Bodleian Libraries
UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

# SUR L'IDÉAL
## DANS LES ARTS
## DU DESSIN,

PAR Mr. QUATREMÈRE DE QUINCY.

[1805]

# SUR L'IDÉAL

## DANS LES ARTS

### DU DESSIN.

I

J'ai souvent entendu répéter, en Allemagne, que les Français n'avaient pas le goût de la métaphysique. A quoi je répondais toujours, *les Français d'aujourd'hui.* Cela peut s'avouer, je pense, sans trop de honte, quand on a eu ses Descartes et ses Mallebranche. Au fond, cela ne signifie autre chose sinon que le goût de la métaphysique a eu son tems et n'est plus de mode. Pourquoi pas ? N'est-il pas aussi naturel à notre esprit de se lasser d'un genre d'étude, qu'à nos yeux de s'ennuyer d'un genre de formes ou de couleurs ?

Nos voisins, les Allemands, cultivent avec ardeur la métaphysique, je le sais. Mais ce beau zèle durera-t-il encore un siècle ? La tournure de leur esprit et de leur goût ne changera-t-elle pas ? Je n'ose le prédire. En France on sait que l'esprit a ses phases : on le voit changer un peu tous les jours ; on calculerait ces variations et ces déclinaisons-là, et je m'étonne qu'on ne les mette pas dans l'almanach.

Par exemple, la direction actuelle de notre



HISTORY OF ART OXFORD

esprit est vers les choses utiles, bien positives et bien usuelles. Ce n'est plus en elles-mêmes, ni pour elles-mêmes que nous estimons les connaissances; c'est pour leur application au perfectionnement de l'industrie. Nous voulons connaître l'intérêt que rapporte au commerce chaque sorte de science et le produit net de leur culture; le tarif de ce que le résultat de chacune met dans la balance de nos recettes, est aujourd'hui la mesure de l'estime ou de l'insouciance que nous leur portons.

Or, sous ce genre de rapport, je crois que la métaphysique pèse peu dans la balance du commerce, et figure pour peu de choses dans les tableaux de la statistique; car ses ouvrages ne se lisent point. Dès-lors sa consommation en papier, en main-d'œuvre, est un article peu important. Voilà plus qu'on ne pense pourquoi cette science n'est guère cultivée. Cela pourra changer: il y a des saisons au moral comme au physique. Dans certains siècles l'homme moral est tout; il se trouve alors des hommes qui vont jusqu'à douter qu'ils aient un corps. En d'autres tems, l'homme physique prend le dessus; il y a alors bien des gens qui ne croient plus avoir une ame, ou du moins ne s'en inquiètent plus. C'est un souci de moins. On ne vit plus que *in solo pane.*

Il ne faut pas nier aussi que la métaphysique, par l'abus qu'on en peut faire, n'ait quelquefois,

dans certaines parties, le tort d'être par trop oiseuse. Il est difficile de la tenir dans son point. Elle dégénère si aisément en arguties grammaticales, en subtilités inintelligibles, uniquement propres à obscurcir les notions du simple bon sens, qu'il faut pardonner à celui-ci de se révolter quelquefois contre elle.

Je n'entends pas non plus, et je prétends encore moins, qu'on doive mettre de côté, dans la culture des sciences et de la métaphysique elle-même, ce qu'elles ont d'applicable au progrès des arts et de l'industrie. Les anciens philosophes, il est vrai, ne voulaient point qu'on estimât la géométrie et la science des nombres, autrement que sous leur rapport intellectuel et moral; ils eussent cru rabaisser la dignité de leur emploi dans l'enseignement, s'ils eussent dirigé les regards de leurs élèves vers les applications matérielles ou mécaniques de ces sciences. Cela serait un peu trop fort pour nous. Je veux donc que la métaphysique, outre ce qu'elle a d'utile dans ses rapports intellectuels, soit aussi dirigée d'une manière pratiquement avantageuse à la perfection des arts d'imitation.

C'est, il faut l'avouer, ce que n'ont jamais fait toutes les théories métaphysiques du beau. Jamais elles n'ont produit un système qui pût être de quelque secours aux artistes dans la procréation de leurs ouvrages. Tranchons le mot. Quand même on parviendrait à déterminer avec

justesse et le principe du beau et la nature du sentiment qui nous le fait rechercher, cela ne servirait pas plus pour faire de belles choses, que la connaissances des lois de la pondération et de la myologie ne servent pour marcher.

Rien n'est plus vain dans la pratique de l'imitation que la théorie du beau. Aussi les artistes sont-ils de tous les hommes ceux qui font le moins de cas de ces connaissances métaphysiques.

Le beau que l'artiste sait produire dans les arts du dessin, est bien, sans doute, du même genre que celui des autres arts. Le principe en est le même; et presque toutes les observations faites sur les impressions que nous recevons de la poésie, de l'éloquence et de la musique, sont applicables à la peinture et à la sculpture. Mais comme les images de celles-ci sont matérielles et sensibles, leur homogénéité avec des idées abstraites et intellectuelles est moins perceptible. Voilà pourquoi, d'une part, l'écrivain qui disserte sur les arts du dessin a beaucoup plus de peine à rendre leur théorie sensible, et de l'autre, l'artiste habitué aux leçons que reçoivent les yeux, se prête difficilement à celles qui exigent l'application de l'organe intérieur.

Il y a toutefois, en ce genre, quelques notions d'une utilité vraiment pratique pour l'art, qui tiennent à des idées un peu abstraites, et sur lesquelles il serait à souhaiter qu'une théorie

nette et judicieuse pût vaincre la répugnance des artistes pour tout ce qui sort du cercle des discussions imaginatives.

Le sens, par exemple, qu'on donne au mot *idéal*, est si peu ou si mal défini, que, selon la manière d'entendre sa véritable acception, on se forme des systêmes qui peuvent tendre ou à rétrécir la pensée et à rabaisser l'essor du génie, ou à le porter à des écarts, d'où résultent les fausses manières et tous les genres de goûts capricieux et hors de nature qui déshonorent les ouvrages de tant de peuples.

Dire ce que c'est que l'on entend par idéal dans les ouvrages des arts du dessin, ou définir l'essence même de l'idéal, et l'opération de l'esprit dans la manière de le produire, sont, comme l'on voit, deux choses fort distinctes : l'une peut facilement se réduire à des démonstrations, et l'autre exige l'analyse métaphysique. La discussion de la première partie consiste en notions dont le sens extérieur est juge ; celle de la seconde pénètre dans les secrets de la formation des idées et de l'élaboration des inventions humaines.

Si quelqu'un doutait de l'existence de l'idéal dans les arts du dessin, je pense que, pour toute discussion, il faudrait le conduire devant une belle statue antique. Là, tout s'explique sans équivoque ; là personne ne contestera que les Grecs n'aient porté l'art de l'imitation au plus

haut degré de ce genre. Ce qui prouve que ce mérite ne fut pas chez eux le résultat fortuit d'un talent heureux, mais qu'il reposa sur un systême devenu classique et vulgaire, c'est que les notions de leurs écrivains, sur les ouvrages de l'art, sont d'accord avec eux, en sorte que les ouvrages et leurs jugemens s'expliquent et s'interprètent les uns par les autres.

Les Grecs avaient reconnu que la nature, dans le plus difforme des individus, avait toujours sur le plus fidèle ouvrage de l'imitation, l'immense avantage que donne la vie, le mouvement, l'existence organisée : que l'art par conséquent borné à la servile imitation d'un seul individu, serait trop inférieur à la nature. Ils s'aperçurent que celle-ci agissant dans ses procréations par des moyens trop vastes pour s'occuper de chaque individu, parfaite dans son principe, parfaite dans sa fin et son ensemble, avait négligé la perfection dans les détails ; que mille causes s'opposaient à la production de la beauté complète de l'individu ; que le plus parfait était celui qui avait le moins d'imperfection. L'art vit ce côté faible de la nature, et ce fut sur ce point qu'il osa se mesurer avec elle, la défier et la vaincre. Libre dans la génération de ses ouvrages, il put mettre à chaque partie, et à chaque détail de chaque partie, le soin le plus complet et la recherche la plus scrupuleuse. Il put donner à tous les rapports tous leurs genres d'harmonie,

à toutes les proportions tous leurs genres d'exactitude, à toutes les expressions tous leurs genres de graduation. Enhardi par ses succès, il refit, si l'on peut dire, la nature. Il la tira du vague abstrait où elle était visible et cachée tout à-la-fois. Il la réduisit en méthode; son analyse produisit le beau complet de l'individu qu'en vain on demanderait à la nature. Le résultat de ce procédé de l'art dans la génération de ses ouvrages, est ce que nous appelons l'idéal.

Il consiste dans ce style d'imitation auquel nous donnons les noms de *noble*, d'*épuré*, de *relevé* ou *sublime*, pour le distinguer de celui qui, procédant sans toutes ces recherches, et se contentant du premier modèle dont il copie exactement la ressemblance, s'appelle, selon le plus ou le moins de servilité du copiste, style *vulgaire*, ou style *bas* et *ignoble*.

Aristote a défini de même les trois degrés de l'imitation du corps humain, et il les a désignés par des exemples tirés des trois manières de Polygnote, de Denis et de Pauson. Le premier, dit-il, peignait les hommes plus beaux qu'ils ne sont, κρείττους; le second les représentait tels qu'ils sont, ὁμοίους; le troisième restait au dessous, χείρους. Arist. Poet. ch. 2.

Nous retrouvons ces trois manières de représenter la forme humaine, et nous pouvons à-peu-près nous en faire l'idée dans les écoles modernes. Le premier degré serait le style de

l'école romaine ou florentine ; le second se trouve dans la manière de l'école vénitienne ; et le goût de l'école flamande nous retrace le genre du dernier degré.

Ce dernier degré d'imitation est plus facile non à comprendre, mais à démontrer en peinture qu'en sculpture. Probablement la sculpture n'eut point de Pauson chez les Grecs. Bien des raisons expliquent pourquoi il est interdit à cet art de tomber dans le trivial, qu'on a vu de tout tems faire un des genres souvent trop favoris de la peinture. Pour concevoir donc l'idée du trivial ou du bas dans la sculpture, il faut se rappeler quelques-uns de ces ouvrages modernes, où un systême rétréci d'imitation, et précisément l'inverse du systême idéal, avait porté des artistes assez connus, sans qu'on les nomme en France, à rechercher la vérité par les pétitesses de la nature, les plis de la peau, les rides, et tout cet accessoire de petit détail animal, propre à rapetisser et à dégrader l'image de l'homme ; c'est par-là qu'on se fera l'idée de l'ignoble en sculpture.

L'antique nous donne surabondamment l'idée des deux autres genres de style. Les figures athlétiques, telles que le prétendu Gladiateur, offrent l'exemple du style de Denis, style moyen entre les deux, qui, sans descendre aux trivialités des formes et des détails de la basse nature, ne s'élève pas non plus jusqu'à la con-

ception des formes humaines agrandies, embellies par la méthode de l'idéal. Citer les belles statues des Jupiter, des Apollon, des Minerve, des Bacchus, des Dianes antiques, toutes figures où les Grecs, pour montrer des dieux sous la forme humaine, furent obligés de la rendre digne de la divinité, en l'épurant et en l'anoblissant ; c'est assez faire connaître le style idéal.

Pour en mieux développer la doctrine, pour montrer qu'elle n'est pas d'invention moderne, et qu'elle fut aussi familière chez les anciens, aux écrivains qu'aux artistes, je veux rapporter encore deux passages des deux plus célèbres écrivains de l'antiquité, Platon et Cicéron, qui paraissent avoir senti mieux qu'aucun autre, et expliqué avec une plus grande netteté en quoi consistait l'idéal des arts du dessin.

Le passage de Cicéron est remarquable, et pourrait servir de texte à une théorie complète sur cette matière. L'écrivain romain annonce qu'il veut tracer le modèle d'un orateur tel qu'il n'y en a peut-être jamais eu, *talem informabo qualis fortasse nemo fuit.* Selon lui, il n'y a point d'ouvrage si beau qu'il soit, qu'on ne puisse se figurer encore quelque chose de plus beau ; et ce plus beau, c'est ce type intellectuel de perfection que nous portons au fond de notre ame, et qui est le principe de nos inventions. C'est là le modèle que consulterent

les grands hommes dans ces ouvrages que nous admirons. La simple intuition matérielle ou sensible de la nature, ne nous découvrirait pas les beautés de l'ordre relevé qui constitue l'idéal. Il faut joindre à l'étude de ce qui est, la connaissance de ce qui peut être.

C'est là ce que veut faire entendre Cicéron, quand il ajoute : « Phidias ce grand artiste, lorsqu'il faisait la statue de Minerve ou de Jupiter, ne se bornait pas à considérer un modèle pour l'imiter tel qu'il était ; mais au fond de son ame résidait un autre type d'une nature supérieure, dont la beauté fixait ses regards, dirigeait ses inventions, et le conduisait dans leur exécution. » *Neque enim ille artifex* ( Phidias ) *cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem è quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximiæ quædam quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.*

Imaginer par-là, comme quelques-uns se le sont figuré, que Phidias aurait travaillé sans modèle, n'eût point consulté le naturel dans ses ouvrages, et eût tout fait *de tête et de pratique*, comme on le dit aujourd'hui, c'est mal entendre Cicéron. Deux opérations concouraient à former les ouvrages de Phidias, et nous verrons que leur concours est nécessaire dans la formation des ouvrages qui prétendent

au mérite de l'idéal. L'une est l'étude et l'imitation du modèle sensible et matériel ; l'autre est la contemplation de ce modèle intellectuel que la vue intérieure peut seule saisir, parce que ce modèle ne consiste pas dans un individu perceptible et mesurable, mais dans ce qui échappe à l'œil et au compas, soit qu'on l'appelle idée, soit qu'on le nomme systême, principe ou théorie.

Or, quand Cicéron dit que Phidias *non contemplabatur aliquem è quo similitudinem duceret*, il n'entend pas qu'il n'usât point de modèle sans restriction. Ce n'est point le sens de sa phrase. Ce qu'il veut dire s'explique d'abord par le mot *aliquem*. Ce n'était pas, comme nous dirions, *tel ou tel* qu'il imitait : son imitation était plus généralisée, ce qu'achève de prouver *è quo similitudinem duceret*. Ce n'était pas à la ressemblance exacte de son modèle qu'il s'attachait. Il n'avait pas en vue l'imitation bornée à la copie servile de l'individu qu'il avait sous les yeux. J'en appelle, sur ce point, à la pratique de tous les artistes. Ils savent que le modèle dont ils usent, leur sert tous les jours à former une figure qui ne ressemble presqu'en rien à ce modèle ; et ils s'en éloignent d'autant plus que le sujet qu'ils traitent exige plus de noblesse ou d'idéal dans ses formes. Alors le modèle n'est que le moyen, au lieu d'être la fin de l'imitation.

Or ce que font journellement les artistes, par

une opération d'intelligence et de sentiment assez difficile à analyser, je l'avoue, c'est ce que Phidias faisait au dire de Cicéron, qui me paraît avoir très-bien rendu cette idée; savoir, que l'artiste ne se bornait pas à répéter la forme exacte d'un modèle, comme lorsque l'on fait un portrait. Mais la seconde opération de l'esprit dans l'imitation idéale n'est pas exprimée avec moins de netteté.

En effet, dès que l'artiste a pour objet non de faire le portrait fidèle d'un individu donné, mais de rendre sensible, par les formes du corps, l'idée d'une beauté dont la nature ne saurait lui présenter l'ensemble dans un modèle unique, il faut bien qu'il cesse de s'attacher à la copie de l'individu. Il faut alors que, par un effort de son imagination, il se donne un modèle; qu'il se forme l'empreinte de l'être dont il doit rendre l'image; et c'est ce que Phidias faisait. Cette beauté avait son type au fond de son ame; et ce type ne peut exister que là. Je dirai plus bas comment il se forme, et par quel jeu de l'imagination s'engendrent ces conceptions idéales qui, pour être en peinture et en sculpture appliquables aux corps, n'en sont pas moins d'une essence aussi métaphysique que celles des autres arts. Ce type du beau, que l'artiste porte au fond de son ame, devient alors, comme le dit Cicéron, le régulateur de son art et de sa main : *artem manumque dirigebat.* Il est le point de confron-

tation du modèle vivant ; il sert à en redresser les irrégularités et les défauts. L'artiste est alors créateur, autant qu'il est donné à l'homme de pouvoir l'être.

L'on voit déja par-là que la notion et la théorie de l'idéal, dans les arts du dessin, ne sont point aussi étrangères aux anciens que le suppose un écrit nouveau dont je vais parler. L'on voit que les anciens croyaient qu'il appartenait à l'art de faire les hommes plus beaux qu'ils ne sont, et que ce secret consistait d'une part à négliger l'imitation individuelle, et de l'autre, à se former par l'imagination, un modèle de beauté, supérieure à celle des individus.

Platon, dans un passage peut-être plus positif encore, va nous confirmer cette doctrine. 4

Et ici, je dois dire qu'il m'est impossible d'entendre ce passage de la manière dont l'a interprété l'ouvrage récemment publié, ayant pour titre : *Recherches sur l'art statuaire.* Le lecteur en va juger.

Après avoir tracé le modèle de sa république, Platon, l. 5, fait demander à Socrate, par Glaucon, si elle est exécutable. A quoi Socrate répond en substance que d'abord ce qui l'a conduit à construire son modèle de république, c'est la recherche de la nature de la justice et de l'injustice ; qu'il n'a été question que de se proposer deux exemples complets, chacun dans leur genre, du juste et de l'injuste, pour juger du bonheur

ou du malheur de leur état, et pour que cette espèce d'archétype idéal servît de règle morale; qu'ensuite il a fait de même en bâtissant, en parallèle avec un état désordonné, celui dont la constitution serait parfaite. Et il ajoute : *Estimeriez-vous moins habile l'artiste qui, après avoir fait la figure d'un homme dans la plus grande perfection de dessin possible, ne pourrait vous en trouver un semblable dans la nature*

*Qu'avons-nous donc fait*, continue-t-il, *sinon de tracer ici l'idée d'un gouvernement parfait? En aurions-nous moins raison quand nous serions hors d'état de prouver qu'il est possible de le réaliser* (1)?

Dans l'ouvrage que j'ai cité, voici de quelle manière on commente ce passage, p. 280. « Que signifie-t-il? Y voit-on que l'artiste dût prendre un modèle hors de la nature? Au contraire, il s'agit de l'image d'un homme, du plus bel homme qui pût exister. Platon compare cette peinture à son projet de république. Il se sert de cette comparaison pour prouver que sa république est possible, que ses lois sont fondées sur la nature. Il entend donc raisonner sur un beau réel; il ne parle donc que d'imitation. »

---

(1) *An igitur eo minus nos rectè loqui existimas si ostendere non possumus talem extare posse civitatem qualem ipso sermone depinximus*. Plat. de Rep. l. 5. (La version latine rend exactement le sens du grec.)

On a raison de dire que nos opinions sont comme des verres de différentes couleurs qui changent l'aparence des objets. Il se pourrait que l'opinion de l'ouvrage cité, étant qu'il n'y a point d'imitation idéale, et que tout repose sur un beau réel sensible et positif, ait empêché de voir le passage de Platon dans son vrai sens.

D'abord comment peut-il jamais être question que l'artiste doive prendre un modèle hors de la nature? Si par modèle on entend ici au positif un individu servant de modèle, c'est une chimère qu'un modèle hors de la nature. Si par modèle on entend au figuré un type, un *exemplar*, un recueil de règles et d'observations, un systême de beauté, tout cela sans être visiblement et palpablement dans la nature, n'en est pas pour cela dehors.

L'ouvrage cité ajoute : au contraire il s'agit de l'*image d'un homme, du plus bel homme qui pût exister*. Il me semble à moi qu'il s'agit de l'image d'un homme tel qu'il n'en peut pas exister.

*L'ouvrage cité.* « Platon se sert de cette comparaison pour prouver que sa république est possible, que ses lois sont fondées sur la nature. » On a vu le contraire, et que Platon se sert de cette comparaison pour prouver que sa république est idéale. Cette phrase même est précieuse, car elle est la clef de tout l'ouvrage.

Elle seule prouve ce que démontre la lecture attentive de la république de Platon, savoir qu'au lieu d'être un traité de politique, elle est un traité de morale, dans lequel un système imaginaire de gouvernement figure à côté d'un système de justice et de vertu non moins éloigné des forces humaines, ainsi que l'auteur le reconnaît lui-même (voyez *ibid.* l. 5); mais tracé uniquement comme *maximum* de l'idée que l'on peut se faire de la vertu.

*L'ouvrage cité.* « Il entend donc raisonner sur un beau réel, il ne parle donc que d'imitation. »

Comme Platon n'a pas eu en vue de montrer *que ses lois étaient fondées sur la nature;* comme elles lui sont trop évidemment contraires pour qu'on suppose qu'il ait pu se tromper à un tel point, il faut reconnaître aussi que sa comparaison n'a pas pour objet de prouver leur possibilité. Et cela même nous explique que le beau dont il s'agit dans la figure de son peintre, n'est pas un *beau réel*, un *beau à imiter* positivement dans le sens que l'ouvrage cité donne à entendre, c'est-à-dire, un beau existant assez correctement dans un modèle pour qu'il dût suffire de copier ce modèle.

Puisque le peintre de Platon n'aurait pu montrer dans la nature un homme vivant aussi beau que sa figure, et puisque cette impossibilité est notée comme le témoignage le plus

éclatant de la perfection de cette figure, il suit de là que le beau de cette figure ne peut s'appeler sans abus de langage en ce genre, un *beau réel*, un *beau d'imitation*. Le beau réel serait celui qui existerait tout formé dans un individu, et n'aurait besoin pour être saisi que de l'intuition ordinaire. Tout genre de beau, tel que celui de la comparaison de Platon, ou des belles statues antiques, qui est tel, qu'aucun être vivant n'y peut être assimilé, n'est pas un beau réel. C'est un beau spéculatif, un beau de convention, un beau systématique, un beau produit par la faculté d'*Idéer*, un beau idéal, et l'imitation de ce genre, à le bien prendre, est plus proprement de l'invention que de l'imitation. (J'entends ici ne point chicaner sur les mots, et les employer selon les règles de la poétique.)

Mais l'ouvrage cité paraît vouloir tout réduire au positif, au matériel et au visible. Cela tient peut-être à ce que, comme je l'ai dit au commencement, nous ne sommes plus dans le siècle de la métaphysique. Le nôtre veut tout matérialiser; et je suis persuadé que le docteur Gall, si on l'en priait bien, nous trouverait une petite protubérance dans l'occiput pour le beau idéal, qui nous dispenserait de chercher en quoi il réside, et comment il se forme.

L'ouvrage cité paraît croire que le beau idéal est de nature à être saisi par l'œil. Il va,

pour autoriser cette prétention, jusqu'à se faire une preuve de l'étymologie grecque des mots *idée*, *idéal* en français, qui est εἴδω je vois. *Si par conséquent*, dit-il, *les Grecs eussent associé le mot idéal au mot beau, ce mot idéal venant d'EIDO je vois, le nom de beau idéal conforme aux opinions des Grecs sur l'imitation de la nature, aurait signifié le beau que l'on voyait, ou que l'on aurait pu voir, le beau visible.*

Il faut s'entendre sur ce point. Si l'on prétend que le beau idéal de la peinture et de la sculpture est un beau visible, en tant que les ouvrages de ces arts, et les qualités de ces ouvrages s'adressent aux yeux, rien de plus simple, il ne saurait y avoir de contestation là-dessus. Si l'on veut dire encore que l'artiste qui se forme l'idée de ce beau, est obligé d'en puiser les élémens dans les objets visibles, les seuls qui soient de son ressort, c'est également certain, et cela ne mérite pas même la peine d'être énoncé. Mais si l'on entend par *beau qu'on voit, qu'on peut voir, beau visible*, ce que l'ouvrage cité semble entendre, que ce beau peut se trouver par les yeux seulement, et ne résulte pas encore d'une opération très-déliée de l'entendement, et d'une coopération très-subtile de l'esprit de l'artiste, c'est sur quoi je pense qu'on peut être d'un sentiment fort divers.

Or, le système de l'ouvrage cité tend à ra-

mener tout au sens matériel ; il va même jusqu'à changer les idées en formes. Selon lui, *idée* signifie en grec forme, et Plutarque, dit-on, se sert de l'expression l'*idée du corps*, pour dire *la forme du corps*. Le mot *idée*, continue-t-on, *était si bien pris dans ce sens, relativement même à l'art statuaire, que l'on disait également des statues, qu'elles étaient des simulacres, des ressemblances, des idées. Enfin, le nom de beau idéal considéré en lui-même, ne peut désigner que le beau visible, le beau réel, le beau de la nature.*

Tout ceci me semble prouver contre l'opinion même de l'ouvrage. Cela prouve, non que les Grecs appelassent des idées des formes, mais que ce peuple, le plus grand idéaliste qu'il y ait eu, donnait aux formes même le nom d'idée, et le donnait aux corps et jusqu'à des statues.

Dans notre métaphysique actuelle nous distinguons la puissance d'*idéer* de la puissance d'*imaginer*. Nous donnons le nom d'idée aux images abstraites ou aux rapports intellectuels des choses, et le nom d'images aux empreintes que les choses matérielles laissent dans cette partie de notre ame qu'on appelle, à cause de cela, *imagination*. Les Grecs se servaient, comme nous le faisons encore, même assez indifféremment, du mot idée par rapport aux substances matérielles ou immatérielles. Mais de ce que le mot idée vient du verbe ἰδὼ je

vois, il ne faut pas conclure que ce qui est exprimé par ce mot appartienne nécessairement à la région des choses visibles.

Si quelque chose prouve le contraire, c'est le mot ειδο lui-même. Il ne faut pas être fort habile en grec pour savoir que cette langue avait plusieurs mots pour dire *voir*. Les verbes οραω et οπτομαι s'appliquaient à la vue corporelle et extérieure. Le verbe ειδω signifiait particulièrement voir par l'esprit, et se disait de l'intuition métaphysique et intérieure.

Le mot *idéal* joint au mot *beau*, exprime par conséquent, même en vertu de son étymologie, cette beauté que l'art sans doute rend visible, mais plus particulièrement encore à l'ame, à l'entendement, au sentiment et aux yeux de l'esprit, qu'à l'organe matériel; il exprime cette beauté dont aucun modèle isolé ne peut être le type, dont aucun individu ne peut fournir l'image complète, et à laquelle l'artiste n'arrive que par la puissance d'*idéer*.

Et c'est ce que Sénèque a fort clairement défini, en disant que le modèle du peintre peut être extérieur ou intérieur; que l'extérieur est celui qui est sous ses yeux, et que l'intérieur est dans sa mémoire ou son imagination.

L'usage associe presque toujours dans le langage ordinaire, et même dans celui des arts, le mot *idéal*, au mot *beau* pris dans l'acception où ce mot s'applique aux objets qui flattent les

sens ; mais la réunion habituelle de ces deux idées ne prouve point qu'il n'y a d'idéal que dans l'expression de ce qu'on entend vulgairerement par *beauté*.

Le beau ou la beauté dans la nature, comme dans l'imitation, se dit et s'entend de deux manières. Tantôt ces mots expriment le charme physique attaché à la jeunesse, à la fraîcheur des formes et des couleurs, à la grâce des contours, à cet attrait puissant qui est particulièrement l'apanage du sexe. La beauté, ainsi considérée, est presqu'inséparable de la jeunesse : l'enfance n'en offre que l'ébauche, l'âge mûr n'y prétend plus, la vieillesse en est le contraire ; et cependant il y a le beau de chaque âge dans la nature, et plus encore dans l'imitation. Cela nous conduit à reconnaître l'autre genre d'idée, exprimée par les mots *beau* et *beauté*. Il semble qu'ils signifient uniquement alors, la perfection spéciale de chaque chose, le caractère propre de chaque âge, et la meilleure manière d'être applicable à chaque genre d'individus et de nature.

Dans ce sens, on dit un beau jeune homme, comme on dit un beau vieillard : dans ce sens, la laideur même aurait sa beauté, surtout comme ouvrage de l'art. Un satyre peut avoir son idéal comme une Vénus : ce qui signifie qu'il peut y avoir une manière d'exprimer tous les genres de caractère et de nature, qui tienne à l'imi-

tation vulgaire, et une autre manière qui tienne à l'imitation idéale. On peut faire un laid comme un *beau idéal;* on peut faire de l'*horrible idéal.*

L'idéal n'est donc pas nécessairement lié au beau, en tant que le beau se trouve pris dans le premier sens qu'on vient de définir. Ainsi, le satan du Paradis Perdu est du genre le plus idéal qu'on puisse concevoir; mais son caractère n'est pas celui du beau idéal : ce caractère est réservé aux anges, en poésie comme en peinture.

Il faut généraliser beaucoup plus qu'on ne le fait ordinairement dans les arts du dessin, la notion et l'application de l'idéal; il faut reconnaître qu'il y a un style idéal applicable à tous les ouvrages, à tous les genres de nature, à tous les caractères de figures, à tous les âges, comme à ce qu'on appelle *beau* dans son acception *sensuelle.*

L'idéal ainsi entendu, je veux essayer, après en avoir déja rendu la notion sensible dans les arts du dessin, d'en définir l'essence d'une manière également applicable à la pratique de ces arts; je passerai ensuite à quelques recherches sur l'opération de l'esprit de l'artiste dans la manière de le produire; et je terminerai cet article par l'historique de la génération de l'idéal
7 chez les Grecs.

Deux seules observations qui sont à la portée

de tout le monde, et surtout des artistes, peuvent, ce me semble, nous découvrir l'essence de l'idéal dans la peinture et la sculpture, ou le fonds de la doctrine pratique qu'il est important de simplifier en ce genre, pour en rendre l'application usuelle. La première de ces observations se rapportera au style particulier et au caractère de l'art chez les Grecs ; la seconde au style et au caractère de l'art moderne.

Il ne faut ni une connaissance approfondie des ouvrages grecs, ni des études spéciales sur cette matière, pour apercevoir et sentir la différence de principe et de manière qui sépare les figures antiques des modernes. Cette différence est d'une telle nature, et elle est si frappante, que les yeux les moins exercés en sont saisis du premier aspect; elle devient plus sensible et plus distincte encore par le moindre parallèle.

Quelque chose de pur et de simple que d'abord on prend pour de la roideur et de la froideur; quelque chose de grand, et qui paraît, si l'on peut dire, au-delà de la nature; quelque chose de systématique, et qui semblerait tenir de l'arbitraire; une largeur dans les formes qui a l'air de s'éloigner du vrai, parce que les petits détails en sont écartés ; voilà ce qui nous frappe, en général, dans les statues grecques. C'est surtout dans les têtes et le visage que ces caractères deviennent encore plus évi-

dens; et l'on observe que les personnes étrangères aux principes de l'imitation, ou qui n'en ont point raisonné les sensations, regardent toujours les plus belles têtes antiques comme privées de vie, d'expression et de sentiment.

La manière de dessin et les caractères de têtes modernes sont, au contraire, à la portée de l'instinct du commun des hommes, et beaucoup plus en rapport avec les sensations des personnes ignorantes de l'art. Je ne sais quoi d'expressif dans la physionomie par ces petitesses de l'imitation dont tout le monde sait être juge : une manière qui tient toujours du portrait, même dans les figures qui ne sont le portrait de personne; un style de détails exclusif de cet ensemble qui agrandit l'aspect des figures; une recherche de vérités minutieuses; un manque absolu de méthode et de systême dans la disposition des formes; voilà ce qui caractérise la manière moderne.

C'est un fait évident pour tous ceux qui ont des yeux sur ce point, que les anciens ont mis autant d'idéal dans leurs figures de tout genre, que les modernes en ont mis peu. C'est un fait également incontestable que les figures antiques, qui sont le moins dans ce style, passeraient encore pour très-idéales auprès des figures modernes qui approchent le plus de ce qu'on entend par ce mot.

Malheureusement aucun écrit ne nous a trans-

mis en entier la théorie des Grecs sur cet objet, je veux parler des routes suivies par l'enseignement, des préceptes des maîtres à leurs élèves, des principes pratiques des écoles, de la méthode observée dans l'imitation et de la doctrine usuelle des artistes. C'est uniquement par quelques ouvrages de l'art qu'il nous est donné de deviner ces précieuses maximes dont beaucoup de maîtres avaient composé des traités, dans lesquels on retrouverait bien plus facilement, qu'on ne peut le faire aujourd'hui, la concordance de leur théorie avec leur pratique. Nous ne pouvons donc faire autre chose que de chercher à lire, dans les statues antiques, les principes en vertu desquels ces ouvrages furent conçus et exécutés.

Outre ce qu'il peut y avoir toutefois d'assez clair et de sensible dans les résultats de cette recherche, il faut dire que nous avons de plus une manière d'en vérifier l'exactitude. Cette vérification se fait par la contre-partie que nous fournissent les ouvrages modernes; ouvrages que nous avons dit être, pour l'idéal, l'inverse et l'opposé des antiques. Or, nous connaissons les ouvrages modernes, et par eux-mêmes et par les principes qui les ont fait produire; nous connaissons les erremens, les préceptes, la conduite et la doctrine pratique des tems, des maîtres et des écoles modernes.

Quelle fut donc la doctrine moderne de l'art ?

Sur quoi a-t-elle presque toujours reposé ( surtout depuis deux siècles ) ? Tout le monde sait que son principe et son but ont toujours été ce qu'on appelle l'*imitation du modèle*, en langage d'école. Tout le monde sait aussi les raisons qui ont fait que, dans les tems et les mœurs modernes, l'étude et la connaissance du corps humain n'ont pu se généraliser aussi facilement que dans l'antiquité, comment contrariée de toute sorte de manières, cette science dut demeurer restreinte aux observations de chaque observateur ; et comment il est arrivé que l'observation restant partielle ou individuelle, une méthode générale n'a pu s'établir en ce genre ?

Dans l'antique, au contraire, ce qui frappe le plus, c'est que la figure humaine porte l'empreinte d'un systême généralisé. On y reconnaît l'homme en général ; on n'y reconnaît point qu'on ait prétendu faire un homme en particulier.

A vrai dire, ce sont comme deux races d'hommes différentes que les figures antiques et les figures modernes. On s'imaginerait que l'une serait une dégénération de l'autre.

Dans la première, tout est simple, grand, puissant, énergique, *un* et harmonieux. Ainsi, se persuaderait-on qu'aurait dû être l'espèce humaine à ces époques imaginaires de la chronologie poétique, où les vices, les passions, les maladies et les contagions sociales n'avaient pas

encore altéré la pureté du type primordial. Les statues modernes ont l'air d'être l'image de la même espèce, mais dégradée, mais rapetissée dans ses formes et ses proportions, affaiblie dans sa constitution, et devenue sujette à une foule d'infirmités.

D'où procède cette dissemblance? Selon moi, elle provient de la diversité des deux principes d'imitation qui ont produit l'une et l'autre espèce de figures. Or, nous savons que les figures modernes procèdent du principe que j'appelle *particulier* et *individuel*, et qu'elles s'éloignent du style idéal. N'est-il pas visible que les statues antiques, en qui le style idéal domine, doivent avoir été le résultat du principe opposé, c'est-à-dire, de celui qu'il faut appeler par opposition aussi, *abstrait* et *généralisé*? Et peut-il y avoir un doute là-dessus, quand on sait que les Grecs eurent autant de moyens et de facilités pour généraliser leurs études et la connaissance du corps humain, que les modernes en eurent peu?

Ce que j'appelle principe d'imitation abstraite et généralisée, c'est, à proprement parler, l'imitation réduite en systême; l'autre s'appelle improprement principe, puisque l'imitation de ce genre marche sans règle fixe, et à-peu-près sans méthode.

La première, en tant que systématique, fut le produit des observations de plusieurs siècles, transmises par la tradition des maîtres aux dis-

ciples, fixées par des théories méthodiques, et fixées encore par des ouvrages devenus *règle*; la seconde, comme anti-systématique, a presque toujours dépendu du talent personnel de l'artiste, qui, toujours, procéda de lui-même, renouvelant à lui seul les recherches, et toujours recommençant l'art pour lui seul.

La première, en tant qu'elle fût un système, se forma par une recomposition des formes de la nature soumises à l'analyse d'un jugement éclairé, et d'un goût perfectionné par l'observation généralisée; la seconde, étrangère à tout système, a toujours dépendu ou du hasard d'un modele, ou du hasard d'un imitateur. La première ne considéra l'individu ou le modèle que comme moyen de s'élever à la conception du type général, ou de la nature. La seconde crut trouver ce type dans un modèle, ou dans l'individu, et en a fait la fin de son exécution.

De là vient aussi que les statues antiques nous donnent, de la nature humaine, une idée que nous n'en aurions pas sans elles; de là vient qu'elles semblent effectivement l'imitation de la nature, lorsque les statues modernes ne paraissent être l'imitation que d'un modèle. C'est que les Grecs prirent et se donnèrent réellement la nature pour modèle, lorsque les modernes ont pris seulement un modèle pour la nature.

Il y a entre ces deux choses, *nature* et *modèle*, une bien grande différence, c'est que, quoique le modèle soit dans la nature, la nature peut fort bien n'être pas dans le modèle. L'homme de la nature est l'homme tel qu'il devrait être ; l'homme modèle n'est que l'homme tel qu'il peut être. Imiter la nature, c'est étudier l'homme dans l'espèce humaine. Imiter un modèle, c'est n'étudier la nature que dans un individu. Imiter la nature dans l'espèce, c'est l'imiter dans ses lois générales, dans ses raisons, dans les principes de sa volonté sur la formation des individus. Imiter la nature dans l'individu, c'est l'imiter dans toutes les restrictions, dans toutes les déviations, dans toutes les exceptions que les causes individuelles opposent nécessairement au développement de la volonté générale de la nature.

Il paraît en effet, comme on l'a déja fait pressentir plus haut, que la nature n'a donné, si l'on peut dire, ses soins qu'à l'espèce. Là, sa puissance et sa sagesse brillent de plus de manières qu'il n'est donné à notre intelligence d'en comprendre ; là, s'aperçoivent les causes premières, ou ces premiers agens auxquels le créateur a confié les soins de la génération et de la reproduction des individus. Ici, au contraire, se manifestent toutes les petites causes qui détournent l'individu de la perfection à laquelle chacun tend sans y pouvoir arriver. Les

causes premières sont, en quelque sorte, des moules parfaits, dont mille accidens empêchent les empreintes qui s'en tirent de sortir parfaites. Pour avoir l'idée de la perfection dont celles-ci sont capables, il faut se faire celle de la perfection du type. C'est là qu'est la nature; c'est là qu'il faut l'étudier.

C'est là que les Grecs eurent la faculté de la connaître, par la facilité qu'ils eurent de généraliser leurs études, et par le besoin où ils se trouvèrent de procréer un grand nombre d'images, qui eussent menti à leur destination si elles n'eussent offert que l'idée de l'individu. Dès qu'il fallut faire des dieux sous l'enveloppe humaine, il fallut généraliser, le plus possible, les formes du corps humain.

Ce systême s'étendit de proche en proche à tout, et même les portraits furent faits dans un systême *abstrait* et *généralisé*.

Nous voyons donc, et cela se prouve par l'histoire, par les mœurs, par les institutions connues, par les monumens, par les principes dont ils portent l'empreinte, que l'imitation du corps humain en Grèce fut une imitation abstraite et généralisée ; nous pouvons encore moins douter, puisque la chose est à notre portée, que l'imitation du corps humain, chez les modernes, fut une imitation individuelle et particularisée.

Voyons si la présence ou l'absence de l'idéal

DEPT. HISTORY OF ART OXFORD

chez les uns et chez les autres, ne s'expliquerait point par les mêmes causes, et si l'essence de l'idéal, en fait d'imitation des arts du dessin, ne résiderait pas dans le systême qui tend à généraliser les formes du corps humain.

9

Je vais d'abord procéder négativement, c'est-à-dire, faire voir où l'idéal n'est pas, et qu'il ne saurait résulter du principe moderne.

Et, en effet, l'imitation bornée à la copie de l'individu, et à une copie plus ou moins approchante de ce qu'on pourrait appeler portrait, est précisément l'opposé de ce que signifie *idéal*, soit qu'on entende ce mot selon son sens moral, soit qu'on s'arrête à son sens grammatical. Qu'y a-t-il à *idéer* ou à imaginer dans un portrait? Rien; tout y est donné. La perfection en ce genre est de saisir avec justesse les formes du modèle, et de les rendre telles qu'elles sont. (Je n'entends parler ici de portait que comme image entièrement ressemblante d'un individu.) Si le portrait, pris dans son acception simple, est le contraire d'une tête idéale, c'est-à-dire, de celle que l'artiste forme librement et au gré de son imagination, il est clair que des figures entières, faites dans le genre d'un portrait, seront aussi le contraire de figures idéales.

Mais si le mode de pratique et d'enseignement moderne des arts du dessin a toujours plus ou moins borné l'art de faire les figures,

à l'art de copier un modèle ; et si l'imitation s'est toujours plus ou moins restreinte à la copie d'un individu dans les statues, c'est-à-dire, aux erremens de la formation d'un portrait, il est donc nécessaire que le style de la sculpture moderne soit le contraire du style idéal, c'est-à-dire, de celui dans lequel l'artiste forme librement, et au gré de son imagination, le caractère des figures qu'il produit.

L'habitude d'une étude individuelle et particularisée devait retenir la manière de voir des artistes dans un style et une pratique du même genre ; elle devait tendre à faire produire des figures dans le genre du portrait ; elle devait s'opposer au genre idéal : ce qu'elle devait faire, elle l'a fait.

Cela étant, ce qui a empêché les modernes d'acquérir le genre d'imitation généralisée, les a empêché d'acquérir le genre d'imitation idéale. Donc la privation de ces deux qualités procède de la même cause ; donc le manque d'idéal dans les arts modernes provient du défaut d'imitation généralisée.

Si cela est certain au négatif, voyons s'il en sera de même au positif. Le style des statues grecques est tellement dans un autre systême, et il dépend tellement d'une manière de voir opposée à celle des modernes, que ceux-ci, quelque mérite ou quelque talent qu'ils aient mis dans leurs ouvrages, n'ont jamais pu, sur le

point de l'idéal, soutenir l'ombre d'un parallèle avec les œuvres de l'antiquité. On voit que les deux manières sont comme deux routes opposées, sur lesquelles il était impossible de se rencontrer.

Comme chez les modernes, tout tient au style du portait ; chez les Grecs, les portraits eux-mêmes, comme je l'ai dit déja, se sentent d'un caractère généralisé.

L'habitude contractée de ne voir que les grands rapports des choses, de ne procéder que par grandes formes, d'éloigner les petits détails du corps, comme autant d'incidens qui nuisent à l'effet général, fit, que même dans les plus minutieux détails, une sorte d'affectation de grandeur et de simplicité semble mettre trop de distance entr'eux et la vérité. Les artistes et les connaisseurs m'entendront sans que je m'explique davantage, et sur la seule mention de la manière dont les sculpteurs grecs traitèrent les sourcils, les cheveux, les draperies, et une multitude d'accessoires. Dans les plus petites choses, ainsi que dans les plus grandes, ils procédèrent, en recomposant l'objet à imiter, sur les élémens primitifs et constitutifs de sa manière d'être, éloignant tout ce qui est étranger à son principe. Ainsi, ils bannirent de l'imitation du corps humain, précisément tous ces petits détails, dont l'art moderne semble avoir fait sa principale étude ; le corps de l'homme parut épuré et comme purgé de toutes les petitesses



DEPT. HISTORY OXFORD

et de tous les caractères individuels. C'est l'homme, en quelque sorte, tel que Dieu l'aurait formé; c'est l'homme tel que la nature ou son type élémentaire veut qu'il soit.

Qu'est-ce donc qu'une pareille image, si ce n'est l'opposé d'un portrait individuel? Et qu'est-ce qu'une image qui offre l'idée opposée à celle d'individu, si ce n'est une image abstraite et généralisée?

Maintenant, qu'est-ce que le style idéal? quel est son caractère essentiel? Nous allons voir que c'est précisément ce qu'on vient de reconnaître. Défini dans son acception grammaticale, le style idéal est un style produit par l'imagination ou la vue intérieure, au lieu de l'être par la vue extérieure et l'imitation positive d'un modèle. C'est une combinaison née de l'idée de l'artiste ou de la faculté qu'il a de composer une image d'élémens, autres que ceux d'un modèle donné. Dans son acception morale, le style idéal est un style qui prétend s'élever au-dessus du style vulgaire, qui est celui du portrait, du modèle, de celui que Quintilien a dit : *similitudinis quam pulchritudinis amantior.* Et quel moyen a l'art de faire que son imitation s'élève au-dessus de celle-ci, sinon d'agrandir ses combinaisons par un système qui soit aussi supérieur à l'autre, que l'idée de nature, d'espèce, et de principe universel l'est à celle d'individu?

Le style idéal, pour n'être pas l'imitation d'un seul individu, n'est pas encore pour cela l'imitation des parties séparées de plusieurs; idée fausse comme on le dira plus bas. L'imitation, qui s'opérerait par une telle réunion, ne serait pas pour cela généralisée; elle serait une collection d'individualités. L'idéal de l'imitation consiste particulièrement en ce que les figures de ce genre ne sont réellement l'imitation ni de personne, ni d'aucune partie proprement dite de personne en particulier; et cela est dû au principe même de l'essence abstraite et généralisée dont il s'agit. Pour être complettement idéale, l'imitation ne doit imiter que l'homme réduit en systême, autrement, l'homme considéré selon les principes universels de l'organisation la plus conforme aux desseins de la nature, et à ce type originel que l'étude des individus soumise à la méditation des lois du créateur peut seule révéler.

L'imitation idéale, en quelque genre que ce soit, n'est donc autre chose qu'une imitation généralisée. Ces deux idées sont donc limitrophes, et leurs expressions sont synonymes: systême de *nature généralisée* et systême de *nature idéale*, sont une seule et même chose dans leurs principes, dans leurs moyens et leur fin.

Particulariser, par l'imitation de l'individu, l'image de l'homme, c'est l'imitation vulgaire.

Généraliser cette image par l'imitation de la nature, c'est faire de l'idéal.

Et tout ceci est également applicable à ce qu'on désigne plus particulièrement par beau idéal : l'essence est la même.

10

Ce beau, qu'on a déja dit être plus particulier à la jeunesse et au sexe féminin, ne saurait, pour devenir idéal, résulter davantage de la copie d'un bel individu ; ce ne serait jamais qu'un beau portrait, qu'un portrait plus beau que d'autres. Or, s'il est portrait, il en aura les caractères, il le paraîtra ; et s'il le paraît, l'effet de l'idéal n'a plus lieu. Les belles têtes idéales de femmes antiques, et les belles têtes de femmes portraits, nous font voir ce qu'il y a de distance entre ces deux choses. Il n'y a pas de portrait antique, si beau qu'il soit, qui puisse se mettre ou se supposer sur un corps idéal de Vénus ou d'Apollon ; il n'y a pas de tête de Vénus et d'Apollon antique qui puisse se mettre ou se supposer sur une statue moderne.

Ce don de la beauté, dont la nature a fait le patrimoine du sexe, y est ensuite aussi rarement complet dans les individus de ce sexe, que toutes les autres sortes de beautés le sont chez les autres individus. Disons même qu'en ce genre, il y a un très-grand nombre de petits agrémens et d'attraits propres à faire illusion, capables même de produire un charme égal à celui de la beauté, et qui disparaissent dans

l'imitation. Combien de portraits fidèles de femmes célèbres par leur beauté, sont restés sans réputation de beauté! Combien de physionomies capables de faire tourner toutes les têtes qui, traduites en peinture et en sculpture, n'obtiennent pas même un regard des amateurs du beau!

L'art n'arrive donc au genre de beauté idéale en question, que par les routes déja indiquées. Il y arrive non par la copie de l'individu, ou la réunion de plusieurs individus, mais par l'analyse et la recherche des causes qui produisent l'harmonie d'où résulte la beauté dont je parle; et la découverte de ces causes donne lieu à un beau qui ne saurait être celui d'aucun individu, parce qu'il n'est donné à aucun individu d'être la nature. Cela nous explique pourquoi l'artiste de Platon n'aurait pu montrer, parmi les êtres vivans, un être aussi beau que sa figure: c'est que la nature ne produit pas d'individus, d'une forme extérieure, aussi parfaite que les images de l'art, quand celles-ci ont été faites d'après le systême général de la nature.

Ainsi donc, le style idéal et le beau idéal étant, à proprement parler, un systême et le résultat d'une science qui a pour objet d'interroger et de connaître les causes générales de la conformation de l'homme, de scruter les principes de l'organisation des êtres, de la fin à laquelle la nature a destiné chaque partie du corps, et des moyens par lesquels se produisent

les effets qui entrent dans les desseins du créateur; on comprend qu'une telle science n'est pas aussi palpable dans ses élémens, aussi visible dans ses notions, aussi positive dans ses résultats, que quelques personnes se l'imaginent.

Je sais que, pour expliquer comment l'art ou l'artiste arrivent à la formation du beau idéal ou généralisé, on a recours à quelques analyses qui ont une aparence de vérité. Je veux voir si, en les examinant de près, elles sont aussi justes qu'on le croit. Peut-être ne sont elles autre chose que des formules métaphoriques, par lesquelles le langage prétend rendre sensible une opération très-subtile de l'intelligence et de l'imagination.

Ceux qui prétendent réduire à des notions positives, à des procédés sensibles, et en quelque sorte techniques, la production du beau idéal, et les moyens d'y atteindre, disent que ce beau résulte de deux opérations fort simples : l'une est ce qu'on appelle le *choix des formes*, et l'autre la *réunion des beautés éparses chez les différens individus*. Et ils semblent croire que l'imagination entre pour peu de chose dans ces combinaisons-là, qu'il n'est pas nécessaire que l'artiste se forme un type de beauté indépendant du modèle; mais que le modèle seul peut conduire au but par le moyen *du choix* et par le moyen *de la réunion* dont on a parlé.

Essayons de nous rendre compte de ces deux explications.

II

Il est certain que ce qu'on appelle *choix des formes*, rend assez bien, quoique partiellement, le caractère qui nous a paru si frappant dans les figures reconnues pour idéales. L'imitation individuelle ne choisit pas, car elle cesserait d'être ce qu'elle est; au contraire, l'imitation ne devient généralisée que par un système de l'intelligence, et une opération de l'imagination qui font supposer, l'une et l'autre, que l'artiste a jugé qu'il y avait quelque chose de mieux que l'individu: or, cela est véritablement l'idée de choix. Mais de quel genre est ce choix? comment s'exécute-t-il? Ici revient la difficulté.

Choisir est une opération de l'œil et de l'esprit, qui jugent entre plusieurs choses quelle est la meilleure ou la pire.

Mais pour juger où est le meilleur, il faut en avoir préalablement la connaissance.

Il suit de là que quand l'artiste fait le choix supposé, il ne le fait qu'en vertu d'un point de comparaison.

Mais quel sera ce point de comparaison? Un modèle ou plusieurs modèles? Si c'est divers modèles, combien en faudra-t-il? où les trouver? où les prendre? Et dans le nombre infini de parties dont se compose la structure extérieure du corps humain, où peut s'arrêter un choix à faire sur chacune de ces parties?

Il est sensible que ce qu'on appelle *choix des formes*, s'il faut le prendre au positif et dans son sens simple (celui que tout le monde lui donne cependant), est une chose impossible dans la pratique, et par conséquent une absurdité en théorie.

Si ce point de comparaison est un seul modèle, l'idée de choix devient fausse et impropre. Car si l'on peut comparer plusieurs modèles entr'eux, il faut, quand on use d'un seul, le comparer à quelque chose; il faut choisir entre lui et une autre chose. Quelle est cette autre chose nécessaire pour que le choix ait lieu. Et cependant les artistes usent fréquemment d'un modèle unique, et ils prétendent l'imiter avec choix, ils enseignent à choisir dans ce modèle ce qui est le meilleur. Comment donc s'opère ce *choix ?*

Car je demande à l'artiste d'après quoi il choisit, d'après quel autre objet de parallèle, entre qui, entre quoi il a jugé; puisque choisir c'est juger entre diverses choses quelle est la meilleure.

Il me paraît qu'il ne peut faire cette opération de choix et de jugement que d'après un type étranger au modèle qu'il a sous les yeux; et ce type ne peut être autre chose que la règle du beau et du vrai, soit qu'il la puise dans les ouvrages de l'art, soit qu'elle soit l'idée qu'il s'est formée de la perfection d'après les études

qu'il a faites, d'après les parallèles qu'il a multipliés, d'après les observations auxquelles il s'est livré. Ici donc reviennent le type mental de Cicéron et le modèle intérieur de Sénèque, dont on a parlé plus haut.

Quand l'artiste use de plusieurs modèles, son choix peut devenir plus compliqué, mais il ne change pas de nature. Il donne alors aux parties de l'un, la préférence sur les parties de l'autre; mais il ne se décide à cette préférence qu'en les confrontant au type intérieur ou moral, c'est-à-dire, à l'idée que ses études et ses observations lui ont donnée du meilleur.

Pour s'appliquer à des objets matériels, cette opération de choix n'en est pas moins une opération de son intelligence et de son goût; et jamais, quelque chose qu'on fasse, ce choix ne sera susceptible de démonstration géométrique. Si cela était, le beau serait plus ou moins à la portée de tous ceux qui se livreraient à cette étude.

Mais on voit que cet acte de choisir tient à une multitude de moralités, dont le principe rentre dans les mystères de la formation de nos idées, des secrets du goût, des modifications innombrables de la manière de voir, de juger, de comparer et de sentir de tous les hommes. Car il est évident que les différences qui ont lieu dans cette opération *de choix des formes*, résultent d'abord de la diversité des observations aussi variées entr'elles, que le sont

les observateurs entr'eux, de la diversité des études, de la diversité de la conformation des organes, de la diversité de la sensibilité, ou de la manière dont chacun est affecté par les objets, en reçoit les impressions, en saisit les rapports, en fait les applications.

De sorte, qu'expliquer le moyen de parvenir au beau idéal par l'idée *de choix des formes*, ce n'est en résultat que transporter la difficulté de la chose elle-même à sa définition. Ce qui signifie que l'opération, dont il s'agit, est d'une nature tout-à-fait métaphysique, et qu'elle tient aux élémens de la pensée et de la formation des idées.

Il y a de même une multitude d'opérations de notre esprit qui consistent dans l'acte de choisir. Mais qui peut analyser cette action? Notre esprit fait ces choix avec tant de rapidité, qu'à peine il peut s'en rendre compte à lui-même.

Il en est ainsi de la production des ouvrages du caractère idéal. Comment saisir et où prendre l'acte *de choisir les formes* qui le constituent? Imaginer une figure sous des formes qu'on appelle *choisies*, ou sous des formes qui en seront le contraire, ne demande ni plus de travail, ni plus de tems à l'imagination. Selon que l'artiste a été habitué à se former les images des corps, il pense aussi promptement une figure dans un genre que dans l'autre. Et quant à l'exécution, l'expérience, meilleur arbitre de ces choses que

le raisonnement, apprend que les statues faites selon le système *du choix*, n'ont pas été plus longues à faire que les autres, malgré les lenteurs que semble devoir faire supposer cette manière de procéder par *choix*.

Peut-être même est-il permis de croire ce que l'expérience des anciens confirmerait, savoir, que l'imitation idéale ou généralisée, ou par *choix*, est plus prompte et plus expéditive que l'imitation individuelle et sans *choix*.

Et puisque les faits semblent justifier cette assertion, je dirai, qu'à le bien prendre, l'imitation idéale ou généralisée est l'imitation simple, tandis que l'imitation particularisée participe du genre composé.

Cette prétention pourra paraître mal fondée. Et voici pourquoi. On pense ordinairement que l'idée de simple se trouve dans l'idée d'un seul modèle, comme l'idée de composée dans celle de plusieurs modèles, dont on suppose la réunion nécessaire à la formation des figures du genre idéal.

Mais, selon moi, le simple ne consiste pas ici dans cette unité numérique d'un seul modèle, ou bien dans ce caractère de nature qui fait voir qu'un seul individu a été le modèle de l'artiste; au contraire, cette imitation est celle des petites choses, des détails, des minuties et des variétés de petites parties. Et le composé ne résulte pas non plus de l'idée de généralisation. Car

l'imitation généralisée est celle qui tend le plus possible à l'unité de l'être, à l'unité de formes et de caractère, et remonte, autant que possible, au principe primitif de la nature qui est essentiellement simple et *un*. De sorte que, selon moi, l'imitation de l'homme *individu*, s'éloigne de l'unité autant que celle de l'homme *espèce* s'en rapproche.

On croirait en vain échapper à cette conséquence, en alléguant cette pluralité de modèles qu'on croit nécessaire à la formation des figures idéales; car selon l'usage d'expliquer le beau idéal, on prétend encore qu'il est *la réunion des beautés partiellement disséminées par la nature sur plusieurs individus, et recueillies ou rassemblées sur un seul par l'artiste.*

Je veux examiner aussi ce qu'il y a de positif ou de figuré dans cette seconde définition du beau idéal.

I 2

On peut, en effet, entendre deux choses *par réunion de beautés éparses dans la nature.* Si l'on veut dire par-là que le beau parfait et son idée se forment dans les méthodes de l'art ou dans les conceptions de l'artiste, par les observations généralisées de la nature, cette notion est conforme à tout ce qui vient d'être établi. Si l'on prétend qu'un des moyens de généraliser les observations ( car il s'en faut bien qu'il soit le seul ) est la confrontation et le parallèle de plusieurs individus, la chose est certaine.

Si l'on suppose ensuite qu'un grand nombre d'artistes s'étant simultanément ou successivement livrés à la recherche de la meilleure manière d'être du corps humain, il était né de tous ces parallèles une doctrine générale et une théorie pratique du beau idéal, on commencera à concevoir comment cette partie de l'art s'était développée en Grèce. Par-tout effectivement où un grand nombre d'hommes tend vers un point donné avec une grande activité, il se découvre des routes abrégées, des moyens expéditifs, des instrumens pour faire plus vîte et pour faire mieux; voilà ce que sont les méthodes.

Et les méthodes ont lieu pour faciliter les combinaisons les plus subtiles de la pensée, comme pour l'exécution des travaux les plus mécaniques. Or, qu'un des élémens de la méthode du beau idéal, en Grèce, ait été la comparaison des individus, pour en déduire des principes applicables à la beauté de chaque partie du corps humain, et par conséquent à la composition d'un tout parfait et d'un ensemble, tel que la nature n'en saurait présenter, cela me paraît indubitable.

Mais il y a une autre manière d'entendre *la réunion de beautés éparses dans la nature*, et cette manière, beaucoup plus commune, consiste à supposer que l'artiste fait une agrégation positive de belles parties de différens modèles, qu'il les copie, et en fait un tout,

dont les parties, au lieu d'appartenir à un seul individu, appartiennent à plusieurs.

Or, c'est le positif de cette autre manière d'entendre la chose, qui me semble en constituer l'erreur.

Dès que cette *réunion* supposée n'a plus lieu pour constituer une méthode et des principes généraux, dès qu'on la prétend formellement applicable à la formation d'une figure, je le demande, en conçoit-on bien la possibilité morale? Entend-on bien, quand on mettrait à la disposition d'un artiste autant de modèles vivans qu'il en voudrait, comment il ferait, pour créer et composer une figure avec tout cela? Car l'invention, ou la composition de la figure, est la première opération de son exécution. Ensuite, s'il s'agissait de procéder à celle-ci avec tous ces élémens d'imitation divisée, je le demande encore, que deviendrait ce premier principe, cette première condition du beau, l'unité et l'harmonie? comment attendre de l'unité d'un individu composé aux dépens de plusieurs? comment espérer de l'harmonie d'un assemblage aussi complexe et aussi nécessairement disparate, s'il pouvait avoir lieu?

Quand Lucien, pour donner l'idée de la beauté de Penthée, compose son portrait des parties séparées qu'on vantait dans la Sosandre de Calamis, dans la Lemnienne de Phidias,

dans la Vénus de Praxitèle, et celle d'Alcamène, appelée la Vénus aux jardins; ce n'est là qu'une adresse de poète, pour exciter dans l'imagination de l'auditeur, par le souvenir des beautés connues de ces ouvrages de l'art, l'image d'une perfection que le récit et la peinture de la beauté physique, par le langage, ne saurait jamais manifester. Lucien, comme poète, devait avoir recours à cette réunion de beautés, pour donner l'image d'un bel ensemble. Lucien, comme artiste (et il l'avait été aussi), se serait bien gardé de composer un tout de ces belles parties copiées telles qu'elles étaient.

Qu'on réalise en effet, d'après les belles figures antiques (du même genre de nature bien entendu), les parties que chacune d'elles sera jugée avoir plus belles que celles des autres; qu'on les réunisse par le moyen d'une échelle proportionnelle dans une seule statue, telles qu'elles sont dans chacune, en copiant exactement les bras de l'une, les jambes de l'autre, la tête de celle-ci, le pectoral de celle-là, le dos d'une autre, et qu'on se figure ce que ce serait.

Ce que ce serait? Ce serait un chef-d'œuvre de discordance, une sorte de monstre dans le beau. Et cela parce que le beau de ces parties, prises surtout dans leur ensemble, est plus relatif encore que positif; et cela parce que le beau, de quelque manière qu'on se l'imagine, dépend de beaucoup de rapports inséparables

de l'objet qui en est le composé ; et cela, parce qu'une belle partie, enlevée aux rapports dans lesquels et pour lesquels elle fut faite, n'est plus la même ; et cela, parce que ce qui rend une figure belle, et quelques parties de cette figure encore plus belles, c'est particulièrement une harmonie morale adhérente à l'ensemble même de cette figure. De sorte qu'avec beaucoup de belles parties, on ferait la plus ridicule de toutes les figures.

Il faut qu'avant tout, la figure soit conçue et imaginée en elle-même et pour elle-même, et sans aucune de ces réunions supposées. Autrement, ce ne serait pas une figure, mais une réunion d'échantillons de figures.

J'admets, comme je l'ai déja dit, l'idée de réunion, dans l'emploi des observations faites sur plusieurs pour se former un type de beauté généralisée, et c'est dans ce sens que le peintre Eupompe répondait au statuaire Lysippe, que le modèle qu'il devait suivre était la multitude : *dixisse demonstratâ hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse.* Et il n'entendait pas qu'il dût prendre pour modèle chacun des individus de cette multitude.

Mais je ne conçois ni comme possible, ni comme praticable, la réunion des parties de plusieurs individus pour imaginer et composer une figure, c'est-à-dire, pour lui donner le caractère et la manière d'être qui doivent la cons-

tituer ; et je crois que cette idée de réunion de beautés ou de parties de différens individus en un seul, n'est encore qu'une manière d'expliquer une opération abstraite et obscure de notre entendement, par une opération plus obscure encore ; ce qui arrive à toutes les définitions qui prétendent expliquer ce qui appartient aux élémens de la faculté de penser.

Nous n'avons plus, comme je l'ai dit, le moyen de tirer sur ce point des notions didactiques des Grecs, ces grands maîtres en fait d'idéal. Mais si nous voulons nous adresser aux artistes vivans, et leur demander comment ils procèdent quand ils visent à faire des figures dans le genre du beau idéal (quelle que soit la distance qui existe entr'elles et celles des Grecs) : *voici, je crois*, ce qu'ils répondront. 13

Il y a deux choses à distinguer dans l'ouvrage de l'imitation : sa conception et son exécution. L'artiste conçoit d'abord sa figure ou ses figures, c'est-à-dire, qu'il les voit dans son imagination avant qu'elles existent en réalité, et il les voit telles qu'il voudrait qu'elles fussent. Cette première opération est tellement importante qu'elle décide presque de tout. Là est le germe de la figure que l'exécution développe, et auquel elle ne peut suppléer ; aussi reconnaît-on dans les ouvrages des artistes ceux en qui cette puissance d'imaginer a été faible ou énergique. Dans le premier cas, les figures sont

faites d'emprunt, sont insignifiantes et sans caractère propre, et elles n'appartienent point à l'artiste; mais s'il avait besoin de cet échafaudage de réunion d'individus ou de parties d'individus pour concevoir une figure, il est certain encore qu'il n'arriverait jamais à un point quelconque de conception forte ou faible, de quelque genre qu'elle fût. Cette manière méthodique de procéder détruirait entièrement la faculté de concevoir et d'imaginer.

Mais il est clair que le genre, le style, le caractère idéal, ou leur contraire, se trouvent déja dans cette conception de l'artiste. Il voit sa figure dans son imagination, à quelques degrés près, telle qu'elle sera dans l'exécution. Que lui manque-t-il pour qu'elle puisse se réaliser aussi vîte qu'il l'a conçue? un moyen d'exécution aussi rapide que la pensée. Ce moyen d'exécution n'appartient qu'au poète et au musicien; mais le plus ou le moins de lenteur ou de rapidité dans les procédés exécutifs, ne change rien au principe dans lequel l'objet a été imaginé. Le statuaire sera des années à rendre l'effet idéal de l'attitude et de l'expression de Jupiter qu'Homère a rendu peut-être en un instant. Mais si Phidias n'eût pas conçu son Jupiter, s'il ne l'eût pas fait dans sa pensée, s'il ne l'eût pas vu ( *velut tonantem* ), toutes les réunions en question n'auraient pu lui suggérer cette beauté, cette majesté idéale, et encore moins la lui faire exécuter.

D'où il résulte que la conception du sujet et de la figure est vraiment le modèle imaginatif, que l'artiste imite nécessairement quand il procède à son exécution.

La seconde chose, avons-nous dit, à distinguer, est l'exécution. Sans entrer ici dans des détails techniques, bornons-nous à dire que cette exécution a lieu par une confrontation continuelle que l'artiste fait avec le *naturel*, de la figure par lui conçue et imaginée. De sorte qu'il a réellement deux modèles : l'un intérieur, comme l'a dit Sénèque, c'est *celui qui, artem manumque dirigit;* l'autre extérieur, c'est le modèle vivant ou quelqu'ouvrage de l'art, qui assujétit l'image de sa pensée aux lois de la vérité, et fixent son exécution.

*Reste donc* à savoir si, dans l'exécution, il se fait, ou il peut se faire, une réunion effective de plusieurs individus, ou de beautés partielles et disséminées dans la nature, la chose entendue selon son sens positif.

Je crois que les artistes répondront encore que cette réunion est chimérique, que la beauté essentielle, et surtout celle qui est relative au caractère de chaque sujet ou de chaque figure, ne saurait résulter d'un pareil assortiment ; que personne ne pourrait se résoudre à concevoir ou à composer une figure, s'il fallait que son exécution restât subordonnée aux chances plus ou moins heureuses de l'inventaire de modèles qu'on devrait faire.

Mais, dit-on, l'artiste use de plusieurs modèles, et Zeuxis, pour faire son Hélène, avait choisi cinq des plus belles femmes d'Agrigente.

Oui, répondra-t-on encore, il consulte les plus belles parties des plus belles figures, analogues à celle qu'il a conçue, pour arriver au complément de sa perfection. Mais consulter n'est pas imiter, et est encore moins copier des parties séparées dans le sens en question.

Oui, sans doute, l'artiste cherche où il croit les trouver, des formes en rapport avec celles qu'il a projeté de donner à sa figure. Il cherche, dans le plus grand nombre d'individus, le principe régulateur du beau qu'il veut rendre sensible; il use de plusieurs modèles, mais il n'en réunit point les parties telles qu'elles sont; il les modifie au gré du type *intérieur*; il les change de substance, si l'on peut dire; il les transforme dans sa propre figure; et tout ce travail presqu'indéfinissable est tel, que l'ouvrage terminé, il peut faire voir tous les modèles dont il aura usé, sans crainte qu'on y reconnaisse ces parties et ces beautés éparses, qu'on le suppose si gratuitement en avoir empruntées.

Ces emprunts et ces réunions sont, au moral, du même genre que ces assimilations physiques qui entrent dans les secrets de l'organisation naturelle, et qu'aucun procédé chimique ne peut décomposer complétement. Ici de même, l'analyse métaphysique reste en défaut; et l'on est

obligé de reconnaître que la compilation de plusieurs modèles ne pouvant avoir lieu d'une manière perceptible, ni dans la conception, ni dans l'exécution des figures idéales, l'idée *de réunion de parties et de beautés partielles* n'est qu'une abstraction, par laquelle on définit cette autre abstraction de l'imitation généralisée, c'est-à-dire, ramenée à l'essence du beau et au principe universel de la nature.

Le beau idéal étant cela, la recherche qu'en fait l'artiste, par le moyen de plusieurs modèles, n'est autre chose que la recherche d'un principe qui n'est que partiellement développé dans chaque individu, dont aucun ne peut fournir l'ensemble, et que l'étude et l'observation des lois de la nature peuvent seuls révéler.

Cela étant, en vain s'imaginera-t-on réduire, à des procédés démontrables, la manière de produire le beau idéal dans l'imitation du corps humain ; il restera vrai que ce talent dépend presqu'uniquement du savoir et du sentiment de l'artiste. Si le beau idéal est une abstraction, on ne saurait parler de son principe comme d'une chose visible et sensible, que les yeux et les sens puissent saisir ; il demeurera constant, au contraire, que sa production dépend de rapports que peu d'esprits sont en état de découvrir, de rapprochemens que peu d'organes peuvent faire, d'une délicatesse de goût, d'une finesse de jugement, d'une pénétration d'intel-

ligence qui se rencontrent dans un très-petit nombre d'hommes.

Maintenant, comment le sentiment du beau idéal était-il devenu si commun en Grèce? Par quelles causes s'était-il développé chez les artistes et chez le public, au point de former un caractère général, et de devenir, si l'on peut dire, classique? Et comment ce qui nous paraît dépendre de qualités peu ordinaires chez les hommes, devint-il autrefois l'attribut du plus grand nombre des ouvrages de l'art? C'est ce que nous allons examiner.

14

Quand une manière de sentir, de voir et de faire, et ce qu'on appelle un *caractère d'imitation*, sont devenus, chez un peuple, universels, classiques, et, si l'on peut dire, usuels, il est presqu'impossible que cela ne tienne pas à de véritables racines; c'est-à-dire, à des causes originaires, aussi antiques que ce peuple; causes qui se sont développées avec lui, et dans lesquelles il s'est formé lui-même.

Rien de plus difficile, rien de plus incertain que la recherche de ces causes premières, à l'égard des institutions morales et politiques. Il n'y a point d'archives où s'enregistrent les titres de toutes les acquisitions successives dont se composent les opinions et les constitutions des peuples; c'est uniquement, en ce genre, par les effets qu'il peut être donné de remonter aux causes. Route toujours obscure et pleine d'am-

biguités, où tout est conjecture, où la moindre méprise peut devenir une erreur du premier ordre.

Il n'en est pas tout-à-fait ainsi des recherches qui se dirigent vers les causes de la formation des arts du dessin. En cette matière, chaque monument porte avec soi ses titres. Ici, les causes et les effets se correspondent sensiblement, et s'expliquent réciproquement. Les ouvrages de l'art sont ses annales. Il est vrai de dire que les notions de ce genre les plus antiques, celles même qui sont antérieures aux connaissances historiques, dès qu'elles reposent sur des monumens parvenus jusqu'à nous, ont une certitude que ni les écrits, ni la tradition ne peuvent égaler. C'est ainsi que connaissant par quelques médailles, par quelques dessins de vases, et par un assez grand nombre d'autres ouvrages, le type du goût et des productions des Grecs, dans ces tems reculés que n'a pu éclairer le flambeau de l'histoire, nous pouvons dire ce qu'était l'art de ce peuple, à une époque où nous ne savons qu'imparfaitement ce qu'il était lui-même ; et lorsqu'on peut à peine deviner comment s'est formée la Grèce, nous pouvons affirmer comment se sont formés ses arts.

J'espère faire voir que cela est surtout vrai du goût et du style caractéristique de l'imitation dans les arts du dessin. Déja nous avons

reconnu que le genre idéal ne fut pas chez les Grecs le produit local, accidentel et instantané de quelques contrées, de quelques artistes et de quelques époques; mais qu'il fut le signe généralement distinctif, à quelques degrés près, de toutes les productions des arts de ce peuple, prises dans tous ses âges; j'ajoute, et considérées sous tous les rapports qui constituent les parties différentes de l'imitation, parties dont il n'a pas encore été fait mention.

En effet, nous n'avons envisagé jusqu'ici le style idéal de l'imitation, que dans son rapport avec la conformation du corps humain, ou ce qu'on appelle, techniquement parlant, le *dessin* en peinture et en sculpture. Mais il s'applique également aux autres parties de ces arts: les peintres reconnaissent l'idéal de la *couleur* aussi bien que du *dessin*; il y a l'*idéal de l'expression*; il y a l'*idéal de la composition*.

15

A l'égard de ces deux dernières dont je n'ai pas encore parlé; il ne serait pas difficile de faire remarquer à l'observateur même le plus superficiel, quelle conformité de systême et de principe règne entr'elles, et la partie du dessin qui nous a plus spécialement occupés jusqu'à présent. Si je parlais devant les monumens eux-mêmes, on verrait encore ici se démontrer avec une évidence irrécusable, la constante opposition du systême et du principe de l'*expression* et de la *composition* antique, avec le

système et le principe des modernes en ce genre.

On sait à quel point ceux-ci ont toujours été petits et minutieux dans l'*expression ;* comment leur méthode, cherchant à rendre les passions par les détails accidentels des traits, par les petits mouvemens de la figure, et par les grimaces du visage, contraste formellement avec la méthode antique. On sait combien les Grecs, sobres d'expression, économes de mouvemens, subordonnant toujours la manifestation des passions à la constitution essentielle des grandes formes, craignirent d'en rapetisser l'ensemble, et d'en atténuer l'effet, par ces détails incidens qui résultent de l'altération des traits, et des mouvemens violens de la figure.

Evidemment leur système d'expression fut dans le plus parfait accord avec celui de leur dessin et de leur nu. Si la conformation de leurs statues, a-t-on dit plus haut, semble annoncer une race d'hommes d'une nature supérieure à la nôtre, il y a aussi dans l'expression des mouvemens de l'ame, qu'on y remarque, quelque chose qui paraîtrait caractériser non des hommes impassibles, mais des hommes doués d'une force morale, capable de supporter avec plus de courage les maux et les peines de la vie. Voilà l'idée que fait naître l'aspect de celles des figures antiques où la douleur est exprimée.

Généralement aussi dans l'antique, ce qu'on

peut appeler l'*expression simple*, c'est-à-dire, la pantomime des personnes représentées en action ou en *colloque* les unes avec les autres, est infiniment plus modérée que l'expression pantomime des modernes, et de beaucoup de degrés au-dessous. On peut dire même que, relativement à notre habitude d'expression et à notre échelle actuelle en ce genre, le plus grand nombre des attitudes et des physionomies antiques en est privé. Les figures, chez les Grecs, sont des acteurs qui gesticulent, on ne peut pas moins. Souvent leur action dramatique, en cela très-contraire à la nôtre, qui affecte de dire même ce qu'elle ne peut faire entendre, semble n'avoir pour but que d'indiquer ce qu'elle pourrait montrer; et lorsqu'il lui serait facile de faire voir le sujet, elle se contente de le laisser deviner. Il faut l'avouer, comme les grands mouvemens sont incompatibles avec la dignité et la noblesse des personnages, dans la vie civile, on remarque aussi que cette sorte de caractère d'immobilité, si l'on peut dire, correspond parfaitement à ce style de dessin et de nudité qu'on a appelé abstrait ou idéal : visiblement plus d'expression et plus d'action ne conviendrait pas à la noblesse de ce style.

Même accord pour ce qui regarde la *composition*, dont le systême et le génie nous sont surabondamment démontrés par cette multitude de bas-reliefs antiques parvenus jusqu'à

nous. Si quelque chose, de l'aveu de tout le monde, les distingue des compositions modernes, c'est bien, sans doute, et cette grande simplicité, et cette privation presqu'absolue de ce que nous appelons aujourd'hui *effet*, *chaleur*, *mouvement*. A peine même, selon les erremens modernes, se permettrait-on de donner le nom de *composition* à cette méthode symétrique monotone et uniforme, de placer l'une à côté de l'autre les figures, sur un ou deux plans, presque toutes sur le même niveau, presque toutes en ligne droite, sans presqu'aucun contraste d'attitude, ce que les modernes ont longtems appelé *style de procession*.

Ce qui frappe encore dans les compositions antiques, c'est une négligence qui semble affectée, une prétérition véritablement systématique d'un grand nombre de petites vérités de détail dans les accessoires, dans les plans, dans la perspective des objets principaux, et de ceux qui leur sont associés. J'appelle cette négligence systématique, parce que les Grecs ayant porté jusqu'à la perfection ce qu'il y a de plus difficile dans l'imitation, il n'est pas vraisemblable que l'imperfection de ce qu'il y a de plus aisé, c'est-à-dire, des accessoires, puisse s'attribuer à incapacité, ni que cette incapacité présumée provienne d'ignorance chez eux; ou si cette ignorance eut lieu, il faut se dire qu'elle dut être volontaire. J'entends par-là

qu'elle se liait à ce même systême d'abstraction et de manière de voir généralisée, qui, étendue aux diverses parties de l'imitation, y fait négliger précisément tout ce qui attire l'attention de cette autre manière de voir, que j'ai appelée individuelle, minutieuse, particularisée, et qui est celle des modernes.

Je n'ai point le dessein d'établir ici de parallèle entre ces deux manières de voir, entre leurs défauts et leurs avantages respectifs. Mon objet n'est ni de vanter, ni d'inculper, soit les anciens, soit les modernes; mais simplement de désigner leurs styles, avec leurs dissemblances, pour mieux faire reconnaître celui des Grecs dans la composition, par ses traits les plus caractéristiques, et pour prouver que ce style procède du même systême, et est aussi idéal que celui des autres parties de l'imitation.

Or, comme il a paru sensible que le style de leur dessin et de leur nu est l'opposé du style individuel, ou du style de portrait qui prétend faire croire, par la vérité des détails, à l'existence réelle de l'être représenté, il me semble qu'on peut avancer, comme une vérité encore plus manifeste, que le style de composition des bas-reliefs antiques tend le moins possible à ce genre de représentation des choses, des hommes et des lieux qu'on peut appeler représentation sensible, dramatique et pittores-

que. Loin qu'ils aient cette prétention à une vérité de ressemblance positive, on s'aperçoit, au premier coup-d'œil, qu'ils ne prétendent à autre chose qu'à une ressemblance conventionnelle ; je veux dire celle selon laquelle les sujets sont seulement indiqués, et dans l'esprit de laquelle l'image représentante ne prend pas entièrement la place de l'objet représenté.

La propriété *indicative* est spécialement celle du *signe*, qui constitua par-tout la primitive écriture : la propriété *représentative*, à proprement parler, appartient à l'*image*, c'est-à-dire, à la délinéation et à la configuration des objets.

De même que le signe participe à la propriété de l'image, lorsque l'écriture désigne les objets, comme cela eut lieu dans l'écriture hiéroglyphique de l'Egypte ; de même l'image conserve une partie des propriétés du signe, lorsque la peinture, succédant à la délinéation hiéroglyphique, s'emploie comme supplément ou substitution de l'écriture et des inscriptions, comme cela est arrivé à l'art de l'imitation en Grèce.

Cette origine de l'imitation, chez les Grecs, a été reconnue par tous les écrivains, et son titre est trop lisiblement imprimé dans toutes les compositions des bas-reliefs antiques, pour qu'on puisse se permettre un doute à cet égard. Jamais on n'en a pu définir le style et le goût avec justesse, sans reconnaître et admettre qu'ils

16

avaient à figurer comme inscriptions, avant de plaire comme images; et que les figures des corps, sans y être, comme en Egypte, tributaires des besoins de l'écriture, y restèrent au moins subordonnées à son esprit et à son influence.

Cela avoué, le caractère qui résulte de là, doit être le caractère d'abstraction, qui, porté dans la composition, y devient nécessairement et au plus haut degré, le caractère idéal.

La chose se prouve encore ici par son contraire. Indubitablement la composition du genre opposé à l'idéal, est celle qui donne le portrait fidèle des choses, des personnes, des actions, des lieux, des circonstances, des détails et des accessoires : tel serait, par exemple, un *portrait de famille*. Donc la composition du genre idéal est celle où les *choses*, *les personnes* et leurs qualités accessoires sont seulement indiquées, et de manière à en faire concevoir l'idée générale, plutôt qu'à en rendre les vérités minutieuses et accidentelles. *Tel est le bas-relief antique.*

La composition des modernes est du premier genre; elle vise à toutes les sortes de déceptions que peut produire la ressemblance absolue et positive. La composition des anciens repose sur des conventions trop évidentes, et sur une manière de voir trop en grand, pour qu'on puisse lui supposer la prétention à l'illusion dramatique. On pourrait les comparer à ces deux

manières d'écrire l'histoire, dont l'une, celle des mémoires, raconte tout en détail ; et l'autre, que j'appellerais aussi la manière idéale, ne s'arrête qu'aux grandes causes, pour ne peindre que les grands résultats.

Si donc on analyse, d'après leurs traits caractéristiques, le style de *dessin*, le style d'*expression*, et le style de *composition* de la sculpture grecque, on voit que les profils droits, les nez carrés, les sourcils angulaires, les yeux sans prunelles, les cheveux par masse, les plis perpendiculaires, le genre de draperies appelé *étoffes mouillées*, le peu de fini et de vérité des accessoires, la négligence des détails, la largeur et le prononcé des formes du corps, la sobriété d'expression, l'économie d'action, l'unisson dans la composition, la monotonie d'attitudes, et l'insignifiance d'un grand nombre de sujets ; on voit, dis-je, que tout cela est le produit d'un seul et même système d'imitation conventionnelle, abstraite et généralisée. A quoi j'ai montré ailleurs, qu'il fallait aussi attribuer l'usage, à-peu-près universel, de la nudité dans presque tous les sujets ; usage inexplicable de toute autre manière, et que les convenances sociales seules ne peuvent justifier, mais qui procéda, en Grèce, de cette habitude de tout considérer sous le point de vue le plus généralisé. C'est ainsi que ce qu'on appelle plus particulièrement le beau idéal, ou l'idéal appliqué

à la représentation de la beauté ( vulgairement dite ), fut un résultat non moins naturel du même systême et de la même convention.

Mais j'ai dit que je tâcherais de dévoiler les causes qui rendirent le style idéal si universel en Grèce, et mirent ses artistes à portée de produire si facilement et si fréquemment des figures, dans un genre devenu en quelque sorte, depuis eux, inaccessible aux efforts et aux prétentions de l'art.

17 Beaucoup de raisons de ce caractère particulier des ouvrages grecs, ont été déja données par des écrivains ingénieux, sans doute, mais plus versés dans les connaissances morales des arts, que dans les notions pratiques de l'art en lui-même ; et ils ont cherché à expliquer, par toutes sortes de causes politiques et physiques, un phénomène dont la seule histoire de la génération des arts d'imitation en Grèce, me semble rendre compte. Or, cette histoire n'est difficile ni à faire ni à lire; car sans s'appesantir sur les autorités multipliées des écrivains à cet égard, sans compulser des textes nombreux, il s'agit uniquement de connaître ce qui est avoué de tout le monde, c'est-à-dire, quel fut le germe de l'imitation en Grèce, de quelle espèce fut ce germe, comment il fut cultivé, et comment il se développa? Or, sur cela, tout est connu, constant, et à la portée des moins érudits.

Le germe de l'imitation en Grèce fut indubitablement le signe hiéroglyphique, ou l'écriture par signes figuratifs de l'Egypte; écriture dont je crois avoir prouvé (dans l'ouvrage ayant pour titre : *De l'état de l'architecture égyptienne*) qu'aucun art dans ce pays ne put franchir les limites, ni briser les entraves. Je pense avoir établi, dans le même ouvrage, que ce respect pour les signes religieux, fut ce qui contribua à la perpétuité de leur emploi, et que cette perpétuité fut aussi la cause de la perfection où furent portés les signes égyptiens, uniquement considérés comme signes. Si en effet on les compare entr'eux, soit en dessin, soit en peinture, soit en bas-relief, soit en statues, et si ensuite on les met en parallèle avec les signes du même genre chez d'autres nations, il faut avouer que tout privés qu'ils sont de ce qu'on doit entendre par vérité et par imitation, ils sont doués toutefois d'une certaine grandeur et d'une simplicité de caractère imposante. L'esprit du signe hiéroglyphique, en Egypte, a une sorte de vertu morale, qui plaît et qui attache l'esprit; et cette vertu réside dans la qualité abstraite qui en fait le caractère spécial.

A considérer l'hiéroglyphe sous le rapport purement métaphysique d'imitation, il est visible que ce qu'il peut avoir d'imitation, est du genre le plus idéal, en tant qu'il entre dans ses

élémens le moins possible de l'imitation individuelle et particularisée. Le trait hiéroglyphique d'un homme, par exemple, ne le désigne, ni sous le rapport d'individu, ni sous le rapport de l'espèce, mais seulement sous l'idée de ces rapports. C'est une imitation inimitative, à laquelle ne peut convenir que ce qu'il y a de plus général dans l'aparence et la forme des êtres ou des corps : l'imitation hiéroglyphique est par conséquent l'imitation la plus généralisée.

Que cette imitation ait été le berceau de celle des Grecs, c'est, comme je l'ai dit, ce que je ne crois pas avoir besoin de prouver ici, tant cela est reconnu par les passages des auteurs anciens ( tels que Pausanias et Strabon ) qui comparent le *style primitif de l'art en Grèce* à celui des statues égyptiennes ; tant cela est certifié par la nature même des sujets et des idées que la mythologie grecque emprunta à celle de l'Egypte ; tant enfin cela résulte évidemment des plus anciens ouvrages de l'art grec, soit ceux qui sont décrits chez les auteurs, soit ceux que nous possédons, tels que dessins de vases peints, médailles, et entr'autres les anciens coins de la monnaie d'Athènes et de celle de Syracuse (1).

---

(1) La brièveté de cet article m'empêche, comme on le voit, de me livrer ici aux citations ; mais elles seraient innombrables.

Il faut donc poser pour constant que l'art s'exerça très-longtems en Grèce dans le même genre d'écriture figurative dont les Egyptiens, avec leurs dieux, leurs dogmes et leurs opinions, avaient introduit, dans ce pays, les *caractères sacrés*, ce que veut dire le mot *hiéroglyphe*.

Mais les causes qui, comme je l'ai fait voir ailleurs (1), devaient retenir et retinrent effectivement la délinéation et la configuration des corps chez les Egyptiens, dans les lisières d'une perpétuelle enfance, n'eurent en Grèce ni la même force, ni les mêmes effets. Bientôt l'imitation rompit ses liens, et s'émancipa sous la tutelle d'une religion moins sévère, qui sut, avec plus de liberté, mais d'une manière non moins utile pour elle, se les associer et les attacher à ses intérêts.

Le sort de l'imitation, en Grèce, suivit donc le sort des signes hiéroglyphiques.

On convient que toutes les idées historiques, mythologiques, astronomiques, métaphysiques et morales, exprimées par les signes hiéroglyphiques de l'Egypte, changèrent peu-à-peu de nature, se modifièrent, et se bouleversèrent enfin entièrement, par le fait de l'imagination active des Grecs, dans les copies plus ou moins arbitraires que leurs artistes eurent la liberté

(1) Voyez l'ouvrage intitulé, *de l'Etat de l'Archit. égyptienne.*

d'en faire. La chose devait arriver ainsi dans un pays où ces signes n'avaient pas pris naissance, et où la puissance sacerdotale était trop faible pour leur donner une consistance immuable, et garantir leur forme des entreprises de l'esprit novateur.

Il paraît certain aussi, que l'écriture littérale ou alphabétique ayant bientôt, dans l'usage vulgaire, remplacée l'écriture figurative, il arriva que les formes et les contours de l'hiéroglyphe demeurèrent vides, si l'on peut dire. Dès-lors leur emploi dut devenir d'autant plus arbitraire, que l'objet moral, qui les remplissait autrefois, avait disparu, ou avait lui-même peu-à-peu changé de nature, à mesure que la forme des signes s'était dénaturée.

Les premiers pas de l'imitation décident nécessairement de sa marche et de sa direction. Il devient donc remarquable que ce fut dans la sphère des idées les plus abstraites et les plus généralisées, que se forma le premier style de l'art en Grèce. On ne saurait en douter, puisqu'il fut employé à copier, à répéter, et à modifier des figures qui n'étaient que l'expression sensible des rapports et des idées des choses ou des corps, au lieu d'être la représentation de ces choses. Dès-lors les artistes s'accoutumèrent à regarder les figures dans leur acception idéale et intellectuelle, autant que sous leur rapport matériel et corporel. Ainsi, l'habitude des idées

abstraites, dans l'imitation, fut un effet naturel et nécessaire des signes hiéroglyphiques de l'Egypte. — *Première cause originaire du style idéal en Grèce.*

18

Bientôt, comme je l'ai dit, le signe hiéroglyphique, livré à l'arbitraire d'un art beaucoup plus indépendant qu'en Egypte, éprouva en Grèce le sort que la faiblesse de l'esprit humain fait tôt ou tard subir aux signes des idées intellectuelles; c'est-à-dire, que le signe prit, dans l'imagination des hommes, la place de la chose signifiée. Ainsi, ce qui n'était que le caractère sensible d'une idée abstraite, devint un être auquel la crédulité donna une existence qui, pour être imaginaire, n'en fut que plus conforme à l'esprit des arts. Le peuple corporifia insensiblement dans son esprit le plus grand nombre des signes de l'écriture égyptienne; on fit des personnages de ce qui n'était que des lettres, et ce fut là le plus grand pas qu'ait fait le génie de l'imitation.

Dès que, par exemple, les signes symboliques, qui s'appelaient, si l'on veut, *Osiris* et *Isis*, et sous lesquels se désignait au sens intérieur, par l'entremise du sens extérieur, la toute-puissance de la création et la vertu de la génération ou de la reproduction; dès que ces signes et d'autres semblables, au lieu de rester par l'extrême simplicité de leurs contours sans art, de leurs lignes droites, de leurs formes inimi-

tatives, l'expression généralisée d'une idée abstraite, devinrent les images d'êtres ou de personnages imaginaires à la vérité, mais réels pour l'imagination, l'art de l'imitation corporelle dut prendre son essor. Bientôt naquirent *Jupiter* et *Vénus*, et bientôt aussi naquit le besoin de donner, par la vérité des formes imitatives, une aparence plus concrète et plus positive à des êtres, que l'imagination des hommes avait doués de l'existence.

Combien de tems fallut-il pour que le signe abstrait d'une constellation se changeât, dans l'esprit des Grecs, et sous la main vivifiante de l'art, en Mars, en Mercure ou en Saturne? C'est, ce me semble, une chose fort difficile à savoir. Toutefois on peut dire que ce dut être l'effet d'une progression assez *lente*, *dans* laquelle l'imitation, cause et effet tour-à-tour, fut forcée d'enchérir toujours sur elle-même, et de donner à ses images d'autant plus de perfection, que l'existence de leurs sujets obtenait plus de croyance.

Ce qu'il faut remarquer encore, c'est que ces images, pour succéder à des idées purement abstraites, n'en étaient pas moins, dans tous les degrés d'imitation par où elles passaient, des images d'êtres également abstraits, imaginaires, et d'une nature tout-à-fait idéale. Par conséquent, l'habitude d'idéaliser les formes du corps humain prit naissance avec le besoin

même qu'on eut d'exprimer ces formes. Nouveau caractère bien distinctif de la génération de l'art en Grèce. Il fut forcé de s'exercer, non comme dans d'autres pays, à la représentation d'individus réels, historiques, ou connus, et qu'il faut dès-lors faire ressembler à leur modèle, mais à l'expression d'êtres fantastiques, imaginaires, et dont l'existence poétique ne demandait que des formes idéales. — *Seconde cause originaire du style idéal en Grèce.* 19

Lorsqu'enfin la notion précise du signe primitif se fut effacée par l'effet des modifications successives, et lorsque par l'oubli de son sens originaire, le signe lui-même eut fait place à des figures d'un autre ordre d'idées, comme lorsque la science devint *Minerve*, la lumière *Apollon*, etc., alors, avec l'aide des poètes, se créa un nouveau monde, que l'imagination se plut à peupler, et qu'elle embellit à son gré. Dans ce pays des abstractions furent transportés, sans doute, tous les sentimens, toutes les passions de l'homme, et aussi tous les traits de la nature humaine. Mais ses intellectuels habitans, présumés d'une nature supérieure et d'une essence beaucoup plus parfaite, durent, pour être représentés d'une manière conforme à la croyance établie sur leur compte, surpasser en beauté, en force et en perfection, la beauté, la force et la perfection des simples mortels.

Ici s'établit une nouvelle lutte entre le poète et l'artiste. La poésie avait emprunté, sans doute, à l'œuvre du ciseau ou du pinceau, les premiers types de ses conceptions; mais déja l'on voit comment cet art, enfant privilégié de l'imagination, et le plus libre dans la procréation de tous les êtres dont il compose ses tableaux, dut promptement enchérir sur ses modèles, et laisser loin derrière lui l'imitation réelle des corps. Ce fut véritablement la poésie qui constitua les dieux, par la facilité qu'elle eut de mettre entr'eux et les hommes cette distance prodigieuse de nature et de facultés, dont Homère fixa en quelque sorte les proportions.

Obligé de puiser à son tour dans la source des poètes, et, forcé de se mettre d'accord avec leurs inventions, l'artiste n'eut d'autre moyen de rivaliser avec elles, que de créer une beauté corporelle qui fût elle-même une abstraction, c'est-à-dire, une imitation de l'homme, vu, non dans l'individu, mais dans l'espèce, mais selon les lois générales de la nature, et qui s'élevât autant au-dessus de la beauté individuelle, que l'idée de Dieu, de Créateur, ou de principe universel s'élève au-dessus de l'idée de créature. L'artiste dut composer une beauté abstraite. — *Troisième cause originaire du style idéal en Grèce.*

20

Ainsi, de plus en plus, le besoin d'idéaliser se fit sentir. Et remarquons que ces êtres imagi-

naires, qui reçurent d'abord leur principe abstrait du signe hiéroglyphique, reçurent ensuite, des abstractions de la poésie, tous les genres d'idéal que l'imagination peut inventer, et que dans leur développement ils ne firent qu'échanger les qualités abstraites du signe contre celles de l'image.

L'imitation ne se délivra effectivement des chaînes du caractère littéral et de l'abstraction grammaticale, que pour s'élever dans la région du caractère allégorique et de l'abstraction métaphorique. La religion n'employa plus les figures sous le rapport des lettres aux mots, mais sous celui des images aux choses. Associées aux nouvelles conceptions religieuses, ces images, par une consécration plus solemnelle encore, devinrent les interprètes éloquens des dogmes et des opinions qu'il fallait soutenir ou expliquer.

Les œuvres de l'imitation restèrent donc toujours subordonnées, en Grèce, à l'influence religieuse. Les arts ne changèrent point de maître, mais ils changèrent le genre de leur service. Toujours ils conservèrent et le souvenir de leur origine, et l'obligation d'être ce que la religion avait besoin qu'ils fussent pour s'en constituer les soutiens. Ce nouvel empire de la religion sur les arts, dû sans doute à la révolution qu'ils y opérèrent eux-mêmes, nous explique comment, après avoir été ses esclaves, ils devinrent ses mi-

nistres ; et comment, de copistes serviles dans la première manière des signes, ils purent devenir les traducteurs élégans, mais cependant fidèles, des nouvelles conceptions métaphysiques de la langue religieuse.

Au fond, chaque divinité grecque, avec tout ce que l'imagination lui avait créé d'accessoire et d'historique, n'était qu'un composé d'abstractions, dont l'art devait s'efforcer de rendre sensibles les motifs divers, non plus seulement par des signes conventionnels, mais par des images qui fussent, pour l'œil et pour l'esprit, en rapport avec l'essence poétique, abstraite et idéale des êtres dont elles consacraient l'existence.

Il me semble qu'il résulte de tout ceci, que l'histoire de l'origine de l'art en Grèce n'est autre chose que l'*histoire de la génération du style* idéal ; et que, puisque l'imitation naquit du signe hiéroglyphique, l'idéal de l'imitation lui doit aussi sa naissance. Je pense que si cela se prouve historiquement, rien n'est plus capable de nous expliquer comment ce style, identifié avec les idées premières, les personnages, les sujets et les obligations de l'art, dut devenir usuel et familier au peuple, et naturel aux artistes formés de tems immémorial dans cette manière de voir, qu'une tradition non interrompue avait en quelque sorte rendue héréditaire.

Je n'ai fait voir jusqu'ici qu'*historiquement*

l'origine du style idéal dans l'hiéroglyphe, et je n'ai indiqué que l'influence morale de ce principe sur l'imitation. Mais il n'est pas moins aisé de faire voir que, sous le rapport théorique ou technique, les artistes grecs durent à ce principe la méthode la plus sûre pour arriver à l'idéal.

L'hiéroglyphe égyptien, *graphiquement* considéré dans la simplicité, et ce que les artistes appellent la *bonhomie* de son dessin, était peut-être la meilleure école que le hasard pût offrir au génie d'un peuple imitateur. On sait que le dessin égyptien consiste en lignes presque droites; que les détails n'y sont pas même indiqués; qu'il y a plutôt absence que vice d'imitation dans ce dessin, et que la seule manière qu'on puisse y *reconnaître*, est une privation totale de manière. Or, sous plus d un point de vue, ce style vraiment élémentaire dans lequel se forma l'art des Grecs, contribua à produire cette grandeur et cette noble simplicité que l'on admire dans les beaux ouvrages, et dont il semble que les routes soient perdues. C'est qu'il n'y a rien d'indifférent dans les préludes de l'imitation. Les nations, comme les individus, se ressentent toujours des causes qui ont déterminé leurs premières habitudes; et comme il y a de certaines impressions de l'éducation que rien ne peut suppléer, il y a aussi un vice ou une absence d'éducation que rien ne peut corriger.

L'art des Grecs dut à l'apprentissage que lui fit faire la méthode hiéroglyphique, d'avoir été conduit par la meilleure route, celle de la simplicité, de la naïveté dans les formes, et de l'imitation la plus généralisée.

Il était en effet dans l'esprit de l'hiéroglyphe, ainsi que dans sa manière, d'offrir la figure du corps humain la plus abstraite. Comme il était de la nature de son emploi de ne faire qu'indiquer les objets, il était aussi de la nature de son dessin de n'en faire voir que les plus grands rapports. L'hiéroglyphe n'est pas sans doute de *l'idéal* dans son acception poétique, et comme l'entendent les artistes; mais considéré mathématiquement, il en est le *maximum*, en tant que l'idéal, comme on l'a dit, est équivalent du simple et de l'unité dans *l'imitation, ou en tant qu'il* est opposé à ce qu'on entend par imitation variée et détaillée.

Le style de dessin plus ou moins hiéroglyphique, dans lequel l'art s'exerça pendant plusieurs siècles en Grèce, façonna tous les esprits et tous les yeux aux combinaisons simples dont les artistes, même dans les tems postérieurs, ne s'écartèrent jamais. Ce style, devenu classique, les habitua aux compositions peu étendues, et qui sont les plus favorables au développement naturel de l'imitation. Il préserva le génie de l'invention de ces prétentions ambitieuses, qui font sortir chaque art de ses limites naturelles, et

n'en agrandissent le territoire qu'aux dépens de sa propre culture. Il inspira le goût des grandes formes, et porta l'art à la recherche de la vérité par des principes généraux, plutôt que par des applications particulières. Il fut donc nécessaire que l'imitation, se développant peu-à-peu dans ce genre de dessin, la manière universelle de sentir, de voir et de faire en Grèce, fût la manière idéale. — *Quatrième cause originaire du style idéal en Grèce.*

21

Les faits et les autorités des écrivains ne me manqueraient pas ici non plus, pour suivre chronologiquement la marche de l'art dans ses premiers âges, et dans ses progressions, jusqu'à l'époque connue de son plus grand développement sous Phidias. Mais je pense que cette théorie historique doit suffire pour faire voir qu'étant parti du point le plus abstrait et le plus idéal, qui est celui de l'hiéroglyphe, le point vers lequel l'art tendit, ne peut avoir été que celui de l'imitation individuelle. D'où je conclus que les hommes, allant toujours du simple au composé, le simple, en fait d'imitation, est l'idéal, et que le composé est l'imitation individuelle.

Je l'ai déja dit, cette marche, suivie par l'art en Grèce, marche que je prétends être conforme aux faits et à l'analyse des facultés imitatives de l'esprit humain, n'est pas celle des théories ac-

tuelles, ni de la méthode classique de l'enseignement moderne des arts du dessin. Les *Recherches sur l'art statuaire en Grèce*, dont j'ai déja combattu quelques assertions sur l'essence de l'idéal, me paraissent contenir aussi (pag. 253 et suiv.), sur sa théorie et son historique, des notions contraires à celles que je viens de produire.

Dans le systême de cet ouvrage, on avance, p. 235, qu'*il y a trois élémens de l'art, la vérité d'imitation, le choix des formes, le choix et l'expression des passions.* On y enseigne que *l'artiste doit rechercher d'abord la vérité d'imitation. Cette route*, dit-on, *est la seule qui n'égare point, toutes les autres sont dangereuses. Cet élément de l'art*, continue-t-on, *est le plus simple*, celui qui seul peut plaire par lui-même, *celui qui conduit aux autres, et auquel les autres ne conduisent pas... Telle est la marche que la nature prescrivit à l'imitation* (p. 236). *Si l'on considère l'ordre des études, il faut chercher la vérité de l'imitation avant la beauté des formes.... Est-ce*, conclut-on, *des principes généraux que nous avons voulu établir? Est-ce l'histoire des Grecs que nous avons voulu tracer? Nous avons fait réellement l'un et l'autre.*

Ainsi, selon cet ouvrage, au lieu de procéder par le style idéal, les Grecs *procédèrent par la*

*recherche de la vérité d'imitation; ils la regardèrent constamment* ( p. 246 ) *comme le premier mérite d'une statue. Nous avons donc trouvé* ( est-il dit p. 247 ) *une nouvelle cause de la perfection où ils s'élevèrent. C'est que, dans l'ordre des idées comme dans celui des tems, les Grecs recherchèrent, avant tout, la vérité d'imitation.*

Dans des matières qui ont peu exercé la plume des écrivains, il est assez naturel que l'expression de certaines idées n'ait point encore acquis de locutions déterminées, et qu'on soit obligé de définir souvent le sens que l'on donne aux mots. Peut-être même conviendrait-il, dans un ouvrage un peu étendu en ce genre, de faire un vocabulaire, où l'on rendrait compte de la valeur précise qu'on donne à certains termes et à certaines phrases. Je fais cette observation, parce que l'ouvrage que je viens de citer, désignant, d'une manière un peu différente de la mienne, les mêmes idées, j'ai dû montrer que cette différence n'est que dans les mots. Ainsi, il est évident que ce qu'il appelle *vérité d'imitation*, est ce que j'ai appelé *imitation individuelle ou du modèle*; comme aussi ce qu'il entend par *choix de formes*, est, comme je l'ai déja fait voir plus haut, une locution explicative de l'idéal. Quand tout le systême de l'ouvrage ne le prouverait pas, je le concluerais uniquement de l'exemple cité comme démonstration de la *vérité d'imitation*,

et qui est la petite figure du *Tireur d'épine*; statue reconnue pour être, de toutes, celle qui tient le plus à la vérité du modèle ou de l'individu.

D'après cela, on doit conclure des passages de l'ouvrage cité, que les Grecs recherchèrent avant tout l'imitation individuelle, et que cette recherche précéda celle de l'imitation idéale. Ce corollaire est trop opposé à ma théorie, pour que je ne doive pas essayer d'en faire la vérification. Je m'attacherai, dans ce qui vient d'être cité, à deux points.

L'un, *que l'élément de la vérité d'imitation est le plus simple.*

L'autre, *que dans l'ordre des idées comme dans celui des tems, les Grecs recherchèrent, avant tout, la vérité d'imitation*, c'est-à-dire, l'imitation individuelle.

Je conçois effectivement comment la dernière de ces notions devient une conséquence de la première. Dès que l'on admet que le style d'imitation individuelle est le style simple, il est tout naturel de conclure que le style d'imitation idéale, et qu'on suppose résulter de la réunion de plusieurs individus, est le style composé. Car comme de toute nécessité les hommes, dans leurs idées et dans leurs ouvrages, vont du simple au composé, on en doit inférer, que l'art a dû aller de l'imitation individuelle à l'imitation idéale; et de là cette phrase habituelle,

*s'élever du style simple de l'imitation d'un seul modèle, au style sublime de l'imitation idéale de la nature.*

Dès que l'on pose ensuite que l'idéal, surtout en l'associant au *beau*, est le *summum* des efforts de l'art, et est la perfection de l'imitation, il est également naturel de tirer pour conséquence, qu'il ne dut se montrer que fort tard dans les ouvrages des artistes. La chose, en effet, serait rigoureusement vraie, si ce qu'on entend par perfection imitative était synonyme d'imitation idéale. Mais c'est-là ce que je crois inexact. Je pense que l'imitation idéale n'est autre chose qu'une manière de voir la nature selon certains rapports, et dans un certain système totalement indépendant de l'autre manière : que chacune de ces deux manières a sa perfection; que la question théorique, relative à l'enseignement, serait de savoir par laquelle des deux manières on devrait initier les jeunes artistes dans l'imitation ; et que la question historique est ici celle de savoir, par laquelle des deux manières de voir l'art commença en Grèce.

Quant à la première thèse de l'ouvrage en question, savoir, *que l'élément de l'imitation individuelle, ou de la vérité d'imitation est le plus simple*, j'ai déja montré le contraire ; j'ai fait apercevoir que l'idée d'unité et de simplicité dans l'imitation convenait au style idéal, parce qu'il est généralisé ; de même que l'idée de va-

riété et de multiplicité convenait au style d'imitation particularisée. Je prétends encore, qu'en bonne logique, le *maximum* du simple serait le trait hiéroglyphique, comme le *summum* du multiple serait, par exemple, la figure de *Denner de Nuremberg*. Mais puisque ce point est la source ordinaire de l'erreur, ou me paraît être l'opinion commune en ce genre, et pour faire voir qu'en allant de l'imitation idéale ou généralisée à l'imitation individuelle ou particularisée, on va réellement, selon la nature des choses, du simple au composé, je veux rendre mon opinion sensible par une démonstration prise de la manière dont procède l'artiste qui exécute une figure d'après un original donné, soit en peinture, soit en sculpture.

En analysant cette opération mathématiquement, et en la suivant dans tous ses degrés, on voit que l'artiste trace d'abord des lignes, ou dispose des plans, selon la direction la plus générale des contours de cette figure considérée dans son ensemble, et dans chacune de ses parties principales. En sorte que, d'abord le trait d'un bras ou d'une jambe, par exemple, ne présente dans son ébauche que des lignes presque parallèles; s'il veut esquisser la tête, il commence par faire un œuf. Voilà, mathématiquement parlant, le style d'imitation le plus idéal, c'est-à-dire, le plus généralisé; voilà le style des hiéroglyphes et des statues égyptiennes; voilà le

style de l'enfance de l'art en Grèce; voilà le *maximum* du simple.

Revenant sur ce trait généralisé, sur ces plans simplement indicatifs de l'ensemble et des parties de la figure, l'artiste y marque les divisions les plus principales, les dimensions essentielles de chaque membre ; il arrondit un peu leurs contours ; il désigne les articulations, les attachemens généraux des grands muscles, les intervalles des grands rapports. Voilà le style de la seconde manière de l'art en Grèce, de quelques ouvrages improprement appelés Etrusques, de la Minerve de l'ancien coin d'Athènes, de ce style, enfin, qui régna depuis Homère jusqu'à Pisistrate ; style qui n'admet que la vérité la plus abstraite, et dans lequel n'entre pour rien *l'esprit de la vérité d'imitation ou de modèle.* C'est dans ce style que travaillèrent Dipœnus, Scyllis, Dédale de Sicyone, et autres artistes contemporains de Pisistrate, dont le goût a été fidèlement décrit par Pausanias.

Insensiblement dans ces grandes formes arrêtées et fixées avec une précision qui tient non encore à la vérité des détails, mais seulement à celle de l'ensemble, l'artiste procède graduellement à la découverte et à la fixation des parties et des formes subordonnées, qui constituent l'étude anatomique, les rapports certains de tous les muscles entr'eux, leurs saillies respectives, leurs transitions ; il va jusqu'à la repré-

sentation des détails essentiels, de ceux qui mettent de la vie dans un ouvrage, sans en rapetisser le style, tant que ces détails restent soûmis aux formes générales. Ce point de l'imitation de la figure de notre artiste, me paraît être précisément, dans son rapport avec la marche en grand de l'imitation chez les Grecs, le point qui fut le milieu, entre les deux extrêmes, savoir l'idéal géométrique de l'hiéroglyphe, et le vrai naturel du modèle individuel ou portrait. Et tel a été le troisième style de l'art en Grèce, celui du siècle de Périclès, celui de Phidias, celui de l'idéal *artistement* entendu.

L'artiste allant toujours ainsi dans sa figure du simple au composé, ou de l'unité au multiple, arrive jusqu'aux détails du second et du troisième ordre, jusqu'aux formes qui ne sont qu'accidentelles, jusqu'aux plis ou aux passages de la peau, jusqu'aux mollesses de la chair, à l'expression des veines et des détails fugitifs, dont l'effet, lorsqu'on les multiplie, est de rapetisser sensiblement le caractère des formes essentielles, et d'en diminuer l'impression par l'introduction d'une trop grande variété. Et nous allons voir tout-à-l'heure, que ce fut vers cette variété des détails du modèle, ou de l'imitation individuelle, que tendit plus ou moins le goût des artistes qui succédèrent à Phidias, et constituèrent le quatrième style de l'art.

Enfin, pour abréger cette énumération de tous les degrés que l'analyse du sentiment surtout, est libre de faire parcourir à l'imitation, je dirai que l'artiste, si sa figure n'était plus la copie d'un ouvrage déterminé, et si on le supposait le maître d'aller aussi loin qu'il le voudrait, pourrait pousser ses recherches jusqu'aux plus grandes finesses dans le rendu des cheveux, des ongles, des petits détails, et de toutes les minuties que découvre, dans le corps humain, l'œil qui s'est habitué à les y chercher et à les y voir. Ce style est celui qu'on appelle de la *pauvreté de nature.* Les peintres peuvent porter au plus haut point cette imitation; ils peuvent, comme *Denner de Nuremberg*, prendre la loupe et copier jusqu'aux poils de la peau, jusqu'aux pores de l'épiderme. Mais on comprend que le grand, qui demande de larges divisions, qui est toujours produit par la simplicité, doit disparaître d'un genre d'imitation dans lequel les subdivisions infinies absorbent naturellement les parties principales. On sent que le style idéal ou généralisé, considéré en esprit et en réalité, se trouve de plus en plus absorbé et dénaturé par toutes les petitesses qui constituent le style d'imitation individuel et particularisé.

Or, si cela est évident, il l'est par conséquent que le simple en ce genre, loin de résider dans ce qu'on appelle la vérité d'imitation ou l'imitation individuelle, réside au contraire dans

l'imitation idéale, et que c'est l'*élément* de celle-
23 ci *qui est le plus simple.*

J'arrive à l'autre thèse de l'ouvrage cité : *que dans l'ordre des idées, comme dans celui des tems, les Grecs recherchèrent, avant tout, la vérité d'imitation.*

Cette proposition contient deux parties. Selon elle, la vérité imitative, ou l'imitation individuelle, fut, chez les Grecs, la première dans *l'ordre des idées*, et elle fut encore la première dans *l'ordre des tems.*

Examinons d'abord la première partie, qui est relative à la priorité, selon l'ordre des idées.

J'entends ici, par l'ordre *des idées*, tout ce qu'on peut entendre par-là ; c'est-à-dire, d'une part, la marche naturelle de l'esprit humain dans la carrière de l'imitation ; et de l'autre, la nature des idées qui inspirèrent, dès l'origine, l'art et les artistes dans les premiers essais de l'imitation.

Il y aurait lieu sans doute ici à une assez longue discussion, si l'on voulait traiter la chose dans ses élémens métaphysiques ; car il ne s'agirait de rien moins que de remonter au principe de la formation de nos idées, et ensuite aux principes de la vision, pour prouver que notre vue intellectuelle, comme notre vue corporelle, doivent saisir d'abord dans l'imitation les rapports les plus généraux ; que forcément notre esprit en ce genre va de l'image généralisée à

l'image individualisée ; que la première, étant privée de détails, est l'élément simple, qu'il est au contraire de la nature de la seconde d'être détaillée, et que les détails ne se manifestent qu'à force de réitérer l'observation. On pourrait faire voir, en conséquence que, comme il est plus facile d'aller du simple au composé que de remonter du composé au simple, il est plus facile à l'œil exercé aux grands rapports de descendre aux petits, qu'à celui qui a été exercé dans l'habitude du petit de s'élever vers le grand. On concluerait enfin que, pour former des artistes au grand style et à la grande manière, il faudrait diriger la doctrine de l'enseignement dans un sens opposé à celui que lui ont donné les modernes.

Mais il me semble que toute question sur la marche naturelle de l'esprit humain dans l'imitation, se trouve décidée par le fait chez les Grecs. Ce peuple est certainement le seul qui nous soit connu, où l'imitation ait pris naissance, s'y soit développée spontanément par une progression lente et naturelle, et sans aucune influence étrangère qui ait dérangé sa direction. Dès-lors on peut dire qu'il nous offre une théorie expérimentale de la marche de l'esprit humain en fait d'imitation. Si cela est, les faits, toujours plus décisifs que les raisonnemens, et j'entends par-là les autorités de l'histoire de l'art déja alléguées, et celles que je citerai tout-à-l'heure,

sont d'accord pour démontrer que, dans *l'ordre des idées*, ce que l'on appelle *vérité imitative*, ou imitation individuelle, opposée à imitation idéale, loin d'avoir eu la priorité chez les artistes grecs, ne fut que le résultat successif, tardif et postérieur de leurs recherches.

Si, par *ordre des idées*, on veut dire les idées ou sujets de l'imitation, dans l'ordre où il leur fut donné d'exercer l'esprit et les conceptions des artistes, on a vu au contraire que, suivant l'ordre de ces idées, l'art de l'imitation commença par s'exercer sur les sujets qui avaient le moins besoin de vérité imitative, c'est-à-dire, les caractères abstraits des idées les plus abstraites. On a vu que ces caractères, devenant les idées d'êtres inexistans, il n'y avait encore eu lieu pour l'art à la recherche *d'aucune* vérité imitative; qu'ensuite les idées de ces êtres, devenues les images de personnages allégoriques et métaphoriques, ce fut un devoir pour les artistes d'employer à leur imitation les formes généralisées, le style opposé au style de modèle ou de portrait, et la beauté du genre le plus idéal. On a vu enfin que le caractère hiéroglyphique, dans le sein duquel l'art prit naissance et se développa, fut la cause primordiale et finale de ce genre de style et de dessin idéal, si éminemment distinctif de l'art des Grecs, et si distinct en même tems du style *de la vérité imitative*.

Mais si cela est vrai dans l'ordre des idées, cela doit l'être, à plus forte raison, dans *l'ordre des tems*, puisque la progression des idées est subordonnée à celle des tems, dans tout pays où aucune révolution ne dérange la marche naturelle de l'esprit humain. Toutefois, voyons jusqu'au bout si cette corrélation sera exacte, et laquelle des deux, de l'imitation *vraie*, ou de l'imitation *idéale*, a eu, chronologiquement parlant, l'antériorité chez les Grecs.

Je n'ai indiqué jusqu'ici que par grands traits et par les documens généraux, que quelques auteurs nous ont donné du goût des premiers siècles de l'art, la marche chronologique de l'imitation, dans les tems qu'on peut appeler antihistoriques, c'est-à-dire, jusqu'à son entier développement sous Phidias, duquel datent aussi les renseignemens positifs et détaillés. Pline, ou n'a pas voulu ou n'a pas pu nous tracer historiquement la route suivie par les artistes qui parurent avant cette époque. Il arriva, je pense, jadis ce que l'on a vu arriver aussi dans les tems modernes : l'enfance et la jeunesse des arts n'eut probablement point d'observateurs. C'est que ces arts ne fixent l'attention que lorsqu'ils sont arrivés à leur croissance, et alors on se trouve trop loin de leur début, pour aller à la recherche de leurs premières traces.

Toutefois, celles de l'art primitif des Grecs sont restées empreintes dans une multitude de

monumens et de témoignages historiques, qui, pour être d'un grand nombre de siècles postérieurs aux ouvrages de l'enfance de ce peuple, n'attestent que mieux l'existence et la réalité de ceux-ci. Plus d'un antiquaire s'est occupé de recueillir ces documens dans Pausanias et dans quelques autres écrivains, et de les confronter avec les notions certaines que nous possédons des hiéroglyphes et des ouvrages de l'Egypte. Pour compléter cet historique des préludes de l'art, il ne s'agirait que de réunir en parallèle avec ces objets, les ouvrages authentiques de l'ancien style grec, que les médailles, les vases, et d'autres monumens conservés jusqu'à nos jours, nous mettent à même de connaître par nos propres yeux. Là se démontre l'incontestable progression dont j'ai parlé, et ce passage graduel du style de l'imitation idéale à la vérité imitative. Telle est enfin l'authenticité des preuves acquises sur ce point; que ce qu'on peut le plus affirmativement prononcer, c'est qu'avant l'âge de Phidias, il n'exista aucun ouvrage dont le goût ait pu tenir à celui de la vérité imitative, dans le sens qu'il est convenu de donner à ces mots, et que, dans l'*ordre des tems*, ce goût ne fut pas le premier.

Mais depuis Phidias, non-seulement nous connaissons, avec la certitude historique, la marche et la direction générale de l'art, mais nous en connaissons théoriquement les pas et les degrés. En effet, les écrivains nous ont transmis,

sur les maîtres principaux de cette époque et sur leurs ouvrages, une suite d'observations critiques; et ces observations relatives à leur goût, à leur manière et à leur style, réunies aux notions correspondantes que les statues antiques encore existantes nous donnent des diverses périodes auxquelles elles appartiennent, jettent le plus grand jour sur l'objet de la discussion actuelle.

24

Nous avons vu ce que fut le style de l'imitation jusqu'à Phidias. Voyons ce qu'il fut par lui, sous lui, et depuis lui.

D'abord, le style des bas-reliefs du Parthénon, qui durent au moins recevoir l'influence de son goût, dépose d'une manière grande et simple, peu recherchée dans les détails, souvent roide dans les contours, symétrique dans la composition, et l'on doit dire que, comme sculpture décorative ou de bâtiment, elle est du genre le plus idéal que l'on connaisse.

Mais Phidias lui-même fut jugé par toute l'antiquité pour avoir été, de tous les artistes, celui qui ait porté le plus haut le caractère idéal, surtout dans ses Minerves et dans son Jupiter Olympien, *quem nemo æmulatur*, a dit Pline. Le suffrage de Quintilien est décisif sur ce point. Selon lui, Phidias passait pour avoir eu particulièrement le talent de rendre la majesté des dieux : *Diis quam hominibus efficiendis melior artifex traditur. Quint. lib.* 12, *cap.* 10. Or, comme le style idéal est celui qui convient

aux dieux, être déclaré le premier dans l'art de faire les dieux, n'est-ce pas être déclaré le plus grand maître dans l'art de l'idéal?

Le style de l'époque qui lui est antérieure, nous est bien désigné encore par Quintilien, quand il nous dit, que les statues de Calon d'Egine, prédécesseur de Phidias, avait quelque chose de dur et d'approchant du genre étrusque, *durioria et tuscanicis proxima.* Or, l'on sait que le genre étrusque a beaucoup de ressemblance avec l'ancien coin de la monnaie d'Athènes.

Phidias mourut dans la quatre-vingt-cinquième olympiade; et, selon Pline, il fleurissait dans la quatre-vingt-troisième, époque qui, prise avec la latitude qu'on doit accorder, non à la date d'un fait, mais à l'existence d'un homme, correspond à quatre cent cinquante ans avant notre ère.

Depuis cette époque jusqu'à celle de la mort d'Alexandre, arrivée trois cent vingt-quatre ans avant J. C., on trouve un intervalle de plus d'un siècle; et ce siècle, le plus brillant des arts de la Grèce, est occupé par une série de générations d'artistes, qu'on peut séparer entr'elles d'une manière sans doute plus régulière que ne sont les distances que Pline leur a assignées. Car, selon lui, ces générations d'artistes se trouvent placées, depuis celle de Phidias, à la quatre-vingt-septième, à la quatre-vingt-dixième, à la

cent septième, et à la cent quatorzième olympiade. On sait que ces fixations d'époque ont quelque chose d'arbitraire qu'on n'a pas encore bien éclairci. Rien toutefois n'est plus indifférent à notre objet ; l'essentiel est de savoir que ces générations se sont réellement succédées dans l'ordre des noms qu'elles renferment, c'est-à-dire, que dans l'espace d'un siècle, depuis Phidias, parurent successivement après lui, Polyctète, Myron, Pythagore de Léontium, Praxitèles, et Lysippe le statuaire d'Alexandre. Je ne cite que les chefs d'école, ou ceux dont les ouvrages et particulièrement le goût et le style d'imitation ont été décrits par Pline et d'autres auteurs.

Or, nous allons voir que, depuis Phidias, le style de l'art, loin de se porter vers l'idéal, marcha progressivement vers le goût des détails et de la vérité imitative.

Quintilien dit de Polyctète, qui suivit de plus près Phidias, que son caractère fut *diligentia et decor*. Quelques-uns lui décernaient la palme ; mais quoiqu'il eût donné à ses figures une beauté supérieure à la vérité d'imitation, *humanæ formæ decorem addiderit supra verum*, cependant il n'atteignit pas à l'idéal de la divinité, *non explevisse deorum autoritatem*.

Après lui vient Myron, dont Quintilien a dit, *molliora adhuc fecit Myron*. Mais la progression de son goût vers la vérité d'imitation est mieux décrite par Pline : *Primus hic multipli-*

*casse varietatem videtur*, dit cet auteur, l. 34. L'analyse précédente doit faire entendre le véritable sens de ces mots. Myron introduisit dans le dessin des formes du corps, dans le caractère *un*, simple, et, si l'on peut dire, linéaire des grandes parties, ces détails de vérité qui, comme on l'a dit, donnent il est vrai de la variété à une figure, mais souvent aux dépens du grand effet qu'ils rapetissent par la multiplicité même des divisions. Toutefois il fit le poil et les cheveux par masses à peine dégrossies, selon l'ancienne manière. *Capillum et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas.* Voilà encore un témoignage qui dépose du goût de l'école antérieure à Phidias. Myron avait ou adopté ou conservé ce goût, qui contrastait avec le reste de son style, plus varié, plus nombreux, par conséquent moins simple, *numerosior in arte.*

Après Myron, eut la vogue Pythagore de *Leontium.* C'est souvent et uniquement ce que signifie, dans Pline, *vicit eum*; mais on peut traduire aussi que Myron fut surpassé par Pythagore. Et quel fut le principal mérite de celui-ci? Il introduisit dans la représentation du corps humain, une étude plus détaillée des accidens de la peau, des veines, etc. *primus hic nervos et venas expressit capillum que diligentius.* Par *primus*, surtout suivi du comparatif *diligentius*, il ne faut pas entendre que Pytha-

gore fut le premier à faire la chose, mais seulement le premier qui l'ait faite avec prétention et avec recherche. On avait représenté des veines avant lui, et nous en avons la preuve par les bas-reliefs de Parthénon. La phrase ne signifie pas non plus qu'il exprima le premier l'étude anatomique : tous les grands maîtres qui l'avaient précédé, avaient possédé cette science au plus haut degré. C'est souvent même quand on en montre le moins, que l'on est jugé en avoir le plus. Ceci veut dire que le style de Pythagore était un style plus détaillé, plus minutieux, tendant de plus en plus à l'imitation de l'individu, et des petitesses du modèle. Il traita aussi les cheveux avec plus de vérité imitative.

Myron fut suivi par Praxitèles et Lysippe, que Quintilien associe comme ayant approché tous les deux le plus près de la vérité imitative, *Ad veritatem Lysippum et Praxitelem accessissè optimè affirmant.*

Pline ne nous a laissé aucun jugement particulier sur Praxitèles ; mais celui qu'il porte du style de Lysippe, tend à nous le faire regarder comme toujours s'éloignant davantage de l'idéal, et toujours plus rapproché du style de détails. *Propriœ hujus*, dit-il, *videntur esse argutiœ operum et custoditœ in minimis quoque rebus.* Ce qui le caractérise, c'est le goût pour les finesses, et la recherche des détails jusques dans les plus petites parties. Il faut remarquer

toutefois que, dans le jugement de Quintilien, *ad veritatem optimè accedere*, désigne le point le plus voisin du *vrai uniquement imitatif* dont on puisse approcher, sans tomber dans l'excès de cette vérité. *L'optimè* n'a point là d'autre signification; ce qu'indique encore mieux le jugement qui suit :

Il y en eut en effet aussi chez les Grecs, qui furent jugés (dans les proportions du goût d'alors) avoir péché par l'excès du vrai. Tel fut Démétrius, que Quintilien accuse d'avoir été *nimius in veritate, et similitudinis quam pulchritudinis amantior*; sur quoi je remarque deux choses : l'une, que ce Démétrius, qui avait fait du vrai imitatif le but exclusif de son art, loin d'avoir précédé Phidias, fut aussi un de ses successeurs; l'autre, que les anciens ne pensaient pas, comme l'ouvrage cité, *que la recherche de la vérité d'imitation fût le premier mérite d'une statue*; puisque Démétrius fut blâmé pour avoir été *similitudinis quam pulchritudinis amantior*, que je traduis, *plus jaloux de la vérité qui constitue le portrait, que de la beauté idéale.*

Je vais prouver par une dernière citation, et par un exemple qui sera le corollaire de cette discussion, que les mots *pulchritudo* et *similitudo* doivent ici, comme dans le langage habituel des anciens sur l'art, signifier ce que j'ai appelé *imitation idéale* et *imitation indivi-*

*duelle*, et prouver en outre que celle-ci fut la dernière dans *l'ordre des tems.*

Rien ne me paraît plus propre à confirmer l'exactitude de notre théorie, et des rapprochemens entre les faits de l'histoire et l'histoire des faits qui ont été produits, que le passage de Pline qui regarde Lysistrate, frère de Lysippe, liv. 35, chap. 14. Ce Lysistrate fut le premier qui imagina de porter l'art des portraits à un plus haut degré de fidélité, ce qu'il faisait en prenant, sur les personnes elles-mêmes, l'empreinte de leur visage avec du plâtre, *hominis autem imaginem gypso e facie ipsâ primus omnium expressit.* Il coulait dans ces empreintes une cire qu'il retouchait après, *cerâ que in eam formam gypsi emendare instituit.* Il mit ainsi en vogue le style de la *vérité imitative* dans le portrait, *hic et similitudinem reddere instituit.* Voilà ce que veulent dire ces mots, et non comme Falconet se l'est imaginé, *qu'il ait été le premier qui ait fait des portraits*; il est reconnu, au contraire par une multitude de faits qu'avant lui on faisait des portraits. Mais Pline nous apprend qu'avant lui, on s'attachait particulièrement à une ressemblance idéale en ce genre, ce qui nous est confirmé par certains portraits antiques, *ante eum quam pucherrimas facere studebant.*

Il est sensible que, puisqu'il s'agit ici de portrait, *imagines*, le mot *pulchritudo*, opposé à celui de *similitudo* dont le sens est fixe, ne peut

signifier que le style d'imitation idéale, comparé au style d'imitation naturelle, ou ce que j'ai appelé style de portrait.

Il est remarquable enfin que même les portraits, avant l'époque d'Alexandre, se faisaient dans le style idéal, *quam pulcherrimas*; (style qui effectivement, consistant à ne prendre que les traits généraux de la physionomie, tend réellement à embellir les personnes), et que ce fut à l'époque où nous voyons le style de l'art s'être approché le plus de la vérité imitative, que s'est introduit, dans le portrait, le style de la ressemblance plus détaillée ou plus individuelle.

Si donc il est démontré historiquement, que depuis Périclès jusqu'à Alexandre, le style de l'art a toujours marché, par une progression sensible et marquée, *de l'idéal à l'imitatif*, il résulte de là qu'il n'est pas vrai que *dans l'ordre des tems, les Grecs aient recherché la vérité de l'imitation avant la beauté des formes*; et le seul fait de Lysistrate donnerait à cette assertion le démenti le plus formel.

Il y aurait, comme je l'ai déja fait entendre, une manière d'embrasser dans cette démonstration tous les tems et toutes les périodes de l'art, depuis son enfance jusqu'à son déclin à Rome. Nous avons en effet pour points certains de renseignement, les notions de l'histoire sur l'origine de l'art en Grèce, de nombreuses descriptions des monumens primitifs de l'art, qui constatent

sa ressemblance avec le style hiéroglyphique. Nous possédons des points de démonstrations irrécusables dans les figures sur vases peints, sur monnaies et en bas-relief, du second style de l'art. Nous connaissons les bas-reliefs du Parthénon, faits sous la direction de Phidias; nous avons des copies des ouvrages de Scopas et de Praxitèles. La sculpture grecque, faite du tems des empereurs à Rome, nous donne jusqu'à la tête de Caracalla, des points chronologiques incontestables. De sorte qu'en remontant de ce dernier ouvrage jusqu'au trait hiéroglyphique, nous tenons une chaîne de faits, d'exemples et d'autorités non interrompue. La déclinaison du style idéal à Rome, ou la tendance continuelle au style des détails, nous serait encore certifiée par les jugemens des auteurs, tel que celui d'Horace sur ce sculpteur de son tems, qui savait si bien rendre les ongles et la mollesse des cheveux, *et ungues exprimet et molles imitabitur ære capillos*, Art. Poét. v. 32, et qui sacrifiait à ce vain talent des détails, le mérite essentiel de l'ensemble, *nescit quia ponere totum*. Il résulterait donc de ce rapprochement du goût des siècles et des ouvrages successifs, que, partant du point mathématique de l'idéal ou du simple, qui est le trait hiéroglyphique, l'art s'est toujours approché progressivement, et comme par une pente irrésistible, du style des détails qui constituent l'imitation individuelle, du modèle, ou

la vérité imitative, en s'éloignant dans la même proportion du style d'imitation abstraite, généralisée et idéale.

Et toutefois il serait remarquable que, dans toutes ces périodes d'un si grand nombre de siècles, jamais le style de l'art antique n'est descendu jusqu'à la petitesse de style de l'art moderne. De sorte que, comme on l'a déja remarqué, les figures de l'antiquité qui participent le moins au caractère idéal, passeraient encore pour en être, auprès des figures modernes, qui tiennent le moins au style de modèle ou de vérité imitative.

25

Je pense avoir suffisamment expliqué l'universalité du goût pour le style idéal dans l'antiquité, en faisant voir quelle fut la profondeur des racines qu'il jeta en Grèce avant d'y avoir été développé par l'imitation. Je crois avoir montré comment, par la nature des premiers essais et des premières idées, par la nature des êtres, des personnages, des sujets d'où procédèrent les conceptions successives dans lesquelles l'art fut tenu constamment de s'exercer, il devint nécessaire aux artistes de se former les idées, et de procréer les images les plus abstraites de la nature humaine; comment surtout il fut impossible, à la sculpture, d'arriver jusqu'à l'imitation vulgaire et rapetissée du modèle ou de l'individu, telle que les tems modernes l'ont pratiquée.

Lors même que des sujets moins poétiques,

DEPT. HISTORY OXFORD

moins abstraits, ou moins relevés, se présentèrent au ciseau, l'habitude d'un style noble et épuré dicta, quoique dans des proportions différentes, le même genre de noblesse aux autres espèces de figures. Ainsi, loin que la représentation des dieux ait pu descendre au style d'imitation individuelle, il devait être naturel que l'imitation des simples mortels s'élevât à la hauteur de la nature divine. Car il est de l'essence d'un principe élevé d'exhausser ce qui est petit, comme il appartient à la méthode rapetissée de dégrader et d'abaisser ce qu'il y a de plus grand.

Et comment les artistes auraient-ils pu détruire eux-mêmes, par une imitation triviale et vulgaire, l'opinion que l'on concevait d'un art qui savait élever ses ouvrages au-dessus de la nature, élever l'homme au-dessus de l'homme?

Véritables ministres d'une religion dont ils établissaient ou perpétuaient la croyance; interprètes des qualités et des attributs de la divinité, dont leurs simulacres devenaient en quelque sorte les définitions sensibles et palpables, comment auraient-ils pu faire descendre, dans l'esprit et aux yeux du peuple, les êtres qu'il adorait, du rang suprême où les avait placés le système idéal; faire mentir leurs images à leur origine et à leur destination, et dépouiller, si l'on peut dire, les dieux de leur substance immortelle?

La religion des Grecs fut le principe, l'aliment et le soutien du style idéal; et il paraît que la durée de ce style dépendit de la durée de cette religion.

---

N 4 QUA
504160537
RBS