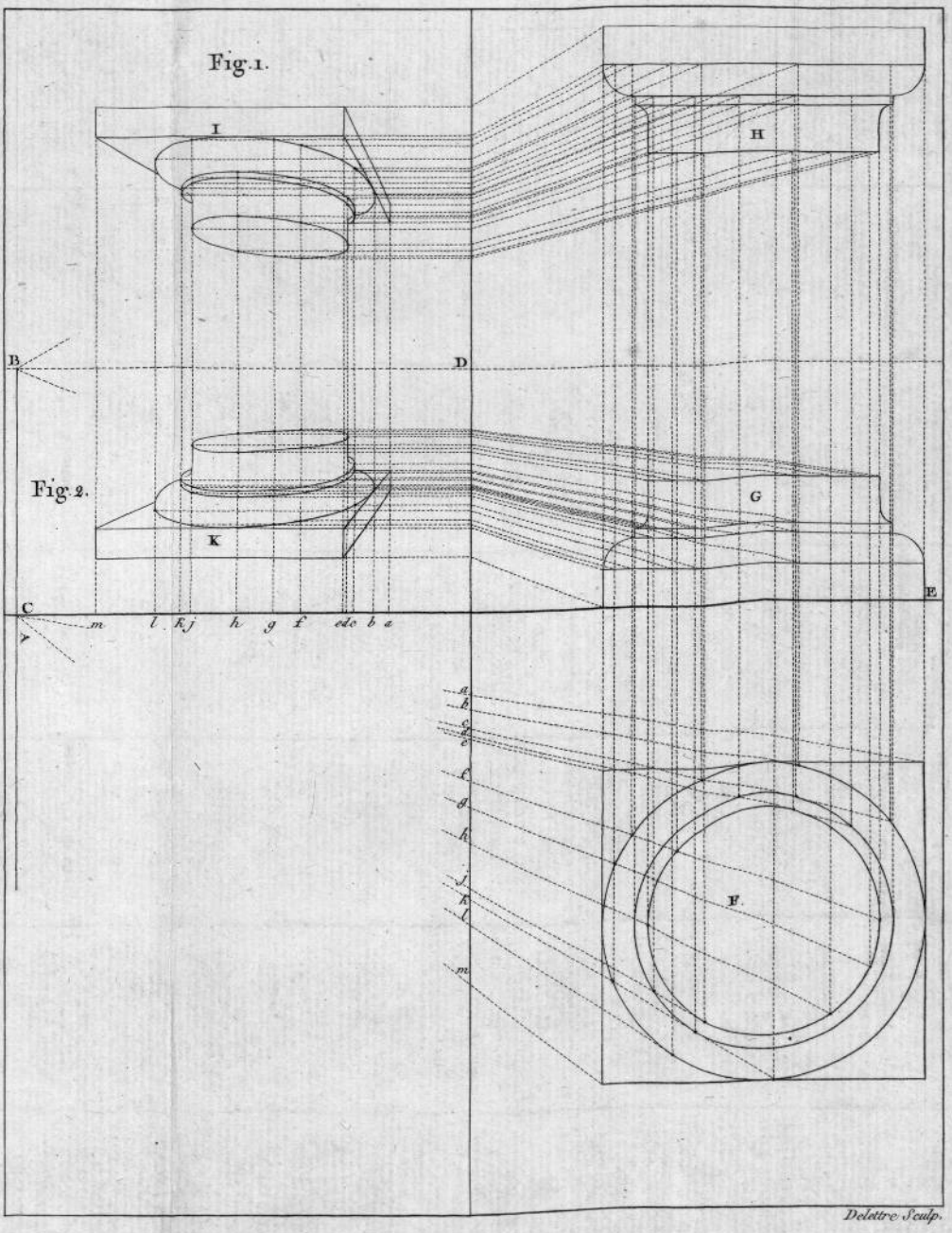


Fig. 3.
V
X
Y
T
Z
U
g
i
f
h
R
K
S
Fig. 2.
N
O
Profil géometral.
M
P
&
Q
L
B
E
D
A
F
H
Plan géometral.
G
I
Fig. 1.
C
Delettre Sculp.


V
T
U
Fig. 4.
Fig. 3.
X
Y
S
R
Z
N
Fig. 2.
Q
P
O
D
B
Fig. 1.
C
Delettre Sculp.



Delettre Sculp.

Fig. 1.

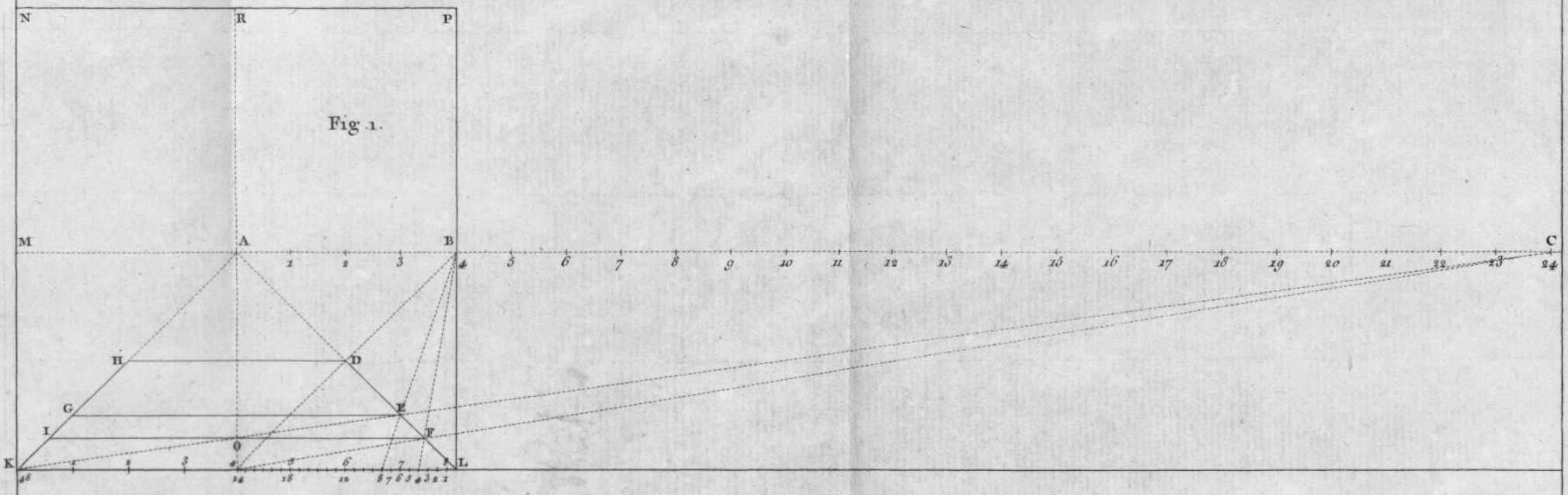
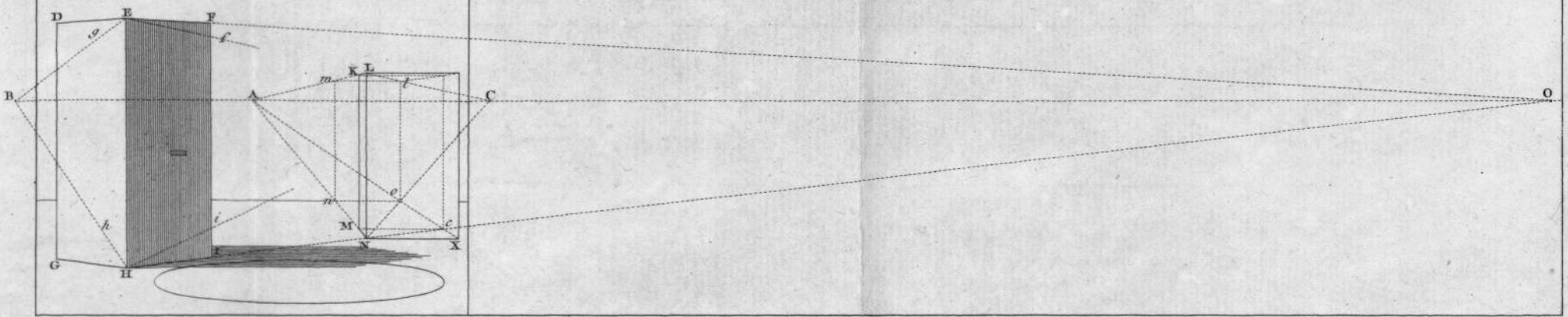


Fig. 2.



Deleuze Sculp.

Fig. 1.

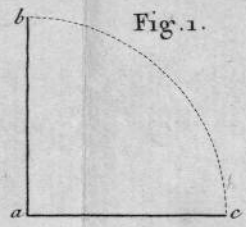


Fig. 2.

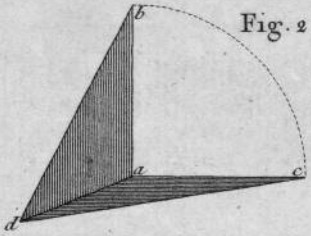


Fig. 3.

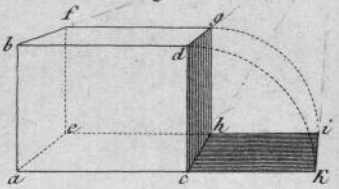


Fig. 6.

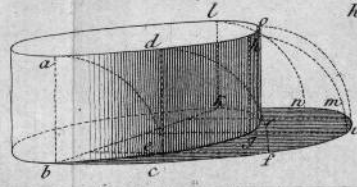


Fig. 7.

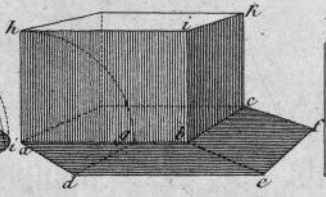


Fig. 8.

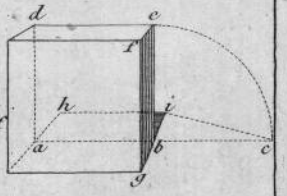


Fig. 9.

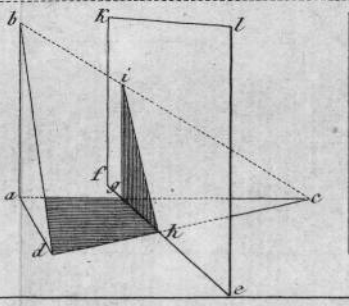


Fig. 10.

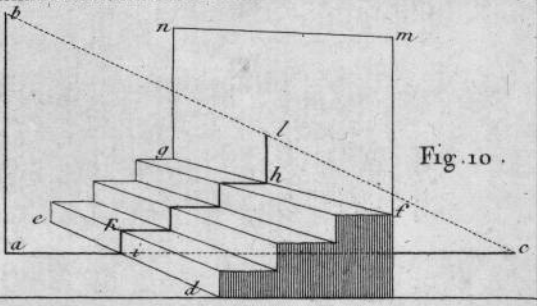


Fig. 5.

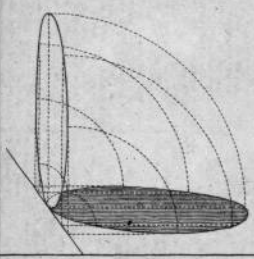
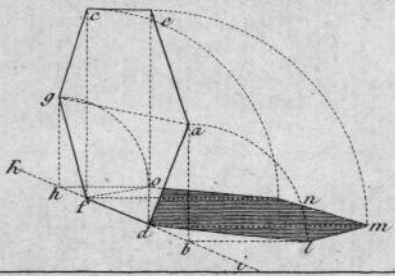


Fig. 4.



Delettre Sculp.

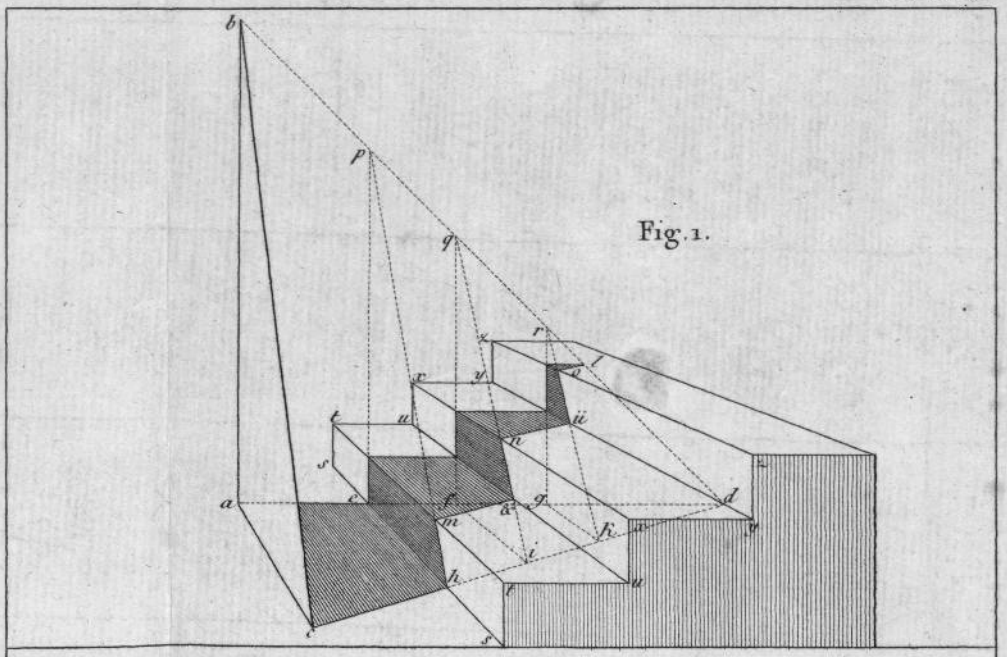


Fig. 1.

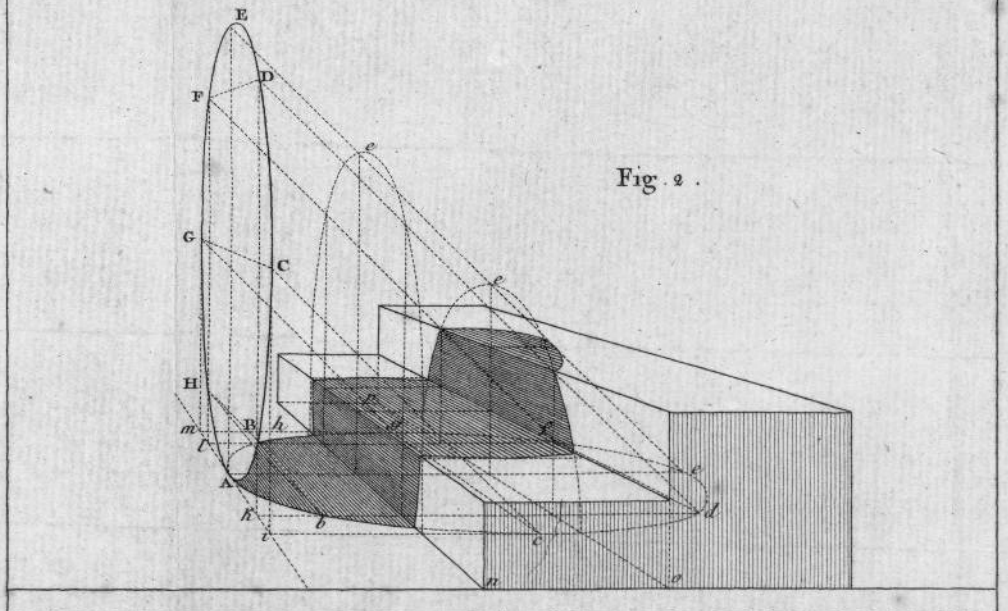
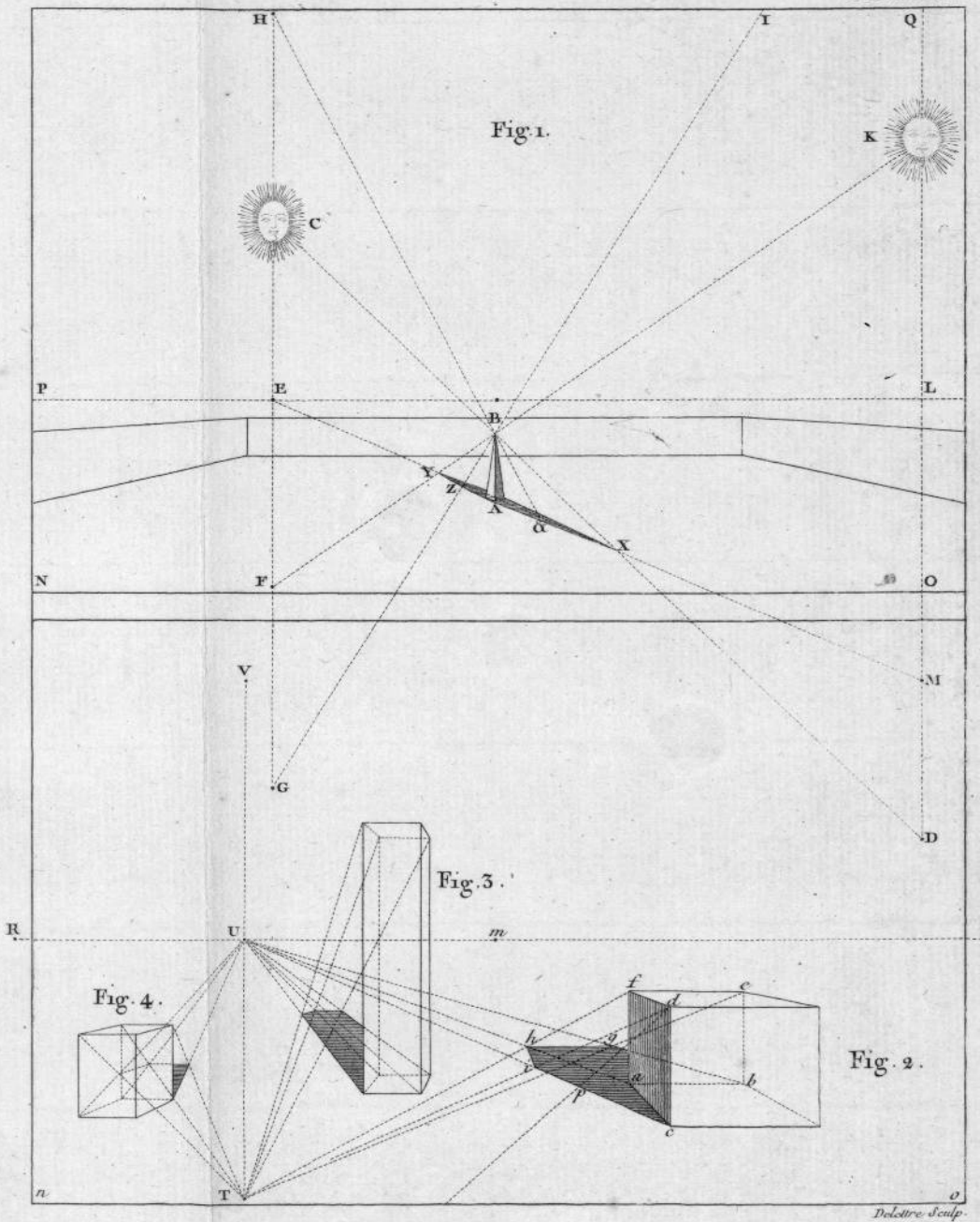


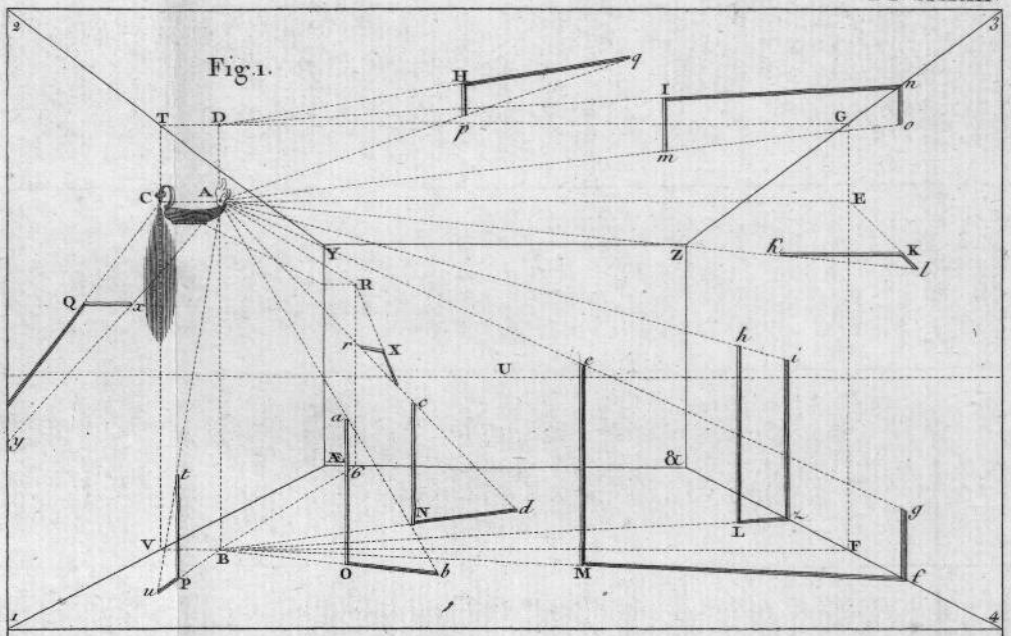
Fig. 2.

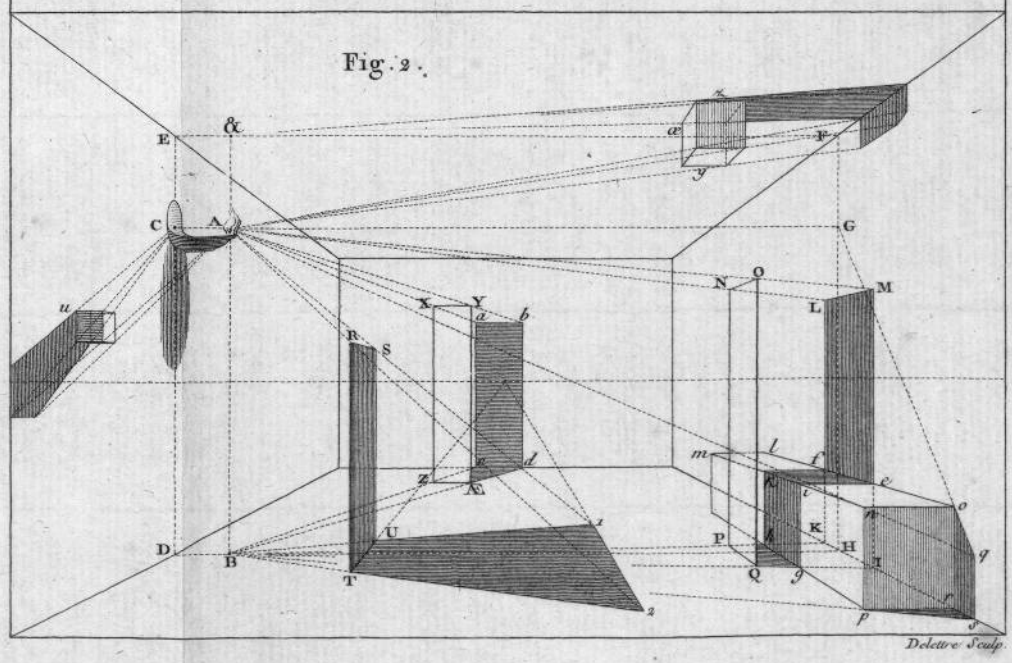
Pl. XXXI.



Delettre Sculp.

Pl. XXXII.





Delettre Sculp.

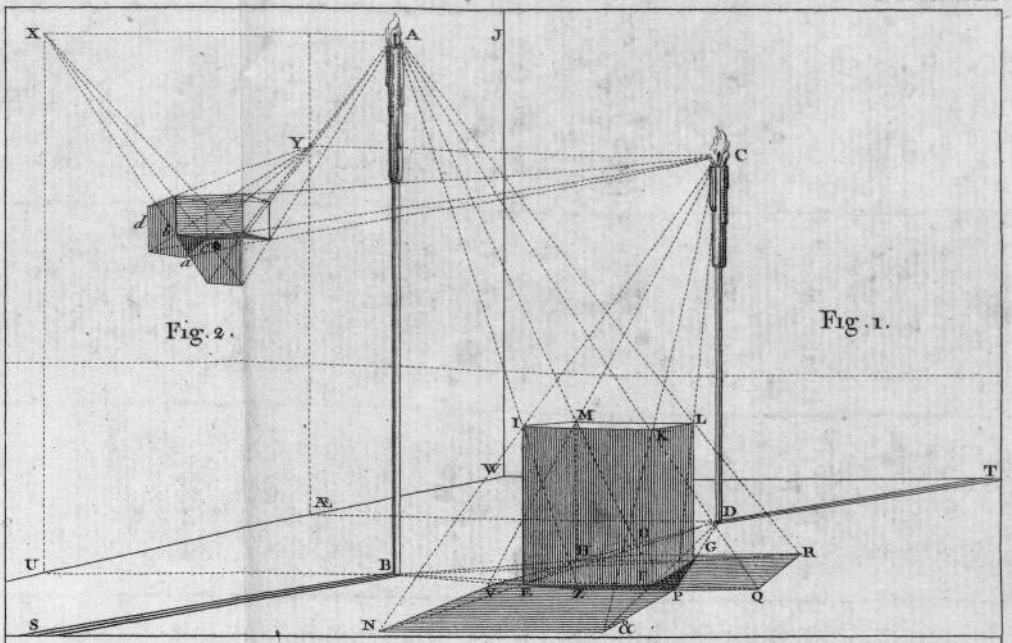
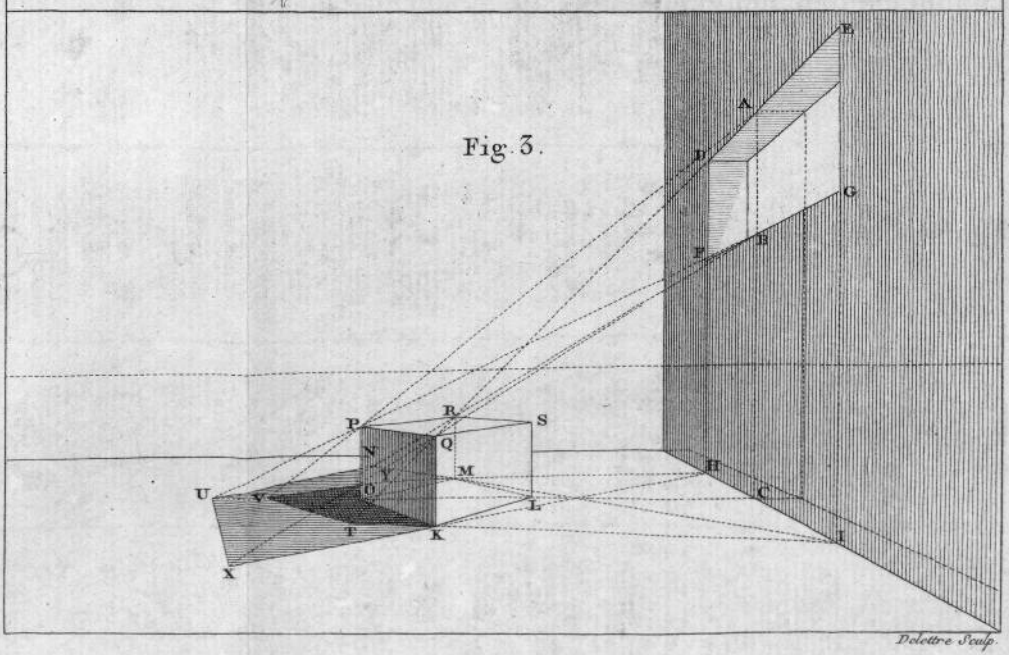


Fig. 3.



Delettre Sculp.

Fig. 1.

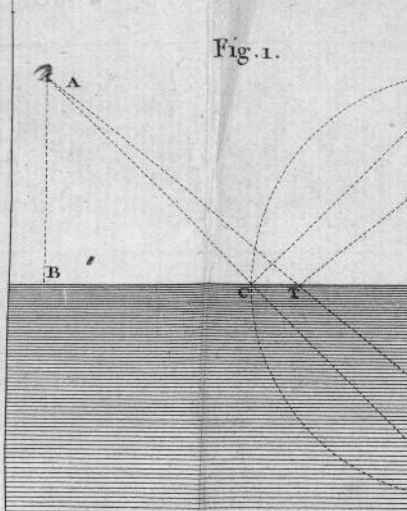


Fig. 2.

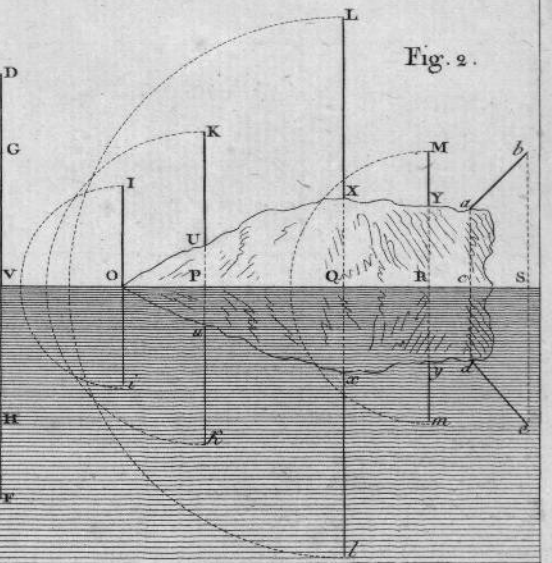
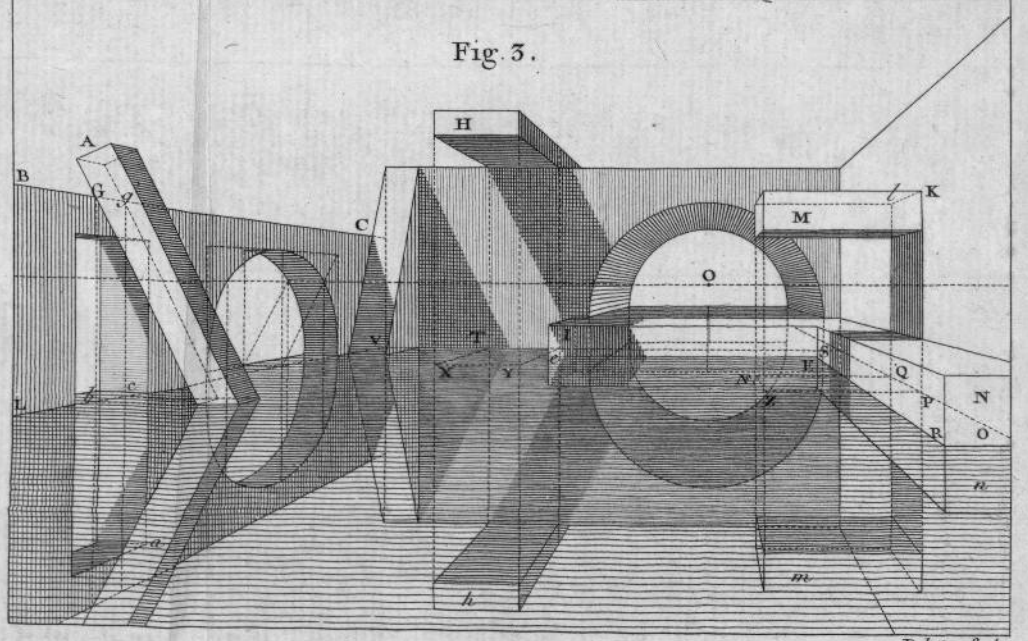


Fig. 3.



Delettre Sculp.

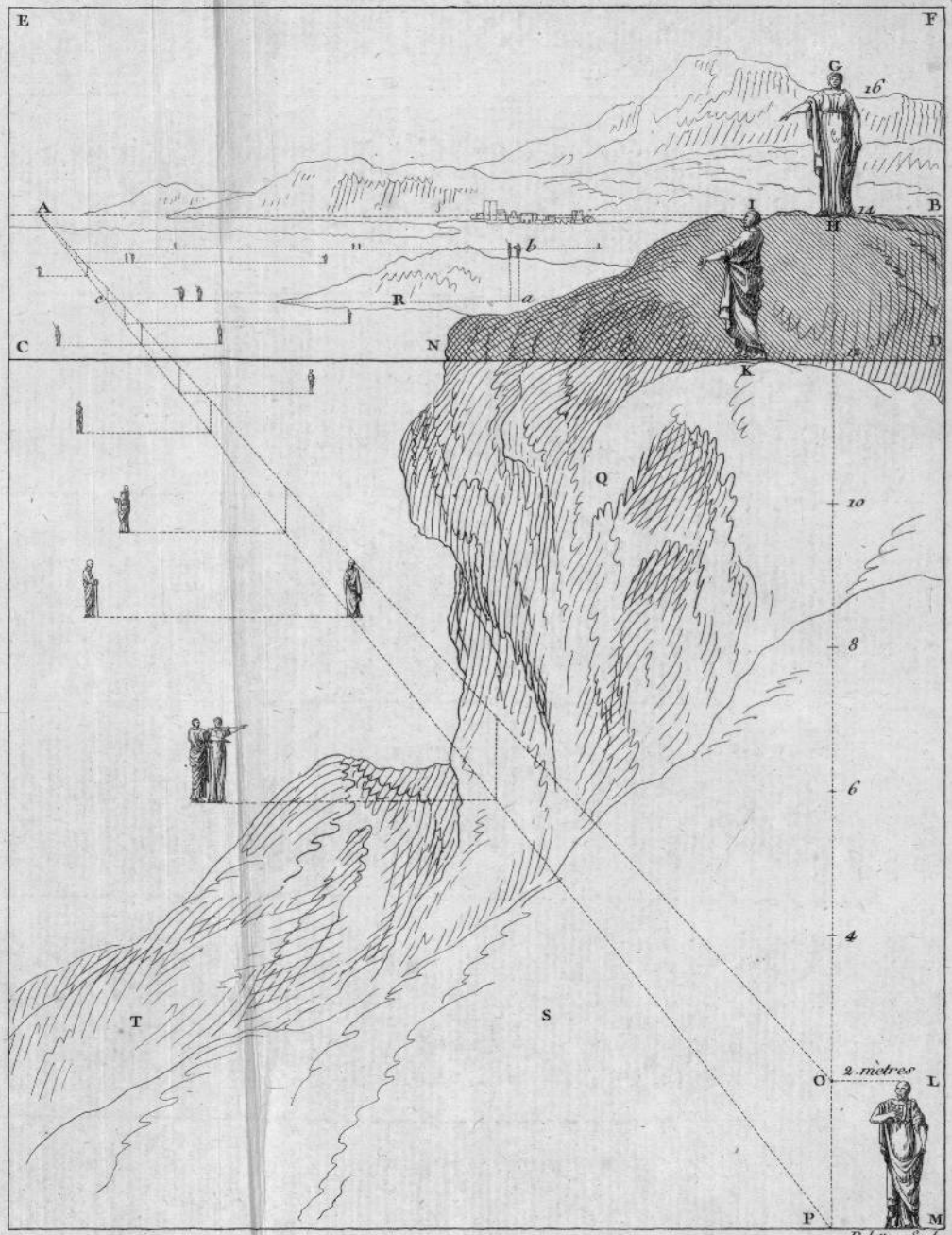
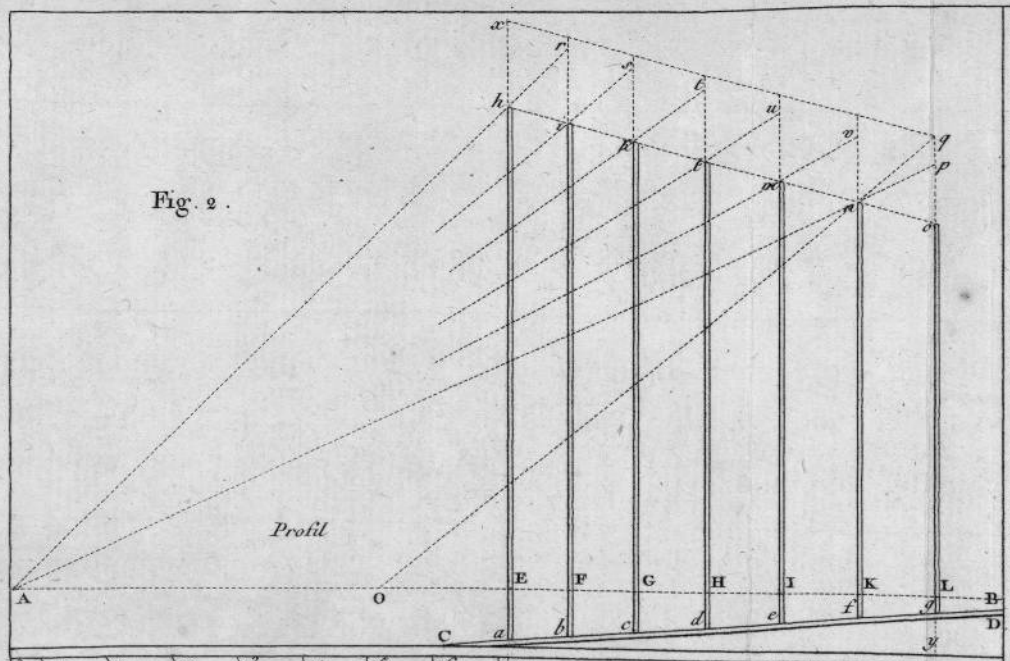

E
F
G
16
A
I
B
H
14
b
c
R
a
C
N
K
D
Q
10
8
6
4
T
S
2. mètres
O
L
P
M
Delettre Sculp.

Fig. 2.



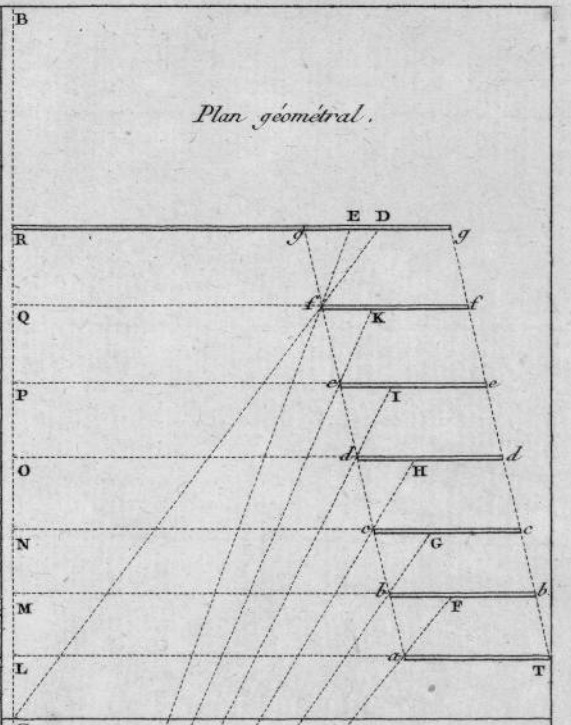


Fig. 1.

Fig. 4.

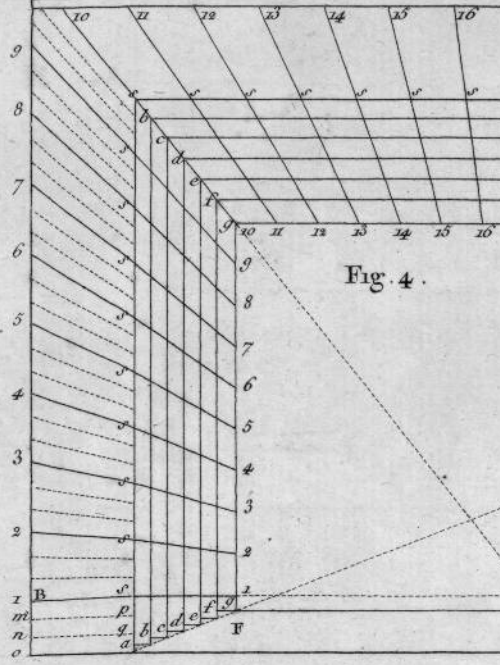


Fig. 3.

Delettre Sculp.