HAL
open science

Le traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de François Le Moyne. Discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779

Anne Perrin Khelissa

To cite this version:

Anne Perrin Khelissa. Le traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de François Le Moyne. Discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779. Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, 2011, 10 (4e série), pp.221-371. hal-00968109

HAL Id: hal-00968109

https://univ-tlse2.hal.science/hal-00968109v1

Submitted on 3 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

LE TRAITÉ DE PEINTURE DE DONAT NONNOTTE, ANCIEN ÉLÈVE DE FRANÇOIS LE MOYNE. DISCOURS PRONONCÉS À L'ACADÉMIE DE LYON ENTRE 1754 ET 1779

Par Anne PERRIN KHELISSA

L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon conserve l'ensemble des discours que le peintre Donat Nonnotte (1708-1785) prononça dans ses assemblées entre 1754 et 1779. Seulement deux de cette vingtaine d'écrits avaient paru à ce jour : celui portant sur le dessin et celui sur François Le Moyne. Une édition complète s'avérait utile : depuis longtemps, elle était appelée des vœux de plusieurs chercheurs (1) ; la richesse et la cohérence du corpus la justifiaient.

Les contributions académiques de Donat Nonnotte – portraitiste dont les œuvres ont par ailleurs été étudiées par Sylvie Martin de Vesvrotte (2) – représentent une source documentaire importante pour l'histoire de l'art et de la culture lyonnaise dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Elles sont aussi un témoignage significatif de l'élaboration d'une pensée académique en province, à un moment où le développement des écoles de dessin en France vivifie le débat sur l'enseignement artistique, posant la question de leur place et de leur enjeu sociaux.

Souhaitons dès lors que leur édition suscitera de nouveaux commentaires de la part des spécialistes de l'histoire lyonnaise et qu'elle pourra fournir aux historiens de la théorie artistique un matériel inédit propice à la discussion. Sans vouloir établir ici une lecture définitive de ces textes, nous voudrions proposer quelques pistes de réflexions, qui mettent en évidence les rapports étroits que Nonnotte entretenait avec le milieu académique parisien, et montrer que son engagement pédagogique s'inscrivait dans une démarche commune à d'autres établissements artistiques en France. C'est également dans cette perspective que nous avons annoté son Traité de peinture, voulant expliciter les modalités de la diffusion des savoirs sur l'art à l'époque.

L'étude des discours de Nonnotte révèle une connaissance vaste et précise de la littérature artistique de son temps ; elle atteste également une attention particulière à l'actualité de la production contemporaine. Son parcours professionnel permet de saisir les étapes de sa formation intellectuelle et les fondements de sa culture, visuelle et littéraire.

Après une formation initiale dans l'atelier de son oncle, peintre décorateur de Besançon, Nonnotte se rendit à Paris où il intégra, en 1731, l'atelier de François Le Moyne (3). Il participa aux grands chantiers que ce dernier dirigeait à l'église Saint-Sulpice, dans la chapelle consacrée à la Vierge, et au château de Versailles, dans le Salon d'Hercule. Des tâches importantes furent confiées à Nonnotte et il semble que Le Moyne lui ait donné sa pleine confiance, le considérant comme un véritable collaborateur. Nonnotte trouvait alors un complément solide à l'apprentissage qu'il avait reçu à ses débuts, ainsi qu'une chance nouvelle de se faire connaître. Il commença à tisser des relations avec la cour et les élites parisiennes et à se forger un réseau de futurs clients. Les protecteurs de Le Moyne, en particulier le duc d'Antin, lui étaient favorables et prévoyaient de l'envoyer à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France. Mais le duc mourut en 1736, avant de pouvoir

honorer sa promesse. L'année suivante, le suicide de François Le Moyne finit de bouleverser les aspirations de Nonnotte. Perdant à la fois un ami et un appui efficace, il renonça à une carrière de peintre d'histoire et se spécialisa dans le genre du portrait. Les commandes s'y trouvaient plus facilement et garantissaient de meilleurs revenus.

Mais la connaissance qu'avait acquise Nonnotte des différentes parties de la peinture, nécessaire au traitement des sujets historiques, constituait pour lui un véritable atout. Il avait été confronté aux exigences propres au grand décor plafonnant ; le style de Le Moyne l'avait initié aux charmes de la couleur et à la grâce du pinceau. Nonnotte s'était également constitué à Paris une culture visuelle solide, en étudiant et en copiant les œuvres des grands maîtres (anciens et contemporains), conservées dans les collections royales et chez les amateurs qu'il côtoyait. Sa réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 26 août 1741, avec deux portraits de Pierre Dulin et de Sébastien Leclerc (4), marqua une nouvelle étape.

Gage de reconnaissance, elle lui permit d'abord d'asseoir sa réputation et d'élargir sa clientèle. Les toiles qu'il présenta au Salon du Louvre les années suivantes reçurent de bonnes critiques. Même La Font de Saint-Yenne, dont l'aversion pour le portrait est bien connue, admettait que les éloges qu'on lui adressait étaient mérités, et qu'il n'était pas indigne de ses illustres prédécesseurs : Rigaud, Largillierre et François de Troy (5). Plusieurs membres de l'Académie royale lui commandèrent leur portrait ou celui de leurs proches : il peignit par exemple le sculpteur Robert Le Lorrain, qui avait été recteur de l'établissement en 1737, ainsi que « Madame Lépicié en muse », l'épouse du secrétaire et historiographe en titre. Nonnotte se lia aussi avec Jean Daullé, qui réalisa plusieurs gravures d'après ses compositions, notamment le portrait de M. de Gauffecourt. Sa relation avec le graveur se maintint durablement et tous deux collaborèrent à plusieurs projets, dont celui de l'illustration des *Œuvres de Louise Charly, lyonnoise dit Labé, surnommé la belle Cordière*, qui parut à Lyon chez les frères Duplain en 1762. L'amitié entre les deux hommes fut scellée sur l'inscription de l'autoportrait gravé de l'artiste. En dessous du médaillon portant la tête de profil, est indiqué : « Dessiné par lui-même [Nonnotte] et gravé par son ami, Daullé, grav. du Roi et de l'Acad. Imp. D'Ausbourg ».

La fréquentation de l'Académie royale de peinture et de sculpture était aussi une façon pour Nonnotte d'enrichir sa culture artistique. La qualité littéraire de ses discours montre qu'il était lettré ; son style est soigné et précis. Il maîtrisait parfaitement le vocabulaire des beaux-arts alors en usage, ainsi que les outils de pratique présentés dans les traités destinés aux artistes (par exemple ceux de François Tortebat sur l'anatomie et d'Edme-Sébastien Jeaurat sur la perspective). Les ouvrages de Roger de Piles, de l'abbé du Bos, d'Antoine Coypel lui étaient familiers ; il n'hésita pas à y faire explicitement référence dans ses discours, à citer des passages de leurs ouvrages ou à les paraphraser. Nonnotte n'ignorait pas non plus les anciennes conférences lues à l'Académie royale de Paris, qui avaient fait l'objet de publications, comme celle de Charles Le Brun sur l'expression. Qu'il possédât un savoir théorique avant son entrée à l'Académie, ou qu'il l'enrichît en son sein, Nonnotte s'en servit dans l'élaboration de ses différents discours, dès le premier qu'il rédigea en 1754. Il composa des réflexions construites, parfois savantes, ce qui n'était pas commun chez les artistes de sa génération.

Il se nourrit également des discussions qui animaient les assemblées lors de la lecture des conférences. Entre 1741 et son installation à Lyon, vers 1750-1751, il fut assidu à ces rencontres, qui prirent un essor nouveau à partir de la nomination de Charles-Antoine Coypel

à la tête de l'institution, en 1747 (6). Nonnotte assista notamment aux conférences que les amateurs tels le comte de Caylus et Claude-Henri Watelet composaient de plus en plus régulièrement, ayant été invités par le directeur à alimenter le discours académique. La présence de Nonnotte en séance explique que nous ayons trouvé une forte parenté entre sa pensée pédagogique et celle d'un Jean-Baptiste Massé ou d'un Louis Galloche, dont les réflexions ne furent pas éditées de son temps. Il se pourrait également que le peintre ait demandé à ses confrères parisiens de lui envoyer des copies de leurs conférences, une fois quittée la capitale. Lorsque les discours lus à l'Académie royale de peinture et de sculpture paraissaient en livre ou dans la presse, Nonnotte se les procurait et les compilait en vue d'établir ses propres textes ; nous l'avons remarqué à plusieurs reprises en annotant son Traité de peinture. Il pouvait en trouver des exemplaires sur le marché libraire et à l'Académie de Lyon, qui recevait régulièrement les dernières parutions, envoyées par les auteurs eux-mêmes qui voulaient les diffuser.

Le départ de Nonnotte de Paris ne signifia aucunement une rupture de ses relations avec l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le peintre voulut maintenir un rapport de courtoisie avec l'établissement : il lui envoya presque chaque année des lettres de compliments (7). Il souhaitait aussi entretenir le dialogue qu'il avait engagé avec certains de ses membres, raison pour laquelle il sollicita à plusieurs reprises leur avis et demanda à ce que trois de ses discours (sur le dessin, sur la composition et sur François Le Moyne) fut présentés en séance.

Le fait que Nonnotte ait connu l'Académie royale à un moment de profonde restructuration fut déterminant dans l'inflexion qu'il donnât à ses réflexions pédagogiques. Il fut influencé par les initiatives que prît Charles-Antoine Coypel dès le début de son directorat. Ce dernier manifesta une volonté de redéfinir les fonctionnements de l'institution ; il contribua à régénérer l'enseignement, aussi bien s'agissant de la teneur des conférences que du contenu des exercices demandés aux élèves. Il demanda entre autres à ce que les élèves aient une meilleure connaissance de la littérature et de l'histoire, ce que ne cessa de prôner Nonnotte une fois devenu professeur. Ainsi, le peintre retint certaines leçons qu'il décida d'appliquer dans la formation qu'il préconisait à Lyon. Il ne négligea pas la réflexion sur les genres particuliers (portrait, paysage, sujet animalier, fleur), qui prenait un élan inédit dans le milieu académique parisien et, de façon plus générale, dans les milieux artistiques du pays.

Car l'Académie royale n'était pas seule détentrice de l'enseignement artistique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et l'on vit se développer plusieurs écoles attachées à l'étude des arts du dessin, à Paris et dans les provinces du royaume (8). L'enjeu de ces nouveaux établissements était de donner une formation solide à des élèves qui pourraient devenir ensuite artiste ou artisan, suivre une carrière officielle ou produire des objets de qualité dans le cadre des manufactures. La notion de progrès, à la fois artistique et social, était au cœur de ce type de projet pédagogique.

L'arrivée de Nonnotte à Lyon correspond au moment où émerge l'idée de doter la ville d'une école académique de dessin. Formulé dès 1751 à l'initiative de l'abbé Lacroix et sur les conseils de Jacques-Germain Soufflot, ce projet consistait à donner des cours de dessin d'après la figure humaine, qui pouvaient ensuite servir à tous les arts (9). Par la figuration du modèle, l'élève devait non seulement apprendre les proportions du corps humain, mais aussi le traitement de la lumière, l'expression des passions et la juste

disposition de l'ensemble. Sans la maîtrise du dessin, le bon goût était condamné ; telle était la conviction des partisans des écoles de dessins. Cet avis ne fit pas l'unanimité à Lyon : les artisans de la Fabrique s'y opposèrent et Jean-Baptiste Oudry, que l'on avait sollicité pour arbitrer, n'y fut pas favorable. Après de multiples discussions et atermoiements, l'école de Lyon ouvrit ses portes en janvier 1757.

Les premiers discours de Nonnotte, et en particulier celui sur le dessin en 1754, montrent qu'il adhérait pleinement aux visées de l'abbé Lacroix et de Soufflot. Lors de son recrutement à l'Académie de Lyon cette même année, il affirmait vouloir tenir sa place de pédagogue. Les contributions académiques étaient une demande instituée par les statuts, mais elles correspondaient également, pour Nonnotte, à un désir de voir ses idées appliquées en tant que professeur de l'école de dessin. Il apparaît d'ailleurs que cet engagement ait, à terme, joué en sa faveur dans le conflit qui l'opposa à Jean-Charles Frontier (10).

Frontier avait été reçu comme peintre d'histoire à l'Académie royale de peinture et de sculpture trois ans après Nonnotte, le 30 juillet 1744 (11). Il avait sur lui l'avantage d'avoir étudié dans sa jeunesse à l'Académie de France à Rome et surtout d'avoir occupé une place de professeur adjoint en 1752. Ce parcours lui donnait une légitimité supérieure pour assurer la conduite de l'école de dessin de Lyon, ce qu'il fit valoir quand il demanda l'approbation expresse de l'Académie royale de Paris en 1756. En vertu des lettres patentes de 1676, était en effet établi que toute école académique créée en province devait dépendre de celle de Paris et être gouvernée et conduite par des officiers qu'elle aurait elle-même désignés. Dans les faits, les choses étaient plus complexes et l'influence des amateurs locaux, qui étaient également les financeurs du projet, réussissait parfois à s'imposer. Il semble que ce fut le cas à Lyon et que Nonnotte obtint la direction de l'école, en dépit de la décision de Paris. Celle-ci prévoyait, quoiqu'il en soit, que Nonnotte y trouvât une place de professeur, ce qui advint également.

La régularité avec laquelle Nonnotte remit annuellement ses discours, le sérieux dont il faisait preuve pour composer ses textes, l'intérêt qu'il manifestait aux membres des Académies de Lyon et de Paris, lui permirent de se placer face à Frontier, qui renonça d'ailleurs à l'enseignement en 1762, un an avant de mourir. Nonnotte se retrouva ainsi seul responsable de la pédagogie pour la peinture, fonction qu'il occupa jusqu'en 1780, en même temps que celle de premier peintre de la ville. Cette activité officielle, qui augmentait son prestige de peintre, consistait notamment à fournir à la municipalité lyonnaise les portraits des échevins et des prévôts des marchands, à entretenir le décor de l'Hôtel de Ville et à présenter des dessins et des esquisses pour l'organisation des fêtes de la Saint-Jean (12). Nonnotte, en honorant sa mission, s'imposait durablement comme un interlocuteur de choix dans le milieu artistique et intellectuel local. Au terme de sa carrière académique, après plus de vingt ans d'exercice, il souhaita pérenniser son engagement, en composant un Traité de peinture qui était la somme de ses réflexions sur le sujet. Il rédigea alors une préface qui en expliquait la cohérence et en définissait l'articulation.

Sans détailler ici les composants du Traité de peinture, soulignons ce qui en fait l'essence : la théorisation de la relation maître-élève, placée au cœur du processus de régénération de l'art et de la société. Si l'on suivait à la lettre le propos de Nonnotte, il faudrait voir dans le présent Traité un exposé de la pensée artistique de François Le Moyne, dont Nonnotte bénéficia au début de sa carrière et dont il se dit redevable jusqu'à la fin de sa vie. À la lecture de son ouvrage, on voit bien que beaucoup des textes dépendent en réalité de l'expérience individuelle de Nonnotte, notamment en tant que portraitiste et Lyonnais

d'adoption. Il consacra un discours entier au genre qu'il pratiquait, sans vouloir se référer aux seuls (rares) écrits français existants sur le sujet, mais en cherchant au contraire à construire une réflexion autonome, nourrie de son savoir historique et technique. Il esquissa en outre une histoire de l'art lyonnais, suffisamment documentée pour servir à la glorification de la ville (13). La position de Lyon à la croisée des routes entre Paris et Rome devait, selon lui, permettre d'arrêter les artistes les plus méritants et contribuer à augmenter le prestige de l'école de peinture régionale. D'autre part, les éloges répétés qu'il adressa à l'art de Jacques Courtois, dit Le Bourguignon, dépendaient d'un même esprit de localisme : il évoquait par ce biais ses origines franc-comtoises, qu'il avait en commun avec le peintre de batailles.

La fidélité et le respect que Nonnotte témoignait à François Le Moyne étaient plutôt une façon d'exemplifier la dynamique qui se nouait entre le pédagogue et son élève. Il ne s'agissait pas de rendre un simple hommage de circonstance à un artiste plus talentueux et plus reconnu que lui, dans le seul but de créer une filiation fictive qui l'aurait valorisé. La référence au maître lui permettait de réfléchir sur les conditions et sur les modalités de l'enseignement, sur la notion de modèle, sur la nécessité pour l'élève de se détacher des préjugés, sur le devoir qu'avait l'enseignant de reconnaître les talents propres à chacun et de les amener à se développer (14). Pour illustrer son propos, Nonnotte se servit plusieurs fois de l'exemple de Raphaël, qui sut dépasser son premier maître, le Pérugin, en se nourrissant des œuvres de ses contemporains et en diversifiant sa culture artistique. Cette approche de la pédagogie était caractéristique du milieu académique de cette seconde moitié du XVIIIe siècle : à l'Académie royale de Paris, Oudry se dit par exemple porteur des préceptes de Largillierre, et Jean Restout de ceux de Jouvenet.

La relation maître-élève exprimait aussi le devoir de moralité qui incombait dès lors aux artistes. À partir du milieu du siècle, l'image qu'avaient les académiciens de l'artiste idéal était celle d'un homme vertueux, qui savait à la fois peindre et se mouvoir en société. Il devait connaître la technique et les préceptes de l'art et être apprécié du monde pour ses qualités humaines.

Dans le contexte des académies de province, comme à Lyon, cette vocation morale et civique de l'artiste connut des développements spécifiques, dans la mesure où les assemblées étaient composées d'un public plus diversifié qu'à Paris (15). L'auditoire auquel s'adressait Nonnotte recevait des artistes et des amateurs intéressés par tous les domaines des arts, y compris l'agriculture, la mécanique et le commerce. On comprend mieux l'attention qu'il portait dans ses discours à l'art militaire ; ainsi que la fréquence avec laquelle il discuta les propos de Rousseau, ou introduisit des références au théâtre, sachant que des hommes de lettres et des philosophes pouvaient assister aux séances. L'enseignement artistique était ainsi envisagé comme un levier au progrès du goût et de la société, où le rôle de l'artiste et de l'amateur avait part égale. Dans le discours que Nonnotte présenta à l'Académie de Lyon lors de sa réception le 1er mars 1754, le peintre traduisait bien ces enjeux. Il écrivait : « Dès l'âge le plus tendre, j'aimai la vertu et les beaux-arts, c'est parmi ceux qui les professent que j'ai reçu les premiers exemples de l'une et les premières leçons des autres ; destiné par choix à celui de la peinture, c'est aux sociétés et aux amateurs de ces mêmes beaux-arts que je dois le peu de progrès que j'y ai fait » ; et terminait en affirmant : « Me voici en présence d'une compagnie de savants, d'artistes habiles, d'hommes dont la supériorité de goût égale les lumières et la vertu, d'une Compagnie consultée de toute part et de laquelle les décisions éclairées et précises méritent la confiance publique (16). »

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

De cette association des arts, des sciences et des belles-lettres, de cette émulation entre les artistes et les amateurs, naquit une pensée artistique de valeur, présentant de vrais principes pédagogiques. Nonnotte atteignait ainsi pleinement l'objectif que s'était fixé l'Académie royale de Paris dès son origine, celui de présenter la peinture comme un art libéral. Alors qu'à Paris, l'élaboration du discours sur les arts, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, devenait principalement le fait des amateurs, à Lyon, elle fut l'œuvre d'un portraitiste, qui donna du peintre l'image escomptée d'un véritable homme culturel.

Remarques au sujet de l'édition des manuscrits

Sauf mention contraire, tous les manuscrits cités ici et dans l'ensemble de la présente édition sont conservés à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, sise au palais Saint-Jean. Notons que la bibliothèque municipale de Besançon conserve sous la cote Ms. 505 l'ensemble des discours de Nonnotte composant son Traité de peinture, excepté les deux qui sont davantage liés à l'histoire lyonnaise : celui sur l'utilité et la nécessité de l'étude des lettres et des arts et celui sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessin. La localisation des quelques autres copies de manuscrits est précisée plus bas, dans l'annotation des discours.

La plupart des discours de Nonnotte qui se trouvent l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon (15 parmi les 19 conservés) ont été assemblés au début du XIXe siècle dans un recueil qui reçut un nouveau foliotage à l'encre rouge (Ms. 193). Les quatre autres furent classés sous d'autres cotes : Ms. 81-28 (Discours sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessin), Ms. 128-89 et 128-101 (Discours pour justifier les lettres et les arts attaqués par Jean-Jacques Rousseau ; Discours sur l'utilité des sciences, belles-lettres et beaux-arts) et Ms. 138-55 (Vie de François Le Moyne).

Le recueil Ms. 193 débute avec une préface que Nonnotte composa en 1778 et qui introduisait son Traité de peinture. On s'aperçoit à la lecture de cette préface que Nonnotte envisageait son ouvrage dans un ordre différent de celui de ses interventions en assemblées (et différent de celui qui fut établi au début du XIXe siècle pour composer le recueil Ms. 193). Son Traité devait s'organiser de la sorte :

- Préface à ses différents écrits sur la peinture (Ms. 193-1) ;
- Discours sur le dessin (Ms. 193-45) ;
- Sur l'expression et les caractères des passions (Ms. 193-9) ;
- Sur les caractères extérieurs des passions de l'âme (Ms. 193-21) ;
- Sur la composition (Ms. 193-35) ;
- Sur les parties pratiques de la composition (Ms. 193-115) ;
- Sur la couleur naturelle des objets et sur la perspective aérienne (Ms. 193-105) ;
- Réflexions de Jean-Baptiste Oudry sur la manière d'étudier la couleur (Ms. perdu (17)) ;
- Discours sur les préjugés d'école (Ms. 193-82) ;
- Suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption) (Ms. 193-138)
- Discours sur le goût (Ms. 193-94) ;
- Sur les excellents peintres et les vrais connaisseurs (Ms. 193-70) ;
- Sur l'utilité et la nécessité de l'étude des lettres et des arts (Ms. 193-126) ;
- Sur les avantages du portrait et la manière de le traiter (Ms. 193-56) ;
- Sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessin (Ms. 81-28) ;
- Vie de François Le Moyne (Ms. 138-55).

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

L'ordre chronologique des interventions de Nonnotte à l'Académie de Lyon avait été la suivante (18) (En italique apparaissent les discours non retenus pour le Traité de peinture) :
- 29 novembre 1754 : Discours sur le dessin (Ms. 193-45) ;
- 28 novembre 1755 : Sur l'expression et les caractères des passions (Ms. 193-9) ;
- 19 novembre 1756 Sur les caractères extérieurs des passions de l'âme (Ms. 193-21) ;
- 12 août 1757 : Sur la composition (Ms. 193-35) ;
- 15 novembre 1759 : Vie de François Le Moyne (Ms. 138-55) ;
- 13 novembre 1760 Discours sur les avantages du portrait et la manière de le traiter (Ms. 193-56) ;
- 19 novembre 1761 : Sur les excellents peintres et les vrais connaisseurs (Ms. 193-70) ;
- 18 novembre 1762 : Sur les préjugés d'école (Ms. 193-82) ;
- 17 novembre 1763 : Sur le goût (Ms. 193-94) ;
- 15 novembre 1764 : Sur la couleur naturelle des objets et sur la perspective aérienne (Ms. 193-105) ;
- 18 novembre 1766 : Réflexions de Jean-Baptiste Oudry sur la manière d'étudier la couleur (Ms. perdu) ;
- *10 mars 1767 : Discours pour justifier les lettres et les arts attaqués par Jean-Jacques Rousseau (Ms. 128-89) ;*
- Daté de 1767 dans le Ms. 193-115 : Sur les parties pratiques de la composition ;
- 15 mars 1768 : Sur l'utilité et la nécessité de l'étude des lettres et des arts (Ms. 193-126) ;
- 21 février 1769 : Sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessin (Ms. 81-28) ;
- 26 novembre 1771 : Suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption) (Ms. 193-138) ;
- *17 novembre 1772 : Résumé de toutes ses observations (Ms. 193-148)* ;
- *16 août 1779 : Sur l'utilité des sciences, belles-lettres et beaux-arts (Ms. 128-101).*

Il est rare d'avoir un corpus de textes aussi riche et aussi complet ; il n'est pas fréquent non plus de conserver un cours entier de peinture, tel qu'il pouvait être délivré dans une académie de province. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes résolue à publier ces textes selon l'articulation et l'ordre que Nonnotte souhaitait leur donner. Les trois discours n'appartenant pas au Traité de peinture sont présentés à la suite, dans un ordre chronologique. L'ensemble permettra ainsi de restituer les composants de l'enseignement professé à Lyon, de comprendre quels en étaient les principes et de mieux connaître les multiples sources et références qui pouvaient être sollicitées.

Remarques au sujet de la transcription des manuscrits

Nos conventions de transcription correspondent à celles adoptées par le Projet d'édition intégrale des Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture (dir. J. LICHTENSTEIN, Ch. MICHEL ; éd. Beaux-Arts de Paris), auquel nous collaborons (19). Résumons les principales. Afin de faciliter la lecture des textes, nous avons modifié la ponctuation, parfois absente ou incertaine dans les manuscrits, et repris l'emplacement des alinéas qui structurent le texte. Excepté pour les mots « dessein » et « œconomie », que nous avons maintenu selon l'usage du XVIIIe siècle, nous avons corrigé l'orthographe, parfois fautive, et modernisé celle des noms propres. Nous avons également uniformisé l'emploi des

majuscules, utilisées de façon aléatoire dans les manuscrits ; elles sont ainsi appliquées uniquement aux titres (« Premier peintre du Roi » ; « Surintendant des Bâtiments du Roi ») et à la désignation spécifique de certaines institutions, comme « Académie » ou « École », lorsqu'il s'agit explicitement de celles de Lyon ou d'autres villes.

Notons que les manuscrits sont écrits très lisiblement, avec une calligraphie régulière ; ils comportent quelques ratures et corrections écrites de la même main, sans doute celle de Nonnotte. Le dernier discours, lu à l'Académie de Lyon le 16 août 1779, est le seul dont l'écriture change ; elle est probablement l'œuvre d'un copiste.

Remerciements

Nous tenons à remercier Monsieur Louis David, qui nous donne aujourd'hui la possibilité de publier ces discours, pour sa grande disponibilité et ses indications précieuses sur l'histoire de l'Académie de Lyon.

Nous sommes également très reconnaissante à Christian Michel de son soutien et de ses conseils, ainsi qu'à Geneviève Perrin, de sa patience pour lire et relire ces textes.

Notes de l'auteur

(1) Notamment MONTAIGLON Anatole de (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris, J. Baur, 1875-1892, t. VIII, p. 25 ; PEREZ Marie-Félicie, « Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751-1780 », *Soufflot et l'architecture des lumières*, actes de colloque, Paris, C.N.R.S., 1980, p. 113 ; MARTIN Sylvie, *Recherches sur Donat Nonnotte, portraitiste du XVIIIe siècle*, mémoire de maîtrise de l'Université Lumière-Lyon 2, ss. dir. M.-F. Perez, 1984 (l'auteur y donne la transcription, restée inédite, du discours sur le portrait, vol. 1, p. 135-159 et p. 83-93, et celui sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessin, vol. 1, p. 261-304).

(2) MARTIN Sylvie, *Recherches sur Donat Nonnotte, portraitiste du XVIIIe siècle*, mémoire de maîtrise de l'Université Lumière-Lyon 2, ss. dir. M.-F. Perez, 1984 ; *Idem*, « Vie et œuvre de Donat Nonnotte, peintre du XVIIIe siècle », *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, 8-9, 1985, p. 92-99 ; *Idem*, « Les portraits de femmes dans la carrière de Donat Nonnotte », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 3-4, 1992, p. 26-49 ; *Idem*, « De Joachim Verdier à Pierre Cogelle : portraits des échevins lyonnais au XVIIIe siècle », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 3-4, 1993, p. 62-83. Mentionnons également la première étude monographique consacrée au peintre, qui présentait plusieurs actes notariés et la Vie de François Le Moyne, GAUTHIER Jules, « Le bisontin Donat Nonnotte, peintre de portraits (1708-1785) », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 26, 1902, p. 510-540.

(3) Sur la carrière de Nonnotte, voir la bibliographie de Sylvie Martin de Vesvrotte citée plus haut ; sur François Le Moyne, voir BORDEAUX Jean-Luc, *François Le Moyne and his Generation, 1688-1737*, Neuilly-sur-Seine, Artena, 1984 et notre annotation à sa Vie, composant le Traité de peinture.

(4) Tous deux conservés à Versailles, musée national du château. Voir *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1875-1892, t. V, p. 304 ; MARTIN Sylvie, 1984, cat. Pierre Dullin (1669-1748), peintre ; Sébastien Leclerc (1676-1763), peintre et professeur de géométrie et de perspective.

(5) LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, 1746*, La Haye, Jean Neaulme, 1747 (éd. JOLLET Étienne, Paris, ENSBA, 2001, p. 53, 80, 81).

(6) Sur les conférences de l'Académie royale de Paris prononcées pendant cette période, voir LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, ENSBA, 2010, t. IV (1712-1746) ; ainsi que les t. V (1747-1752) et t. VI (1752-1792), en cours de publication.

(7) *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1875-1892, t. VI, p. 247, 374, 405, t. VII, p. 28, 55, 78, 115, 184, 211, t. VIII, p. 32, 59.

(8) À ce sujet, voir le discours de Nonnotte sur l'utilité et la nécessité de l'étude des lettres et des arts, composant le Traité de peinture.

(9) Sur l'histoire de cette école, voir ROLLE M.-F., « Jean-Baptiste Oudry, peintre. Observations, avis et lettres de cet artiste sur l'établissement d'une école de dessin à Lyon », *Archives de l'Art français*, II-2, 1862, p. 51-72 ; CHARVET Léon, « L'enseignement public des arts du dessin à Lyon », *Réunion des Sociétés des Beaux-*

Arts des départements, II, 1878, p. 121-130, III, 1879, p. 171-183, XXVII, 1903, p. 403-427, XXVIII, 1904, p. 407-439 ; PEREZ Marie-Félicie, « L'art vu par les académiciens lyonnais au XVIIIe siècle. Catalogue des communications et mémoires présentés à l'Académie (1736-1793) », *Mémoire de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 31, 1977, p. 71-158 ; *Idem*, « Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751-1780 », *Soufflot et l'architecture des lumières*, actes de colloque, Paris, C.N.R.S., 1980, p. 108-113 ; NELLY Gabriel, *Histoires de l'École nationale des beaux-arts de Lyon*, Lyon, Beau fixe, 2007. On pourra également se rapporter à LAHALLE Agnès, *Les écoles de dessins au XVIIIe siècle, entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

(10) Sur cette rivalité entre Frontier et Nonnotte, voir PEREZ Marie-Félicie, « Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751-1780 », *Soufflot et l'architecture des lumières*, actes de colloque, Paris, C.N.R.S., 1980, p. 111. L'auteur cite la correspondance entre Cochin et Marigny, qui fait état de cette compétition pour la direction de l'école, et qui fut publiée dans : FURCY-RAYNAUD Marc, « Correspondance de M. Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin », *Archives de l'Art français*, I, 1904, p. 125, p. 126-127. La discussion est aussi rapportée dans : *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1875-1892, t. VII, p. 31-32.

(11) *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1875-1892, t. V, p. 367-368.

(12) Nonnotte présentait d'ailleurs régulièrement en assemblée des esquisses et des projets pour les feux de la Saint-Jean, voir notamment sa description prononcée le 10 mai 1764, que l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon conserve sous la cote Ms. 158-275.

(13) Nonnotte se servit notamment des descriptions de la ville déjà publiées, dont : CLAPASSON André, *Description de la ville de Lyon, avec des recherches sur les hommes célèbres qu'elle a produit*, Lyon, A. Delaroche, 1741 (éd. CHOMER Gilles, PEREZ Marie-Félicie, Seyssel, Champ Vallon, 1982).

(14) À ce sujet, voir en particulier ses discours sur les préjugés d'école et sur les dangers de la présomption, composant le Traité de peinture.

(15) Sur cette situation, propre aux académies de province, voir notamment ROCHE Daniel, *Le Siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, École des Hautes études en sciences sociales, 1978 (rééd. 1989).

(16) Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, Ms. 268-I, fol. 243-244.

(17) Nonnotte devait y faire la synthèse de la conférence de Jean-Baptiste Oudry prononcée à l'Académie royale de Paris le 7 juin 1749, qui avait fait l'objet de publications dans *L'amateur, ou nouvelles pièces et dissertations françaises et étrangères pour servir au progrès du goût et des beaux-arts*, Paris, Impr. de Grangé, 1762, p. 7-33 et, sous forme de compte rendu, dans l'*Année littéraire* (1762, t. II, p. 178-183).

(18) Chronologie établie grâce à PEREZ Marie-Félicie, 1977.

(19) Conventions expliquées dans LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), 2006, t. I, vol. 1, p. 58-62.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

LES DISCOURS COMPOSANT LE TRAITÉ DE PEINTURE

Donat Nonnotte concevait son Traité de peinture comme un ensemble d'observations pratiques et théoriques qu'il destinait aux élèves artistes et aux amateurs d'art. Il avait vocation à accompagner les études des premiers et à perfectionner le goût des seconds.

*Six écrits initiaux devaient présenter les préceptes fondamentaux de la formation du jeune peintre, suivant une articulation en quatre parties, chère à Roger de Piles : le dessin, l'expression, la composition, la couleur (*Cours de peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708).*

Les six autres écrits touchaient soit le genre spécifique du portrait, soit l'histoire de l'art locale, soit des questions plus spéculatives ou littéraires.

Enfin, sa Vie de François Le Moyne servait aussi bien à présenter le parcours et les œuvres de celui qu'il considérait comme un des principaux représentants de l'école française de peinture qu'à faire de la relation maître-élève un modèle de dynamisme pédagogique. APK

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Discours pour servir de préface à ses différents écrits sur la peinture (Ms. 193-1)

La date de 1778 est apposée à côté du titre sur le manuscrit.

Après avoir exposé quelques-uns des thèmes qu'il reprit de façon récurrente dans plusieurs de ses discours (comme l'union nécessaire de la théorie et de la pratique ; la reconnaissance qu'il vouait à son maître, François Le Moyne), Nonnotte énumérait les différentes parties qu'il envisageait pour composer son Traité de peinture.

*Les remarques qu'il formulait pour conclure son exposé faisaient état des initiatives conduites par le comte d'Angiviller dans ces mêmes années, politique que Nonnotte soutenait et dont il suivit les l'évolution grâce aux livrets des Salons et à la presse (*Mercure de France, Journal de Trévoux, Journal de Paris, *etc.) Le directeur des bâtiments favorisa notamment la représentation des sujets nationaux dans la peinture d'histoire, ce que Nonnotte prônait depuis plusieurs années.* APK

Ce n'est que par degrés que les arts se sont perfectionnés ; un pas a conduit à un autre pas, une connaissance acquise a éclairé sur une autre qui devait la suivre ; le plus ancien des artistes dans chaque genre ne fut point le plus habile, il ouvrit la carrière à celui qui vint après lui. Celui-ci, profitant des leçons qu'il avait reçues, fut en état d'aller beaucoup plus loin. Il en fut de même successivement, jusqu'au temps où l'on vit éclore les plus belles productions et les plus beaux fruits de l'étude et de la culture des arts.

C'est à cette succession de découvertes et de progrès que nous devons les préceptes que nous avons reçus, préceptes qui nous rendent facile et qui nous dirigent dans le travail nécessaire pour mettre au jour ce que chacun des arts exige. La nature nous donne bien le premier goût et le premier sentiment pour les choses. Mais ce sont les préceptes qui nous peuvent conduire sûrement dans l'exécution et nous faire arriver à la perfection où l'on peut atteindre.

Depuis la renaissance des beaux-arts, on a rassemblé de toute part les chefs-d'œuvre qui peuvent servir d'exemples et de modèles à ceux qui sont destinés à les cultiver. La plupart des grands maîtres ont laissé par écrit leurs observations les plus essentielles et les plus utiles ; ceux qui n'ont point écrit ont enseigné par des leçons familières et par l'exemple de leurs travaux. L'assemblage de tous ces secours a formé des trésors publics où l'on va puiser. C'est dans ces lieux que l'on trouve abondamment toutes les ressources nécessaires pour suppléer ce que le seul génie n'aurait pu faire éclore.

En reconnaissant cette vérité, ne devons-nous pas convenir de l'utilité de ces ressources et publier les avantages dont elles ont été pour nous. Ne devons-nous pas rendre compte à notre siècle de l'usage que nous avons fait nous-mêmes de ces ressources et faire profiter, autant qu'il est possible, nos concitoyens de nos propres découvertes ? Je regarde cela comme un devoir pour un artiste, et c'est ce devoir qui m'engage à donner au public les observations que j'ai faites sur les différentes parties de la peinture.

En rendant compte de ces observations, je déclare d'abord, avec les sentiments de la plus juste reconnaissance, que je dois à M. Le Moyne, Premier peintre du Roi, comme à mon guide le plus attentif, le développement de mes idées et la base sur laquelle j'ai appuyé tous mes raisonnements. Je le consultais journellement sur mes opinions, je lui exposais mes doutes et j'avais, outre ses réponses toujours très lumineuses, l'exemple de ses grands travaux continuellement sous mes yeux. Je présente donc comme à lui ce que j'aurai pu dire de mieux dans ces différents discours.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

J'ai été amené au compte que je rends par l'honneur que l'Académie de Lyon m'a fait lorsqu'elle m'a reçu au nombre de ses membres (1). Il est certain que sans elle je n'aurais jamais pensé à rien écrire. Il fallait remplir mes engagements, il fallait parler dans ses assemblées, m'acquitter envers elle des tributs qui sont d'usage selon ses règlements (2). C'est ce que j'ai essayé de faire le plus brièvement et le plus simplement qu'il m'a été possible, parce que tout ce qui a rapport à des principes ne doit être embarrassé par rien d'inutile et que tout ce qu'on veut mettre au jour sur un objet ne peut jamais être trop précis ni trop clair. J'ai été encouragé dans ma course par l'exemple de mes illustres confrères et j'ai pu juger pendant plus de vingt ans de l'utilité et des avantages réciproques que l'on peut tirer des sociétés où sont réunies les sciences, les belles-lettres et les beaux-arts.

Pendant le cours de mon travail, j'ai consulté, ainsi que je le devais, l'Académie royale de peinture, dont j'ai l'honneur d'être membre depuis près de quarante ans (3). Je lui ai communiqué comme à mon tribunal compétent plusieurs de mes écrits (4). Et sa réponse fut une invitation à continuer mes observations. Une réponse aussi flatteuse et aussi honorable ne m'engagea pas peu à en donner la suite et c'est sous ces heureux auspices que je dois les présenter au public (5).

Pour donner quelque ordre à mes écrits, j'ai envisagé la peinture sous trois parties différentes : le dessein, la composition et le coloris. À chacune de ces parties, j'ai joint tout ce qui lui est analogue et je me suis fait un devoir de réunir dans chaque objet les lumières de la théorie avec les différents procédés qu'exige la main-d'œuvre. Ce n'est pas au seul artiste que l'on doit parler ; l'amateur doit nous entendre et souvent un écrivain serait inintelligible s'il ne parlait que des parties pratiques d'un art où la théorie est également et absolument nécessaire. Dans la peinture, la théorie doit être inséparable de la bonne exécution. L'excellent peintre le prouvera toujours dans ses ouvrages. Il en sent la nécessité et il la fera toujours sentir sans qu'il soit besoin qu'il ait recours à la parole, son pinceau lui suffit.

La même raison qui prouve la nécessité de réunir la théorie à la pratique pour faire un bon tableau montre encore la nécessité de les réunir pour être en état d'en bien juger. La théorie seule est insuffisante pour caractériser un bon juge en fait de peinture. C'est ce qui a donné lieu à des observations particulières que j'ai faites à ce sujet. La théorie nous dira bien dans beaucoup de choses pourquoi on doit les faire, mais elle sera muette sur le comment on doit les faire et cependant, c'est ce comment qui, dans bien des objets, fait la plus grande partie du mérite d'un ouvrage. Les parties aimables d'un tableau nous séduisent et, jugeant de l'ouvrage par le plaisir qu'il nous fait, nous prononçons en sa faveur, quoique nous ne soyons pas en état de juger avec connaissance de cause du mérite de l'artiste qui l'a fait. Cette erreur est aussi innocente que commune.

Dans la division des parties de la peinture sur lesquelles j'ai fait mes observations, j'ai commencé par celle du dessein, comme étant la base de toutes les autres et sans laquelle l'artiste ne peut rien opérer d'exact et de parfait. Je me suis appliqué, relativement au corps humain, à en expliquer les différents caractères selon les différents âges et les différents sexes. À ces premières observations ont succédé celles qui concernent l'expression générale sur tous les objets. J'ai parlé ensuite des sentiments de l'âme et des passions, j'ai détaillé leurs expressions extérieures sur le corps et la physionomie de l'homme, j'ai observé leurs causes en rendant compte de leurs effets.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Selon le plan que je me suis proposé, la composition a fait la suite de mon travail. Sur cet objet, ma première règle est celle qui dirige l'auteur dramatique dans l'unité d'action, de temps et de lieu (6). Cette unité fixe le choix des objets qui doivent y entrer, rassemble les idées du peintre et procure au spectateur un moyen sûr de mieux connaître un sujet où tous les acteurs concourent à le lui présenter d'une manière nette et précise. Une seconde règle est dans la disposition des plans et des groupes, leurs liaisons, leurs enchaînements et dans les effets du clair-obscur, c'est-à-dire dans la manière d'y répandre la lumière, qui est un article très essentiel et qui demande beaucoup de raisonnement. Une troisième règle, non moins nécessaire que les premières, est dans l'observation des lois du costume (7). Celle-ci s'étend sur les usages des temps et des lieux où se sont passés les traits historiques que l'on doit représenter. Cet article est non seulement nécessaire pour la vérité des faits, mais il répand une variété infinie sur l'ouvrage du peintre. Cette variété occupe et plaît, en même temps qu'elle amuse et instruit le spectateur curieux.

La partie de la couleur achève de donner du corps aux pensées et elle porte la vérité dans un ouvrage d'une manière à lui faire produire la plus grande illusion. Je me suis appliqué à en observer ses effets sur les objets naturels, relativement aux différents plans où ils se trouvent et à la quantité d'air que l'on peut supposer entre eux. Cet article m'a engagé à faire part de mes idées sur la perspective aérienne et sur l'harmonie et la liaison des couleurs par le moyen des lumières de reflets. Cette observation mise attentivement en pratique conduit sûrement à leur union et contribue infiniment à donner à un tableau beaucoup de suavité. C'est donc une ressource de laquelle l'artiste ne doit jamais se priver.

Après mes propres observations sur la couleur naturelle des objets, j'ai cru devoir donner comme très utiles les réflexions de M. Oudry sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns avec les autres (8). C'est un ouvrage dans lequel cet habile homme rend à son maître, M. de Largillierre, les mêmes honneurs que j'ai rendu au mien et dans lequel il a renfermé les plus excellents principes sur la couleur. Ayant connu le mérite et les talents distingués de M. Oudry, ainsi que j'ai connu ceux de son illustre maître, j'ai pensé que son ouvrage ne pouvait qu'être agréable, autant qu'il est utile, par la lumière qui est répandue sur la matière qu'il traite.

Je ne me suis point renfermé dans l'observation des choses que le jeune peintre doit acquérir et dont il doit faire usage pour se perfectionner dans la peinture. Il est des écueils très dangereux qu'il faut éviter tels que les préjugés d'école, qui ne sont que trop communs parmi la jeunesse et qui souvent arrêtent un élève au milieu de sa course. Ce sont des entraves pour le génie et qui empêchent son essor. C'est un voile épais qui cache la vérité à laquelle on ne peut arriver que par une voie libre et débarrassée de toute prévention.

Un autre genre d'écueil non moins dangereux est celui de la présomption. Il arrive souvent qu'après les premiers pas, un élève s'échappe des mains de son guide et que, croyant témérairement pouvoir marcher seul, il s'engage dans un labyrinthe où il ne trouve plus que des pas glissants et, peu loin de là, des précipices. Il marche comme ceux qui veulent suivre une ligne droite avec un bandeau sur les yeux et qui, s'éloignant du but proposé, sont obligés de revenir sur leurs pas. S'il est dangereux de se perdre en s'attachant trop à la manière d'un maître d'où naissent les préjugés, il ne l'est pas moins de négliger les avis d'un guide sage, éclairé et expérimenté. J'ai donné mes observations sur ces différents objets.

Le discernement et le goût sont nécessaires à celui qui veut cultiver l'art de la peinture. Et lorsque la nature nous a choisis pour entrer dans cette carrière et qu'elle nous traite favorablement, elle nous dispose de manière à nous rendre susceptible de ces deux sentiments. Le développement de nos idées pour user sagement et avec fruit de ces premières

dispositions que nous avons reçues en partage demandait encore quelques remarques qui, sans former des lois absolues, établissent quelques raisonnements utiles. J'ai essayé des réflexions sur ce sujet dans une dissertation que j'ai hasardé de mettre au jour.

J'ai donné également des observations sur les caractères distinctifs auxquels on peut reconnaître l'excellent peintre et le vrai connaisseur. Ce sujet m'a paru mériter quelque attention. Tout ce qui sert à éclairer dans les arts ne peut que leur être avantageux.

Quoique l'utilité des lettres et des arts soit très parfaitement reconnue, j'ai cru qu'on ne pouvait trop rappeler la nécessité de les cultiver. J'en ai fait un sujet à la suite de mes autres discours sur la peinture. De cette rencontre, j'ai soutenu, comme il convenait, la cause des lettres et des arts et je n'ai abandonné à la critique que l'abus.

Entre les différents genres de la peinture, celui du portrait ne peut que m'intéresser vivement, j'en ai parlé dans un discours que j'ai fait sur ce sujet. Nous devons à ce genre gracieux les premières notions de notre art. Nos premières recherches furent dirigées par désir de l'imitation de la nature. Cette imitation ne pouvait que nous flatter et nous conduire à un goût déterminé de l'art de la plus fidèle représentation. L'amour donna le premier essor aux idées pour y parvenir ; les moyens s'augmentèrent successivement ; bientôt tous les sentiments de l'âme y prirent le plus grand intérêt. Si l'amour fut le premier satisfait de cette découverte, le respect et la reconnaissance ne furent pas moins animés et ne montrèrent pas moins vivement leur empressement pour un art qui leur procurait le moyen de se signaler. L'hommage dû aux princes et aux grands hommes, le respect pour nos pères et pour les vertus, toutes ces choses devaient nous préparer et nous porter à la plus grande recherche sur les moyens de perfectionner cet art enchanteur. Mais si le genre du portrait auquel est due l'invention de la peinture, est en honneur, mérite-t-il moins de considération de la part des artistes qui cultivent les autres genres ? Je me suis expliqué sur cette question et j'ai donné dans le même écrit ce que l'expérience a pu me faire découvrir d'utile pour le genre du portrait.

Un objet intéressant devait encore m'occuper pendant le cours de mon travail. C'est le progrès des beaux-arts en France. Nos princes les ont successivement protégés de la manière la plus efficace et la plus fructueuse. Ils ont procuré la plus grande fécondité au génie de la nation en accordant la protection la plus étendue et des récompenses à ceux des artistes qui les méritèrent. Après avoir appelé dans le royaume les premiers maîtres de l'Italie pour instruire par leurs exemples et par leurs leçons des hommes déjà bien disposés par les dons de la nature, nos princes virent éclore avec satisfaction les plus beaux fruits de l'étude qu'ils avaient encouragée.

Les progrès les plus éclatants ne purent manquer de faire naître en faveur des arts protégés des projets d'établissement dans tous les genres. Les lettres et les arts eurent chacun les leurs et, depuis plus d'un siècle, la nation en recueille les heureux fruits. Louis XIV établit dans la capitale l'Académie royale de peinture et de sculpture qui a été la pépinière des artistes les plus célèbres. Bientôt cet établissement fournit aux principales villes du royaume les mêmes ressources. L'Académie de Paris fut autorisée à établir des écoles académiques dans les villes où elle les jugerait nécessaires et utiles (9). Celle de Lyon fut la première qui reçut cette distinction. Les espérances qu'on avait conçues de ce premier rejeton ne furent point trompées. L'École de Lyon a fourni dans différents genres les plus excellents hommes. Tout concourait au bonheur de cette seconde ville du royaume, le goût et la richesse des habitants, le passage continuel des étudiants qui vont en Italie et qui en reviennent, les morceaux qu'ils y ont laissé et qui la rendent une des plus riches par les ouvrages de ce genre.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Cette École, fille aînée de l'Académie royale de peinture, fut établie par lettres patentes en 1676 sous la conduite de deux professeurs. Ses exercices furent suspendus après la mort de l'un deux et la retraite de l'autre qui fut appelé à Paris et employé à des ouvrages du Roi (10). Depuis plus de vingt ans, les exercices de cette École ont repris leur cours sous les auspices de M. Bertin, ministre et secrétaire d'État qui, pour lors, était intendant de Lyon (11). Il s'associa pour cette bonne œuvre (c'est ainsi qu'elle fut appelée) des amateurs qui se prêtèrent généreusement à tout ce qui était nécessaire pour faciliter ce rétablissement. L'École fut ouverte et rendue publique au mois de janvier 1757. Depuis ce temps-là, elle s'est maintenue ; les leçons ont continué à s'y donner gratuitement selon la forme de ses règlements et par l'intérêt qu'y prend encore aujourd'hui le ministre éclairé qui a la ville de Lyon dans son département ; il a été décidé de concert avec le Consulat (12) que l'École publique de dessein serait établie dans l'Hôtel de ville. Cette résolution a eu son effet en 1777. Dès la même année, les logements nécessaires ont été accordés et arrangés et les exercices heureusement établis.

Mais quel encouragement plus digne d'un grand roi que celui dont notre auguste monarque vient de donner l'exemple ! Il a ordonné que des statues en marbre fussent élevées aux grands hommes qui ont illustré la France, que ces statues fussent placées dans une galerie qui, étant rendue publique, mit tout le monde à même de reconnaître les hommes de grands talents et de grandes vertus et de juger des chefs-d'œuvre de l'art consacrés à éterniser la mémoire des talents et des vertus (13). Quatre de ces statues ont déjà été exécutées avec le plus heureux succès et quatre autres ont été déjà désignées pour cette suite intéressante d'hommes illustres. Il a été également ordonné que dans les traits historiques de la monarchie, il en fut choisi des plus intéressants pour être exécuté en peinture. Un de ces sujets a déjà été représenté (14) ; tous ces ouvrages ont paru au Salon du Louvre et y ont été vus avec applaudissement et admiration. Quoi de plus propre à élever l'âme, à lui inspirer de grands sentiments, à échauffer le génie des beaux-arts !

On trouvera à la fin de mon ouvrage la Vie de M. Le Moyne, Premier peintre du Roi. C'est un hommage que j'ai cru devoir rendre à sa mémoire et à la vérité. Cet excellent homme, pendant les dernières années de sa vie, me fit connaître par ses leçons et par l'exemple des grands travaux dont il était occupé toutes les parties de l'art telles qu'il les connaissait et qu'il les pratiquait. Plusieurs avant moi ont mis en écrit sa Vie (15) ; quelques-uns en ont parlé seulement dans des recueils d'anecdotes, mais on n'a point parlé de lui d'une manière juste. Les uns s'en sont tenu à des discours et à des rapports communs et populaires, d'autres n'ont pas fait assez de recherches pour se garantir du mensonge ; quelques-uns se sont livrés à la partialité en maltraitant ce grand homme. C'est ce qui m'a déterminé à rendre compte de ses talents, de son caractère, de sa fortune et du malheur qui le conduisit au tombeau.

Sur l'article des talents, le public connaisseur lui a rendu justice et lui rendra toujours. Sur les autres, la prévention s'en est mêlée et, par là, un très grand nombre a été induit en erreur. Ayant vécu avec M. Le Moyne pendant le temps le plus intéressant de sa vie et rien de ce qui le regardait n'ayant pu m'être caché, j'ai cru devoir lui rendre justice et mettre au jour la vérité qui m'était si bien connue et dont je rends compte avec la plus scrupuleuse fidélité.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Notes du transcripteur

(1) Nonnotte fut élu le 22 février 1754 dans la classe de peinture et prononça son discours de réception le 1er mars suivant (Ms. 268-I, fol. 243-244).

(2) Sur les statuts et règlements de l'Académie de Lyon, voir DAVID Louis, *L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, 1700-2000, trois siècles d'histoire lyonnaise*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2000, p. 50-51.

(3) Nonnotte fut agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 26 novembre 1740 et reçu le 26 août 1741 (*Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1875-1892, t. V, p. 284, 304).

(4) Nonnotte envoya à l'Académie royale de Paris trois de ses discours : le premier, sur le dessin, fut lu dans l'assemblée du 5 avril 1755, le deuxième, sur la composition, fut prononcé le 3 juin 1758 et le dernier, sa Vie de François Le Moyne, occupa la séance du 7 octobre 1769. Les procès-verbaux de l'Académie royale de Paris précisent que ces lectures furent faites à la demande de Nonnotte lui-même, qui souhaitait recevoir l'avis (« le sentiment ») de ses confrères parisiens. En des termes habituels, les procès-verbaux signalent que l'assemblée « a approuvé » ou « a été satisfaite » de ses contributions. À la suite de la conférence sur le dessin, Charles Nicolas Cochin, alors secrétaire de l'Académie royale de Paris, adressa une lettre de compliment à Nonnotte (lettre datée du 28 avril 1755 et conservée aujourd'hui à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, sous la cote Ms. 198-II, n° 963, fol. 172).

(5) Ce dernier membre de phrase a été barré dans le manuscrit.

(6) Idée développée par l'abbé du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, J. Mariette, 1719).

(7) Nonnotte revint sur le thème du costume, ou costumé, à plusieurs reprises dans ses discours, notamment dans celui sur les parties pratiques de la composition. Cette aspiration lui venait sans doute de son maître, dont il rappela que son premier projet pour le Salon d'Hercule du château de Versailles était une Gloire de la monarchie française avec Clovis, Charlemagne, etc. Roger de Piles, dans son « Explication par ordre alphabétique des termes propres au dessein et à la peinture », jointe à sa traduction de *L'art de peinture de Ch. A. Du Fresnoy*, en donnait la définition suivante : « C'est un terme que l'on emploie pour signifier la convenance de chaque chose par rapport au temps et au lieu où l'on suppose que l'histoire que l'on représente est arrivée. Ainsi, faire les choses selon le costume, c'est faire connaître par quelque chose d'ingénieux les lieux où l'on met la scène du tableau, les pays d'où sont ceux que l'on y fait paraître, leurs façons de faire, leurs coutumes, leurs lois, en un mot, tout ce qui peut leur convenir. » (Paris, Ch.-A. Jombert, 1751, p. 324-325 ; la première édition de la traduction par de Piles du Traité de Dufresnoy, qui ne comportait pas de glossaire, date de 1668).

(8) Allusion à la conférence que Jean-Baptiste Oudry prononça à l'Académie royale de Paris le 7 juin 1749 et que Nonnotte présenta à l'Académie de Lyon le 18 novembre 1766. En 1749, Nonnotte pouvait avoir assisté à la séance parisienne, il en aurait, quoiqu'il en soit, pris connaissance grâce aux publications qui en avaient été faites, l'une dans *L'amateur, ou nouvelles pièces et dissertations françaises et étrangères pour servir au progrès du goût et des beaux-arts*, Paris, Impr. de Grangé, 1762, p. 7-33 et l'autre, sous forme de compte rendu, dans l'*Année littéraire* (1762, t. II, p. 178-183).

(9) Par lettres patentes de novembre 1676, enregistrées au Parlement le 22 décembre suivant (voir leur publication par VITET Louis, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 278-280).

(10) Thomas Blanchet mourut le 21 juin 1689 ; Antoine Coysevox se rendit à Paris en 1678.

(11) Henri-Léonard Bertin (Périgueux, 1720-Spa, 1792), maître des requêtes en 1741, intendant du Roussillon en 1749, puis de Lyon, en 1754 et en 1757. Il rejoignit Paris en tant que lieutenant général de police et se rapprocha du cercle de la marquise de Pompadour. Louis XV le nomma contrôleur général des finances en 1759 dans le ministère Choiseul. Il fut renvoyé de son poste en 1763, mais Louis XV créa pour lui un cinquième secrétariat d'État, qu'il administra jusqu'en 1780, en même temps que l'intendance de Lyon. Il était membre de l'Académie de Lyon depuis 1755 (BAYARD Françoise, FÉLIX Joël, HAMON Philippe, *Dictionnaire des surintendants et contrôleurs généraux des finances, XVe-XVIIIe siècles*, Paris, CHEEF, 2000).

(12) Le consulat constituait le pouvoir municipal à Lyon (BAYARD Françoise, *Vivre à Lyon sous l'Ancien Régime*, Paris, Perrin, 1997).

(13) Il s'agit de la série de sculpture dite « des Grands Hommes », commandée à partir de 1776 par le comte d'Angiviller pour orner la grande galerie du Louvre ; à ce sujet, voir notamment SCHERF Guilhem, « La galerie des "Grands Hommes" au cœur des nouvelles salles consacrées à la sculpture française du XVIIIe siècle », *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, 5-6, 1993, p. 58-67. Nonnotte fait ensuite allusion aux quatre premières statues réalisées, présentées au Salon de 1777 : *Sully* par Louis-Philippe Mouchy

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

(Paris, Institut de France), *Michel de L'Hôpital* par Étienne-Pierre-Adrien Gois (Versailles, musée national du château), *Fénelon* par Félix Lecomte et *Descartes* par Augustin Pajou (tous deux à Paris, Institut de France). Furent ensuite exécutées *Bossuet* par Augustin Pajou (Paris, Institut de France), *D'Aguesseau* par Pierre-François Berruer (Versailles, musée national du château), *Corneille* par Jean-Jacques Caffieri (Paris, musée du Louvre), présentés au Salon de 1779 ; puis *Tourville* par Jean-Antoine Houdon, exposé au Salon 1781. Les commandes se poursuivirent ensuite jusque sous le Directoire.

(14) Celui de Nicolas-Guy Brenet, *La mort de Duguesclin*, exposé au Salon de 1777 et aujourd'hui conservé à Paris, musée du Louvre. On sait que Nonnotte conservait des esquisses de ce tableau (PEREZ Marie-Félicie, « Collectionneurs et amateurs d'art à Lyon au XVIIIe siècle », *Revue de l'art*, 47, 1980, p. 43-53, en particulier p. 47). Au Salon de 1777, fut également exposé un autre tableau de l'histoire de France commandé pour le roi : *La continence de Bayard*, de Louis-Jacques Durameau (Grenoble, musée des Beaux-Arts).

(15) Voir plus bas, l'annotation de la Vie de François Le Moyne.

Discours sur le dessin (Ms. 193-45)

Il s'agit de la première contribution académique de Donat Nonnotte à Lyon, présentée dans l'assemblée du 29 novembre 1754, et de celle qui fut la plus largement diffusée de son vivant. Le peintre en envoya une copie à l'Académie royale de Paris, qui fut lue le 5 avril 1755 (1), *et qui reçut l'approbation bienveillante de ses membres. Le secrétaire, Charles Nicolas Cochin, écrivit à Nonnotte pour le féliciter et l'encourager dans la rédaction de ses réflexions, lettre que l'artiste communiqua à Lyon lors de la séance du 25 avril 1755* (2). *Trois mois après, il présentait aux académiciens locaux un exemplaire imprimé de son discours, que le* Mercure de France *allait publier en octobre 1755. C'est cette version qu'avait consultée Antoine-Joseph Pernety pour rédiger l'article « dessein » de son* Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. *À cette occurrence, il rapporte en effet la partie relative à la figuration selon les âges et selon le sexe du modèle (Paris, Bauche, 1757, p. 130-133).*

Nonnotte composa ce discours au moment où l'abbé Lacroix proposait l'établissement d'une école de dessin à Lyon (3). *Par ce biais, il souhaitait sans doute témoigner son intérêt pour le projet et légitimer la place de professeur qu'il escomptait tenir. Il entendait le dessin comme l'exercice académique de la figuration du modèle, nécessaire à la formation et à l'épanouissement du génie artistique, et non comme la maîtrise d'une pratique mécanique, utile aux seuls artisans. Il se plaçait ainsi en faveur d'une école académique, telle que la défendait l'abbé Lacroix et Soufflot, et non d'une école de la fleur, comme l'avait suggéré Oudry.* APK

Messieurs,

La peinture, dont je dois avoir l'honneur de vous entretenir aujourd'hui pour mon premier tribut académique, est connue pour être au rang des arts qui, dans tous les temps éclairés, ont mérité les empressements et l'estime des personnes d'esprit et de goût.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Dispensez-moi, je vous prie, de remonter à la sombre recherche de son origine, de même que de vous informer du temps précis où elle a pris naissance ; cette découverte me paraît être aussi inutile qu'incertaine. En effet, qu'importe à cette Académie dans le but qu'elle se propose, que ce soit les Égyptiens ou les Grecs qui en soient les premiers inventeurs, ou que l'amour, plutôt qu'une curiosité raisonnable, y ait donné lieu. J'aime à m'entretenir des connaissances et des faits certains, et quoique l'Écriture Sainte soit celle qui répand le plus de clarté sur l'ancienneté de la peinture et de la sculpture, je crois en trouver encore davantage dans le goût naturel de l'homme pour les beaux arts. Leur utilité, leurs agréments ne pouvaient que nous engager à les cultiver ; le degré de leur perfection est ce qui doit attirer toute notre attention et notre estime.

Je ne m'arrêterai donc point, Messieurs, à une ennuyeuse chronologie des progrès de la peinture, encore moins à vous en faire l'éloge ; jusqu'ici on en a dit assez à ce sujet, et ce qu'on en a dit vous est connu. Je ne rappellerai point non plus la préférence qu'elle a pu recevoir sur plusieurs des autres arts ; j'agirais contre l'esprit qui m'anime et qui est la base de cette illustre société dont l'établissement, en réunissant les arts et les sciences, ne doit pas moins réunir les sentiments et les cœurs.

J'examinerai simplement ce que la peinture est en elle-même, les parties qu'elle renferme et le goût qui en fait le beau et l'agréable. Je chercherai à me retracer les entretiens que j'ai eus à ce sujet avec feu M. Le Moyne, Premier peintre du Roi, sous lequel j'ai été assez heureux pour étudier les six dernières années de sa vie. C'est le temps où ce grand artiste a mis au jour les ouvrages les plus dignes de l'immortaliser et les plus propres à instruire un élève. La coupole de la chapelle de la Vierge de Saint-Sulpice et le plafond du salon d'Hercule à Versailles font actuellement l'admiration des connaisseurs, et feront sûrement celle de la postérité. C'est à ces ouvrages, et à l'emploi que M. Le Moyne daigna m'y donner, que je dois le peu de connaissances que j'ai de la peinture.

Pour mettre quelque ordre à ce discours, je diviserai la peinture en trois parties principales : le dessein, la composition et le coloris. La première, qui est le dessein, sera le sujet de cet entretien.

On me demandera peut-être ce que c'est que le dessein ? Dans ce cas, Messieurs, je dois répondre que c'est un composé de différentes lignes qui, étant réunies, doivent nous présenter au premier coup d'œil l'objet que nous nous sommes proposé de rendre. Tout ce que nous voyons porte par la forme au carré, au rond, ou à un mélange agréable de l'un et de l'autre ; il faut donc, lorsque nous avons l'une de ces formes à jeter sur le papier ou sur la toile, la saisir par le contour et, si du carré plus ou moins sensible, elle porte ensuite à quelques rondeurs, faire fléchir son trait pour parvenir à la justesse et à la vérité du mélange des formes.

L'imitation de tout ce qui est créé fut réservé à l'homme seul ; aussi l'homme y est-il porté naturellement ; et quand il le fait avec choix, il séduit, il enchante. Nulle imitation ne fut plus digne de lui que celle du corps humain ; c'est celle qu'il devait étudier par préférence, et qui fait notre principal sujet. Passons à l'examen.

J'ai dit que tout ce que nous voyons porte par la forme au carré, au rond, ou à un mélange agréable de l'un et de l'autre. C'est dans l'extérieur du corps humain qu'on peut mieux remarquer les effets de ce mélange ; c'est là qu'il se montre avec plus de grâce. Les formes qui tendent au carré sont sensibles partout où les os sont plus près de la peau, ainsi que dans l'étendue des muscles plats. Les rondes paraissent aux parties charnues ou chargées par la graisse. En sorte que, quand on prend des ensembles, toujours par les contours soit

généraux, soit particuliers, il faut d'abord les saisir carrément pour la distribution et les arrondir ensuite imperceptiblement selon leur besoin.

Les formes carrées plus ou moins sensibles dont je parle au sujet du corps humain, je ne prétends point, Messieurs, leur donner aucun angle vif, les angles y ont toujours quelques arrondissements. Le terme de carré est expressif pour l'usage des peintres : il est connu dans toutes les écoles.

Faut-il, en prenant le trait d'une figure, le rendre également sensible ? Comme le peintre doit donner de l'intelligence à ce qu'il fait, et qu'elle ne peut trop tôt paraître, il doit procurer au premier trait plus de fermeté partout où paraissent les os, qui sont d'une nature plus dure, et passer plus légèrement sur les parties rondes qui sont les plus tendres ; excepté les côtés destinés pour les ombres, ainsi que les insertions des muscles qui, s'approchant les uns des autres pour former leurs liaisons, demandent alors plus d'expression. Mais il faut remarquer que cette expression ne doit être plus vive que dans ce qui caractérise l'ensemble des grandes parties ; celles qui sont plus petites voulant être moins sensibles à mesure qu'elles diminuent de volume ; si ce n'est dans le cas où ces petites parties auront aussi des os ; car alors elles demandent la première fermeté sans vouloir rien perdre de leur détail. C'est de cette façon qu'il faut traiter les pieds, les mains et les têtes.

Je laisse quant à présent les réflexions à faire sur les masses d'ombres et sur le clair-obscur. Ces parties dépendent de la composition, qui est la seconde de mon plan général.

Le dessein est le point principal de la peinture et l'écueil où il est le plus dangereux d'échouer. C'est lui qui sépare les masses informes, qui distribue les parties des différents corps que l'on veut représenter, qui les lie, et forme le tout de chaque chose dans ce qu'elle doit être. Sans lui, point d'ensemble et point de forme ; sans forme, point de grâce, point de noblesse et nulle expression sans expression, point d'âme, et sans âme, que devient le Prométhée de la peinture et ses illusions ? C'est le dessein qui fait distinguer dans le corps humain les différents âges et les différentes conditions, les différents sexes et ce que leurs saisons peuvent y donner de variété. Il désigne les caractères en tous genres, ainsi que toutes les passions. Enfin sans lui, un tableau ne serait, à proprement parler, qu'une palette chargée de couleurs qui ne dit mot, par conséquent, ne ressemble à rien.

Voyons, Messieurs, ce que le dessein doit être par rapport aux âges ; tâchons à en développer les différents caractères : commençons par l'âge le plus tendre.

Les enfants naissent avec la distribution complète de toutes les parties qui dans un autre âge forment un grand corps, soit par les os, soit par les muscles. Mais comme les os et les muscles n'ont point encore leur force, ni leur étendue, et que d'ailleurs les chairs sont d'ordinaire plus enveloppées par la graisse, les formes extérieures se trouvent être différentes dans le plus grand nombre des parties et, dans d'autres, absolument opposées à ce qu'elles sont dans un âge plus avancé.

Dans tous les âges, les attachements des diverses parties du corps humain ne sont point, ou sont peu, susceptibles d'être chargés par la graisse. Ils ne le sont que parce qui est décidément nécessaire pour attacher les chairs. En sorte que la peau qui les couvre se trouve alors beaucoup plus près des os qu'elle ne peut l'être dans les parties charnues et nourries par la graisse. Il en résulte pour les enfants que tel attachement qui fait une élévation dans un corps entièrement formé, ainsi que nous l'apercevons aux épaules, aux coudes, aux poignets, aux phalanges des doigts et à tous les autres attachements, ne sont point aux enfants des élévations, mais des creux ; la peau, comme nous l'avons dit, demeurant près des os pour faire à cet âge la distinction de s'élever ensuite avec complaisance, et se prêter aux muscles encore tendres et à la graisse qui y est adhérente. Le peintre doit donc observer toutes ces

choses, et sans outrer la matière, comme la nature l'est elle-même quelquefois, il doit ménager la mollesse et la rondeur par de légers méplats et laisser paraître imperceptiblement les masses générales des principaux muscles. C'est ainsi que l'ont pratiqué admirablement bien tous ceux qui ont excellé dans ce genre, comme l'Albane, Paul Véronèse, Rubens, Pietro Testa, Boucher, et en sculpture, François Flamand (4) et Puget.

Le terme de méplat, que j'ai employé il y a un moment, Messieurs, est un terme de l'art usité pour exprimer des parties rondes un peu aplaties. Nous admettons pour principe qu'il n'y a rien de parfaitement rond dans l'extérieur du corps humain, comme rien de parfaitement carré. L'office des muscles et leurs liaisons mutuelles empêchent cette régularité de forme. Venons au second âge.

La diversité des contours dépend de la diversité des formes, et c'est peut-être dans cet âge qu'elles diffèrent davantage. Toutes les parties du corps dans le premier âge sont raccourcies et comme soufflées par les sucs et le lait qui doit leur servir de nourriture. Dans le second, toutes les parties se développent et semblent ne travailler que pour se procurer les longueurs proportionnées auxquelles elles doivent naturellement arriver. C'est pourquoi nous voyons les jeunes gens de l'âge de douze à quatorze ans être d'une proportion svelte et légère. Les os dans leur attachement ne montrent point encore toutes leurs grosseurs, et les muscles dans leur largeur montrent encore moins leur nourriture. Ceci doit attirer toute l'attention du peintre, et c'est aussi ce qui produit en cette rencontre de si grandes difficultés à bien rendre la vérité. Tout y est fin et délicat dans l'expression, on ne peut s'y sauver par rien de bien sensible. Les attachements n'y forment point de creux comme à ceux des enfants, ni des élévations marquées comme dans l'âge fait. Les contours, par cette raison, y sont coulants, gracieux, étendus ; et comme ils sont peu chargés, ils exigent d'être peu ressentis, c'est-à-dire peu marqués dans leur insertion. Semblable d'ailleurs à de jeunes plantes, la nature à cet âge, sans avoir rien de dur dans le caractère, doit se soutenir ; et comme elle n'est point encore assujettie à la violence des passions, elle doit conserver une aimable tranquillité. Les figures antiques de Castor et de Pollux (5) peuvent servir de règle pour celles dont je parle, et la manière de dessiner de Raphaël me paraît être celle qui y convient le mieux. Ceux de nos modernes qui ont suivi de plus près nos premiers maîtres dans cette route sont à mon gré Le Sueur, Le Moyne, Premier peintre du Roi, Carle Van Loo et Bouchardon.

Toutes les perfections du corps humain, sa beauté et toute sa vigueur se montrent dans le troisième âge auquel je passe maintenant. L'âme qui soutient et anime ce corps y commande en souveraine, et toutes ses facultés y agissent avec d'autant plus de force et de liberté que les ressorts qui le font mouvoir en sont plus déliés. Jusqu'ici la nature n'a rien fait voir de résolu, ni rien de décidé dans les formes extérieures ; mais arrivée à son but, elle s'exprime avec netteté et avec la noblesse dont son auteur a daigné la décorer. Examinons, Messieurs, comment on peut réduire en pratique toutes ces choses et les représenter sur la toile. La vraie théorie de l'art doit accompagner le peintre dans toutes ses opérations, et une étude constante de l'anatomie doit être son guide. Il jugera alors que les attachements de toutes les parties du corps humain arrivé à sa perfection doivent être expliqués avec fermeté, sans sécheresse, et que les os qui s'y font sentir, quoique carrément, doivent donner l'idée de leurs formes sans aucune dureté de travail. Les muscles principaux ne peuvent laisser aucun doute sur leur caractère et leur office, et ceux d'une moindre étendue paraîtront relativement aux fonctions des premiers. C'est pour ces raisons que dans cet âge les contours sont moins coulants, ou pour mieux dire, plus chargés et plus caractérisés que dans le précédent, et que les insertions des muscles, ainsi que toutes les jointures, sont plus ressenties. Comme l'âme

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

commande absolument au corps, de même les principales parties du corps commandent par leur grosseur et leur élévation à celles qui sont moindres. Les extrémités de chaque membre doivent donc être légères et dénouées, afin de montrer par là qu'ils n'en sont que plus disposés à obéir promptement à sa volonté. La sûreté de ces principes peut se voir bien expliquée dans la figure du Gladiateur (6), qui est regardée comme la plus parfaite de l'antiquité dans le genre que je viens de rapporter. Le goût de dessein du Carrache, et de presque toute son école, est aussi celui qui le rend mieux : on le préfère pour cette étude à la plupart des autres maîtres.

Le dernier âge, Messieurs, nous présente la nature dans son déclin : ce n'est plus cette fraîcheur, ce soutien, cette fermeté et cette vigueur de ceux qui ont précédés. Les esprits se dissipent dans celui-ci, les chairs s'amollissent, la peau se vide et se sèche, et le corps ne présente plus que des formes et des contours incertains. Les os, premier fondement de toute la machine, semblent succomber par l'affaissement des parties qui les lient, et nous ne voyons plus que tremblement et crainte dans tous les mouvements de ce corps si soutenu dans sa jeunesse. L'intelligence du peintre, en remontant toujours aux principes, lui fera sentir aisément la conduite qu'il doit tenir en cette rencontre ; et qu'avec la variété des formes qui suivent les âges, il doit varier les caractères du dessein autant que la nature le lui indique. Ici, les formes du corps humain ayant dégénéré, on ne doit plus leur donner cette prononciation ni ce développement actif du troisième âge. Les os sont plus découverts, mais les muscles refroidis et desséchés ne présentent plus que beaucoup d'égalité dans les contours. La peau moins soutenue qu'auparavant augmente par ses plis le travail extérieur, et montre en tout, de concert avec les os, une espèce d'aridité générale à laquelle l'artiste doit porter attention. Il faut donc, lorsqu'on aime la vérité, donner moins de moelleux et moins d'arrondissement à ces sortes de parties, et cependant ne pas outrer la matière. La peinture doit plaire aux yeux comme la musique doit plaire aux oreilles ; et tel sujet qu'on puisse avoir à traiter, il en faut bannir le défectueux et le répugnant. Il n'est rien que l'art ne puisse embellir, et c'est la seule délicatesse dans le choix, et le goût agréable à rendre les choses, qui peut acquérir, à juste titre, de la distinction à un peintre, quelque savant qu'il soit d'ailleurs. Ici la nature suffit pour prouver ce que j'ai dit du dernier âge.

Ce que je viens d'avancer sur les âges par rapport au dessein, Messieurs, n'est qu'un précis, tel que je l'ai promis au commencement de ce discours, des entretiens que j'ai eus à ce sujet avec feu M. Le Moyne. Je l'ai appuyé de l'exemple de quelques antiques, de celui de plusieurs de nos meilleurs maîtres, et j'ai cru y devoir joindre les lumières que la nature m'a pu fournir. Personne ne doute que nous ne dussions recevoir d'un habile homme les premières leçons dont nous avons besoin pour l'étude de la peinture. Le bel antique doit être notre second guide et nous instruire sur les belles formes qu'il réunit, mais l'âme et la vie font le premier mérite d'un tableau, nous ne pouvons les tenir que de ce feu divin qui caractérise la nature vivante. Le froid des marbres antiques a passé dans les veines de quelques-uns de ses adorateurs. Il n'y a que ceux qui, par leur capacité à en faire un bon choix, ont su y joindre le sentiment que la seule vérité inspire, qui en aient tiré un parti avantageux. On peut voir à ce sujet dans M. de Piles, le jugement que Rubens en a porté, où il dit qu'il y a des peintres à qui l'imitation des statues antiques est très utile, et à d'autres dangereuse, même jusqu'à la destruction de leur art (7). M. de Piles ajoute qu'on doit convenir que l'antique n'a de vraies beautés qu'autant qu'elles sont d'accord avec la belle nature dans la convenance de chaque objet. On ne peut donc raisonnablement disputer que ce sont les seules beautés réunies de la nature qui ont fait mettre au jour ce que nous admirons avec justice dans les plus fameux chefs-d'œuvre de la Grèce. Ces mêmes beautés seules ont

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

aussi formé des peintres du premier ordre ; mais l'étude des plus belles statues antiques, sans celle de la nature, n'a jamais fait ce miracle. Je conclus de là, avec un très bon écrivain de nos jours, que le vrai est la première source où l'art doit aller puiser : c'est là qu'il peut s'enrichir. La multitude des objets créés et leurs perfections y sont à l'infini ; chacun d'eux ont leurs grâces particulières ; aucun n'en renferme comme celui duquel il me reste à vous entretenir.

C'est par le dessein, Messieurs, que se trouve marquée dans la peinture la distinction des âges ; c'est également par lui qu'on y fait celle des sexes. Toutes les créatures sont ornées des dons de la nature, la femme l'est supérieurement. Née pour fixer l'attention et le goût de l'homme, son empire sur lui ne pouvait être mieux soutenu que par les grâces. Ce sont ces grâces charmantes qui doivent entièrement diriger le peintre dans la représentation du corps d'une femme, et l'aider à transmettre sur la toile les impressions du beau naturel. Je conviens que la chose n'est point aisée pour l'artiste, quelque habile qu'il soit ; mais s'il y a des moyens d'y réussir, ce ne peut être encore qu'avec le concours du dessein. Ce que j'ai avancé ci-devant au sujet des âges a eu presque tout son rapport au corps de l'homme. Examinons les distinctions qu'on peut faire pour celui dont j'entreprends de donner une idée.

Un travail tendre et arrondi, des contours aisés et simples, une touche naïve sont ici des articles très essentiels. Les attachements, quoique délicats, ne peuvent annoncer que très peu, ou presque point les os. Les parties dominantes, sans être trop chargées, seront soutenues et nourries, afin de montrer une fermeté convenable aux chairs de la femme ; le repos qui lui est naturel, et les passions douces s'exprimeront par des mouvements gracieux et tranquilles, et par des contours peu ressentis. Sa vivacité sera seulement dans les yeux, ils sont les miroirs de l'âme, et comme elle n'est point assujettie à aucun travail pénible, les pieds et les mains, et plus encore les bouts des doigts, seront délicats et menus. Les principaux muscles, ou les parties dominantes dans le corps d'une femme formée, doivent être plus sensibles en expression que dans les corps du second âge. Mais cette expression ne doit point atteindre à la fermeté de travail dont j'ai parlé ci-devant touchant les hommes faits. Enfin, plus le peintre pourra réduire en pratique ces observations sur le caractère du dessein relativement à la femme, plus il donnera de noblesse et de grâces à celle qui naturellement les réunit. On trouvera dans la Vénus de Médicis (8) et dans tous les ouvrages de Raphaël qui sont de ce genre, les preuves certaines de ceux que je viens de d'avancer, et parmi nos maîtres modernes, je ne craindrai pas de donner M. Boucher pour exemple (9).

Dans le faible essai que je viens d'avoir l'honneur de vous exposer, Messieurs, sur les principales parties du dessein, j'ai cru, après en avoir retranché les recherches inutiles et rebattues de son origine, devoir le présenter par la variété de ses caractères. J'ai tâché de montrer d'abord ce qu'il est en lui-même, et je l'ai suivi dans ses différences par rapport aux âges et par rapport aux sexes. Cette route m'a paru, quoique moins frayée, plus simple et plus propre à lier intimement la théorie avec la pratique, que l'on a souvent trop séparées, en se livrant par préférence presqu'entièrement à l'une ou à l'autre. La seule théorie ne formera pas un bon peintre, mais sans elle, les ouvrages du meilleur praticien toucheront peu l'homme de goût. Eloigné de toute prévention, j'ai dit ce que je pense de l'étude de l'antique, mise en parallèle avec celle qu'on doit faire de la nature. Et j'ai cru qu'en prenant la première pour guide, on devait regarder l'autre comme le but principal. Ce sentiment, Messieurs, me paraîtrait d'autant plus juste qu'il est appuyé de celui de plusieurs de nos excellents maîtres ; néanmoins, comme je trouverai toujours un avantage certain à être aidé de vos lumières, j'y défère, et soumets le tout à votre jugement.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Prononcé le 29 novembre 1754, par Nonnotte, Peintre du Roi, de l'Académie royale de peinture et de sculpture et de la Société royale de Lyon.

Notes du transcripteur

(1) La copie est conservée à Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, sous la cote Ms. 200I.

(2) Ms. 268-II, fol. 172.

(3) Sur l'histoire de cette école, voir notre note 9 de l'introduction générale. Antoine Lacroix (1708-1781) fut trésorier de France en 1732, recteur de l'Aumône générale en 1737, membre de l'Académie de Lyon la même année et official de Lyon en 1753. Sur son rôle de collectionneur et d'amateur, voir PEREZ Marie-Félicie, « Collectionneurs et amateurs d'art à Lyon au XVIIIe siècle », *Revue de l'art*, 47, 1980, p. 45-46.

(4) François du Quesnoy. Sur cet artiste, voir BOUDON Marion, *François du Quesnoy, 1597-1643*, Paris, Arthena, 2005.

(5) L'original se trouve à Madrid, musée du Prado (HASKELL Francis, PENNY Nicholas, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1981, cat. n° 19). Une copie en marbre avait été réalisée à la demande de Louis XIV, en 1712, par Antoine Coysevox (Versailles, parc du château ; SOUCHAL François (dir.), *French sculptors of seventeenth and eighteenth centuries. The reign of Louis XIV*, Londres, Cassirer, 1977, t. I, p. 195, cat. n° 42).

(6) Paris, musée du Louvre (HASKELL Francis, PENNY Nicholas, 1981, cat. n° 43). Depuis la conférence que Thomas Regnaudin consacra au *Gladiateur Borghèse* (lue à l'Académie royale de Paris le 6 février 1677), cet antique était considéré comme la figure la plus apte à traduire le mouvement du corps. Avant Nonnotte, Louis Galloche y avait fait référence dans la présentation de la première partie de son Traité de peinture, lue à Paris le 6 juin 1750, et François-Michel Dandré-Bardon, dans son discours « Sur la manière de poser le modèle et de le dessiner », présenté quelques mois avant à l'Académie royale, lors de la séance du 5 février 1754. Lorsque le comte de Caylus proposa son prix d'ostéologie, le 5 mai 1764, il recommanda de commencer par l'étude du squelette du Gladiateur, ainsi que de celui de la Vénus Médicis, citée également par Nonnotte. Sur les quatre conférences mentionnées ici, voir LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), 2006, t. I, vol. 2, p. 617-622, ainsi que les t. V, vol. 2 et t. VI, vol. 1 et 2, en cours de publication.

(7) Référence au texte « De l'imitation des statues antiques » de Rubens, traduit et commenté par Roger de Piles dans son *Cours de peinture par principes* (Paris, J. Estienne, 1708, p. 126-176).

(8) L'original se trouve à Florence, musée des Offices (HASKELL Francis, PENNY Nicholas, 1981, cat. n° 88). Cinq copies furent réalisées pour Louis XIV, dont une par Antoine Coysevox, aujourd'hui perdue (SOUCHAL François (dir.), 1977, t. I, p. 191, cat. n° 34).

(9) Rappelons que François Boucher avait également été un élève de François Le Moyne.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Discours sur l'expression et les caractères des passions (Ms. 193-9)

Dans ce discours, prononcé à l'Académie de Lyon le 28 novembre 1755, Nonnotte liait étroitement l'expression des passions au tempérament des individus, comme l'avait fait avant lui Antoine Coypel dans ses commentaires de l'Épitre à son fils (1). *Mais trente-cinq ans après le texte de Coypel, et devant un auditoire composé de citoyens ouverts à l'esprit des Lumières, il associait surtout le caractère poli et le caractère rustre de l'homme, à l'origine de physionomies opposées, à leur degré d'éducation.*

Coypel, Premier peintre du Roi et directeur de l'Académie royale de Paris, considérait que la cour était le milieu où pouvait le mieux s'observer la diversité des caractères humains ; Nonnotte lui préférait l'exemple de la ville, l'espace de sociabilité dans lequel il évoluait. APK

Messieurs,

Il paraît que dans tous les temps où les hommes se sont occupés de la recherche des sciences et des arts, où les choses utiles et agréables ont paru être plus dignes de leur attention et de leurs veilles ; il paraît, dis-je, que la perfection sur ces différents objets a dépendu de la communication réciproque des découvertes qui se sont faites. Les anciens en jugèrent ainsi sans doute, ou du moins est-ce là le véritable esprit qui a déterminé l'établissement des corps académiques parmi nous, c'est celui qui anime la Compagnie devant laquelle j'ai l'honneur de parler, qui l'aiguillonne au travail et la rassemble si souvent, c'est aussi celui qui m'engage à vous présenter, Messieurs, la suite de mes réflexions sur la peinture, non que je me flatte qu'elles soient assez bonnes pour être mises au jour, ce n'est uniquement que pour souscrire à vos lois et vous donner des témoignages de mon empressement à concourir aux sages vues de vos règlements.

Dans mon premier discours, je vous ai donné le plan de l'ouvrage que je me suis proposé de faire sur les différentes parties de la peinture. Dans celui-ci, Messieurs, je continuerai les réflexions que j'ai commencées et, suivant la route que j'ai prise d'abord, je chercherai à réunir les maximes de la théorie avec celles de la pratique. La théorie éclaire l'esprit et lui parle, la main d'œuvre nous rend les objets visibles et arrondis. La première nous donne les moyens de représenter des corps pleins de vie, la seconde nous les rend presque palpables, serait-il bien de les séparer ? Le sublime de la poésie et de la peinture est de toucher et de plaire comme celui de l'éloquence est de persuader (2). L'ouvrage le plus correct et le mieux exécuté peut ne point satisfaire l'esprit, il peut être froid et ennuyeux. Ce n'est donc pas assez pour le peintre qui veut se distinguer par le talent de dessiner correctement ou de bien colorier son tableau un artiste seulement praticien peut nous contenter à cet égard, il faut quelque chose de plus si on veut atteindre à la supériorité. Il faut remuer le cœur, dit Horace parlant de la poésie et y faire naître le sentiment qu'on veut y exciter. Il faut exprimer des passions ou fortes ou gracieuses et, par ce moyen, arrêter le spectateur et fixer son attention. C'est de la seule expression que le peintre peut l'attendre, il doit l'étudier ; voyons comment il pourra l'acquérir.

C'est l'expression, Messieurs, qui fait l'âme et la vie de la peinture et qui, par des traits de hardiesse, de force et de grâce nous représente toujours la vérité. Elle se développe et se montre encore par des convenances dans les autres parties de cet art, c'est-à-dire que du dessein où elle réside, elle doit passer dans le coloris et jusque dans les effets de lumière. Un sujet, par exemple, dont la gaieté est le principal objet doit en inspirer non seulement par les actions du corps et par les formes qui caractérisent l'enjouement, mais il le doit encore par la

légèreté et la fraicheur des couleurs, ainsi que par le jeu badin des lumières. Du même principe, on conçoit qu'un sujet grave et majestueux doit en imposer, non seulement aussi par la noblesse des attitudes et par des traits qui désignent l'héroïsme, il le peut et le doit encore également par la force des couleurs et par l'étendue des masses d'ombres et des masses de lumières qui, devenant plus mâles, produisent des effets plus éclatants. Entrons, Messieurs, dans les détails de toutes ces choses et recherchons-en les principes.

Les passions, chez tous les hommes, naissent des mêmes causes et presque toutes dérivent des deux principales qui sont l'amour et la haine. Nous aimons naturellement ce qui nous convient et nous prenons avec la même facilité de l'aversion pour ce qui nous est contraire ou qui n'est point de notre goût. Cette manière de penser est commune à l'homme poli et à l'homme brut, si je puis ainsi m'exprimer ; elle l'est également au héros et à l'homme le plus ordinaire. Mais quelle différence, Messieurs, dans l'expression ? Car s'il est vrai que tous les hommes portent en eux le germe de toutes les passions, il ne l'est pas moins que les effets au dehors en sont aussi variés que le sont les âges, les états et les différentes conditions.

L'homme poli par l'étude des belles-lettres et par celle des beaux-arts, qui a acquis les lumières et la solidité d'esprit que donnent les sciences, dont les mœurs sont mieux réglées, cet homme pensant avec plus de justesse, sera aussi plus aisé et plus gracieux dans toutes ses actions. S'il aime, la délicatesse et les agréments accompagnent ses démarches, tout ce qui peut caractériser extérieurement l'homme aimable s'empare de lui et, dès le premier coup d'œil, il émeut en sa faveur. Toutes les tendres qualités de son cœur se répandent sur sa physionomie et, sans aucun de ces mouvements dont la dureté dénote la mauvaise éducation, il n'en a que de doux et de liants et donne ainsi aux passions de l'amour et de l'amitié beaucoup plus de force et de grâce. Dans les sentiments qui naissent de la haine, du mépris ou de l'indifférence, il fournira également au dehors des exemples qui le distingueront. Élevé pour ainsi dire au-dessus de lui-même, il sait donner à chaque chose leur véritable prix, il voit sans crainte ce qui peut lui déplaire et sait l'éloigner sans autre secours que celui qu'il peut tirer de son propre fond. Équitable dans ses jugements, il sait se modérer, pardonner ou punir sans qu'il se passe en lui aucune altération ; la force et l'énergie dans ses discours lui tiendront lieu des mouvements durs et irréguliers qu'occasionne l'excès de la colère. Enfin, avec une noble fierté, il soutiendra tous ses droits et saura montrer dans toutes les rencontres combien il est éloigné des expressions basses et rampantes de l'homme mal élevé. Joignons encore, Messieurs, ce que produisent les exercices du corps sur l'extérieur de ce même homme et nous verrons qu'ils contribuent aussi infiniment à cette élégance, à cette fermeté, à ce développement de toutes les parties et à cette noblesse de distribution et de contours qu'on peut apercevoir dans le corps humain et dont le peintre doit faire absolument usage lorsqu'il veut représenter un homme de distinction.

Dans l'homme encore brut et qui n'a point reçu, comme le premier, une éducation distinguée, s'il a perdu les avantages que donnent la culture de l'esprit et la connaissance des arts et des sciences, la conséquence pourrait faire dire qu'il en est plus naturel et plus vrai dans ses expressions. Sujet, comme je l'ai fait remarquer, aux mêmes goûts et aux mêmes passions, en perdant les moyens de les retenir ou de les déguiser, n'en perd-t-il pas aussi le masque et ne voyons-nous pas avec plus de certitude ce qui se passe dans le fond de son cœur ? Mais venons, Messieurs, au contraste que doivent produire les actions de cet homme avec celles du premier et nous verrons distinctement que la grossièreté et l'ignorance l'accompagnent partout. Dans la gaieté et la joie, tout y est grimacier et burlesque dans ses jeux, la rusticité ne le quitte point. Dans les repas, l'intempérance et la dissolution est tout ce

qu'il y recherche ; ses actions ordinaires sont toujours mêlées de quelques embarras et, comme il est sans règle, la timidité le suit et tout ce qu'il fait est sans grâce comme sans justesse. Dans ses haines, toujours outré, il se livre à la violence et souvent à la témérité, sans être exempt de frayeur ; il tremble fréquemment très mal à propos et laisse ainsi paraître la pauvreté de son génie et sa petitesse. Par les mêmes recherches, nous verrons encore que, si les exercices du corps qui font partie de l'éducation de l'homme dont j'ai parlé en premier lieu servent à lui donner plus d'élégance et le rendent plus dénoué, ceux du dernier, l'attirant et le courbant plus ordinairement vers la terre, lui donnent aussi plus de pesanteur et moins de développement dans toutes les attaches des différentes parties de son corps.

Examinons maintenant, Messieurs, comment on peut, par des traits sensibles, rendre praticables les moyens de lier les sentiments de l'âme avec les mouvements du corps et, surtout, avec ceux du visage qui est la partie où elle se montre le plus à découvert.

Dans l'amour simple, comme cette passion n'est autre chose qu'une complaisance de l'appétit vers un objet qui lui convient, cette flamme innocente y répandra plus de feu, sans en changer à peine les traits, excepté que la bouche sera un peu entrouverte, que les coins en seront un peu élevés et que les prunelles paraîtront se fixer doucement vers l'objet qu'elles recherchent. Cette situation participe beaucoup des grâces de la tranquillité mais, si l'objet recherché est proche, sa présence donne un nouveau lustre à la physionomie, la transporte, l'anime et la conduit à l'expression de la joie la plus vive. Alors, les yeux, sans changer de formes deviennent beaucoup plus brillants, les sourcils sont plus élevés, les narines un peu plus ouvertes, ainsi que la bouche. Généralement la couleur devient plus sanguine et plus fraîche et les mouvements du corps sont plus marqués. Si, au contraire, l'objet aimé est absent et qu'il y ait du danger de le perdre, l'abattement prend la place et, comme si l'âme se séparait de son corps pour se rejoindre au bien qui lui est conforme, le corps devient immobile et sans action ainsi que les parties du visage ; les sourcils s'abattent de même que les paupières, les yeux sont languissants et sans feu, les narines sont affaissées et la bouche, quoique entrouverte et les coins baissés, ne doit paraître que faiblement respirer.

Cette première passion en soi n'a rien de condamnable, au contraire, puisque c'est elle qui forme les accords et les plus grandes liaisons entre les hommes ; mais la haine les détruit et c'est pour cela que celle-ci est d'elle-même aussi dangereuse que l'autre peut être utile.

La haine est une passion maligne, pernicieuse et souvent funeste, mais comme elle a différentes causes, elle a aussi différents degrés et différents effets. Si elle naît seulement de l'antipathie naturelle qu'on a pour un objet, elle n'est alors qu'une simple aversion ; on se contente de s'éloigner de ce qui déplaît ou de le rejeter des mains, on s'en détourne et on paraît ne le regarder que pour en éviter les approche. Les sourcils se baisseront du côté du nez et, se rapprochant l'un de l'autre, marqueront entre eux quelques traits de compression qui désigneront le dégoût qu'on a pour l'objet que l'on n'aime pas ; les narines remonteront tant soit peu et la bouche, dont les coins seront baissés, demeurant d'ailleurs entrouverte, laissera paraître les dents, lesquelles en se serrant exprimeront un espèce de frissonnement causé par la répugnance qui naît de l'antipathie. Mais, si l'objet duquel on s'éloigne est par lui-même un objet hideux et qu'on puisse en recevoir un mal évident et prochain, alors l'aversion se change en horreur : les cheveux s'hérissent ; les sourcils ont encore une plus forte compression près du nez, ils s'élèvent sur le front du côté des tempes ; les yeux, extrêmement ouverts et la vue égarée semblent chercher un asile ; la bouche aussi, très ouverte, désigne la frayeur que cause le même objet et semble également chercher de la sûreté dans le secours qu'elle paraît vouloir appeler ; les narines demeurent ouvertes et

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

relevées ; le sang se retirant près du cœur laisse le visage pâle et défait ; le corps tout tremblant fera des efforts pour fuir, mais il laissera paraître une flexibilité défaillante dans les jambes ; les bras, quoiqu'en action, peuvent être plus ou moins proches du corps, mais les mains seront ouvertes et les doigts étendus jusqu'à la roideur. Tout ceci, Messieurs, n'a cependant rien encore de vicieux, ce n'est point cette haine forte, engendrée par une bile noire, pleine d'inimitié, furieuse et qui porte la vengeance jusqu'au-delà du tombeau, celle-ci, aussi dangereuse que ceux qui en sont dominés sont lâches, poursuit et veut la destruction entière de son ennemi. Aussi la représente-t-on l'œil couvert et étincelant mais fixe sur l'objet qui l'émeut, le sourcil très surbaissé, principalement du côté du nez ; les muscles du front, en expressions sensiblement marquées depuis le nez en remontant, le rendront soucieux et la bouche plus serrée, dont la lèvre inférieure sera saillante et les coins baissés, marquera qu'elle médite en secret les moyens les plus sûrs de détruire cet objet qu'elle déteste. Quoique le corps ait peu de mouvement, on remarquera quelques roideurs dans les muscles des bras, les mains seront fermées et serrées, comme s'irritant et se préparant à servir sa vengeance. En général, cette passion étant bilieuse, elle répandra sa couleur sur tout le corps de celui qui en est possédé.

Je ne m'étendrai pas davantage, Messieurs, sur les caractères expressifs des passions, j'en réserve la suite pour un autre discours. Je remarquerai seulement que ces caractères doivent être plus ou moins sensibles et traités convenablement aux âges et aux différentes conditions et j'inviterai l'artiste à étudier et vérifier par lui-même ces variétés sur la nature.

Le peintre qui aimera véritablement son art et qui saura, par les principes ordinaires du dessein, saisir promptement et avec justesse les caractères, trouvera partout des moyens sûrs d'étudier utilement à la cour et à la ville parmi les grands et parmi la bourgeoisie, dans les cercles parmi les gens d'études et parmi les personnes du beau sexe, enfin, jusque dans nos temples et sur les places publiques, il rencontrera des modèles frappants d'expressions les plus variées. Nos sentiments et les mouvements de notre cœur se développent et se manifestent dans toutes nos actions selon les circonstances et les dispositions dans lesquelles nous nous trouvons. Que l'artiste porte sur la toile les impressions qu'il en recevra ; les mêmes impressions, en peignant les différents sentiments de notre âme, passeront sûrement au spectateur. Qu'il suive encore pas à pas et avec application la conduite de Raphaël sur le même article et qu'il voit combien ce grand peintre a su montrer plus encore par le secours de la nature que par celui de l'antique, les grâces, la douceur, la simplicité noble, la candeur et l'ingénuité dans les femmes et les enfants qu'il a représentés. Qu'il voit la majesté et la sagesse qu'il a su donner aux sujets de dévotion que nous avons de lui et qu'on retrouve si bien dans le fameux tableau du Saint Michel et celui de la Sainte Famille qui sont dans le Cabinet du Roi (3). Qu'il remarque la noblesse et le caractère mâle qu'il a donnés à ses héros et à tous les grands hommes qu'il a peints, combien il a diversifié les physionomies qui caractérisent l'étude et dont les exemples sont multipliés dans son tableau représentant l'École d'Athènes : partout on y découvre la vérité et les soins de cet artiste délicat pour saisir d'après nature les caractères convenables à chaque chose ; et on se sent obligé de reconnaître qu'aucun peintre n'a porté si loin que lui la force et la justesse de l'expression.

Mais que vois-je, Messieurs, dans plusieurs peintres que nous avons eu et dans quelles erreurs ne sont pas tombé ceux-ci en négligeant de faire d'après le vrai des études propres à leur faire éviter l'uniformité dans les caractères de tête et les physionomies qu'ils ont introduits dans les sujets d'histoire. Oubliant en quelque façon qu'une beauté essentielle dans tout ce qui est créé est cette variété infinie qui est dans le tout et dans chaque genre, ils ont moulé, pour ainsi dire, tous les objets dans un même creux et, faute d'attention, ils ont

rapproché quelquefois, mieux qu'on ne pourrait le trouver dans une même famille les ressemblances les unes des autres : même caractère de tête partout, même enchâssure d'yeux, même forme de nez et de bouche. La scène muette d'un tableau de l'espèce dont je parle présente souvent ce que toute la nature ensemble ne pourrait rassembler.

De cette variété si générale et si nécessaire sans doute, qui se rencontre dans tout ce que la nature produit, n'en doit-on pas tirer la conséquence simple que la monotonie est dans chaque genre d'art un vrai défaut et si c'en est un, Messieurs, qui ne soit pas supportable dans un orateur, le peintre doit-il prendre moins de précaution pour l'éviter ? L'un et l'autre doivent plaire ; tous deux doivent nous toucher et exciter en nous le sentiment qu'ils ont entrepris d'y faire naître ; les moyens d'y réussir sont les mêmes dans le principe, ils diffèrent seulement dans l'usage et l'application. L'orateur doit plaire à l'oreille en se rendant le maître des mouvements du cœur, c'est aux yeux du spectateur que le peintre expose ses idées, c'est par eux qu'elles doivent être portées à l'esprit. Dans l'ordre du monde, les conditions sont différentes et inégales, les hommes naturellement y sont cependant à peu près les mêmes, ils ont les mêmes sensations. L'expression seule en fait la différence et c'est cette différence qu'il faut saisir. Que l'on donne à un artiste une superficie plate, l'effet de son travail la fera changer entre ses mains, une heureuse illusion y représentera des formes, des caractères, des passions exprimées, des enfoncements, des parties saillantes, des lointains. Deux masses d'ombres égales en force et placées l'une auprès de l'autre sur la même superficie, en y laissant l'égalité n'y mettraient point de jeux ; deux masses de lumières ou deux masses de demi-teintes, placées de même, produiraient le même inconvénient. Ainsi, les expressions d'une même passion dans deux hommes d'une condition différente, si elles avaient trop de rapport, n'en feraient plus qu'une et c'est de là que je conclus la nécessité de varier l'expression autant de fois qu'on aura à traiter les effets des mêmes passions dans des hommes différents par leur état.

Ayant raisonné, Messieurs, sur la correspondance intime qui est établie entre les sentiments de l'âme et les mouvements extérieurs du corps humain, descendons aux caractères que la nature imprime sur les autres corps et sur tout ce qui est créé. Comme rien n'est sans vie, rien n'est sans une sorte d'âme qui donne du jeu à tout ce que nous voyons et que le peintre ne doit point laisser échapper à ses observations. Les éléments ont chacun leurs habitants particuliers qui participent nécessairement soit par l'essence, soit par la forme, des qualités de l'élément dont ils dépendent. La légèreté dans la forme ainsi que dans l'espèce des vêtements appartient par convenance à l'habitant des airs ; plus de pesanteur, moins de forme dans le tout, mais plus de coulant et d'ondoyant dans les contours, convient aussi de même à celui des eaux.

Les mêmes dispositions se découvrent également dans les animaux terrestres. Ayant plus de conformités, si on peut le dire, avec l'homme, soit dans leur construction, soit dans leur nourriture, soit même dans les appétits des sens, ils paraissent y ressembler davantage et avoir en commun les mêmes passions. Ne voyons-nous pas, surtout dans quelques-uns de ceux qui sont domestiques, un véritable attachement pour leur maître, un goût décidé pour leur être fidèle, une disposition bien réelle et constante à les défendre dans les dangers. Tous conduits par un instinct secret à la connaissance de ce qui peut leur être utile ou nuisible, quelle prévoyance n'ont-il pas pour assurer leur conservation, comme pour éviter ce qui leur est contraire ? Susceptible d'une sorte d'éducation, quelle différence ne fait-on pas du cheval, le plus beau de tous les animaux domestiques, instruit par une main habile, d'avec celui de son espèce qui, attaché malheureusement à un méchant harnais, n'est conduit que par celle d'un rustre ?

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Je me serai bien gardé, Messieurs, de m'arrêter à détailler toutes ces choses si je n'en sentais la nécessité toujours applicable à l'étude que les peintres en doivent faire. Toutes ces différentes situations dont j'ai parlé s'expriment au dehors dans les animaux ainsi que dans les hommes. Le devoir de l'artiste est d'être fidèle à nous les rendre et il doit être attentif à ne nous laisser aucun doute sur ses intentions dans ce qu'il a voulu nous représenter. Que les peintres de ce dernier genre consultent les ouvrages de M. Desportes et ceux de M. Oudry, ils verront à quel degré ces deux excellents hommes ont porté les mêmes réflexions.

Ce qui est appelé caractère d'expression en termes consacrés à notre art ne se borne point encore, Messieurs, à tout ce que j'ai dit jusqu'ici, quoique les effets de la vie sensitive en soient le premier et le plus essentiel objet. L'expression dans les plis d'étoffes, c'est-à-dire leur pincé ou leur cassure, leur mollesse ou leur rondeur, nous en annoncent l'espèce, la pesanteur ou la légèreté. Les fleurs et les métaux ont aussi chacun leur genre d'expression particulière : les fleurs joignent à la légèreté et à la délicatesse de leur travail la tendresse et la plus grande fraîcheur dans leur teint ; les métaux, surtout quand ils sont polis, portent avec eux les plus fortes oppositions du clair-obscur et produisent avec beaucoup de fermeté les éclats les plus vifs et les plus brillants. Dans les campagnes, nous distinguons la variété des saisons par les beautés successives qu'elles nous présentent, la bonne ou la mauvaise qualité d'un pays par la richesse de ses pâturages ou par la sécheresse et l'aridité du peu qu'il produit. Le transparent et la réflexion des objets nous y désignent les eaux, une touche ferme, solide et plate caractérise les rochers. Enfin, par l'agitation ou la tranquillité des éléments, nous pouvons peindre sans équivoque et d'une manière sensible et frappante et le calme et l'orage.

Après avoir essayé, Messieurs, de faire connaître la nécessité et les prérogatives de l'expression dans la peinture, avoir cherché à développer ses variétés et les moyens de les découvrir dans la nature humaine, après avoir fait sentir combien ses correspondances sont étendues sur les animaux et même sur ce qui paraît avoir le moins de vie, je finirai par cette dernière réflexion : Que si la poésie tire son origine et sa gloire du devoir et de la disposition de l'homme à chanter avec plus de dignité les louanges des dieux et celles des grands hommes, si par la force et les charmes de ses expressions, elle a fait les délices du goût dans tous les siècles policés, la peinture, qui de son essence a les mêmes avantages, les mêmes droits et le même but, peut-elle trop rechercher à relever ses idées à les orner de tout ce que la nature a de plus gracieux et de plus aimable, à les rendre vraies, sensibles et touchantes et, comme elle y donne des corps, les images peuvent-elles en être trop vives, trop justes et trop bien à leur place pour s'assurer des impressions qu'elle peut et qu'elle doit infailliblement faire sur nous ?

Lu à la Société royale de Lyon, le 28 novembre 1755.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Notes du transcripteur

(1) COYPEL Antoine, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* Paris, J. Collombat, 1721, parties sur l'expression (p. 132-151), le mouvement du corps et les gestes (p. 151-168), les caractères des passions (p. 168-189).

(2) Cette phrase et les suivantes sont une paraphrase de DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719 (Paris, ENSBA, 1993), deuxième partie, section 1, « Du génie en général ».

(3) Ces deux toiles de Raphaël sont aujourd'hui à Paris, musée du Louvre. Elles avaient fait l'objet, de la part de Charles Le Brun et de Nicolas Mignard, de commentaires à l'Académie royale de peinture et de sculpture, où était particulièrement louée la partie de l'expression (conférences prononcées les 7 mai 1667 et 3 septembre 1667, qui avaient fait l'objet d'une publication par FÉLIBIEN André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668). Pour une édition critique de ces textes, voir LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), 2006, t. I, vol. 1, p. 110-120 et p. 136-147.

Discours sur les caractères extérieurs des passions de l'âme relativement à la peinture (Ms. 193-21)

*Nonnotte compléta son précédent discours, davantage axé sur l'analyse des causes des passions, par une explication des manières de les représenter. Il fournissait ainsi des conseils pratiques aux jeunes peintres, davantage qu'*Antoine Coypel, *qui était resté plus théorique.*

Nonnotte s'inspira alors des démonstrations présentées par Charles Le Brun à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris dans ses conférences sur l'expression générale et sur l'expression particulière (7 avril 1668, 6 octobre et 10 novembre 1668), et qui avaient fait l'objet de plusieurs publications aux XVIIe et XVIIIe siècles (1). *Il en ajouta quelques-unes de nouvelles ; en tant que portraitiste, c'était la multitude et la variété des expressions qu'il devait le plus maîtriser et enseigner aux élèves.* APK

Messieurs,

Exprimer heureusement les vrais caractères des différentes passions, faire connaître jusqu'aux plus secrets sentiments de l'âme, intéresser le spectateur au point qu'il croie pénétrer dans les vues, les pensées, les desseins et jusqu'au fond du cœur des personnages représentés dans un tableau, c'est la partie la plus essentielle au grand peintre, ce qui le distingue le mieux du peintre médiocre et lui assure une supériorité que les connaisseurs intelligents sont ravis de lui accorder.

Dans mon premier discours, je crus devoir vous entretenir, Messieurs, des règles générales du dessein et de la variété de ses caractères relativement aux différents âges et aux différents sexes. Je m'attachai dans le second à ce qui en fait le principal ornement et qui touche le plus l'expression dans les traits et les contours, dans la couleur et dans les effets de lumières qui découvrent la nature de chaque chose. C'est de la manière dont on doit caractériser, peindre et exprimer les passions que j'aurai aujourd'hui l'honneur de vous parler. Heureux si, en traitant une matière si délicate, je puis, non pas vous donner le goût de ce bel art, vous l'avez déjà, mais répondre à vos lumières et vous représenter à vous-même ce que nous connaissez et que vous sentez si bien.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Vous le savez, Messieurs, que le génie des sciences et des beaux-arts ne s'acquiert point par l'étude. La nature, en mère équitable, partage ses dons et nous dispose en naissant à connaître et à juger plus heureusement et plus sûrement d'une chose que d'une autre. Aussi, est-il bien peu de génies universels, c'est-à-dire capables de tout connaître et de juger de tout ; le génie, cependant, devient plus étendu, s'enrichit et se perfectionne par l'étude et la culture. Et c'est pour cela que l'abbé du Bos le compare à une plante qui pousse, pour ainsi dire, d'elle-même mais qui, pour la qualité et la quantité de ses fruits, dépend beaucoup de la culture qu'elle reçoit (2). Quelques excellentes que soient les dispositions qu'on a reçues de la nature, il faut donc encore les perfectionner et les aider par le secours de l'étude. L'étude de la peinture doit être établie sur des règles et des principes certains ; c'est sur ces règles et ces principes que je continue à donner mes réflexions. Je me bornerai aujourd'hui à ce qui regarde la manière de traiter les passions.

Les passions sont des mouvements de l'âme qui lui font rechercher ce qui lui paraît être bon, ou fuir ce qui lui paraît être mauvais ou qui simplement n'est pas de son goût. Ces mouvements intérieurs et spirituels se découvrent au dehors et deviennent sensibles par les mouvements qu'ils font faire au corps et par l'altération et les changements qu'ils font paraître sur le visage. Les yeux, la bouche, le nez, le front, les sourcils, les cheveux, tous les membres du corps ont leur langage et annoncent chacun à leur manière ce qui se passe dans le cœur. C'est ce langage que le peintre doit entendre et il doit choisir les points où il devient plus intelligible pour le rendre sur la toile et le faire sentir à celui qui regarde et examine un tableau. J'ai déjà parlé des caractères extérieurs qui désignent l'amour et la haine et, comme c'est de ces deux passions que naissent toutes les autres, nous allons entrer dans le détail de tous ces caractères, en commençant par ceux des passions qui viennent de l'amour ou qui du moins y ont quelques rapports.

L'amour d'une chose nous conduit naturellement au désir de la posséder. Le désir peut être plus ou moins vif selon que l'amour est plus ou moins vif lui-même, selon que la chose peut procurer plus ou moins d'avantage et de plaisir, enfin, selon les différents degrés de chaleur dans le tempérament de celui qui ressent ce désir. Les désirs naturels sont bornés à la nature qui les fait naître, ceux qui tirent leur origine de l'opinion n'ont point de bornes marquées et, s'ils sont déréglés, ils sont inquiets et tourmentent sans relâche. Mais en général cette passion rend les sourcils pressés et avancés sur les yeux qui sont plus ouverts qu'à l'ordinaire ; la prunelle enflammée se place au milieu de l'œil ; les narines s'élèvent et se serrent du côté des yeux ; la bouche est entrouverte et les esprits qui sont en mouvement donnent au visage une couleur plus ardente et plus vive.

L'espérance, qui n'est qu'une suite du désir des choses qu'on peut obtenir, recherche avec plus d'empressement que d'inquiétude le bien qui lui est conforme, parce qu'elle est flattée de pouvoir l'acquérir et de le posséder. Cette passion est plus dominante dans la jeunesse et, comme elle est un mélange de désir et de plaisir, les traits qui la caractérisent ont beaucoup de rapports avec ceux qui désignent la joie. J'ai donné ces derniers dans ce que j'ai dit de l'amour.

Il est des objets qui n'attirent pas notre amour mais qui fixent notre attention. Ils ne nous attachent pas parce qu'ils nous sont utiles mais par leur beauté, leur bonté ou leur élévation et leur grandeur ; ils nous inspirent des sentiments d'estime, d'admiration et de respect que l'habile peintre ne manquera pas de saisir et qu'il doit s'étudier à bien exprimer. Les effets extérieurs de l'attention et de l'estime sont de faire baisser et approcher les sourcils du côté du nez, porter la vue vers l'objet qui la cause, ouvrir la bouche et surtout la partie supérieure, baisser un peu la tête et la rendre fixe sans aucune autre altération

remarquable. Ceux de l'admiration simple ne causant que peu d'agitation n'altèrent aussi que très peu les parties du visage ; cependant, le sourcil s'élève et l'œil s'ouvre plus qu'à l'ordinaire, la prunelle placée également entre les paupières paraît fixée vers son objet, la bouche, quoiqu'elle soit entrouverte, ne forme que peu de changement dans les joues. L'étonnement joint à l'admiration ne mettent de différence dans les mouvements dont je viens de parler qu'en ce qu'ils sont plus vifs et plus sensibles : les sourcils sont plus élevés et les yeux plus ouverts, la prunelle plus éloignée de la paupière inférieure et plus fixe, la bouche plus entrouverte et toutes les parties du visage dans une tension beaucoup plus forte. L'admiration, qui n'est à proprement parler qu'une haute estime que l'on conçoit pour les choses qui la méritent, regarde aussi les prodiges, les miracles ou les grandes actions. Nous admirons la beauté d'une personne, sa générosité, sa valeur.

Par les yeux baissés et presque fermés, le visage incliné et le repos de toutes ses parties, une couleur fraîche, des mouvements doux et le corps presque sans action qui ne fait voir qu'une contenance sage, on représente dans le vrai le respect et la vénération due aux grands et même à la divinité. Et quoique le ravissement ait le même objet que la vénération, considéré dans quelque chose de divin et de caché aux sens, les mouvements n'en sont point les mêmes : la tête se penche sur le côté gauche, les sourcils et la prunelle s'élèvent directement, la bouche est entrouverte et les côtés en sont un peu élevés, le reste des parties demeurent dans leur état naturel.

Quand l'âme sent quelque chose qui lui plaît, le cœur se dilate, les esprits les plus purs et les plus vifs montent au cerveau, se répandent par tout le visage particulièrement dans les yeux qui, par cette raison, deviennent très brillants ; ils réchauffent le sang, étendent les muscles, ce qui rend le front serein et donne plus d'éclat à toutes les autres parties. Mais les choses imprévues et qui frappent subitement l'imagination et les sens causent la surprise. Celle-ci doit être peinte se reculant en arrière, les yeux très ouverts et fixes sur l'objet qui la fait naître, soit par lui-même, soit par quelques récits, le sourcil doit être élevé, la bouche ouverte et sans mouvement.

Des mouvements de joie mêlés de quelques surprises vient le ris, dont les impressions font élever les sourcils vers le milieu de l'œil et les font baisser du côté du nez ; les yeux presque fermés paraissent mouillés ou jeter des larmes qui ne changent rien au visage ; la bouche entrouverte laisse voir les dents et, comme elle s'étend par les extrémités, elle presse les joues qui paraissent enflées et remonter vers les yeux ; les narines sont plus ouvertes et le visage plus coloré qu'à l'ordinaire, surtout si les mouvements sont plus vifs, soit parce qu'ils ne sont point retenus, soit parce qu'ils sont plus naturels à la personne ou qu'ils sont causés par des choses burlesques et plaisantes par elles-mêmes. Car alors toutes les impressions dont je viens de parler sont beaucoup plus sensibles et plus fortes et, se communiquant jusqu'aux entrailles, les agitent quelquefois violemment, ce qui fait porter les mains sur les côtés comme pour arrêter ces mouvements et éviter les dangers auxquels on peut être exposé par l'excès du ris. Ses grands éclats ne conviennent d'ailleurs qu'aux gens de peu de jugement et d'un état médiocre.

L'expression extérieure des volontés de l'âme et des dispositions du cœur ne se renferme pas entièrement dans ce qui caractérise les passions. Il est des mouvements simples, aisés et naturels qui ne servent pas moins à les découvrir et à les faire connaître. Un objet vers lequel on se porte avec plus de vivacité dans l'action marque qu'on a plus d'affection pour la chose ou qu'on en a un besoin plus grand. C'est pourquoi une personne âgée tient d'une manière plus ferme ce qui lui sert d'appui et qu'un enfant paraît toujours prêt à se jeter entre les bras de sa mère ou de sa nourrice. Toutes les actions et les expressions graves qui

désignent des pensées réfléchies doivent être données à l'âge qui en est capable et qui a l'expérience par devers lui. Le badinage et la légèreté sont propres aux enfants, comme la modestie et la décence le sont aux femmes vertueuses et aux jeunes personnes du second âge, auxquelles on doit ajouter ce qui caractérise la timidité qui leur sied si bien.

Outre ce que les anciens nous ont dit des effets des passions sur l'extérieur du corps humain, nos premiers maîtres ont fait quantité d'observations qu'ils nous ont laissée comme des règles sûres pour peindre la beauté et les grâces et pour donner quand il est nécessaire aux personnages qu'on représente un air de noblesse et de grandeur qui inspire une douce complaisance ou les sentiments les plus respectueux. Ces traits si intéressants et si efficaces, la nature les partage et les répand sur les différents objets, le peintre habile les réunit dans un seul. Ainsi, Apelle, en faveur de sa merveilleuse Vénus, emprunta-t-il tout ce qu'il put remarquer de beauté et de grâce parmi toutes les plus belles filles de la Grèce (3). Dans une tête d'un bel ovale, un front large et ouvert par le milieu nous annonce d'abord l'étendue de la sagesse et de l'esprit et l'élévation des sentiments, un nez un peu large par le haut, plus étroit par le bas et d'une forme un peu carrée, la bouche médiocrement grande, joint à ce que je viens de dire du front, donnent quelque chose de majestueux. Une heureuse distribution de toutes les parties du corps qui forment un bel ensemble, des jointures bien articulées qui procurent beaucoup de développement au tout ainsi que je l'ai montré ci-devant dans ce que j'ai dit du troisième âge, une poitrine large et élevée, les hanches un peu hautes, de la fermeté dans les jambes et les genoux, ce sont là autant de marques qui caractérisent le courage et la force.

Reprenons, Messieurs, la suite de nos remarques sur les passions qui ont quelques rapports à l'amour ou qui naissent des sentiments véritablement humains.

La douceur et la compassion sont les vertus les plus dignes de l'humanité en ce qu'elles rendent le plaisir plus délicat ou qu'elles apportent du remède aux maux de nos semblables. Elles naissent des tendres sentiments du cœur ; toutes les grandes âmes ont je ne sais quel fond de bonté qui les rend sensibles aux afflictions de ceux qui souffrent. La République d'Athènes condamna à la mort un jeune enfant qui se plaisait à piquer les yeux à des corneilles et qui, les laissant ensuite envoler, s'en faisait un cruel amusement (4). Elle jugea que le cœur de cet enfant était lâche et sanguinaire et que ce qu'il faisait alors sur les oiseaux, il pourrait un jour l'exercer sur les hommes. Titus voyant la ville de Jérusalem couverte de morts, en fut touché et attendri. Enfin, ne croirait-on pas reconnaître quelques traits de la divinité dans les bons naturels, puisque les lois divines ne recommandent rien tant aux hommes que l'exercice de la charité, de la douceur et de la compassion. Ces sentiments si louables qui nous portent à donner une attention vive aux malheurs d'autrui se découvrent sur le visage par les sourcils abaissés vers le milieu du front, la prunelle fixée du côté de l'objet, les narines un peu relevées, la bouche ouverte et dont la lèvre supérieure est élevée et avancée, tous les muscles et toutes les parties du visage abaissées et tournées du côté du malheureux auquel on compatit.

La pudeur est la vraie image de la décence et de l'innocence, la modestie accompagne toutes ses actions ; c'est pourquoi on doit la peindre dans un maintien sage et tranquille, toutes les parties du visage dans un profond repos, les yeux baissés ou médiocrement ouverts, la couleur fraîche, les joues et la bouche du plus beau sanguin, lequel doit même s'étendre sur le front et sur presque toutes les autres parties du visage.

Parmi les passions qu'on peut appeler raisonnables, il n'en est peut-être point qui mérite mieux ce titre que celle de la honte, parce qu'étant à proprement parler une crainte du déshonneur, elle fait le discernement entre ce qui est séant ou messéant, louable ou

blâmable ; et ce discernement n'est autre chose que la voix de la raison qui proteste et réclame. Cette passion a le privilège de tirer son origine de deux sources bien nobles qui sont l'honneur et la droiture de la conscience, ce qui nous fait honte étant dans le commun sentiment des hommes, ou vicieux, ou méchant. C'est un contraste bien frappant que celui que présentent la honte d'une part et l'impudence de l'autre. La honte a les yeux baissés, l'air embarrassé, la tête un peu détournée, la rougeur sur le front et presque sur tout le visage ; il semble qu'elle cherche à se dérober aux yeux de ceux qui sont témoins de son désordre. L'impudence au contraire a le front levé, les regards fixes, les yeux pleins de sang et, malgré ses vices et ses fautes, elle semble vouloir encore en imposer à tout le monde. Un teint noir et peu susceptible de rougeur, des lèvres épaisses et une grande bouche achèveront son caractère. On peut ajouter à l'impudence ou effronterie des femmes dont la vertu est moins que certaine, le désordre dans le geste et dans les habillements. Le trop de nu découvert dans les enfants désigne leur innocence. Mais dans l'âge de raison, il annonce un excès de dépravation et de dérèglement.

La honte naît ordinairement de la raison que l'on offense et dont on s'écarte et la peur naît le plus souvent du peu de soin qu'on a de se servir et de s'aider de la raison. Quelques-uns lui donnent l'amour propre pour principe parce que les plus grands amateurs d'eux-mêmes sont pour l'ordinaire les plus timides ; d'autres une certaine faiblesse d'esprit qui fait tout craindre et même les choses qui n'existent point. Ceux-ci la font naître d'un naturel mélancolique froid et imaginatif, ceux-là d'une naissance basse, de l'inexpérience et plus souvent encore d'un cœur vicieux. Mais quelles que soient ses causes, on la reconnaît toujours par ses effets. Elle attaque, saisit et serre le cœur qu'elle glace, tout le sang se retire alors vers cette partie au moyen de quoi la couleur des joues s'éteint à l'instant, la pâleur couvre tout le visage ; les cheveux pressés par le froid en leurs racines se dressent et se hérissent ; les flammes qui rayonnaient doucement dans les yeux s'éclipsent, la prunelle est sans arrêt et les yeux, ainsi que la bouche et les narines, sont très ouverts ; la voix entrecoupée, tous les ressorts et toutes les liaisons étant détendus, le tremblement se répand dans toutes les parties et surtout aux genoux. Enfin, elle jette le désordre dans l'âme, lui interdit l'usage du jugement, de la volonté, du courage et rend le corps presque immobile et sans mouvement.

La hardiesse, vertu mâle et courageuse, opposée en tout à la peur, tire une grande partie de sa force de la bonne éducation, de l'expérience et de la droiture des sentiments du cœur. C'est une vertu de héros que le peintre doit supposer dans tous ceux qui ont la puissance en main. Elle doit avoir le visage rempli de confiance et la contenance assurée ; elle ne s'effraie point des maux qu'elle prévoit, elle ne s'étonne point quand ils arrivent, elle va au devant pour les combattre ou les attend de pied ferme. Elle a le front serein, les sourcils sans mouvement, ainsi que la partie qui est entre eux ; elle regarde le danger quoique présent avec assurance, elle ne le craint point, elle le méprise, ce qui peut se marquer par la lèvre inférieure qui surpasse la supérieure et par un air ferme dans tout le corps, le visage et les regards.

Nous allons passer, Messieurs, aux effets des passions qui naissent de la tristesse, du mépris et de la haine.

La tristesse remplit le cœur d'amertume par la privation des objets aimables et par la représentation des choses affligeantes ou ennemies de la nature. Elle tourmente l'âme, elle produit les soucis, les ennuis et les impatiences, attendu que sa peine consiste principalement à désirer et à ne pas jouir. La langueur et le découragement sont toujours à ses côtés, d'autant que ce sont deux passions qui sèchent l'humeur radicale, qui éteignent la chaleur naturelle et

tarissent la source des esprits. Elle a tantôt le visage plombé et les yeux larmoyants, tantôt elle est furieuse, enflammée, inquiète et soupçonneuse. Enfin, c'est une plaie générale qui abat et empêche d'agir les facultés et du corps et de l'âme. L'abattement que la tristesse produit fait élever les sourcils vers le milieu du front et les fait baisser du côté des joues, la prunelle est trouble, le blanc de l'œil jauni ; les paupières supérieures sont abattues et un peu enflées ; le tour des yeux livide ; les narines, tirant en bas ; la bouche entrouverte et dont les coins sont baissés ; la tête nonchalamment penchée sur une des épaules ; les lèvres pâles et sans couleur. De la faiblesse de cette passion, ainsi que des rencontres véritablement affligeantes, naît l'attendrissement qui fait ensuite couler les larmes. Alors il se fait dans le visage des changements très marqués et très sensibles. Le sourcil s'abaisse sur le milieu du front ; les yeux sont presque fermés, mouillés et abaissés du côté des joues ; les narines enflées ; les muscles et les veines du front très apparentes ; la bouche fermée et les coins abaissés ; les traits des joues sensiblement marqués ; la lèvre inférieure renversée pressera celle d'en haut. Enfin, tout le visage sera ridé, froncé et rouge, surtout à l'endroit des sourcils, des yeux, du nez et des joues.

Dans les maux qui causent une douleur aigüe de corps ou d'esprit, les marques extérieures de cette douleur sont de faire approcher les sourcils l'un de l'autre et de les élever vers le milieu, la prunelle se cache sous le sourcil, les narines s'élèvent et, par ce moyen, rendent très sensible le trait des joues, la bouche entrouverte se retire et toutes les parties du visage sont agitées et varient à proportion de la violence de la douleur. Mais si cette douleur est plus légère et que les maux que l'on ressent sont moins aigus, tous les traits de caractères dont je viens de parler seront plus faibles et moins chargés, la prunelle seulement changera d'expression et paraîtra fixée vers un objet.

Par les mouvements qui désignent le mépris, le front se ride, le sourcil se fronce, s'abaisse du côté du nez et s'élève du côté des tempes, l'œil est très ouvert et la prunelle au milieu, plus souvent encore sur le côté pour regarder d'un air dédaigneux l'objet du mépris. Les narines élevées se retirent vers les yeux, la bouche se ferme, ses extrémités s'abaissent et la lèvre de dessous excède et presse celle de dessus. Il est des objets qui, par l'excès de leur laideur ou de leur difformité, causent quelquefois de l'horreur. Pour lors, le sourcil se fronce et s'abaisse beaucoup plus, la prunelle située au bas de l'œil est à moitié couverte par la paupière inférieure, la bouche entrouverte mais plus serrée par le milieu que par les extrémités qui, étant retirées en arrière, marquent plus fortement les plis des joues. Le visage pâlit et les yeux deviennent livides, tous les muscles et toutes les veines sont aussi plus fortement et plus vivement exprimées.

Mais de toutes les passions, Messieurs, il n'en est point de plus indignes du cœur humain, et peut-être cependant de plus ordinaire, que l'envie et la jalousie. Toutes deux sont filles de l'orgueil, mais surtout de l'orgueil sans mérite. Elles ont l'œil enfoncé et farouche, le visage malin, triste de la prospérité d'autrui ou content de son désastre. Avec ces sortes de passions, les amitiés sont des rages, les bienfaits des pièges, les pensées des crimes et les paroles des outrages ; enfin, tout est dans elles ombrages et soupçons. L'envie rend le front vivement travaillé ; les sourcils sont abattus et froncés, l'œil étincelant ; la prunelle, cachée à demi sous le sourcil et tournée du côté de l'objet, doit paraître pleine de feu aussi bien que le blanc de l'œil et les paupières ; les narines pâles, ouvertes et plus marquées qu'à l'ordinaire sont retirées en arrière et donnent par ce moyen plus de fermeté aux traits qui dessinent les joues. La bouche est fermée de sorte qu'on peut juger que les dents sont serrées, les coins en sont fort abaissés, les muscles des mâchoires paraissent enfoncés, la couleur du visage est

partie enflammée et partie jaunâtre et les lèvres sont pâles et livides. Voilà le portrait de l'envie.

La colère, qui est une passion des âmes basses plutôt que des grands hommes, n'est qu'un ardent désir de vengeance, causé par le ressentiment que donne un mépris ou une injure reçue, lequel à mesure qu'il rencontre un naturel plus disposé, s'embrase et se porte aux plus horribles excès. Les autres passions s'augmentent par degré, mais celle-ci naît presque toute formée. Aux uns, elle est dédaigneuse, froide en apparence, malicieuse et très opiniâtre ; aux autres, elle est bouillante, précipitée, fréquente mais moins durable ; enfin, elle est quelquefois pleine de fureur. On représente celle qui paraît être froide avec un visage pâle et hâve, un œil de hibou, une contenance morne, un rire malin et souvent un silence qui n'annonce que la méchanceté. À celle qui est pleine de fureur, les yeux deviennent rouges et enflammés, la prunelle égarée et étincelante, les sourcils sont tantôt abattus et tantôt élevés également et le front extrêmement ridé ; il se fait des plis de compressions entre les yeux, les narines sont ouvertes et élargies, les lèvres serrées l'une contre l'autre, l'inférieure surmontant la supérieure, les coins de la bouche un peu ouverts formant un ris cruel et dédaigneux.

Mais la plus malheureuse de toutes les passions est sans contredit le désespoir qui, selon Plutarque, est un vice des petits esprits. Elle tire son origine du jugement qu'on porte de l'impossibilité d'obtenir le bien qu'on recherche ou que l'on se figure ne pouvoir jamais arriver. L'humeur mélancolique peut être une des causes de cette passion, mais elle n'en est pas la seule : l'amour, l'ambition et l'avarice peuvent aussi la produire, ainsi que la crainte de la douleur et de l'opprobre. Cette passion étant extrême, ses mouvements le sont aussi. L'œil est en feu et plein de sang, la prunelle égarée, étincelante et sans arrêt, les paupières enflées et les narines extrêmement ouvertes et élevées, les muscles et les veines enflées et tendues, le haut des joues gros, marqué et serré à l'endroit de la mâchoire, la bouche retirée en arrière et plus ouverte par les côtés que par le milieu, la lèvre inférieure renversée ; l'on grince les dents, l'on écume et l'on se mord les lèvres qui, ainsi que le reste du visage, sont horriblement livides.

Du contraste sensible qui se trouve entre tous les caractères que je viens de développer, les uns nous peignant la vertu avec tous ses attributs et ses apanages, les autres nous représentant ce que peut le vice et tout ce qu'il a de plus affreux, je crois de là, Messieurs, devoir faire encore cette observation : Que le peintre attentif à tout ce qui peut être avantageux à son art et convenable aux objets qu'il représente doit peindre avec beaucoup de douceur, de noblesse et de grâces les passions et les vertus qui font honneur à l'humanité ; sa touche doit être pure, moelleuse et légère et son coloris frais et brillant ; les vertus sont nobles et toutes célestes, nulle pesanteur ne pourrait leur convenir. Au contraire, les vices ou les passions ennemies de la nature humaine, comme enfants des ténèbres et de la corruption, doivent être revêtus d'un caractère dur et pesant, d'une peau épaisse et d'une couleur sale et terrestre.

Voilà, Messieurs, ce que j'ai pu remarquer de plus précis sur les effets extérieurs des passions de l'âme, dont les expressions justes et bien rendues sur la toile distinguent si fort le peintre habile du peintre médiocre. Je suis entré dans quelques détails sur les causes et les variétés de mouvements de ces mêmes passions, persuadé que cette connaissance est nécessaire pour juger sainement de l'application et de l'usage qu'on doit faire de tous les caractères qui, lorsqu'ils sont déplacés, choquent le bon sens et dénotent peu de raisonnement et de capacité dans un artiste. Le corps de la peinture plaît à nos yeux par un dessein correct, élégant et gracieux, comme par un coloris doux et piquant, mais l'esprit de

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

ce même art satisfait notre âme par le charme et la force de ses expressions et par la correspondance intime qu'il établit entre les idées et le génie du peintre et le goût du spectateur spirituel et délicat.

Nonnotte, Peintre du Roi et de l'Académie royale de peinture et de sculpture.
Lu à la Société royale le 19 novembre 1756.

Notes du transcripteur

(1) Pour une analyse critique des conférences de Le Brun, voir LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), 2006, t. I, vol. 1, p. 233-238, p. 260-283. Sur les différentes éditions du Traité de Le Brun, voir MONTAGU Jennifer, *The Expression of the Passion. The origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven/londres, Yale University Press, 1994. De façon plus générale, sur ce sujet, voir KIRCHNER Thomas, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französichen Kunst und Kunsttheorie des 17. Und 18. Jahrhunderts*, Mainz, Verlag Philipp Von Zabern, 1991.

(2) DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719 (Paris, ENSBA, 1993), deuxième partie, section 5, « Des études et des progrès des peintres et des poètes ».

(3) L'épisode (rapporté par Pline et Cicéron) concerne Zeuxis et non Apelle, contrairement à ce qu'écrit Nonnotte.

(4) QUINTILIEN, *Institution oratoire*, livre V, chapitre 9, 13. L'anecdote est notamment évoquée dans ROLLIN Charles, *Histoire ancienne…*, Paris, Veuve Étienne, 1733, à propos de la justice de l'aréopage.

Discours sur la composition, première partie (Ms. 193-35)

Nonnotte choisit de traiter la composition en deux parties (voir la partie pratique, ci-après). Dans ce premier discours, lu à l'Académie de Lyon le 12 août 1757, il posait des règles, toutes dictées par le principe de convenance et d'unité, suivant les préceptes établis par l'abbé du Bos dans ses Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture *(Paris, J. Mariette, 1719). Dans le choix des sujets, il donnait une place importante aux sujets nationaux, ce qui était assez novateur, à cette date, dans le milieu académique.*

Il s'agit du deuxième discours envoyé par Nonnotte à l'Académie royale de Paris, le premier étant celui sur le dessin ; il fut lu lors de l'assemblée du 3 juin 1758 (1). APK

Messieurs,

En vain connaîtrait-on toutes les règles des différentes parties de la peinture, en vain serait-on correct dans le dessein, brillant et vrai dans le coloris, savant dans l'expression des sentiments de l'âme. Tout cela ne serait pas encore suffisant pour faire le peintre tel qu'il doit être : il faut quelque chose de plus. Il faut naître avec le génie de la peinture, comme on doit naître avec celui de la poésie pour être poète. C'est-à-dire qu'on doit tenir de la nature ce

génie de feu qui sait donner à tout l'âme et la vie, cette imagination vive, féconde, créatrice qui multiplie, qui élève, qui varie les idées presque à l'infini, ce discernement sûr et ce goût délicat qui apprend à l'artiste à faire le choix des choses qui conviennent au sujet qu'il doit traiter et qui seront les plus propres à nous instruire, à nous émouvoir, à nous plaire, à nous toucher.

Sans ces dons précieux de la nature, on ne peut atteindre ni au sublime de l'art ni à la célébrité des grands artistes. Sans ce génie plein de feu qu'elle met en nous et dont elle est seule la dispensatrice, on ne peut rien penser ni produire de grand, de touchant, d'intéressant. Mais il faut, par l'étude des convenances, rectifier encore toutes ces pensées et ces productions et ne leur donner le jour qu'avec un ordre judicieux et les grâces ou les caractères qui leur sont propres et qui leur feront faire plus sûrement sur le spectateur l'impression que l'artiste s'est proposée.

C'est l'esprit de discernement et de justesse qui règle tout d'une manière à donner une satisfaction véritable aux hommes éclairés. C'est avec son secours que l'artiste marche en sûreté, et c'est ce qui le décide dans le choix des pensées. L'homme né peintre a-t-il un sujet à traiter ? Son imagination s'échauffe, les idées se présentent en foule, et c'est le discernement et la justesse d'esprit qui le déterminent et qui lui montre celles qu'il doit préférer. Ce discernement et cette justesse si nécessaires à un bon peintre viennent bien de la nature, comme je l'ai dit, mais ils doivent encore être nourris et soutenus par la connaissance de tout ce qui a rapport à l'art et qui peut servir à le perfectionner. C'est le choix judicieux et la convenance des parties utiles nécessaires et intéressantes dans un tableau qui font reconnaître l'habile homme. Trop de fertilité de génie peut être nuisible à l'artiste qui hasarde trop et qui ne dirige pas ses idées avec économie pour n'en prendre que ce qu'il faut et pour ne rien omettre de ce qui est nécessaire dans un ouvrage. Cela marque peu de goût et met toujours de la confusion dans un sujet. Or pour ne rien introduire d'inutile dans un sujet, et ne rien omettre de ce qui peut y être nécessaire, il faut des règles, non pour arrêter et resserrer le génie, mais pour le faire agir avec certitude et parvenir aux moyens d'intéresser et de plaire. C'est de ces règles, Messieurs, que je vais avoir l'honneur de vous entretenir. Commençons par celles qui regardent le choix des sujets.

Le but que se propose le peintre dans les représentations qu'il nous fait, comme celui que se propose le poète dans ses œuvres, est d'intéresser et d'instruire le spectateur. Il a dessein par son travail de toucher ou de plaire, de nous amuser ou de nous rendre sensibles ; en un mot, de nous arrêter et de nous forcer à prendre part à la scène qu'il nous met sous les yeux. Dans ce principe, Messieurs, le peintre ainsi que le poète ne peut donc choisir des sujets trop pathétiques, trop intéressants ou trop gracieux ; et comme rien n'a plus de charme pour nous que l'aimable vérité, il ne peut trop non plus nous les présenter vrais par l'imitation fidèle de la nature bien choisie. D'une autre part, comme la plus belle statue lorsqu'elle est isolée montre des points de vues plus ou moins favorables, de même un sujet, quelque beau qu'il soit, donne aussi des moments plus ou mois avantageux pour la peinture.

Chaque sujet par cette raison doit être médité à loisir et retourné même de différente manière par des esquisses sur le papier ou sur la toile afin de ne point laisser échapper ce moment qui peut être le plus gracieux, le plus instructif ou le plus frappant.

Mais si tous les sujets dont l'action est noble, touchante et intéressante pour l'humanité attirent toujours l'attention du spectateur, ils l'attireront bien plus sûrement encore s'ils sont plus connus, s'ils appartiennent à des temps plus récents, enfin s'ils intéressent et touchent de plus près un peuple ou une nation.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Qu'on ne dise pas par exemple que l'histoire de France, qui a été si peu traitée par nos peintres, ne serait pas assez intéressante par elle-même, ou qu'elle ne fournirait pas des sujets assez grands pour exercer le génie et pour faire briller les talents d'un artiste (2). Elle en fournirait aux grands peintres comme aux grands poètes. La Henriade de M. de Voltaire a des beautés peu communes ; il chante à l'imitation des poètes anciens qui célébraient les hauts faits des grands hommes de leurs nations, il chante la gloire d'un de nos plus grands rois et de nos plus grands héros (3). Pourquoi le grand peintre ne réussirait-il pas dans ces sujets comme y a réussi le grand poète ? L'histoire des Charlemagne, des saint Louis, des Henri, les hauts faits des Du Guesclin, des Jeanne d'Arc, des Bayard, des Condé, des Turenne, ne nous présenteront-ils pas des sujets aussi intéressants et même plus intéressants que les histoires grecques et romaines ? La galerie du Luxembourg, où Rubens a représenté les principaux événements et les principales circonstances de la vie et de la régence de Marie de Médicis, ne montre-t-elle pas par les plus singulières beautés ce que peut le génie d'un peintre dans les sujets modernes quand il a de la noblesse et de l'élévation ? On a reproché à celui-ci trop de symboles et trop de figures allégoriques dans son ouvrage, et on y blâme également le mélange qu'il y a fait du sacré et du profane, du mensonge de la fable et de la vérité respectable de l'histoire (4). Mais, malgré ce qu'il y aurait de raisonnable dans ces reproches, est-il un artiste de nos jours, quelque habile qu'il soit, qui ne voulût avoir fait ce bel ouvrage ? Et se peut-il qu'il y ait un connaisseur qui ne souhaitât d'en être le propriétaire ?

Je n'entreprends point ici, Messieurs, de justifier Rubens sur le reproche qu'on lui fait d'un trop grand usage de l'allégorie dans l'ouvrage dont je viens de parler. Je conviens même que si cet usage est porté trop loin, il ne peut servir qu'à mettre l'esprit du spectateur à la torture, et souvent à détruire l'unité d'action qu'il est si essentiel de conserver dans un tableau. Mais aussi je suis du sentiment qu'on ne doit point trop la rejeter, et qu'on peut s'en servir lorsqu'elle se lie intimement avec le sujet principal, et qu'elle peut lui donner encore plus de force dans l'expression. Peut-on pécher contre les principes quand on représente à côté d'un héros les vertus et les talents qui ont été l'âme de ses grandes actions ?

Nous trouvons encore dans la Grande Galerie de Versailles une preuve sensible de ce qu'un peintre peut tirer de l'histoire de notre nation, quand il a en partage un génie tel que celui de M. Le Brun. Quelle noblesse dans les expressions, quels caractères, quelle richesse de composition ! Qu'on examine le morceau qui représente la conquête de la Franche-Comté ; se peut-il rien de plus poétique et de plus admirable dans toutes ses parties, et où l'unité d'action soit mieux conservée. M. Le Brun y a représenté sous des figures allégoriques toutes ses villes soumises ; leurs attributs servent à les faire connaître et leur étonnement à montrer la rapidité avec laquelle Louis XIV fit cette conquête. La situation des lieux, les montagnes et les frimas qu'on y a représentés laissent à la fois une idée juste de la nature du pays et de la saison pendant laquelle cette province fut conquise et enfin réunie pour toujours à la Couronne.

Une attention que le peintre doit encore avoir pour mieux s'assurer de nos suffrages est de faire choix, autant qu'il lui est possible, de sujets qui soient neufs, c'est-à-dire qui n'aient point été représentés. Cette conduite ne peut donner que plus de liberté à son génie et nous faire prendre encore plus d'intérêt à son ouvrage. Il est encore dans les histoires grecques et romaines nombre de sujets qui n'ont point été traités, et je trouve excellente l'idée de M. le comte de Caylus dans la recherche et le recueil qu'il en a fait (5). Les cahiers que l'on fait écrire sur le même objet, à MM. les élèves protégés par le Roi, ne peuvent manquer de leur être d'un très grand secours (6). Les sujets rebattus, soit de l'histoire ou de

la fable, ne sont pas toujours heureux pour les artistes qui sont obligés de les traiter, plus d'une fois, ils y ont échoué et sont restés au-dessous de ceux qui les avaient traités avant eux.

Mais est-il toujours raisonnable de reprocher aux peintres le défaut de choix dans les sujets qu'ils traitent ? Ils seraient véritablement répréhensibles s'ils étaient toujours les maîtres de ce choix, et quand on ne les a pas laissés libres sur ce point, on ne peut tout au plus leur faire de reproche que pour n'avoir pas choisi des moments qui n'ont point été pris déjà par d'autres maîtres. J'ai lu l'année dernière dans un journal étranger des reproches très vifs et peu raisonnables qu'un amateur allemand fait à M. Le Moyne sur le choix du sujet qu'il a représenté dans le Salon d'Hercule à Versailles (7). Je conviens avec cet amateur que l'Apothéose d'Hercule est un sujet rebattu, mais il doit convenir aussi avec moi que la Vertu héroïque récompensée sera toujours digne d'être représentée dans le palais d'un roi. La Vertu héroïque récompensée sera toujours le vrai sens de l'allégorie que présente la divinité accordée à Hercule, et c'est celui qu'aurait dû prendre, ce me semble, notre sévère critique.

M. Le Moyne ne fut point le maître de choisir le sujet qu'il devait peindre dans le Salon d'Hercule, et je tiens de lui qu'il aurait été peut-être plus à son gré d'exécuter le premier projet qu'il avait fait pour ce grand ouvrage (8). Ce projet était de représenter dans le plafond de ce salon magnifique la Gloire de la monarchie française, établie et soutenue par nos plus grands rois. La partie du milieu devait être occupée par Clovis, Charlemagne, saint Louis et Henri le Grand, jouissant du séjour de l'immortalité ; et les quatre côtés en forme d'éventail devaient représenter les principales actions de ces princes, pour lesquels la nation entière conservera toujours une mémoire pleine d'admiration, de reconnaissance et de respect. J'ai vu, étant élève de M. Le Moyne et travaillant pour lui au salon dont nous parlons, les esquisses de ce projet qui, sans doute, s'il n'eût été ignoré de notre critique, l'aurait déterminé à ménager un peu plus ce grand maître, qui assurément le méritait.

Quoiqu'il en soit ce trait, qui n'est point étranger à ma matière, doit nous faire juger toujours plus de la nécessité où est un peintre de choisir des sujets intéressants et d'en prendre les moments les plus favorables à la peinture. Il parvient par ce choix heureux aux moyens de nous instruire, de nous toucher et de nous plaire ; et par la noblesse de ses idées et de ses expressions, il donne à nos sentiments l'élévation dont il est lui-même capable.

Qu'il fasse usage encore pour la perfection de son ouvrage de tout ce que la nature a de plus agréable, de plus beau et de plus délicat, mais qu'il évite soigneusement de rien faire qui tende à corrompre nos mœurs. En supprimant ainsi ce que la peinture peut avoir de trop licencieux, il évitera le reproche que Platon faisait aux poètes de son temps, lorsqu'il dit : *que les poètes, en se mettant aussi souvent qu'ils le font à la place des hommes vicieux dont ils expriment les sentiments, contractent à la fin les mœurs vicieuses dont ils font tous les jours des imitations* (9). En effet les hommes, suivant toujours le penchant de leur caractère ou de leur goût, se peignent eux-mêmes dans leur ouvrage, mais la raison doit les arrêter et ne leur permettre de rendre public que ce qui peut être avoué sans honte. Le passage de Platon que je cite, je ne prétends, Messieurs, l'appliquer à la peinture que relativement aux gestes ou actions contraires à la bienséance. Car si j'avais l'innocence à représenter, je croirais ne pouvoir mieux faire, pour en donner une idée juste, que de la peindre nue ; mais je me garderais bien de lui donner aucun tour ni aucun mouvement qui laissât la moindre idée d'aucune action indécente.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Il est des sujets, et il en est grand nombre, qui par eux-mêmes sont très propres à plaire à l'esprit, d'autres sont faits plus particulièrement pour toucher le cœur, il en est enfin qui, par la belle imitation de la simple et naïve nature, plaisent à nos yeux et attirent toute notre complaisance. Quel vaste champ pour le peintre qui a du génie ! quelle abondance d'idées la nature entière ne lui fournit-elle pas ! Tout est dans elle du ressort de la peinture et aucune de ses productions n'est sans beauté aux yeux de l'artiste qui a du goût, et qui ne néglige rien. Son grand objet dans ses compositions, ou touchantes ou gracieuses, doit être de tout rapprocher par des convenances ; qu'il mette chaque chose à la place où elle doit être, et il parviendra certainement à la plus haute réputation.

Le peintre, obligé de nous intéresser par le choix des sujets qu'il veut représenter, ne doit pas avoir moins d'attention, s'il veut réussir, à user de tous les moyens qui peuvent rendre heureuse l'exécution du sujet qu'il aura choisi. Chaque sujet est susceptible de quelque moment qu'il doit saisir par préférence, la chose est juste. Mais il est un concours de parties différentes qui doivent former un beau tout, et ne montrer qu'une seule action. Une action grave et majestueuse ne souffre rien qui n'y soit conforme, et c'est par cette raison qu'un rôle fait pour le comique de Scarron ne doit rien avoir de ce qui conviendrait dans une scène tragique de Corneille ou de Racine ; de même que les fureurs d'Oreste ou de Roland ne conviendraient point au milieu des amours champêtres. L'action grave ne veut que des expressions nobles, respectueuses et pathétiques ; celle où doivent régner la joie et les sentiments tendres ne se fait mieux connaître que par des mouvements enjoués, vifs et gracieux, et par des expressions douces et pleines de gaieté. Dans une composition comme dans un beau corps, il faut que toutes les parties soient propres à y former un bel ensemble ; ce qui s'y trouverait décidément étranger rendrait le tout monstrueux.

L'unité d'action dans un morceau de peinture comme dans une pièce de poésie est indispensable, mais il est bon de remarquer que cette unité consiste principalement dans l'assemblage de plusieurs choses qui concourent, quoique différemment, à une même action. Une action rassemblera des acteurs de différentes conditions, de différents âges, de différents sexes, et souvent aussi qui auront des intérêts différents ; il n'y aura cependant toujours qu'une action. Les expressions seront variées, mais elles ne se rapporteront qu'à l'objet principal. L'intérêt de ces deux femmes qui se disputaient devant Salomon la propriété d'un seul enfant, l'expression de la vraie mère si différente de celle qui ne l'était pas, la férocité d'un bourreau prêt à partager cet enfant pour en donner une part à chacune de ces deux femmes, tous ces caractères d'expressions si opposés les uns aux autres, ne contribuent pas moins à perfectionner l'action. Tous font briller la sagesse de Salomon, qui est ce qu'il y a de plus essentiel dans ce sujet.

Les sentiments de la nature présentent un même intérêt dans le Massacre des Innocents (10), relativement à leurs mères infortunées qui font tous les efforts possibles pour les arracher à la fureur et à la cruauté de leurs bourreaux. Ce qui se passe dans cette scène tragique produit dans les spectateurs des sentiments de compassion, d'indignation et d'horreur. Les expressions de tous ces sentiments, quoique très diversifiées, concourent toutes à développer clairement l'inhumanité des ordres qu'on exécute.

Mais lorsque dans une scène tous les acteurs doivent être dépendants du principal, celui-ci doit donner le ton, et les autres n'y paraître que comme accessoires, et selon les fonctions qu'ils y doivent remplir. Tous doivent concourir et se rapprocher de l'expression générale. Les rangs des personnages, leurs conditions, leurs âges, leurs sexes, leurs pays, leurs usages, le tempérament qu'on leur suppose, le degré d'intérêt qu'ils peuvent ou doivent prendre dans une action, toutes ces choses que le peintre doit faire distinguer dans son

ouvrage, introduiront dans un tableau cette variété aimable qui assure la gloire de l'artiste et le plaisir du spectateur sans manquer à l'unité. Car comme le dit très judicieusement l'abbé du Bos (11), le soldat qui voit le sacrifice d'Iphigénie doit être ému, mais il ne doit point l'être comme le serait un frère de la victime. Une femme qui assiste au jugement de Suzanne, et qu'on ne reconnaît point pour être sa sœur ou sa mère, ne doit pas montrer le même degré d'affliction qu'une parente. Il faut qu'un jeune homme applaudisse avec plus d'empressement qu'un vieillard, et qu'il paraisse livré pleinement à tel spectacle que l'homme d'expérience ne voit qu'avec une légère attention. Un spectateur à qui on suppose de l'esprit ne doit point admirer comme celui qu'on caractérise un stupide. L'étonnement d'un roi ne doit point être celui d'un homme du peuple, et sa douleur ne s'exprime point comme celle d'un esclave ; la crainte de celui-ci n'est pas celle d'un citoyen, ni la peur d'une femme, celle d'un soldat. Ainsi du reste.

Toutes ces observations paraîtront justes à un peintre capable de sentir et de raisonner, et la pratique lui en deviendra aisée si, comme je l'ai dit dans un autre discours, il cherche à saisir ces différents caractères sur la nature, à mesure que des circonstances les lui font découvrir. Nous recevons alors comme de sa source toutes les images des passions que la nature met sous nos yeux ; les impressions qu'une imagination vive en reçoit et qu'il est en son pouvoir de transporter sur la toile ne peuvent être conséquemment que très sensibles et très fortes. Les larmes d'un inconnu nous émeuvent avant même que nous sachions le sujet qui le fait pleurer. Un acteur qui se passionne sur la scène, quoique nous soyons prévenus que ce n'est qu'un jeu, nous émeut aussi. L'expression du plus grand nombre des passions fait sur nous les mêmes effets, et ces effets passeront infailliblement dans l'âme du spectateur, si les passions rendues dans l'ouvrage qu'il examine sont naturellement et clairement exprimées. Que le peintre ne néglige donc aucune des parties de son art, qu'il s'en instruise par l'étude de la nature et par la lecture des bons auteurs, philosophes, poètes ou historiens ; qu'il cherche à connaître l'esprit par lequel nos premiers maîtres se sont dirigés ; qu'il consulte sur ses propres œuvres des amis éclairés et sincères et, quelquefois même, qu'il examine l'impression que peut faire son ouvrage sur un homme du génie le plus médiocre. Négliger de faire ces choses, c'est s'exposer à agir souvent contre sa propre gloire et contre ses propres intérêts. Se révolter contre des remarques judicieuses et utiles, c'est montrer peu de jugement et peu de capacité, et c'est en même temps mettre au jour une orgueilleuse présomption, qui rarement est dans un habile homme.

Après ce que je viens de remarquer sur le choix des sujets convenables à la peinture et l'unité d'action qui doit être observée dans un tableau, joignons encore, Messieurs, quelques réflexions sur l'unité de temps et de lieu, qui ne sont pas moins nécessaires pour caractériser une bonne composition. Comme on ne peut représenter aucune action ni aucun trait d'histoire sans les placer en quelque lieu et en quelque temps, le peintre est inexcusable s'il fait paraître de l'ignorance dans le choix de lieu et de temps où il veut les placer. L'unité de temps, par exemple, ne permettra jamais d'introduire en même temps sur la scène des personnages qui ne se sont jamais vus, soit parce qu'ils ont vécu dans des siècles différents, soit parce que dans le moment qu'on a choisi pour être représenté, l'histoire nous apprend que ces personnages n'étaient point en ce même lieu, soit enfin que la vraisemblance ne permette pas de les y réunir. Voir un pape avec les habits qui désignent sa dignité, assis parmi les convives qui assistent au repas que Simon, selon l'Évangile, donne à Notre Seigneur, mettre des Bénédictins aux Noces de Cana ainsi que l'a fait Paul Véronèse dans quelques-uns de ses tableaux, ou faire trouver saint François à un sermon que fait saint Paul, ce sont là des absurdités impardonnables et que rien ne peut excuser. Les artistes de nos

jours, pour peu qu'ils aient de réputation, ne tombent plus dans ces fautes grossières que la dévotion de certains siècles, l'ignorance ou le trop de licence ont fait commettre. Mais il peut encore se glisser par la négligence à s'instruire suffisamment de l'histoire, beaucoup de ces mêmes fautes qui, pour être plus légères et moins choquantes, ne blesseraient pas moins l'homme qui a de l'érudition. Nous devons les mêmes égards à ce qui n'est que de pure tradition, pourvu que ce qu'elle annonce soit des choses déjà adoptées. Et nous tiendrons la même conduite sur ce qui regarde la fable ; ce que les poètes en ont dit étant connu de façon à exiger de nous la même attention et la même fidélité.

Quant à l'unité de lieu, lorsque l'histoire ou la fable en désigne un où s'est passée l'action qu'on a dessein de représenter, rien ne dispense l'artiste de s'y conformer scrupuleusement. Il y a entre un lieu où s'est passée une action et l'action même une sorte de liaison qu'on ne doit point rompre, soit par rapport à la vérité de l'histoire qui ne souffre guère de déguisement, soit par rapport aux convenances de la nature du lieu qui peuvent contribuer aussi beaucoup à la perfection générale d'un sujet. Par exemple, une action qui s'est passée dans les jardins agréables de l'Italie ou dans quelque plaine fertile ne pourrait se placer raisonnablement sur les sables brûlants de l'Arabie déserte, ou sur les rochers escarpés des Alpes. Ce qui ne peut se passer que dans le riche palais d'un roi ne doit point se rencontrer dans la maison d'un simple particulier ; et ce qui est purement champêtre et qui tient particulièrement de la nature rustique ne doit point se trouver dans l'enceinte d'une ville policée. Ce qui appartient enfin à la majesté et à la sainteté de nos temples doit leur être réservé uniquement ; de même que ce qui sert à décorer ces saints lieux ne doit respirer et n'imprimer en nous que le respect et la vénération dus au Très-Haut et à nos augustes mystères.

Toutes ces considérations, Messieurs, doivent donc faire sentir encore à l'artiste de quelle utilité il est pour lui d'étudier et de connaître la nature du lieu qu'il a choisi pour y représenter une scène, de connaître les convenances de ce lieu, son climat, ses habitants et ses usages, comme devant concourir à cette unité générale que nous reconnaissons indispensable dans un ouvrage. La connaissance de la géographie et de l'histoire naturelle de chaque pays devient par là non seulement d'une utilité réelle, mais encore d'une nécessité absolue. Les plantes, les arbres, ainsi que les animaux diffèrent d'une contrée à une autre. C'est donc en ménageant à chacune de ces choses la place qui leur convient qu'on reconnaîtra la judicieuse conduite d'un artiste, et qu'on jouira de plus des agréments que donne la variété des objets, qui est un des principaux ornements de la peinture. Par conséquent, les fautes les plus légères, les seules inattentions sur ce point comme sur tous ceux dont j'ai parlé sont dangereuses. Mais même si elles tournent en habitude, elles détruisent petit à petit le germe qui pourrait produire les plus grands succès.

J'avais dessein, Messieurs, de donner dans ce discours mes réflexions sur toutes les parties que renferme la composition d'un tableau. Mais j'ai remarqué que cette entreprise me mènerait plus loin que ne le permet la mesure du temps qu'on emploie ordinairement pour un discours académique. Quelque bonté que vous ayez pour moi, Messieurs, j'ai crains d'abuser de votre complaisance et c'est par cette raison que je me suis déterminé à diviser en deux entretiens ce que j'aurais eu à dire en un seul. Je viens de vous donner dans celui-ci mes observations sur les parties de la composition qui dépendent du génie et du raisonnement, comme le choix des sujets, ce qu'ils ont de plus intéressant et ce qui règle les lois des trois unités d'action, de temps et de lieu. J'aurai l'honneur, Messieurs, de vous donner dans le second mes observations sur les parties qui appartiennent aux connaissances pratiques,

comme dispositions des plans et des groupes, leurs liaisons, celles des lumières, et les effets du clair-obscur, ainsi que ce qui est du ressort des lois du *costumé*.

Notes du transcripteur

(1) La copie est conservée à Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, sous la cote Ms. 200II.

(2) Cette position en faveur des sujets nationaux, jugés aussi édifiants et moraux que ceux antiques, était encore marginale dans le milieu académique. Jean Restout, dans son discours sur les principes de la peinture, lu à l'Académie royale de Paris le 8 novembre 1755, fut un des rares à en recommander explicitement l'usage et à inciter les élèves à lire davantage l'histoire de France « que peut-être on n'étudie pas assez » (LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), t. VI, vol. 1, en cours de publication).

(3) La première édition de *La Henriade* (sous le titre de *La Ligue ou Henry le grand*) parut en 1723 à Genève, chez J. Mokpap et à Rouen, chez Viret. L'édition de La Haye et Londres de 1728 est la première sous le titre définitif ; elle fut constamment rééditée, avec des variantes.

(4) Reproches formulés par l'abbé du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, J. Mariette, 1719 (Paris, ENSBA, 1993), première partie, section 24), et qui étaient devenus un lieu commun.

(5) Il s'agit des *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume* (Paris, Tilliard, 1757), qui étaient parus quelques mois avant le présent discours.

(6) Nonnotte fait allusion aux études que Michel-François Dandré-Bardon préconisait à l'École royale des élèves protégés, où il exerçait comme professeur pour l'histoire, pour la fable et pour la géographie depuis mars 1755 (Sur cette école, fondée en 1748, voir COURAJOD Louis, *L'École royale des élèves protégés*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1874 et MICHEL Christian, « L'enseignement à l'École royale des élèves protégés », *Le Progrès des arts réunis, 1763-1815 : mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, actes du colloque, Bordeaux, CERCAM, 1992, p. 83-90). Dandré-Bardon avait présenté son discours « Sur l'utilité que les jeunes artistes peuvent tirer d'un cours d'histoire universelle » à l'Académie royale de peinture et de sculpture, lors de l'assemblée du 4 septembre 1756 (voir LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), t. VI, vol. 1, en cours de publication). Nonnotte avait pu en prendre connaissance grâce aux analyses qu'en avait données le *Mercure de France* (octobre 1756, p. 166-172) et l'*Année littéraire* (1757, lettre XII, p. 266-282).

(7) Il s'agit de la critique faite par Winckelmann dans ses *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildauerkunst*, (Dresde, Walther, 1755), dont une traduction était parue dans *Journal étranger* de mai 1756.

(8) Sur ce décor, voir plus bas, la Vie de François Le Moyne.

(9) Platon, *La République*, livre 3 ; Nonnotte le cite d'après DU BOS Jean-Baptiste, 1719 (Paris, ENSBA, 1993), première partie, section 5.

(10) L'œuvre à laquelle pense ici Nonnotte est sans doute le tableau de Rubens aujourd'hui à l'Alte Pinakothek de Munich, qui avait été décrit dans PILES Roger de, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, N. Langlois, 1677, p. 111-119.

(11) DU BOS Jean-Baptiste, 1719 (Paris, ENSBA, 1993), première partie, section 13.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Discours sur les parties pratiques de la composition (Ms. 193-115)

On ne sait pas si ce discours a été lu en assemblée ; seule une date, 1767, indiquée à côté du titre dans le manuscrit, permet de savoir quand il fut composé.

Second volet des réflexions de Nonnotte sur la composition en peinture, il lui permet surtout de se prononcer sur la question du costume, qu'il érigeait en principe absolu. Nourri des récentes publications du comte de Caylus et de François-Michel Dandré-Bardon, au courant des débats qui animaient alors les assemblées de l'Académie parisienne, Nonnotte adoptait une position proche de celle de son confrère marseillais. Il s'éloignait plus nettement de Charles-Nicolas Cochin, qui considérait que l'exactitude dans l'observation du costume ne devait jamais prévaloir sur les qualités plastiques de l'œuvre et que le génie artistique n'en dépendait pas (1). APK

Messieurs,

J'eu déjà l'honneur de vous donner il y a quelques années un discours sur cette grande partie de la peinture qui est la composition. Mais je n'embrassai alors que ce qui appartient au génie qui créé, qui invente, qui ordonne. Je présentai tout ce que la raison nous découvre sur ce point et tout ce que les grands maîtres ont observé et remarqué. Le choix intéressant des sujets, les moyens de les rendre touchants, agréables ou frappants, la noblesse et la justesse qui doivent caractériser les idées du peintre, ce qui peut les rendre plus claires, plus précises, plus sensibles, ce qui est capable de les transmettre plus sûrement aux yeux et dans l'âme du spectateur, en un mot, tout ce qui concerne un plan bien conçu, une ordonnance bien raisonnée, des distributions convenables, des places marquées à propos pour tous les objets qui doivent remplir la scène, c'est ce que je me proposai alors de vous présenter et de vous développer. C'est de ces premières idées, lorsqu'elles sont fortes, justes et vives, que dépendent les succès. La main est volontiers docile et obéissante lorsqu'elle est dirigée par un génie sûr et éclairé. C'est le génie qui doit commander, qui doit faire mouvoir les acteurs sur la scène, qui doit les rassembler en plus grand nombre ou les diminuer, selon que l'exigent l'appareil ou les circonstances du sujet, et c'est à la main à exécuter fidèlement ce que le génie a proposé et commandé.

Cette fidélité dans l'exécution n'est pas moins essentielle à la peinture que la richesse, l'intelligence, la noblesse dans la composition. C'est elle qui, par la variété bien raisonnée des lignes et des traits et par le ton des couleurs donnera du corps aux pensées de l'artiste, qui les rendra visibles et presque palpables, qui communiquera au spectateur curieux tout ce que le peintre a eu dans l'âme, et tout ce que son propre génie lui a présenté. Distribution judicieuse de la lumière, intelligence dans les contours, les formes et les lignes, vérité dans tout ce qui a rapport au temps, au sol, au climat des choses qui sont représentées, ce que l'Italien exprime par le seul mot *costumé*, voilà ce qui rendra parfait l'exécution dans un tableau.

Comme l'unité de sujet est un principe dont on ne doit jamais s'écarter dans l'éloquence, la poésie et les beaux-arts, le peintre ne doit rien mettre sous les yeux qui ne soit lié au sujet qu'il se propose de représenter, qui n'y soit analogue, qui ne serve à l'expliquer. Il s'ensuit de là que dans la distribution des objets qui doivent entrer dans sa composition celui qui est le principal doit y être le plus développé, le plus apparent, le plus lumineux, le plus distingué. Le reste ne doit servir qu'à perfectionner l'action du sujet, l'enrichir et l'orner. Il faut donc regarder comme une règle absolue, et qu'on ne doit jamais enfreindre de ne point perdre de vue pendant l'opération son objet principal, de le placer autant qu'il est

possible au milieu du tableau, d'y faire briller la principale lumière, d'y donner l'expression la plus intéressante et la plus juste, de le développer par les plus grands caractères dont il est susceptible, soit dans le dessein du nu, soit dans les attitudes nobles et recherchées, soit dans le choix des draperies dont le jet, à mesure qu'il aura plus d'étendue et que les détails inutiles en seront supprimés, leur donnera plus de majesté.

L'objet principal d'un sujet étant placé, comme je viens de le dire, et dans la plus grande lumière possible, il est simple qu'il ne peut recevoir ces effets brillants que par une direction plus précise et plus abondante des rayons de la lumière naturelle. Et par la même simplicité de raisonnement, les autres objets ne peuvent donc participer à ces effets lumineux qu'en raison de ce qu'ils seront plus ou moins rapprochés du passage de ces rayons. Mais il est à remarquer que du point principal de la lumière, toutes celles qui s'étendront sur les autres objets doivent se suivre, sans être que très peu interrompues et qu'elles doivent, selon les principes de l'art comme selon la marche de la nature, se lier successivement pour former une chaîne qui conduise insensiblement et agréablement l'œil du spectateur à la connaissance de tous les objets représentés. Toutes les parties éclairées dans un tableau, si elles étaient trop séparées les unes des autres, de même que si elles étaient trop égales entre elles, formeraient une confusion qui choquerait les yeux et que la raison ne pourrait adopter. Un autre effet inséparable que produit la lumière est de donner du brillant et de la vivacité à la couleur de l'objet qui en est frappé plus directement, tandis que ceux qui en sont privés plus ou moins tombent par une dégradation naturelle et proportionnée dans des teintes plus sombres et plus grises.

Je ne dirai rien ici de la dégradation de la couleur conséquemment à la distribution des plans plus ou moins reculés, j'ai traité cette matière dans le discours que j'ai eu l'honneur de vous donner sur la perspective aérienne (2). Je dois m'occuper ici uniquement des parties qui ont rapport avec la composition d'un ouvrage et ne parler dans ce moment que des objets et des moyens qui peuvent conduire à la rendre intelligente, vraie et gracieuse.

Si cette lumière qui éclaire un tableau doit se répandre plus ou moins sur toutes les parties qui le composent, et que celles qui en sont éclairées doivent former entre elles de la liaison, il est évident que cette liaison sera défectueuse et qu'elle ne pourra pas se faire sentir si les objets qui doivent remplir la scène ne la forment pas déjà entre eux par les plans qu'ils occuperont, et si le premier trait du tout et de chacune des parties ne les amènent pas insensiblement à cet enchaînement si nécessaire dans la peinture comme dans un discours. Les choses doivent toutes être amenées les unes par les autres, elles doivent l'être naturellement et gracieusement. Les objets par eux-mêmes, ainsi que les masses d'ombres ou de lumières, qui paraîtraient se heurter les unes contre les autres ne plairaient point, elles choqueraient le bon sens et blesseraient absolument tous les principes reçus et toutes les règles du goût.

Ce n'est pas que les contrastes ne soient quelquefois nécessaires dans la peinture, comme le sont dans la musique les dissonances (3). Il est des cas où il faut étonner par l'organe de la vue, comme il en est où l'on le doit par celui de l'ouïe. Ces genres d'oppositions, quand ils sont bien placés, réveillent le sentiment et font valoir admirablement bien les autres parties qui doivent conserver et plus de douceur et plus d'harmonie. Mais c'est aux plus excellents artistes à user plus librement de ces licences savantes qui décèlent toujours les grands maîtres. Les hommes moins sûrs doivent être retenus et ne les introduire qu'avec la plus grande circonspection.

Mais s'il est des contrastes nécessaires, des oppositions de couleurs et des tons propres à étonner le spectateur et à faire valoir la partie des grâces dans un tableau, il ne faut

pas pour cela que l'artiste se permette jamais d'y laisser subsister ce qui blesserait l'œil dirigé par le goût. J'ai dit que toutes les parties qui paraîtraient se heurter les unes contre les autres ne plairaient point ; c'est pourquoi toutes celles qui sont angulaires dans des traits de contours ne doivent point être rapprochées les unes des autres, de manière qu'elles paraissent se rencontrer mutuellement, se croiser et faire des angles opposés. L'œil serait choqué d'apercevoir l'aridité et la contrainte des traits géométriques au lieu du contour aisé et gracieux de la nature que doit présenter un savant pinceau ; qu'aucun objet ne soit terminé dans ses contours par les contours d'un autre objet. Deux objets ainsi placés paraîtraient découpés et collés à côté l'un de l'autre sur la toile, ils contrarieraient la variété des plans, sembleraient se disputer entre eux pour être placés en avant ou en arrière, ils détruiraient entièrement l'effet des profondeurs des saillies et du jeu qu'on doit donner à la superficie. Il est donc nécessaire lorsque l'on doit lier ou rapprocher plusieurs objets les uns des autres que ceux qui occupent les plans avancés recouvrent quelques parties de ceux qui sont sur des plans reculés.

De même on doit éviter des traits de contours qui seraient disposés de telle manière que ceux de deux objets paraîtraient directement posés l'un sur l'autre ou vis-à-vis l'un de l'autre, s'enfiler pour ainsi dire et ne former presque qu'une même ligne et un même trait. L'aisance et la liberté de la nature ne s'accorderaient point avec cette direction et cette uniformité. Vous ne trouverez jamais dans les ouvrages d'un peintre habile des figures humaines, des objets qui ont vie former par leur position des lignes parallèles. Le mouvement qui leur est naturel et qu'elles suivent librement répugne à cette uniforme égalité. La position parallèle de deux corps, de deux bras, de deux jambes et de tout autre objet serait donc condamnable. La ligne perpendiculaire relativement au corps humain ne peut avoir lieu que pour son aplomb, des clavicules au talon sur lequel ce corps repose lorsqu'il est debout ; les règles de l'équilibre le demandent. Mais les contours en doivent toujours être ondoyants et assujettis au tribut qu'ils doivent au mouvement. La ligne horizontale doit être soigneusement évitée dans la position du même corps humain et dans celle de ses membres. Cette ligne semble donner de la roideur. Elle ne peut convenir que pour un corps qui serait sans vie et entièrement privé du mouvement.

C'est l'observation de la nature qui fait naître ces réflexions. Elles n'ont point échappé aux grands maîtres ; quelques autres ne les ont pas bien senties ; personne ne les avait encore développées ni communiquées suffisamment (4). Ce que nous venons de dire des lignes parallèles, perpendiculaires ou horizontales, nous devons le dire également des figures et des formes géométriques et régulières qui ne doivent jamais entrer dans le ressort des objets qui ont vie. Les lois du mouvement dans les corps vivants et la nature de ces corps les proscrivent absolument. Les parties qui composent ces corps ne peuvent agir que par des évolutions coulantes, aisées et correspondantes. Ainsi, si une partie fait un effort, la correspondante lui prête son secours ; si un trait de contour paraît s'enfler et se charger par rapport à sa fonction, le correspondant, celui qui lui est opposé, le suit imperceptiblement. De là il arrive que deux traits de contours chargés ou enflés ne peuvent jamais se trouver vis-à-vis l'un de l'autre, que deux traits fléchissant et formant des creux ne doivent point non plus s'y trouver, que les parties d'un corps qui a vie, étant composées de muscles dont les offices sont différents et étant animées par la circulation sinueuse des fluides qui leur sont propres, ne peuvent jamais présenter aucune forme régulière, aucune ligne droite, aucun angle, mais seulement un mélange modéré, ondoyant et gracieux de toutes les formes. Par là toutes les parties d'un tableau seront dans la vérité, auront de l'âme, et il vous semblera que ce n'est pas tant une peinture que la nature que vous apercevez.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Les mêmes principes que nous venons d'exposer relativement aux divers objets qui entrent dans la composition d'un tableau doivent également avoir lieu dans la disposition des plans et la distribution des lumières. La chaîne de la composition doit parcourir sans aucune parallèle l'étendue du champ qui lui est destiné. Nul groupe, nul objet ne doivent s'élever au niveau les uns des autres, surtout du groupe ou de l'objet principal du sujet qui, demandant à être le plus distingué, se place ordinairement d'une manière à pouvoir former la pyramidale avec le reste de la composition. Cette forme pyramidale est regardée par les grands maîtres comme la plus heureuse dans la disposition totale d'un tableau. Ils l'ont même proposée comme une règle par leurs exemples et dans leurs préceptes, pourvu toutefois qu'il soit observé que toutes les parties accessoires dans un ouvrage ne soient point placées régulièrement vis-à-vis, ni au-dessus les unes des autres. Cette régularité gênant la nature n'est point dans la vérité. D'ailleurs, elle semble fixer l'imagination et la refroidir. La distribution des lumières doit suivre la même route et le même principe. Et lorsque toutes choses sont ainsi ordonnées et préparées, l'artiste peut hardiment aller en avant et se promettre un heureux succès, s'il a d'ailleurs toutes les connaissances qui lui sont nécessaires et qu'aucune des parties pratiques ne l'arrête (5).

Nous avons dans Pietre de Cortone et dans Rubens des exemples admirables touchant tous ces articles. Jamais aucun maître de l'art n'a mieux su lier la chaîne d'une belle composition, ni la rendre noble, riche et poétique comme le second ; jamais personne dans l'art n'a rendu les effets de lumières plus agréables, plus séduisants et plus conformes à la nature que le premier. M. Le Moyne, grand partisan de celui-ci (6), qu'il avait choisi pour son guide et qu'il suivit pas à pas à plusieurs égards dans la belle carrière qui le conduisit à être déclaré le Premier peintre de Sa Majesté, M. Le Moyne m'a assuré avoir retrouvé bien sensiblement dans les études qu'il avait faites du paysage d'après nature les mêmes effets de lumières, les mêmes grâces avec lesquelles elles sont répandues, le même piquant qu'on retrouve sur cet objet dans les ouvrages de Pietre de Cortone. Quiconque sera doué d'intelligence et de goût connaîtra toute la sagesse de ces principes et en pénétrera aisément les heureuses conséquences.

Passons maintenant à un des articles de la peinture des plus essentiels, des plus négligés pendant un temps et des plus recherchés aujourd'hui dans tous les ouvrages que nous voyons mettre au jour, c'est celui du *costumé* (7). La nation française, si douce, si aimable, si légère et si difficile à rassasier de nouveautés, si remplie de goût pour les belles-lettres, les beaux-arts et le plaisir, aime cependant véritablement ce qui est bon et ce qui est beau et, malgré son penchant pour la frivolité et pour tout ce qui est mode, elle reviendra toujours à tout ce qui pourra la rappeler aux lois puissantes de la raison. Quel contentement n'avons-nous pas eu à voir renaître parmi nous le goût presque perdu pour l'architecture ancienne. Les monuments construits depuis peu dans la capitale nous retracent magnifiquement les chefs-d'œuvre de l'Antiquité (8), l'arbitraire a cédé sur ce point à la convenance et aux vrais principes, et nous avouons en voyant ce qui s'est fait en ce genre pendant près d'un siècle et du rétablissement du véritable goût et de l'égarement des siècles qui avaient précédé. Quelle satisfaction n'a-t-on pas senti de l'usage du *costumé* rappelé sur nos théâtres (9). Depuis un temps considérable, nous étions livrés à un goût fantastique d'habillement qui portait la confusion sur la scène : un personnage grec était habillé à la romaine et celui-ci encore n'avait-il rien de vrai. Un mélange monstrueux et bizarre confondait ce qui appartient à différentes nations et ce qui les caractérise, et par le même abus, dans ce qui concerne les décorations de théâtre, le lieu de la scène était souvent celui où l'action du drame ne devait point se passer. Depuis près de vingt ans, nous avons vu

changer ces choses ; on s'est rapproché des bons principes et du vrai, les habillements et les décorations sont analogues aux différents sujets et leur appartiennent, la scène nous présente maintenant un tableau fidèle, instructif, vrai et frappant de tous les sujets qu'elle nous met sous les yeux.

Le Siège de Calais par M. de Belloy (10), en nous rappelant le courage de nos pères et leurs sentiments généreux, nous a rendu leur vertu et ses impressions encore plus touchantes et plus chères par le *costumé* qu'on y a observé dans les habillements. On ne pouvait point s'y tromper, le tableau de ce sujet intéressant ne nous présentait point des Romains ni des Grecs, c'était des Français.

De quelle nécessité n'est donc pas pour les peintres l'étude de cette partie si essentielle de leur art ? M. Le Brun, ce fameux artiste dont le nom seul nous rappelle la richesse des talents et dont les ouvrages seront immortels, avait bien senti cette vérité ; ses morceaux et surtout la grande galerie de Versailles ainsi que ses tableaux de la vie et des conquêtes d'Alexandre en fournissent la preuve. On y trouve abondamment joint aux compositions les plus nobles et les plus ingénieuses tout ce qui peut caractériser les différentes nations, nous rapprocher de leurs temps et de la connaissance de leurs goûts. Le *costumé* est le premier trait frappant dont le peintre doit faire usage pour représenter l'histoire qu'il veut nous apprendre ou nous rappeler. Je dis le premier parce que c'est celui qui fait l'illusion la plus forte à nos yeux et que l'illusion une fois jetée, le sujet devient plus intéressant et nous nous trouvons comme transporté aux temps et aux lieux où les choses se sont passées.

Supposons pour un moment qu'un homme qui a un peu de connaissance des usages des nations différentes se trouve au milieu d'un cercle qui ne serait rempli que par des hommes tirés de tous les peuples divers qui couvrent la terre. Il est indubitable, et je ne crains pas de le dire, qu'au premier aspect et avant d'avoir cherché à rien reconnaître de national dans les physionomies de tous ces individus, ces hommes de nations différentes, portant chacun les habillements et les ornements qui sont en usage parmi eux, il les reconnaîtra tous sans s'y tromper et n'hésitera point pour prononcer. On dira peut-être que la chose est claire et qu'elle est aisée à conclure. Mais, si ce langage et cette expression muette du *costumé* est aisée à comprendre et qu'elle soit claire, c'est précisément la raison pour laquelle le peintre doit y être attentif et ne doit jamais s'en éloigner. La scène dans un tableau est muette ; le peintre ne peut aller au cœur et à l'esprit qu'en parlant aux yeux. Il faut de la vérité dans la représentation, il faut des ajustements et des ornements dont l'usage soit propre à chaque nation, à chaque sexe, aux âges différents et aux différents emplois. Voilà ce que l'artiste doit soigneusement étudier et fidèlement observer.

Tout ce qui est propre aux différentes nations et qui les distingue les unes des autres doit être connu du peintre, il doit s'appliquer à faire usage de cette connaissance et n'en rien omettre dans la représentation qu'il fait d'un sujet. Il doit s'instruire de ce qui concerne l'histoire naturelle de chaque pays et de toutes ses dépendances. Il doit observer que les climats différents influent beaucoup sur tous les usages, que les productions de chaque pays règlent ce qui doit servir aux nécessités de la vie et au luxe, que les denrées et les pâturages des diverses contrées, diversifiés selon les climats, sont d'une convenance naturelle aux hommes et aux différents genres d'animaux qui les habitent, que les plantes, les arbres, leurs feuilles et leurs fruits, qui varient à l'infini, indiquent et font connaître la nature de leur sol. Il doit encore ne rien négliger pour acquérir la connaissance des mœurs des habitants de chaque royaume et de chaque ville, leurs religions, leurs cultes, les variétés et les différences de leurs cérémonies. Tout doit lui servir à faire distinguer un temps d'avec un autre temps, une nation

d'avec une nation voisine. De proche en proche les variétés se multiplient et développent en tout genre les richesses de la nature, ses beautés et les ressources qu'à un peintre, jaloux de sa gloire, pour se rendre agréable, amusant et instructif.

Cette variété si aimable dans tous les objets que la nature nous présente est donc un point de vérité qui mérite la plus grande attention de notre part. Les hommes qui dans le fond sont les mêmes partout, comme ils ont été à peu près les mêmes dans tous les temps, différent cependant, ainsi qu'on en peut juger dans l'extérieur, relativement aux différents climats, à l'éducation qui n'est point la même partout et à je ne sais quelle impression réciproque et réfléchie des objets les uns sur les autres, et qui fait prendre par là à chaque nation un caractère distinctif. Aussi voyons-nous dans leurs traits quelque chose qui les fait différer sensiblement entre elles. Le Chinois, l'Américain, l'Africain et l'Européen, ainsi que les nations un peu plus rapprochées les unes des autres, varient donc comme il est connu dans les traits, dans la taille, dans la couleur et ont chacun quelque chose de remarquable qui leur appartient et qui les caractérise. Nous nous en apercevons encore dans la différence que nous trouvons entre ce que nous présentent un Anglais, un Espagnol, un Italien et un Allemand. Il est donc de toute nécessité pour la perfection d'un ouvrage que ces choses ne soient point oubliées et que chacune soit mise exactement à sa place.

Nous découvrons dans chaque pays et dans chaque partie du monde la même variété dans les animaux que nous avons déjà rencontrée parmi les hommes et autres différents êtres. Selon la nature du sol qu'ils habitent, ou le climat qui domine, ils diffèrent de genre, de forme, de grandeur et de goût. Leur instinct les détermine nécessairement à tout ce que les lois naturelles du lieu leur imposent, convenances pour leurs appétits et leurs besoins, utilité pour le service de l'homme, agrément pour tout ce qui est propre à recréer dans l'univers ; tout sert à prouver également et l'immense fertilité du Créateur et les ressources infinies pour l'art de l'imitation. Le peintre peut donc faire paraître ces différentes espèces d'animaux selon le besoin qu'il en a, pourvu que ce soit toujours conséquemment au lieu et à l'emploi qui leur convient, à moins que le trait d'histoire qu'il a à représenter ne le dispense d'en user ainsi.

Toutes ces connaissances et ces observations réunies ne peuvent qu'enrichir l'imagination d'un artiste et lui donner de la facilité pour arriver à la perfection de l'art. La facilité à concevoir rend aisées toutes les opérations de la peinture ; elle donne de la noblesse, de la liaison et des grâces dans la composition, de la vérité et de la justesse dans l'expression et dans les caractères ; elle donne de la liberté et de la légèreté au travail du pinceau, conserve la fraîcheur et le brillant des couleurs ; enfin, elle donne la vie par la spiritualité de la touche à tous les êtres qu'on veut représenter.

C'est, Messieurs, à l'élévation et à la force du génie, c'est à la fécondité, le brillant, les grâces de l'imagination, à enfanter ces compositions nobles, riantes, gracieuses, qui nous frappent, nous enchantent, nous ravissent. Mais c'est à une main habile, c'est à un praticien intelligent à faire valoir ces richesses du génie et de l'imagination et à les mettre en œuvre. L'invention ne suffit pas pour l'éloquence ; il faut pour la porter à sa perfection y joindre encore la sagesse de la disposition et les grâces de l'élocution. De même, on n'arrivera à la perfection du bel art de la peinture qu'en mettant avec intelligence et fidélité en pratique les principes que nous venons de développer.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Notes du transcripteur

(1) Sur les débats académiques qui, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, traitèrent du costume, voir LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), t. VI, en cours de publication, notamment la conférence de Caylus « Sur le costume » (1er juillet 1752), celle de Dandré-Bardon « Sur l'utilité que les jeunes artistes peuvent tirer d'un cours d'histoire universelle » (4 septembre 1756), et celle de Cochin « Sur le degré de liberté que les artistes doivent conserver dans l'observation du costume » (9 novembre 1765).

(2) Nonnotte prononça ce discours à l'Académie de Lyon le 15 novembre 1764, c'est-à-dire avant le présent discours sur les parties pratiques de la composition, datée de 1767, mais décida de le placer à sa suite dans son Traité de peinture, raison pour laquelle il se trouve édité ci-après. Sur nos choix de publication, voir notre introduction générale.

(3) Dans les commentaires de l'Épître à son fils, notamment dans celui traitant du coloris, Antoine Coypel recommandait à plusieurs reprises l'usage des dissonances, que seuls les grands maîtres pouvaient introduire avec modération et justesse (COYPEL Antoine, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J. Collombat, 1721, p. 84-97).

(4) Les contours ondoyants étaient néanmoins abordés dans DUFRESNOY Charles-Alphonse, *L'Art de peinture…*, Paris, N. Langlois, 1668 et chez COYPEL Antoine, 1721, p. 46-57. Ils prirent une importance croissante à partir de 1750, notamment avec HOGARTH William, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londres, J. Reeves, 1753.

(5) Nonnotte reprend ici l'avis de son confrère parisien, le comte de Caylus qui, dans la conférence qu'il prononça à l'Académie royale le 5 décembre 1750, mettait en garde les artistes de l'usage stéréotypé de cette forme géométrique. Caylus expliquait que : « La lumière est partagée, conduite et plus ou moins rappelée toujours suivant les besoins qu'on en a ; on ne craint pas de l'étendre par delà les exemples de la nature et l'on oublie qu'elles [les figures] doivent être légères et dégradées. La pyramide est faite, les figures contrastent. Il est vrai que les unes sont couchées sur le devant, souvent dans un sens contraire à celui qui doit faire leur objet ; les autres sont inclinées ou disposées sur le second plan pour conduire à la figure principale ; en un mot, la chaîne est bien faite, mais elle est formée sans aucun égard à la passion moyenne ou, pour mieux dire, celle que doivent ressentir les accessoires ou les figures du second ordre qu'il est nécessaire de faire participer à l'événement. Ce sont elles cependant qui font les richesses d'un sujet, par celles qu'elles procurent à la figure dominante et par le charme qu'elles font éprouver, lorsqu'après avoir complété l'admiration du premier coup d'œil on vient à chercher dans les détails les motifs d'une admiration générale. » (LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), t. V, vol. 2, en cours de publication).

(6) Le Moyne avait pu étudier les œuvres de Cortone lors de son voyage en Italie, notamment à Rome aux palais Barberini et Pamphili.

(7) La question du costume, présente chez Fréart de Chambray et Roger de Piles, connut un intérêt croissant dans le milieu académique à partir de 1747. À la date du présent discours, Nonnotte pouvait notamment faire allusion à : CAYLUS Comte de, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume*, Paris, Tilliard, 1757 ; *Idem, Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, Desaint et Saillant, 1752-1767 ; DANDRÉ-BARDON François-Michel, *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts*, Paris, Desaint, 1765.

(8) Nonnotte fait sans doute référence au projet de Soufflot pour l'église Sainte-Geneviève ; les travaux avaient débuté en 1764.

(9) Allusion à la réforme du costume de théâtre amorcée par la Clairon, en 1755 ; sur cette question, voir notamment FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

(10) Cette tragédie de Pierre-Laurent de Belloy, représentée pour la première fois le 13 février 1765, connut un vif succès populaire et fut jouée aussi bien à Paris qu'en province.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Discours sur la couleur naturelle des objets et sur la perspective aérienne (Ms. 193-105)

Ce discours, lu à l'Académie de Lyon le 15 novembre 1764, est redevable de la conférence de Jean-Baptiste Oudry, prononcée à l'Académie royale de Paris le 7 juin 1749, et de celle de Charles-Nicolas Cochin, présentée devant le même auditoire, le 2 juin 1753. Comme second volet à ces réflexions sur la manière d'étudier la couleur, Nonnotte choisit de lire la première à ses confrères lyonnais, lors d'une séance tenue le 18 novembre 1766. S'il n'avait pas assisté aux deux séances parisiennes, Nonnotte avait pu en prendre connaissance par le biais de leurs publications (1).

Outre la question du traitement de la couleur, c'est aussi l'approche pratique d'Oudry qui séduisit Nonnotte. Le fait qu'Oudry, comme Nonnotte, ait été un peintre de genre particulier n'est sans doute pas étranger à cette exigence pédagogique. APK

Messieurs,

C'est la lumière qui nous rend les objets sensibles et qui répand sur la nature cet émail si brillant et si varié dont nos yeux sont continuellement frappés et enchantés. C'est la lumière qui, par ses différents degrés de force, de vivacité, d'affaiblissement nous désigne la place qu'occupent les objets, mesure leur distance, présente ces spectacles, ces perspectives, cette multitude, cette diversité de tableaux dont nos sens sont ravis et qu'on ne peut se lasser d'admirer. C'est la lumière, en un mot, qui nous découvre toutes les richesses de la nature et toutes ses beautés. C'est la savante intelligence des effets de la lumière qui opère les plus grands miracles de la peinture, qui, sur une surface unie et peu distante de l'œil, vous montre les lointains les plus reculés, des reliefs si séduisants et si trompeurs que la main est quelquefois obligée de se porter sur le tableau pour se convaincre de l'illusion faite aux yeux, des intervalles, des séparations où tout est réellement réuni. Un air de vérité qui, vous faisant oublier ce que l'art vous présente, vous persuade que c'est l'objet même qui vous est présenté, enfin, un enchantement perpétuel duquel il est impossible de se défendre, auquel il est impossible de se dérober.

Quels succès pour l'artiste qui, véritablement intelligent dans les effets de la lumière, présente dans ses tableaux les mêmes spectacles que nous présente la nature elle-même ? Mais aussi que d'étude, d'observations, de tentatives, de réflexions pour parvenir à y réussir parfaitement ? Dans un art comme la peinture, la pratique ne doit point être séparée de la théorie. Pour que la première n'arrête point par sa lenteur, ses incertitudes, ou une pesanteur vicieuse, les effets de la seconde, il faut nécessairement que l'artiste ne laisse en arrière aucune des expériences qui y sont relatives. L'exercice d'un travail assidu rend la pratique légère dans sa course, obéissante et délicate, vive, badine ou grave selon les circonstances, elle doit être attentive à ne laisser échapper aucun des rayons de lumière dont la théorie peut l'éclairer. Les décisions de celle-ci sont des lois, s'en écarter et s'égarer, c'est la même chose. C'est le travail du pinceau qui forme le corps de la peinture, c'est la théorie qui lui donne l'âme et qui la conduit au but qu'on s'est proposé. C'est elle qui développe et qui rend compte de ce qu'il y a de plus intéressant dans un sujet ; c'est elle qui procure par le raisonnement, les moyens de parler à l'esprit et de toucher le cœur ; c'est par elle enfin et par son secours que l'on peut découvrir ce feu divin qu'elle porte dans les arts, qui les échauffe et qui nous pénètre par leurs enchantements.

L'artiste ne doit rien négliger pour acquérir une connaissance entière de toutes les parties et de toutes les règles de son art. J'ai déjà eu l'honneur de vous entretenir de plusieurs de celles qui sont relatives à la peinture. J'aurai aujourd'hui celui de vous présenter mes

réflexions sur un point qui a été jusqu'à présent peu médité, rarement traité, inconnu selon toutes les apparences aux artistes de l'Antiquité et qui est absolument dépendant de la lumière dont je vous ai parlée. Dans les tableaux, tous les objets ne sont pas sur les mêmes plans, il doit donc y avoir une différence de vivacité et de force de couleurs et d'expressions selon la différence des plans où ces objets se trouvent. Il y a quelquefois de grandes masses d'air entre ces différents plans, il doit donc y avoir aussi une perspective aérienne, pour m'exprimer selon le langage de l'art. Ces deux points sont si analogues entre eux que je ne crois pas devoir les séparer et ce sont ces deux points qui feront la matière de mes observations et réflexions.

La couleur propre et naturel des objets se découvre avec une parfaite netteté sur tous ceux qui occupent les premiers plans dans une scène, la quantité d'air qui se trouve entre ces premiers plans et le spectateur n'étant point suffisante pour en altérer la couleur dans ses effets. C'est donc là que le peintre peut employer toute la fraîcheur et tout le brillant des teintes propres au genre de nature qu'il y doit placer et que, se conformant entièrement à ce principe, rien ne doit lui permettre de s'en écarter, si ce n'est relativement à la couleur des lumières différentes qui peuvent ou qui doivent éclairer un sujet. Par exemple, la lumière du matin, dans un beau jour, traversant par ses rayons des espaces où l'air est plus pur, laisse aux objets le ton de fraîcheur qui leur est naturel. Elle ne le corrompt point parce qu'elle n'est point corrompue elle-même par les vapeurs qui s'élèvent de la terre pendant la journée. La lumière naturelle à la fin du jour produit un effet opposé, ses rayons passant à travers une vapeur échauffée et dorée par le soleil, comme feraient ceux qui passeraient à travers un verre qui serait coloré, dorent aussi tous les objets qu'ils atteignent, en sorte que ceux qui nous auraient paru le matin d'un blanc bleuâtre, nous paraîtraient vers le soir d'un blanc de lait ou jaunâtre. Les effets des rayons qui tirent leur direction du midi relativement à ceux qui la tirent du nord ont entre eux, à peu de chose près, le même rapport. Des lumières artificielles et de différents genres, comme moins pures et moins légères, rendraient ces contrastes encore plus frappants.

Observons que ce que nous disons de la couleur propre des objets lorsqu'ils sont arrondis ne peut se trouver véritablement dans son entier et dans toute sa pureté que sur les surfaces qui se présentent à nous ou, pour mieux dire encore, sur celles qui se trouvent placées entre les surfaces frappées par les rayons lumineux et celles qui en sont les plus privées. La surface frappée par la lumière est plus lumineuse que ne l'est la couleur naturelle de l'objet ; et cette couleur naturelle perd beaucoup de sa propriété et de son brillant dans la surface la plus sourde et la plus privée de lumière. La raison en est simple puisque, si cette privation était entière sur tel objet que ce soit, aucune couleur ne pourrait être distinguée.

L'illusion que peuvent faire sur nous les objets qui nous paraissent arrondis ne peut être portée à un certain degré dans la peinture, qu'autant que ces arrondissements sont ménagés et conduits par différentes modifications, de la lumière principale à la couleur propre de l'objet, de cette couleur propre à la demi-teinte, de la demi-teinte à la masse d'ombre et de la masse d'ombre à la partie reflétée, c'est-à-dire éclairée par des lumières accidentelles et de renvoi ou rompue, enfin, par des fonds clairs qui attendrissent par une sorte de transparence les parties de contours. La partie que j'appelle demi-teinte participe naturellement de la couleur de l'objet et de la masse d'ombre qui en est proche. Et comme elle partage avec la dernière les effets que cause la privation de la lumière, cette partie pour l'ordinaire produit des teintes grisâtres, et ces teintes grisâtres sont aussi variées que le sont les objets dans leurs couleurs naturelles. Mais cette surface de demi-teinte qui est participante des couleurs de l'objet et de ses ombres n'empruntent jamais rien de la couleur des objets

voisins ; ce que fait au contraire très exactement la partie reflétée, qui ne le serait point sans cette communication qu'elle reçoit de la couleur et la réverbération des parties éclairées dans les objets qui en sont proches. Ce sont ces communications réciproques et ces accidents de lumières reflétées qui contribuent le plus aux accords et à l'harmonie générale de la peinture, parce qu'elles sont par elles-mêmes très propres à découvrir à l'artiste la liaison et l'amitié que les couleurs peuvent contracter entre elles.

Il faut encore observer, Messieurs, qu'en quelque point que se trouve la lumière qui éclaire les objets, ces objets en sont frappés davantage à mesure qu'ils sont plus rapprochés des premiers plans. Or, soit que la lumière frappe les objets sur les surfaces qui se présentent à nous, ou que ses rayons partent du point le plus élevé ou qu'ils viennent même d'un point très reculé, ce qui éclairerait alors les objets par derrière et dans des extrémités de contours, ces effets ou piquants de lumières seraient toujours les plus brillants ; attendu, comme nous venons déjà de le dire, que ces plans sont plus près de nous et qu'entre eux et nous, le volume d'air y étant moins considérable, la lumière qui s'y repose est plus pure et, par conséquent, moins éteinte. Dans le cas où la lumière éclaire les objets sur les devants, mais un peu diagonalement sur la droite, qui est le jour le plus ordinaire et le plus commode pour les gens de l'art, les masses de lumières sont beaucoup plus étendues et tous les objets beaucoup plus susceptibles de recevoir les impressions des lumières de reflets, dont les accidents tirent alors leurs directions du côté gauche. Il est aisé de comprendre que c'est du concours réciproque de ces lumières, d'ailleurs plus vives et plus étendues, que naît cet effet important, que sur les premiers plans, les objets s'y détachent souvent généralement en clair sur leurs fonds, ou sur les objets qui sont aux seconds plans, ceux-ci devenant plus sourds et ayant moins de part à la pureté de la lumière et à ses effets reflétés. Les objets qui occupent les premiers plans et qui souvent se détachent en clair général sur leurs fonds, n'en approchent pas moins de nous, soit par leur grandeur dominante que les règles de la perspective linéale leur assignent, soit par la beauté et la pureté de la couleur qui, dans le cas présent, est très essentiel à observer, de même que la touche du pinceau qui doit y être de la plus grande franchise et de la plus grande fermeté ; autant cependant que ces objets seront d'une nature à devoir l'exiger ou à le permettre (2).

Relativement à la direction des rayons de lumière, je viens d'expliquer leurs effets lorsqu'ils éclairent les objets sur les devants. Mais si ces mêmes rayons partent du point le plus élevé, tombant alors perpendiculairement sur tous les objets, ils les éclairent avec vivacité sur les surfaces qui sont en dessus et laissent par conséquent, dans la privation de la lumière, celles qui sont en dessous. Les rayons perpendiculaires éclairent également avec plus de force le terrain sur lequel posent tous les objets, c'est pourquoi dans ces rencontres les rayons reflétants, prenant toujours leur direction en opposition des rayons directs, éclairent selon le degré de force qui leur est communiqué, les masses qui forment les dessous et le bas de tous les corps qu'ils rencontrent. Cette observation nous conduit naturellement à connaître que c'est par cette raison que les masses d'ombres les plus fortes d'un objet quelconque, éclairé comme nous venons de le dire, se trouvent dans les parties les plus éloignées de ce terrain sur lequel il pose.

Le troisième point de lumière dont les rayons ont une direction contraire aux premiers dont j'ai parlé rend aussi des effets différents et même tout opposés. Les premiers placent sur les devants d'une scène les plus grands masses de lumières, ceux dont je parle maintenant y placeront, en suivant toujours le même principe, les plus grandes masses d'ombres. Ici, le point de lumière étant le plus reculé, les objets y seront éclairés par derrière et sur quelques extrémités de contours. Ces lumières y seront vives d'une manière toujours proportionnée à

la combinaison des plans, et dans les masses d'ombres, quoique très étendues, la couleur y sera toujours belle sans être crue, elle y sera toujours forte sans être noire ni trop rompue, les premiers plans nous présentant exactement jusque dans les ombres mêmes les couleurs plus pures et plus brillantes que dans ceux qui les suivent.

Il est des cas où les objets, entourés de toute part d'une vapeur lumineuse, n'y sont presque pas susceptibles d'aucune masse d'ombre, tels sont par exemple les plafonds. Dans ces cas-là, le peintre, usant de l'intelligence de l'art, rendra peu sensible les effets du clair-obscur, y marquera peu les lumières et les ombres, s'y servira assez avantageusement des couleurs locales, des couleurs douces et amies les unes des autres, pour que les objets sans rien outrer puissent s'y détacher, marquer leurs plans et sortir de leurs fonds. Cette réflexion me fait penser, Messieurs, que l'étude de la couleur locale des objets sera toujours d'une ressource infinie au progrès de la peinture, comme elle ne contribuera pas peu à établir la réputation et la gloire des peintres qui voudront en faire usage. En effet, si l'artiste, dans la combinaison qu'il doit faire de toutes les parties de son ouvrage, y amène naturellement des objets clairs dans les masses qui doivent être lumineuses et qu'il place dans celles qui doivent être sourdes des objets d'une couleur plus forte et le tout par degré, il est indubitable qu'il parviendra par ce moyen à des effets plus sûrs, plus agréables et plus harmonieux. Nous en avons des exemples frappants dans les ouvrages de Paul Véronèse et de Pietre de Cortone (3). Ces deux maîtres ont le mieux connu cette route et surtout le premier qui, sans jamais rien forcer à l'excès dans l'intelligence du clair-obscur, a toujours su produire dans ses morceaux les plus grands effets.

Voilà, Messieurs, ce que j'ai pu découvrir touchant les principes de l'art sur l'objet de la couleur propre des corps naturels. Je me suis expliqué sur ses effets et sur ceux de la lumière lorsque ces corps occupent les premiers plans d'un tableau. Il me reste à parcourir en peu de mots ces mêmes effets sur les plans qui suivent les premiers, et à faire juger de la dégradation de la couleur et de l'éloignement des objets par les effets de l'air en plus grande ou en plus petite quantité d'un plan à l'autre. Et c'est cette dégradation de la couleur, et cet éloignement apparent des objets que nous appelons perspective aérienne.

En remontant aux causes naturelles, on arrive plus sûrement à la source des vrais principes, et surtout dans les matières que je traite, où la peinture n'ayant à représenter que les choses qui nous frappent par le sens de la vue, ne peut tirer que de la nature et de tous ses effets les images qu'elle entreprend de nous découvrir et de nous développer. Les objets s'éloignent de nous, selon les principes de la perspective, autant par la diminution de leur couleur naturelle que par celle de la grandeur apparente des corps. Sont-ce les distances infinies qui effacent les objets jusqu'à nous les faire échapper ? Est-ce la faiblesse de notre vue qui nous les fait perdre ? Où sont-ce les corps transparents qui sont entre eux et nous qui nous les cachent par leur multitude ? Si j'examine la voûte céleste, je la vois de la couleur du plus bel azur, et plus l'air est dépouillé des [corps] qui lui sont étrangers, plus la couleur de cet azur me paraît parfaite. Cette couleur s'étend sur tous les corps célestes qui remplissent et qui parcourent les espaces infinis, et les yeux les plus clairvoyants, avec leur force naturelle, ne peuvent découvrir dans toute cette vaste étendue qu'une teinte générale de la couleur que j'y ai vu d'abord. Des distances sans borne nous présentent le plus beau bleu, elles n'ont cependant point de couleur, c'est pure illusion. Des corps dont on mesure les distances par le calcul et par le secours des instruments de mathématique se perdent à la vue simple dans cette masse bleue et deviennent eux-mêmes bleus s'il est permis de le dire ainsi. Des objets placés dans des distances plus ou moins grandes participeront donc tous à cette couleur, selon que ces distances seront plus ou moins étendues, et toujours en proportion de cet

éloignement. Ils ne peuvent paraître avec leur couleur propre qu'autant qu'ils seraient rapprochés de nous. Les conséquences qu'on peut tirer de ces observations en faveur de la peinture, me paraissent si simples et si naturels qu'il n'y a aucun artiste qui ne soit en état de les sentir.

Le raisonnement que je viens de faire relativement aux distances infinies et à celles des différents corps célestes est très applicable à tout ce que nous voyons de terrestre et qui appartient au globe que nous habitons. Les montagnes dans le lointain et pendant un beau jour nous paraissent très bleuâtres sur l'horizon. De distance en distance, celles qui s'approchent de nous reprennent en proportion leur couleur vraie. Il n'y a qu'une distance très peu éloignée de nous où cette couleur puisse paraître pure et entière. En revenant sur nos premiers plans dans un tableau, et conduisant par degré dans les différentes distances reculées la dégradation de la couleur sur les objets, nous pourrons juger de sa diminution conformément aux plans sur lesquels nous voudrons qu'ils soient placés et autant que nous voudrons les faire fuir.

Ces observations sur la dégradation de la couleur pour faire sentir les effets de la perspective aérienne nous conduisent à d'autres qui ne sont pas moins nécessaires pour arriver au même but. Si l'éloignement des objets en affaiblit la couleur, il en affaiblit aussi les traits. Les détails semblent les rapprocher de nous, ces objets, et les mettre à notre portée. Les lointains dans un tableau ne doivent pas être plus sensibles qu'ils le sont dans la nature. Un travail trop recherché dans des figures et des objets éloignés marquerait peu d'intelligence dans l'artiste et serait également contre l'art et contre la vérité.

Il est donc évident que le peintre, jaloux de sa réputation, ne peut trop étudier ces combinaisons puisque c'est d'elles principalement que dépend l'illusion dans les productions de l'art. Introduire de l'air en proportion des distances entre chaque plan, isoler les objets, persuader le spectateur qu'il pourrait tourner autour d'eux, faire paraître des profondeurs où il n'y en a point, éloigner des points de vue jusqu'à l'infini, enfin, faire mouvoir et rendre saillants en apparence des corps qui n'ont aucun relief, c'est le but où l'artiste doit atteindre, c'est le point où les plus grands efforts doivent le conduire.

Terminons ces réflexions en nous expliquant sur les moyens de peindre l'air et sur les observations que l'on doit faire des variations relativement à la couleur. J'ai dit que les distances infinies nous donnent par leurs apparences la sensation du plus beau bleu. Les corps terrestres, ne pouvant jamais atteindre à ce degré d'éloignement, ne pourront donc point faire cette sensation au même degré. En suivant cette loi de la nature, ce qui appartient à notre globe et ce que nous pourrons découvrir de plus éloigné de nous nous paraîtra bleuâtre seulement, ce qui s'en approchera davantage le sera moins encore et ne produira pour l'ordinaire qu'un gris argentin, bleuâtre, léger et frais ; le volume d'air diminuera d'épaisseur sur le corps représenté, en mesure de ce qu'ils seront plus près de nous. Cette teinte grisâtre est donc celle que nous pouvons supposer à la nature de l'air, ou du moins sont-ce les effets visibles de cet élément qui la produisent. Ajoutons encore que cette teinte est susceptible de variations dans la couleur et dans l'épaisseur selon que l'air est moins pur et que la transparence des corps très déliés qui le composent se trouve obscurcie par le mélange des différentes vapeurs qui s'élèvent de la terre ou par les effets des différents phénomènes qui arrivent dans le ciel.

Claude Le Lorrain, fameux paysagiste, et le Bourguignon (4), le plus excellent peintre de batailles qui ait paru, sont les deux hommes qui ont le plus approfondi par leurs méditations la matière que je viens d'essayer de traiter. Ce sont eux qui ont donné dans leurs ouvrages les plus grandes preuves des avantages qu'on peut tirer de cette étude en faveur de

la peinture. Le premier porte jusqu'à l'illusion la plus parfaite les effets de l'air et des vapeurs terrestres dans les paysages qu'il nous a laissés ; on y découvre ni manière particulière de peindre ni routine habituelle toujours trop communes parmi les artistes, c'est la nature même. Le second, ainsi que le premier, formé par les mains de notre mère commune et doué de ce sentiment naturel si nécessaire pour réussir dans les arts, traita dans ses batailles la partie de la couleur et celle de la dégradation qu'exigent les différents plans, les traita avec une perfection dont on n'avait point eu d'exemple jusqu'à lui, et que depuis, on n'a point porté jusqu'au même point. Le Bourguignon, né dans les montagnes de la Franche-Comté, et conduit par le goût et le genre de ses compatriotes, suivit assez longtemps les armées pendant les guerres de son siècle. C'est là, c'est au milieu du tumulte et des armes qu'il réfléchissait profondément sur les parties de l'art qu'il aimait, c'est là qu'il fit toutes les études nécessaires à son genre et toutes les découvertes les plus utiles à notre objet et dont il nous a enrichis.

Comme je me suis proposé, Messieurs, de ne parler devant vous que des parties de la peinture dont se sont un peu moins occupés jusqu'ici les écrivains qui ont travaillé sur cette matière, je ne dirai rien de ce qui concerne la perspective linéale, dont on a déjà entre les mains plusieurs traités excellents. L'Italie et la France nous en présentent un grand nombre (5). D'ailleurs il y aurait de l'inutilité dans les redites qui ne pourraient être évitées, et ce serait vous amuser peu que de demander votre attention sur des choses sur lesquelles vous êtes pour la plupart parfaitement instruits.

Notes du transcripteur

(1) Une paraphrase de la conférence d'Oudry, avec de nombreuses citations, avait été publiée dans *L'amateur, ou nouvelles pièces et dissertations françaises et étrangères pour servir au progrès du goût et des beaux-arts*, Paris, 1762, p. 7-33 ; l'*Année littéraire* en avait également rendu compte (1762, t. II, p. 178-183). La conférence de Cochin fut éditée à plusieurs reprises, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle. En 1764, date du présent discours, Nonnotte avait pu l'étudier dans : *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, Ch.-A. Jombert, 1757, p. 183-216 et dans le *Mercure de France*, août 1758, p. 131-158.

(2) Nonnotte suit ici l'idée d'Oudry et de Largillierre selon laquelle l'usage des repoussoirs est impropre au mécanisme naturel de la lumière.

(3) Dans sa conférence du 2 juin 1753, Cochin montrait l'autorité de Véronèse dans cette partie de la peinture. La référence à Cortone, propre à la connaissance qu'avait Nonnotte du décor plafonnant, se retrouve aussi dans la quatrième et dernière partie du Traité de peinture de Louis Galloche sur le coloris et sur l'harmonie, qu'il lut à l'Académie royale de Paris le 7 juillet 1753. Cet auteur, comme Nonnotte plus tard, insiste sur la recherche de l'harmonie, lié ici au traitement de la couleur. Pour une édition critique du texte de Galloche, voir LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), t. VI, vol. 1, en cours de publication.

(4) Jacques Courtois (1621-1676), dont Antoine Dezallier d'Argenville narra la Vie dans son *Abrégé de la vie des fameux peintres*, Paris, De Bure l'aîné, 1745-1752, t. II, p. 313-316, louant à plusieurs reprises « l'intelligence de la lumière » présente dans ses œuvres.

(5) Le plus récent alors est celui de JEAURAT Edme-Sébastien, *Traité de perspective à l'usage des artistes*, Paris, Ch.-A. Jombert, 1750.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Discours sur les préjugés d'école relativement à la peinture (Ms. 193-82)

Dans ce discours, lu à l'Académie de Lyon en 1762, Nonnotte développait sa vision de la relation pédagogique entre le maître et son élève, telle qu'il l'exemplifiait dans sa Vie de François Le Moyne.

Bien que Nonnotte ait retenu la leçon d'Antoine Coypel qui dénonçait, dans les commentaires de l'Épître à son fils (1)*, les jugements posés a priori et sans fondement, sa conception du préjugé d'école se rapprochait davantage de ce qu'on appelait la manière. Ses réflexions portaient ainsi sur les dangers, pour un jeune élève, de copier servilement son maître, voire certains maîtres, et de répéter des formules et des lois qu'il n'aurait pas lui-même senties et confrontées à l'expérience de la nature. Ces propos rappellent ceux qu'avait tenus le comte de Caylus dans l'assemblée de l'Académie royale de peinture et de sculpture le 2 septembre 1747 (« Sur la manière et les moyens de l'éviter ») et que Nonnotte, alors dans la capitale, avait pu entendre.* APK

Messieurs,

Si dans la peinture comme dans tous les beaux-arts il est des règles sûres et des principes certains dont les maîtres seuls sont les dépositaires et sans lesquels il est impossible d'atteindre à la perfection, il est aussi des obstacles qui peuvent arrêter dans sa course le jeune élève qui aura reçu de la nature les plus heureuses dispositions et l'empêcher d'arriver au terme qu'il se propose et au degré d'excellence où il aspire.

Ces obstacles qu'on rencontre si souvent, qui sont toujours si difficiles à surmonter et qui deviennent quelquefois presque invincibles, peuvent naître de différentes causes : les leçons d'un maître trop minutieuses ou trop peu intelligibles, les oppositions de goût de la part d'un disciple aux décisions de son guide, la faiblesse des raisonnements adoptés avec trop peu de jugement, d'examen et de réflexion. Enfin, les préjugés qui, sur une âme craintive et servile, font pour l'ordinaire les plus fortes impressions arrêtent les progrès, soumettent et captivent cette âme et la conduisent fréquemment aux plus grandes erreurs.

Je ne crains pas de le dire, Messieurs, ce dernier article est l'écueil le plus dangereux et le plus redoutable pour un jeune peintre, et c'est celui qui je choisis pour en faire la matière de ce discours. Les préjugés d'école, c'est-à-dire les principes qu'on se fait sans avoir assez réfléchi et qu'on prend par habitude et par imitation dans le cours des études pittoresques plutôt que par examen et par raison, les préjugés d'école sont l'obstacle le plus formidable pour un élève pendant le cours de ses études. Ces préjugés établissent un empire absolu sur un esprit encore incertain, ils jettent la prévention dans l'âme et, souvent, cette prévention se fortifie et devient sans remède. De là, elle s'étend par ses faux principes sur toutes les parties de la peinture, elle donne de fausses idées sur la composition, elle en donne sur l'expression et sur les caractères du dessein, elle en donne de même sur la couleur et sur le clair-obscur, en sorte que si une partie peut en être infectée, toutes les autres peuvent l'être de même. Une âme tendre et délicate, qui n'a pas encore assez de forces ni assez de connaissances acquises pour se garantir des préjugés qu'elle ne démêle que difficilement des vrais principes, cette âme se trouve par là exposée évidemment à l'erreur. L'impression qu'elle reçoit par le préjugé la pénètre aisément, elle y jette de profondes racines et, si les plus fortes raisons ne viennent promptement à son secours, elle est perdue, sans ressource.

Telles sont les suites funestes des préjugés dans tous les genres. Nés de l'ignorance, du manque de réflexion, de la faiblesse de l'imagination, ils font tomber dans l'aveuglement et l'opiniâtreté, ils y entraînent ceux sur lesquels ils viennent établir leur empire et leur ôtent

presque tous les moyens de parvenir à la connaissance de la vérité et de la perfection. C'est ce que nous n'avons que trop souvent remarqué dans plusieurs peintres et ce qu'on éprouve que trop souvent dans la peinture.

Les erreurs de préjugés relativement à l'art dont je parle étouffent le génie dans un jeune peintre ; elles le captivent et le resserrent dans des bornes étroites et ne lui laissent pas la hardiesse de les franchir ; elles l'en nourrissent et le dépouillent de tous les moyens de se défendre et de prendre l'essor. De là, tant de froides imitations et tant de plagiats dans la partie de la composition, tant de répétition de caractères et d'expressions déplacées, tant de fausseté et si peu de convenance dans la couleur des objets, tant de négligence et si peu de raisonnement et de vraisemblance dans le clair-obscur et dans tout ce que rassemble un tableau. Reprenons en détail toutes ces parties.

Un maître veut donner à son élève les premiers principes de la composition ; il lui prescrit d'abord, comme une loi indispensable, que la composition d'un tableau doit être pyramidale. La leçon est bonne si la chose est possible et que les plans du terrain où se passe la scène qu'on doit représenter ne s'y opposent pas. Mais si ce maître ne joint pas à sa leçon les distinctions nécessaires, qu'il ne s'explique pas sur les plans inégaux et arbitraires par la variété de leurs élévations comme sont ceux d'une campagne, qu'il ne fasse pas observer au jeune artiste qu'un sujet qui se passe dans une chambre ou dans une grande salle, étant sur un plan uni et bien étendu, sort de la règle prescrite ; cette leçon, qui est très bonne en elle-même, induira cependant en erreur le jeune peintre qui la prendra à la rigueur. La forme pyramidale pour une composition est sans contredit la plus agréable à l'œil. La nature même peut nous la présenter quelquefois dans des sujets resserrés ou sur des plans inégaux par leur assiette, c'est l'effet naturel de l'optique et de la perspective. Mais un sujet qui est composé d'un plus grand nombre de groupes et dont le plan se trouve sur une ligne droite est moins susceptible de cette règle, le génie de l'artiste doit alors demeurer libre et, s'il doit craindre l'excès et le mauvais effet des parallèles que le plan à ligne droite lui procurera, il saura trouver dans son propre génie d'autres moyens de les éviter. Le maître éclairé ne doit jamais donner de leçons simplement parce qu'il les a reçues, il ne les doit donner que quand il les a reconnues justes et assez fécondes pour rendre fertile la jeune plante qui lui a été confiée.

J'ai vu chez le Roi nombre de tableaux des plus grands maîtres dont les compositions ne sont point assujetties à la règle dont je viens de parler. J'en ai vues aussi quelques autres qui, s'en écartant trop, pourraient être regardées comme vicieuses. Mais toutes ces compositions et tous ces tableaux se rapprocheraient pour montrer la liberté que peut prendre le génie, et pour enhardir ceux qui les étudieraient.

L'esprit de la règle dans les arts comme dans les lois n'astreint pas toujours à ce qu'elle ait son exécution à la lettre. L'esprit de la règle doit marcher d'un pas égal avec l'esprit de justesse, c'est là ce qui doit diriger. L'usage qu'on en fait, quand il est raisonnable, devient utile à l'art, et satisfaisant aux yeux des connaisseurs. De bons auteurs ont donnés comme règle de comparaison qu'un sujet composé d'un seul groupe, ou qu'un groupe détaché d'un plus grand morceau, devait ressembler à une grappe de raisins (2). Cette règle ne peut pas s'entendre en ce sens qu'on doive donner à un groupe la forme de ce fruit, elle ne peut s'entendre tout au plus que de la liaison des grains ou de leurs plans relativement aux effets de lumière. Car si cette règle était de rigueur, tous les groupes de figures dans un tableau ressembleraient à des grappes de raisins, comme toutes les compositions ressembleraient, selon la première règle dont j'ai parlé, à des pyramides. Mais quel est le génie qui, avec de pareilles entraves, ne se perdrait pas s'il voulait se faire une nécessité de suivre ces maximes ? Que les parties qui forment un seul groupe ou toute une composition

plus étendue soient bien liées, que celle qui est la principale d'un sujet soit la mieux développée et la plus apparente, que les lumières se communiquent les unes aux autres pour éviter le papillotage (3) ; ces choses sont de règle absolue, mais il est de la raison de laisser la liberté à l'artiste sur les moyens qu'il doit prendre pour y parvenir.

On me dira peut-être qu'avec cette liberté dont je parle un jeune homme pourra se trouver exposé à faire beaucoup de fautes. Mais si ce jeune homme a véritablement du génie, il ne tardera pas à les sentir et à se réformer ; si, après avoir commis quelques fautes, il donne des choses plus piquantes, plus vraies, plus neuves, plus séduisantes, alors il aura plus gagné que perdu, il aura fait plus de chemin vers la perfection de son art. Les règles qui sont le fruit du génie ne sont point contraires au génie ; elles le dirigent souvent, elles ne le gênent jamais.

Un préjugé pris d'une règle mal entendue et mal expliquée n'en est pas moins dangereux dans bien des cas sur l'objet de la composition ; il l'est également sur celui de l'expression lorsqu'elle est déplacée ; il l'est encore davantage dans les caractères trop répétés et trop uniformes entre eux.

On inspire à un élève que l'on veut former le goût le plus vif pour les figures antiques ; on l'invite à étudier d'après ces chefs-d'œuvre les belles formes qu'ils renferment dans toutes les parties ; on lui parle des beaux caractères de tête qui s'y trouvent, des belles enchâssures d'yeux, des beaux nez, des belles bouches, d'un grand air de noblesse et de majesté que les artistes grecs et romains y ont si savamment répandu. La leçon est excellente, l'avis est juste. Mais si le maître a pris lui-même plus de goût pour quelques-unes de ces figures que pour les autres, qu'il les ait étudiées par préférence, qu'il en ait adopté le caractère exclusivement comme cela n'arrive que trop, et qu'il le communique par ses leçons et ses exemples, bientôt on verra l'élève marcher sur les traces d'un tel maître qui en sera flatté et, comme lui, il ne connaîtra plus qu'une forme de bouche, qu'un nez moulé toujours de même, que des enchâssures d'yeux qui se ressembleront quoiqu'en différentes têtes. Mais est-ce là une route qui conduise à la perfection de l'art ? Tous les hommes se ressemblent-ils ? N'est-ce pas au contraire une perfection et une beauté dans la nature qu'ils ne se ressemblent pas ? Et si c'en est une, ce dont on ne peut douter, le peintre jaloux de sa propre gloire ne doit-il pas chercher à l'imiter ? On s'aperçoit dans tous les ouvrages de Raphaël qu'il avait étudié l'antique plus qu'aucun autre peintre. Mais dans tous ces ouvrages, on s'aperçoit aussi qu'aucun d'eux n'a tant étudié la nature que lui et que, par cet assemblage de recherches, il a poussé au plus haut degré la vérité et la variété des caractères et des expressions. La beauté idéale dont la plupart des figures antiques peuvent nous fournir de si beaux traits, devait être exprimée, autant qu'il est possible, dans les ouvrages des sculpteurs grecs et des romains, parce qu'un grand nombre de leurs statues représentaient la divinité, les images des dieux et que s'est par elle-même si fort au dessus de nos connaissances, de nos perfections et de ce que tous nos sens peuvent apercevoir. Cette beauté régulière et majestueuse mérite la plus grande attention pour en faire la recherche, lorsque nous devons l'appliquer ainsi que les anciens à personnifier l'Être Suprême ou que, comme eux, nous nous déterminons à représenter sous la forme humaine les vertus qui lui sont propres.

Mais sans oublier n'y perdre de vue les grands caractères de cette beauté, ne sommes-nous pas obligés de consulter sans relâche la nature elle-même, puisque c'est elle que nous avons à représenter le plus fréquemment ? Ne devons-nous pas songer que ce modèle vivant a des grâces naïves, touchantes, variées, que c'est lui qui donne la vie à un ouvrage et, qu'étant plus à la portée de nos propres lumières, il doit être notre principal guide ? À l'exemple de Raphaël, faisons toutes ces études de l'antique et de la nature à dessein de les

employer à propos ; ne nous renfermons pas à copier une demi-douzaine de physionomies pour les multiplier à millier ; ne manquons point d'égard pour les convenances de choix, pour les conditions, pour les âges, ni même pour les impressions que peuvent donner l'éducation et les climats. Nous éviterons par là une voie qui n'est que trop ordinaire et dont l'issue mène presque toujours les élèves à une stérilité dangereuse, peut-être même à une perte assurée.

Les mêmes dangers et les mêmes erreurs se rencontrent souvent dans les différentes manières de dessiner le nu. Tel maître aime à dessiner carrément, tout est carré à ses yeux dans la nature, tout y ressemble à des pierres de taille et là-dessus, l'élève renchérit. Tel autre maître aime les formes rondes, tout est rond dans ses ouvrages ; l'élève de celui-ci donne dans l'excès, tout ce qu'il fait semble avoir été fait sur le tour. Sont-ce là des principes ? Ne sont-ce pas au contraire les préjugés les plus destructifs ? La nature humaine n'est entièrement ni ronde ni carré dans ses formes, elle est composée agréablement et imperceptiblement du mélange de ces différentes lignes. Ses formes tendent au carré partout où les os sont plus près de la peau, elles sont plus arrondies à mesure qu'elles sont plus nourries par la chair. La raison de ce principe est naturelle et sensible. Toutes parties plus dures, enveloppées par des parties plus tendres et qui sont flexibles, assujettiront celles-ci à des plans angulaires dans les endroits où leurs mouvements et leurs fonctions les obligeront à presser les chairs et à pousser la peau. Tandis qu'elles laisseront plus de mollesse et de rondeur partout où les chairs auront plus d'épaisseur. Je sais bien que les parties charnues ne laissent pas de présenter des surfaces plates que nous appelons méplats en termes de l'art, ce qui fait un correctif. Mais ces méplats, occasionnés par la tension des muscles qui peuvent être en action, ne montreront jamais de carrés tels que sont ceux qu'occasionne la pression des os. Les heureux succès d'un peintre dans un ouvrage ne doivent point être l'effet du hasard, il doit se rendre raison à lui-même de ce qu'il fait, et s'il ne peut s'expliquer suffisamment par le discours pour instruire son élève, il le fera par sentiment, le crayon ou le pinceau à la main.

Mais il n'est peut-être aucune partie de la peinture où le préjugé ait été moins appuyé par le raisonnement, et plus contraire à la représentation de la vraie nature, que dans l'usage qu'on a fait du clair-obscur. On a vu des écoles n'avoir qu'une seule marche pour la distribution des lumières, comme si le globe qui nous éclaire était toujours en un même point ou que ces rayons nous soient toujours communiqués par une même ouverture, ou enfin, que de tous les sujets qu'on avait à traiter, l'action se soit passée en un même lieu. Peut-on s'empêcher de regarder cela comme une grossière absurdité ? Quoi, toujours même masse de lumière au centre du tableau et même masse d'ombre dans les devants pour servir de repoussoir ? Quoi, toujours des objets clairs sur des fonds bruns ? Et ces fonds fussent-ils en ciel, il faudra qu'ils soient noirs pour pouvoir détacher des figures en clair ? Quelle est donc la lumière vraie ou empruntée qui éclaire alors les objets à un degré brillant, tandis que la lumière naturelle est cachée par de si épais nuages ? Les objets pourront être clairs sur leurs fonds toutes les fois qu'on les supposera dans un lieu fermé où la lumière ne peut avoir d'accès que par un seul passage car, si elle en a plusieurs, les effets du clair-obscur seront nécessairement variés. Si au contraire, les objets sont placés sur des fonds qui doivent être clairs, comme le serait un ciel qui ne serait point orageux, ces objets alors se détachent par leurs propres couleurs. Un ciel n'est-il pas clair sans rien noter de la beauté et du brillant de la couleur locale qui convient et qui est propre aux différents objets ? Personne ne porta jamais plus loin ces attentions et ces réflexions que Paul Véronèse ; aussi, est-il un des premiers maîtres pour la belle intelligence du clair-obscur et un de ceux qui méritent le plus

d'être consulté. Ce grand peintre a fourni matière à des observations très judicieuses et très savantes à un de nos plus habiles artistes pendant son voyage d'Italie (4) ; il a remarqué sagement que les groupes placés sur les devants d'un tableau occupant les premiers plans peuvent et doivent souvent se détacher en clair sur ceux qui occupent les seconds plans, où seront placés alors les plus grands bruns. Cet auteur, selon son principe, a traité cette matière parfaitement bien relativement à la lumière mais, s'il eut été peintre, il aurait ajouté qu'à la masse de lumière qu'on veut placer librement sur les devants d'un ouvrage doivent se joindre, outre la franchise et la fermeté de la touche, la pureté et la beauté de la couleur afin de mieux assurer son effet, qui est de rapprocher de nous les objets.

Passons, Messieurs, à la partie de la peinture sur laquelle les habitudes vicieuses et les préjugés d'école se sont le plus multipliés, c'est celle de la couleur. Chaque école nationale a eu sa couleur dominante, comme chaque école particulière en a eu une qui lui était familière et favorite. Les écoles romaine, florentine et vénitienne ont adopté chacune des manières différentes de colorier ; les écoles flamande et française ont aussi chacune la leur. D'où cela vient-il ? Est-ce la nature des climats différents qui fait varier la couleur naturelle des objets ? Je serais disposé à le croire si je ne voyais et si je n'étais certain que sous un même climat les peintres ont encore varié entre eux. Ils ont eu plus de goût pour la couleur que l'habitude leur a fait connaître chez leur maître, ou bien ils s'en sont faite une particulière eux-mêmes sans consulter assez la nature. Je sais qu'il faut donner de la méthode à un jeune homme qui veut apprendre à peindre, mais, après lui avoir donné les principes généraux du mélange des couleurs et de tout ce qui lui est propre, je voudrais qu'il fût possible de l'empêcher de voir la palette de son maître ou que, du moins, on lui inspirât de ne point s'assujettir entièrement à la suivre. Si l'amour de soi-même ne l'emportait pas presque toujours sur les meilleures considérations, ma demande pourrait paraître juste à ceux-même de nos maîtres qui ne s'attachent davantage à leurs écoliers que lorsqu'ils les voient disposés à contracter leur propre manière, au point de n'en pas excepter les défauts. Il s'ensuit de là, pour le malheur des élèves, que si leurs maîtres ont donné plus ou moins dans l'excès du rouge, du jaune ou des gris, les élèves y donnent de même et souvent d'une manière encore plus outrée. Il n'est aucun point fixe pour arrêter le génie libre qui par lui-même peut s'élever et prendre l'essor, comme il n'en est point non plus ou puisse atteindre honorablement celui que l'on captive et auquel on donne des entraves.

Toutes ces réflexions, Messieurs, sont trop naturelles et trop dans le vrai pour qu'elles n'aient pas déjà été faites. Mais comme elles n'ont presque jamais été ni proposées ni discutées, elles n'ont été par conséquent d'aucune utilité pour l'éducation de ceux qui aspirent à faire des progrès dans la peinture. C'est ce qui m'a déterminé, Messieurs, à me donner aujourd'hui l'honneur de vous présenter les miennes. Et j'en ajouterai encore quelques-unes relatives aux mêmes objets et pour servir toujours de préservatif contre les préjugés que je combats. Je les ai tirées des exemples que peuvent fournir quelques-uns de nos plus grands maîtres.

Raphaël fut élève de Pierre Pérugin (5). Celui-ci avait une manière sèche et maigre dans ses ouvrages, mais il était attentif et soigneux dans son procédé, précis dans ses contours, recherché sur l'expression la plus vraie et la plus naturelle des objets. Raphaël profita sous ce maître autant qu'il fut possible, mais comme l'exemple séduit toujours, l'élève, malgré son génie heureux, en avait pris le mauvais comme le bon et ses premiers ouvrages, à peu de choses près, furent aussi secs et aussi maigres que ceux de son maître. La réputation brillante de Léonard de Vinci qui se répandait alors de toute part engagea Raphaël, qui avait le plus grand amour de la peinture, à aller à Florence où il pouvait voir les ouvrages

de cet excellent homme et se trouver à portée d'étudier sous lui. Ce furent les leçons et les exemples de ce second maître qui lui firent quitter ce qu'il avait contracté de mauvais avec le premier et qui le confirmèrent dans ce qu'il avait déjà acquis de bon. La pureté des contours et l'expression vraie n'étant pas moins l'objet des veilles de Léonard de Vinci que le fut le goût du grand et du noble dans ses choix et dans ses dispositions, le moelleux et le large dans son travail et ses effets. Toutes ces choses, qui convenaient parfaitement au génie de Raphaël et qu'il ne connaissait point encore, ne lui échappèrent point. Il les saisit, il en profita, et ses seconds ouvrages devinrent d'une grande supériorité sur les premiers. Après des progrès rapides et avec une réputation déjà méritée, Raphaël se détermina à partir pour Rome où le fameux architecte Bramante, son parent, l'attira. Ce parent qui l'aimait tendrement et qui était dans la plus haute faveur auprès des papes pouvait beaucoup pour la fortune de notre jeune artiste, mais il ne pouvait rien faire de plus avantageux pour lui que de lui procurer les moyens de voir un des plus grands ouvrages que Michel-Ange ait jamais fait et qui n'était point encore entièrement terminé. L'impression que fit sur Raphaël cet ouvrage admirable le saisit d'étonnement et lui donna la plus grande idée du noble et du mâle qu'exigent les grands sujets dans la peinture et son âme en fut élevée au degré de pouvoir atteindre au sublime. En effet, on put voir dans les productions qu'il donna peu après combien les observations qu'il avait faites en voyant cet ouvrage lui avaient été utiles, puisque Michel-Ange le reconnut lui-même et qu'il ne put s'empêcher de laisser échapper quelques plaintes contre le Bramante, qu'il accusa d'infidélité à ce sujet. Raphaël ne se contenta pas des observations qu'il avait pu faire sur les ouvrages de tous ses différents maîtres. Rien ne pouvait plus arrêter le feu de son génie, il était infatigable. Il étudiait avec l'application la plus forte et la plus constante les figures des anciens qu'il choisissait avec discernement et, comme il voulait répandre sur tout ce qu'il faisait les grâces et la vie, il suivait en même temps l'étude de la nature avec le même goût et avec la même chaleur.

Examinons un moment qu'elle est la route qu'a tenu ce prince des peintres pour arriver à la première célébrité. Suivons cette route, considérons les moyens dont il s'est servi et nous verrons qu'après un premier maître qui lui donna les premiers éléments, il en prit un second beaucoup plus propre à fortifier son génie, à le développer et à le conduire à des progrès rapides, qu'après celui-ci, il étudia et réfléchit très utilement sur les ouvrages de Michel-Ange qui élevèrent son imagination aux idées les plus grandes et les plus majestueuses. Nous verrons enfin, qu'après l'étude faite de tous ces maîtres, il a eu la plus grande attention et n'a rien négligé pour acquérir la connaissance la plus parfaite de ce que l'antique a de plus savant et la nature de plus aimable et de plus touchant.

Cette conduite raisonnée de Raphaël doit être un exemple pour tous ceux qui, comme lui, veulent étudier et se rendre habiles dans le même art. Cet exemple est une règle et une loi pour eux s'ils veulent suivre ce grand homme dans ses progrès. Comme lui, ils ne puiseront point dans une seule et même source, comme lui, ils prendront plusieurs maîtres successivement, comme lui, ils se nourriront et se fortifieront du bon de chacun d'eux et, s'il se peut, ils les oublieront tous pour n'avoir d'autre guide que la belle nature.

Cette même force de génie que Raphaël a montré pour se garantir ou pour se dépouiller des préjugés d'école, je crois qu'on la peut retrouver également bien marquée dans les ouvrages des grands maîtres de l'école vénitienne et de l'école flamande sur l'objet de la couleur. Les Giorgione, les Titien, les Paul Véronèse et les Bassan ont eu chacun, sans se ressembler, un goût admirable pour cette belle partie de la peinture. Rubens et Van Dyck, son élève, l'étudièrent fructueusement d'après tous ces maîtres, mais ce fut sans doute avec cette

délicatesse de goût et cette liberté qui, ne connaissant point de joug impérieux, n'astreignent pas les talents naturels et ne les fait point dégénérer.

Nous voyons de plus, Messieurs, que ce sont les écoles où cette liberté sage a présidé qui ont formé le plus grand nombre et les meilleurs élèves. Les maîtres qui les ont conduites étaient véritablement savants, précis et faciles dans l'exécution de leurs ouvrages, éclairés et certains dans leurs principes, intelligibles, simples et circonspects dans les leçons qu'ils donnaient à leurs écoliers. Ces maîtres s'attachaient à connaître la portée de génie de leurs disciples, leurs goûts différents, ils examinaient ce qui pouvait leur être plus propre, se proposant plutôt, pour ainsi dire, de débarrasser la route qui convenait à chacun d'eux que de leur en prescrire une qui eut pu arrêter leurs progrès. Les principes généraux qui servent de base pour conduire les étudiants à la connaissance et à la perfection des beaux-arts sont clairs et nets, ce sont eux seuls qui ont droit de les assujettir, il ne reste à faire presque que d'aider l'élève à surmonter les obstacles.

Tels furent les grands maîtres de l'art, les Léonard de Vinci, les Raphaël, les Carrache, les Titien, dont les fameuses écoles furent les plus nombreuses et les plus savantes de l'Italie. Tels furent les Rubens, les Van Dyck et plusieurs autres des maîtres de l'école flamande. Tel fut en France un Simon Vouet, qui forma la plus belle école qu'elle ait jamais eue. Il fut le maître d'un Le Sueur, d'un Le Brun, d'un La Hyre et de quelques autres qui ont fait le plus grand honneur à l'école française, aujourd'hui la plus brillante de toutes. Qu'il me soit permis de le dire, Messieurs, tel fut ce grand homme dont vous connaissez les ouvrages et dont j'ai pris les leçons, qui vivra toujours dans votre estime et dont le souvenir sera toujours gravé avec la reconnaissance dans mon cœur, tel fut M. Le Moyne. Ce grand peintre était facile et simple dans sa manière de procéder, léger et spirituel dans sa touche, pur et précis dans ses contours. Il était gracieux dans ses choix et dans ses expressions, chaud, séduisant et vrai dans sa couleur, moelleux et large dans ses effets comme dans son pinceau. Avec tous ces talents réunis, il sut se distinguer de tous ses confrères, il sut se faire une route unique à lui-même, il sut, sans s'assujettir servilement au style de ses maîtres, profiter de ce que chacun d'eux avait de plus parfait, il sut, enfin, par les moyens les plus simples et les plus aisés de l'enseignement, former lui-même un grand nombre d'élèves qui lui ont fait honneur et dont plusieurs tiennent les premiers rangs dans l'Académie royale.

Lu dans une assemblée particulière le 18 novembre 1762 et dans l'assemblée publique du 7 décembre de la même année.

Notes du transcripteur

(1) Voir notamment dans COYPEL Antoine, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J. Collombat, 1721, les parties sur la pratique et le jugement (p. 4-11) ; la critique de la prévention (p. 16-20) ; les anciens et les modernes (p. 97-115).

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

(2) Voir chez PILES Roger de, 1708, p. 366-367 (« Du clair-obscur ; Premier moyen : Par la distribution des objets ») et la planche de la p. 382. De Piles précisait, comme le rappelle ici Nonnotte : « Ce que je dis ici de la grappe de raisin ne doit pas être pris grossièrement à la lettre, ni selon l'arrangement, ni selon la forme, c'est une comparaison sensible qui ne signifie autre chose que la jonction des clairs et la jonction des ombres. »

(3) Papillotage se dit « 1° des yeux qu'un mouvement involontaire empêche de se fixer sur les objets ; 2° d'un tableau qui pétille d'une manière incommode, par des lumières également brillantes, et par des couleurs également vives » (*Dictionnaire critique de la langue française*, éd. 1787-1788). Sur l'histoire de cette notion, voir notamment HOBSON Marian, *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2007.

(4) Allusion à COCHIN Charles-Nicolas, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris, Ch.-A. Jombert, 1758 (éd. MICHEL Christian, Rome, École française de Rome, 1991), et notamment à ses commentaires sur les œuvres de Véronèse qu'il vit à Venise (t. III). Cochin s'en était servi plus tard, dans sa conférence sur l'effet de la lumière (publiée dans le *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, Ch.-A. Jombert, 1757, p. 183-216 et dans le *Mercure de France*, août 1758, p. 131-158.pour justifier le rejet de l'usage erroné des repoussoirs.

(5) Le développement qui suit sur la façon dont Raphaël sut dépasser la manière sèche de son premier maître, Pérugin, et se perfectionner au contact des œuvres de Michel-Ange (en particulier la chapelle Sixtine) se fonde sur le récit de PILES Roger de, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connaissance des dessins et de l'utilité des estampes*, Paris, N. Langlois, 1699, livre 3, p. 171-181, lui-même issu des vies vasariennes. Nonnotte ne retenait donc pas la version de DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine, 1745-1752, t. I, p. 6, qui, inspirée de celle de Bellori, réfutait l'idée que seul Michel-Ange avait permis à Raphaël d'élever la peinture. Louis Galloche, dans la troisième partie de son Traité, consacrée à la composition, qu'il lut à l'Académie royale de Paris le 7 avril 1753, développait le même exemple, dans les mêmes termes que Nonnotte.

Suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption) (Ms. 193-138)

Dans ce discours, lu à l'Académie de Lyon le 26 novembre 1771 (1), *Nonnotte indiquait au jeune peintre la marche qu'il devait suivre s'il voulait atteindre à la perfection, dans le genre de peinture vers lequel ses talents naturels l'avaient porté. Comme dans ses autres écrits, c'est à la responsabilité du maître qu'il en attribuait la réussite, ainsi qu'au soutien des académies, instigatrices de prix et de concours, qui rythmaient la formation de l'élève et stimulait ses compétences.*

En défendant l'utilité d'une émulation vertueuse, contraire à la compétition jalouse et stérile, Nonnotte gardait en mémoire le concours de 1727 qui, en plaçant sur un pied d'égalité deux artistes (Jean-François de Troy et François Le Moyne), envenima la rivalité entre les deux peintres, discrédita la légitimité du verdict et secoua durablement les aspirations des futurs récipiendaires (2). *L'histoire de ce concours fut maintes fois ressassée dans les milieux académiques. Jean-Baptiste Massé, dans sa conférence « Sur les élèves et leurs devoirs », prononcée à l'Académie royale de Paris le 4 janvier 1749, et dont Nonnotte, qui l'avait probablement entendu, reprend ici les grandes lignes, prenait la défense de Le Moyne.*

Lorsqu'à la mort de Nonnotte, Antoine Terrasson de Barollière, alors directeur de l'Académie de Lyon, prononça, lors de la séance du 12 avril 1785, un compte rendu sur l'artiste, il écrivait : « Artiste éclairé, il joignit à une exécution vraie et élégante une grande connaissance de la théorie de son art. […] Loin de la capitale, ses talents étant moins exercés et ayant moins d'émulation, puisqu'il n'avait point de rivaux, il ne parvint pas peut-être au degré de perfection auquel il était destiné (3). » APK

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Messieurs,

Dans les différents objets de tributs académiques que j'ai eu l'honneur de vous présenter, je me suis presque toujours renfermé dans ceux qui appartiennent à l'art de la peinture, j'ai tâché de les développer et de mettre au jour ce que des observations suivies ont pu me faire découvrir de plus juste, de plus clair et de plus précis sur ce qui en fait les véritables beautés. Cet art séduisant a toujours fait mes délices et si je jouis de quelque petit avantage et de quelque considération dans la société, c'est à cet art enchanteur, et que j'ai toujours cultivé par inclination et par goût, que j'en suis redevable. Permettez donc, Messieurs, que toujours zélé pour sa gloire, je vous présente quelques nouvelles observations sur ce qui peut en faciliter ou en arrêter les progrès.

En supposant donc toujours les dons nécessaires de la nature, je veux dire le génie, les talents et le goût, j'ai observé que les progrès dépendaient d'une étude très constante, très étendue et très courageuse, que cette étude s'animait beaucoup par l'émulation, que l'émulation devait être échauffée par les récompenses, qu'il fallait se garantir avec soin des préjugés d'écoles, et que rien ne serait plus nuisible aux progrès de l'artiste et aux succès de l'art que la confiance en soi-même et la présomption. Ce sont là les nouvelles observations que j'ai faites et que je vais vous présenter en peu de mots dans le même ordre que je les ai annoncées.

Première observation : Étude constante et très étendue

Dans la peinture, comme dans tous les autres genres de beaux-arts, la nature doit fournir les premiers fonds et c'est à l'étude à les faire valoir. C'est à la nature à donner au peintre cette délicatesse d'organe et de sentiment qui lui fasse saisir avec vivacité et justesse ce que les différents objets que présente l'univers ont de plus gracieux et de plus touchant. C'est à la nature à lui donner ce feu et cette force qui lui fasse exprimer avec la vérité la plus sensible tous les caractères et les mouvements des passions. C'est à la nature à lui donner cette pénétration vive qui perce jusque dans le fond du cœur, qui y découvre les causes et les principes de tout ce qui se passe de sensible sur l'extérieur du corps humain, qui le mette en état d'en rendre compte avec le pinceau et d'en rendre compte d'un manière aussi nette et aussi clair qu'il l'aura senti et compris lui-même. Enfin, tout ce que nous présente l'univers est du ressort de la peinture et c'est à la nature à distribuer les dons, les talents, le génie, pour être en état de tout représenter.

À la vue de tant d'objets et de ces détails innombrables où il faut entrer, où tout doit être médité et approfondi de la part de celui qui s'engage dans cet art, on conçoit aisément quelle doit être l'étendue des études, des soins, de l'application qu'il exige et qu'on doit nécessairement y apporter. Mais comment le jeune artiste aura-t-il le courage d'entreprendre une course si pénible et si longue ? Ne sera-t-il pas étonné de cette multitude immense d'objets qu'il doit s'appliquer à connaître et à approfondir ? Mais, heureusement, semblable à l'enfant dont l'imagination n'est pas encore d'une certaine force et d'une certaine étendue, il n'envisage encore qu'une partie de la course qu'il a à faire, il ne voit encore qu'une partie des objets auxquels il doit donner son application et ses soins, il s'engage avec confiance dans la carrière. L'attrait le détermine, les premiers succès l'encouragent et l'enhardissent, la peine le rebute moins que la joie de ses découvertes et de ses progrès ne le flattent, il s'élève de degré en degré et cette application constante le fera parvenir sûrement au but qu'il s'est

proposé. L'esprit lâche, distrait, inappliqué, ne sera jamais capable d'un grand essor, ni ne promettra jamais de grands succès.

Avec cette étude constante et courageuse, que l'élève ne marche point cependant au hasard, qu'il ne marche qu'à la lueur du flambeau des vrais principes, qu'il ne marche que sous la direction d'un maître éclairé qui développe, explique, fasse sentir les vérités analogues à la peinture. Avec ce secours, il évitera bien des fautes qui ralentiraient son ardeur en le rebutant, il fera moins de tentatives infructueuses, ses progrès seront beaucoup plus rapides et ses succès plus assurés et plus flatteurs.

Un maître éclairé et attentif étudie le goût et les dispositions de son disciple, il cherche à connaître les aliments qui lui sont plus convenables, il lui fait éviter tout ce qui pourrait l'arrêter dans sa course et retarder ses progrès, il détourne tout ce qui ne serait qu'épineux dans ses études et il l'encourage par ses exemples.

Car si les dispositions naturelles, l'amour de l'étude et la constance dans le travail sont nécessaires à un jeune homme qui se destine à la peinture, il ne l'est pas moins d'être conduit par un maître dont la sagacité puisse lui faire connaître tout ce qui est plus propre à accélérer ses progrès et à les assurer. Non seulement il juge de ce qui convient le mieux en particulier à l'élève, mais il distingue, selon les besoins, les moyens différents qu'il faut prendre pour faire arriver au même but des sujets et des génies différents. Tel né plus tranquille et plus timide, quoiqu'avec un bon jugement et de la justesse dans les idées, a besoin d'être animé et réchauffé par les exemples d'un travail plus hardi et plus frappant et par une exécution de pinceau plus forte et plus fière. Tel autre, au contraire, né plus vif et plus fougueux, doit être retenu par les exemples d'un travail plus sage, plus réfléchi et plus digéré. Les besoins d'un disciple doivent régler les préceptes du maître, surtout dans un art où il faut accorder continuellement l'opération d'une main toujours soumise avec la volonté et le génie qui doivent commander. Et lorsque les distributions d'exercices sont faites dans une école, pour chacun selon sa portée et sa convenance, il reste un moyen général qui est utile à tout ceux qui la composent et c'est ce qui donne lieu à l'observation suivante.

Seconde observation : Les avantages de l'émulation

L'émulation est un noble désir d'imiter, d'égaler, de surpasser même, s'il est possible, ceux dont les succès ont justement mérité les louanges et les applaudissements. C'est un redoublement de forces que l'amour de la gloire fait passer dans l'âme, c'est le principe de ces efforts heureux et généreux auxquels on s'élève par la comparaison des progrès de ceux qui courent la même carrière.

Et n'est-ce pas, Messieurs, à ces comparaisons de progrès que nous devons relativement à l'objet de la peinture le grand nombre de morceaux merveilleux qui ont paru depuis près de trois siècles. Les progrès d'un artiste sont un exemple pour un autre. Un premier coup d'œil et des observations qui suivirent de la part de Raphaël sur les ouvrages de Léonard de Vinci et sur ceux de Michel-Ange lui firent d'abord changer de manière ; il quitta une sécheresse et une maigreur de pinceau qu'il avait contractée à Urbin, et il les remplaça par une exécution infiniment plus moelleuse et plus suave qu'il acquit à Florence. Une seconde vue et de nouveaux examens des ouvrages de Michel-Ange, qui jouissait à Rome de la réputation la plus grande et la mieux méritée, acheva de faire prendre l'essor au génie sublime de Raphaël qui, sans une mort prématurée, aurait laissé après lui une plus grande quantité encore des plus brillantes richesses de l'art.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Le même genre d'émulation dans ce temps-là ne se renferma pas dans quelques hommes seulement. Les principales villes de l'Italie devinrent émules les unes des autres et on vit se former en peu de temps les fameuses écoles de Rome, de Florence, de Venise et de Bologne. Cette aurore brillante de la peinture répandit ses rayons fort au loin, la réputation de ces premiers maîtres de l'art passa rapidement en-deçà des Alpes, et des hommes de toutes les nations de l'Europe instruits par la renommée les voulurent connaître et étudier sous eux les éléments de cet art enchanteur. Dès lors, on commença à jeter les fondements de la brillante école flamande, qui a produit de si grands hommes, et de celle de France, qui a paru avec le plus grand éclat, qui est de toutes celle qui s'est la mieux soutenue et qui semble encore aujourd'hui y ajouter.

Troisième observation : Émulation échauffée par les récompenses

Nous ne rappellerons pas les récompenses dont les heureux talents des Michel-Ange, des Raphaël, des Titien, des Rubens ont été couronnés par les augustes protecteurs des arts. Nous ne représenterons que ce que nos princes ont faits pour la nation. De quelles faveurs n'ont pas été accueillis et comblés les peintres et les sculpteurs qui ont paru en France, soit nationaux soit étrangers ? Avec quelle magnificence Louis XIV n'a-t-il pas fondé l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris et une École académique des mêmes arts à Rome. Louis XV n'honore-t-il pas de même ces établissements dont il s'est déclaré le protecteur immédiat depuis environ vingt-quatre ans (4). Et n'est-ce pas sous son règne que nous avons vu se former ou se rétablir une grande partie des écoles académiques de dessein qui subsistent dans nos principales villes de province ?

Cette protection déclarée d'un grand nombre de nos princes a eu tout le succès qu'ils avaient lieu d'en attendre. Pendant plus de deux siècles, la capitale et les provinces n'ont cessé de produire des artistes du premier ordre. Paris a vu naître, dès le Seizième, Germain Pilon et Jean Goujon, tous deux excellents sculpteurs, et dans le suivant, les Vouet, les Le Brun, les Le Sueur, les La Fosse et les Boullongne. La Normandie a donné les le Poussin et les Jouvenet ; la Champagne, les Girardon et les Mignard ; la Picardie, Jacques Sarazin ; le Cambrési, les de Marsy ; le Languedoc et la Provence, les Puget et le Bourdon ; la Franche-Comté, les le Courtois, connu sous le nom du Bourguignon ; le duché de Bourgogne, Jean Cousin. La ville de Lyon et le Lyonnais ont donné les Coysevox, les Coustou, les Thierry dans la sculpture, les Delorme, les Stella, les Vivien, les Audran et les Drevet dans l'architecture, la peinture, la sculpture et la gravure (5). Enfin, de nos jours, nous avons vus en France, les Le Moyne, les Restout, les de Troy et les Van Loo, les Rigaud, les Largillierre et les Boucher, Desportes et les Parrocel. Je pourrais aller bien plus loin pour la gloire de notre siècle si je ne craignais de blesser la modestie de ceux qui vivent encore parmi nous.

Tel est l'effet d'une émulation excitée par la protection et la bienveillance des grands princes. C'est elle qui fait éclore le germe des talents et qui les soutient. Non seulement ceux qui sont déjà consommés dans la connaissance et la pratique de l'art reçoivent des récompenses proportionnées à leurs succès et à leur réputation, mais la jeunesse qui est entrée dans la même carrière reçoit des encouragements et des distinctions qui ne peuvent manquer d'animer toujours plus leurs efforts et d'enflammer leur ardeur. Les académies et écoles de dessein, comme autant de riches pépinières, servent à former, nourrir et fortifier les étudiants qui s'y rassemblent. C'est là qu'un exemple réciproque les anime entre eux, et qu'un désir mutuel de se surpasser les uns les autres leur fait faire des efforts qu'ils ne feraient point sans cette concurrence. C'est pour soutenir cette heureuse concurrence, c'est

pour la perpétuer et en assurer les fruits que des prix ont été fondés et qu'ils ont été distribués depuis plus d'un siècle avec tant de magnificence et de générosité. Le seul établissement fait à Rome en faveur de douze pensionnaires qui y sont entretenus par le Roi lorsqu'ils ont gagné les grands prix à Paris est une source intarissable où se perfectionnent les plus excellents sujets et, en même temps, c'est le monument le plus éclatant du goût du prince (6).

Peu de temps après la fondation de ces premiers établissements, il fut jugé utile et reconnu nécessaire de répandre dans les provinces le même goût pour les arts et il fut résolu d'établir dans les principales villes des écoles académiques de dessein. Lyon fut la première où un établissement de ce genre fut autorisé. Le germe des talents y était, comme il est encore, et dès lors il y fut fécondé de manière qu'après la capitale, c'est la ville qui a le plus fourni de grands hommes, surtout dans la sculpture et dans la gravure.

Depuis près de quinze ans, des amateurs zélés y ont ranimé ce goût naturel, une École publique de dessein y a été rétablie, l'émulation y a été la plus vive et la plus ardente et cette émulation y a déjà produit dans différents genres nombre de sujets très distingués. Nous en avons qui, dans la peinture, seraient dignes dès à présent de tenir place dans les premières académies et d'autres qui, dans la route qu'ils ont prise et dans les ouvrages qu'ils ont déjà faits, donnent les espérances les plus assurées de devenir de très excellents artistes. Nous en avons qui, dans la sculpture, ont remporté les grands prix à Paris et qui occupent à Rome des places de pensionnaires du Roi (7). Dans le génie militaire et dans l'architecture civile, nous en avons qui ne se distinguent pas moins. Enfin, nous en avons plusieurs dans la gravure, mais le plus grand nombre est de ceux qui se sont donnés aux desseins de fabriques et dont plusieurs occupent les premières places (8). Et à quoi sont dus tous ces progrès ? C'est à la protection bienfaisante d'un ministre qui aime cette ville, qui en a les intérêts à cœur et que vous avez eu parmi vous (9). C'est au zèle constant et à la générosité de plusieurs de vos concitoyens, aidés dans leurs vues et dans la dépense par un corps toujours respectable, dont le bien public dirige toutes les démarches et qui, à tant de titres, sont véritablement les pères de la patrie. C'est enfin aux dispositions naturelles et à l'amour de votre jeunesse pour l'étude des beaux-arts.

L'utilité des encouragements et des récompenses n'est donc point douteuse. Pour leur donner encore plus d'efficacité, que ces récompenses ne se distribuent que de la manière la plus solennelle, c'est-à-dire dans les lieux et dans les cas où il peut y avoir concours, ce qui ne peut se rencontrer que dans les écoles publiques légitimement établies et autorisées. Joignons à ces moyens les dispositions que donnent la nature, le génie, l'amour et la constance au travail, nous verrons indubitablement des hommes se former et atteindre fréquemment au plus haut degré de perfection.

Quatrième observation : Se garantir des préjugés d'écoles

Toutes les différentes écoles ont eu des endroits par où elles se sont distinguées et qui les ont comme caractérisées. La nature semble avoir distribué ses dons avec œconomie (10) et avoir donné aux uns la force et la vigueur de l'expression, aux autres le touchant et les grâces, à ceux-ci une fraîcheur de coloris qui plaît toujours, à ceux là une exactitude dans le dessein infiniment estimée des connaisseurs. Tandis qu'on s'est livré à certains points toujours importants et nécessaires, on n'a pas toujours assez cultivé les autres, on les a quelquefois même dédaigné et négligé. De là les préjugés d'écoles, qui ne laissent pas prendre au génie tout son essor, qui cachent une partie des beautés et des vérités de la nature et qui, présentant d'une part des lumières précieuses, laissent encore de l'autre des ténèbres

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

et de l'obscurité. Nous ne nous arrêterons pas sur ce point dont j'ai déjà eu l'honneur de vous entretenir dans un discours particulier et je passe tout de suite à ma cinquième et dernière observation.

Cinquième observation : Éviter la confiance et la présomption

Il faut convenir que dans la recherche d'un objet qui est environné de tant d'obstacles et qui est d'une si grande difficulté à saisir dans sa perfection, on a besoin de secours, que ces besoins se multiplient en raison du degré où l'on veut atteindre et que négliger dans ces cas des conseils judicieux, donnés par hommes juges compétents et expérimentés, c'est s'exposer à manquer son but (11). L'homme vraiment jaloux de sa propre gloire ne doit donc rien négliger de tout ce qui peut servir à la lui assurer. Une manière de penser sage et modeste le rendra plus attentif et plus docile, et un peu moins de présomption lui fera éviter des chutes aussi funestes à sa gloire qu'à ses intérêts.

Cependant, il n'est que trop fréquent que nous perdions des sujets qui pourraient réussir s'ils avaient un peu moins de complaisance pour eux-mêmes et pour leurs productions. Les uns restent trop loin du terme prescrit, les autres ne font pas même la moitié du chemin, quelques-uns font une marche rétrograde et, sans s'en apercevoir, ils reculent au lieu d'avancer. Nous n'en avons que trop d'exemples que je pourrais citer, mais c'est assez de dire pour le malheur de ceux qui seraient dans le cas que présumer trop de soi-même est une preuve qu'on a la vue bornée et que c'est se retrancher les plus grands moyens de se perfectionner.

On a remarqué d'ailleurs que les gens les plus habiles et qui connaissent le mieux les difficultés qu'il y a à le devenir seront toujours plus sur leurs gardes et prendront plus de précaution pour soutenir le degré de talent auquel ils auront atteint. Ils comprennent bien qu'il n'est pas moins difficile de conserver une réputation brillante que de la mériter et de l'acquérir.

Si dans ces observations, Messieurs, j'ai parlé des moyens dont on s'est servi pour donner de l'émulation à ceux qui sont destinés à cultiver les beaux-arts, si j'ai parcouru rapidement les bons effets qu'ils ont produits et les fruits qu'on en a retirés, j'ai voulu prouver par là l'efficacité de ces moyens et en montrer la nécessité. Les récompenses sont attrayantes pour la jeunesse, tout le monde en convient. Les obtient-elle ? Elle est encouragée, elle redouble d'ardeur et d'efforts pour s'en rendre toujours plus digne. Mais, avant que d'y parvenir, combien n'a-t-elle pas d'obstacles à franchir et de difficultés à surmonter ! Il faut aplanir une route toujours épineuse et vaincre des ennemis qu'on peut rencontrer à chaque pas et dont les plus dangereux sont pour l'ordinaire ceux qui sont les plus près de nous. C'est ce qui m'a déterminé à entrer dans quelques détails et à faire ces observations sur les effets dangereux d'une présomption outrée. Autant l'essor d'une émulation raisonnable et juste peut être utile et avantageuse aux arts et à ceux qui les professent, autant l'ivresse de la présomption démesurée peut leur être nuisible et pernicieuse. Elle est d'autant plus à craindre qu'elle nous flatte, elle est d'autant plus à fuir qu'elle ruine les talents et qu'elle nous fait moins estimer dans la société.

L'homme qui est né pour les beaux-arts et qui les cultive, qui en cherche la perfection et qui veut y acquérir de la célébrité, ne peut donc user de trop de précautions pour se garantir des coups d'un semblable ennemi. Il doit considérer qu'un peu de modestie avec des

talents le rendront toujours plus aimable et plus recherché dans le monde, et le feront peut-être paraître encore plus habile aux yeux de ses confrères et de ses concitoyens. Une présomption outrée fréquemment dégénère en orgueil et celle-ci sera toujours détestée comme l'ennemie de la véritable gloire et de la saine raison.

Il en est de l'homme dans les arts ainsi que dans les autres états. S'il travaille avec application et avec constance pour découvrir les moyens de se perfectionner, s'il veille à ne rien laisser échapper de tout ce qui peut assurer le succès de ses études, s'il est susceptible des sentiments d'une noble émulation, si ces sentiments sont encore échauffés par les récompenses, si, amateur constant de la belle nature et de la vérité, il se garantit de tous préjugés d'écoles. Si, s'élevant enfin au-dessus de lui-même, il évite les écueils dangereux de la présomption, alors il n'est rien de si parfait dans les arts où il ne puisse atteindre et il n'est rien que l'on ne puisse en espérer.

Notes du transcripteur

(1) Dans le Ms. 193-158, se trouvent trois feuillets qui résument ce discours. Puisqu'elle ne donne aucune indication supplémentaire, nous ne transcrivons pas cette synthèse.

(2) Nonnotte évoqua également ce concours dans la Vie qu'il consacra à son maître, voir plus bas. Sur l'histoire du concours, ROSENBERG Pierre, « Le concours de peinture de 1727 », *Revue de l'art,* 37, 1977, p. 29-42 ; CLEMENTS Candace, « The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures and the Painting Competition of 1727 », *The Art Bulletin*, LXXVIII, décembre 1996, p. 647-662.

(3) Ms. 267-II, fol. 582 verso.

(4) Après la mort de Philibert Orry en décembre 1747, le roi devint le protecteur immédiat de l'Académie royale de peinture et de sculpture, ce qui permit d'engager une série de réformes, dont la mise en place, l'année suivante, de l'École royale des élèves protégés.

(5) Nonnotte évoque de nouveau les grands noms de l'école lyonnaise, ainsi que l'histoire de la fondation de l'école de dessin, dans son discours, publié ci-après, sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles qui y sont établies ; nous y renvoyons pour l'annotation.

(6) L'Académie de France à Rome, fondée par Colbert en 1666.

(7) Notamment le sculpteur Pierre Julien, qui obtint le grand prix de sculpture de l'Académie royale de Paris en 1765 et qui, parti à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France en 1768, ne devait en revenir que l'année suivant le présent discours. Sur cet artiste, voir GRANDJEAN Gilles, SCHERF Guilhem, *Pierre Julien (1731-1804)*, cat. exp., Le Puy-en Velay, Paris, Somogy, 2004.

(8) Notamment Jean Revel (1684-1751) (THORNTON Peter, « Jean Revel, dessinateur de la Grande Fabrique », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1960, p. 71-86) ; Joubert de l'Hiberderie (1715-1770) (WIEDERKEHR Anne-Marie, « Le dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie de Nicolas Joubert de l'Hiberderie, dessinateur à Lyon au XVIIIe siècle », *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, 7, 1984, p. 24-27) ; ou Philippe de Lasalle (ARIZZOLI-CLEMENTEL Pierre, « Philippe de Lasalle (1723-1804) : les portraits tissés de Louis XV et de la comtesse de Provence au musée des Tissus de Lyon », *Revue du Louvre*, 3, 1992, p. 47-55).

(9) Il s'agit d'Henri-Léonard Bertin. Sur ce personnage, voir notre note 11 de la préface au Traité de peinture.

(10) « Signifie quelquefois bel ordre et disposition des choses » (*Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, éd. 1690).

(11) Recommandation déjà présente chez COYPEL Charles-Antoine, *Discours sur la peinture, prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture*, Paris, P.-J. Mariette, 1732, p. 1-16 (« Sur la nécessité de recevoir des avis »).

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Discours sur le goût dans la peinture (Ms. 193-94)

Ce discours et celui qui suit, « sur les caractères auxquels on peut reconnaître les excellents peintres et les vrais connaisseurs », sont complémentaires et on pourra les lire en pendants. L'ordre de présentation décidé par Nonnotte dans son Traité de peinture est à l'inverse de la chronologie de ses lectures devant l'Académie de Lyon. Le fait que son ouvrage ait été destiné aux élèves peintres, avant de l'être aux amateurs, pouvait justifier un tel choix.

Dans le présent discours, lu le 17 novembre 1763, Nonnotte commençait par expliquer que le goût naissait d'une disposition naturelle (1)*, qu'il s'agissait d'entretenir grâce à la connaissance des règles de l'art et du principe de convenance. Il s'écartait ainsi du point de vue de l'abbé du Bos qui, dans ses* Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture *(Paris, J. Mariette, 1719), donnait davantage de crédit au sentiment inné et irrationnel.*

La conception du goût en peinture qu'il développait ensuite correspondait à ce qu'Antoine Coypel appelait le grand (le grand goût, la grande manière) (2). APK

Messieurs,

Tout le monde parle de goût, tout le monde se pique de goût. On s'efforce d'en faire paraître dans les ouvrages d'esprit qu'on enfante, dans les beaux-arts qu'on cultive et jusque dans les choses les plus ordinaires dont on use. On sent bien ce que c'est que le goût. Mais lorsqu'on veut en parler, on a de la peine à exprimer ce que l'on sent. On dit d'un homme qu'il a du goût. On dit d'un ouvrage qu'il est d'un bon goût, d'un grand goût. Le goût se trouve donc dans l'homme et dans les ouvrages soit de l'art, soit de la nature. Le goût dans l'homme est une heureuse disposition de l'âme à recevoir les impressions les plus délicates que les véritables beautés peuvent faire sur lui. Le goût dans les ouvrages, c'est la réunion de ces beautés qui touchent les âmes sensibles. Comme dans tous les autres arts agréables, il y a un goût dans la peinture et c'est là ce qui fera l'objet de nos réflexions et de nos remarques dans ce discours. Nous examinerons quel est le principe du goût dans ce bel art, quel en est l'objet, quelles sont les règles par lesquelles on peut connaître si un tableau est exécuté avec goût.

Les principes du goût dans la peinture ne sont autre chose que cette facilité et cette disposition que l'âme peut avoir pour sentir toutes les beautés de la nature soit dans la réalité, soit dans la représentation. Cette facilité et cette disposition viennent d'abord de la nature même. Ce sont des présents des cieux. On peut les faire valoir et les augmenter beaucoup par la bonne éduction, par la culture, par l'aide d'un guide habile et intelligent, par l'habitude qu'on aura dès l'enfance de ne porter ses regards ou d'avoir toujours sous les yeux des objets ou les véritables beautés de la nature ou celles de l'art soient bien développées, ou bien représentées. En supposant ces principes qui paraissent évidents, on ne doit pas être surpris de la diversité des goûts parmi les hommes, on ne doit pas être surpris que les uns n'aient point absolument de goût, que les autres en aient un très délicat, et qu'un grand nombre tienne un certain milieu entre ces deux extrémités. Le villageois toujours asservi à un rude travail, peu accoutumé à penser et à réfléchir, privé dès son enfance de tous les secours de l'éducation, ne peut pas avoir du goût, ni juger des choses de goût. Ce qu'il aurait pu recevoir d'heureuses dispositions de la nature dépérit faute d'être cultivé. L'homme de ville manquera de goût malgré tous les secours qui lui seront donnés s'il n'a pas reçu certaines dispositions de la nature. La nature enrichira quelquefois les uns d'une sensibilité si vive et d'organes si

délicats qu'ils n'auront presque aucun besoin des leçons des maîtres pour avoir un goût sûr et exquis. Les autres, étant dès leur enfance environnés d'habiles maîtres, ayant toujours sous les yeux d'excellents tableaux, auront un goût comme naturel, quoique leurs dispositions ne soient pas des plus heureuses. Ainsi, je le répète encore avec assurance, qu'on ne doit pas être surpris de trouver parmi les hommes une différence si prodigieuse d'intelligence, de sensibilité et de goût pour la peinture.

L'objet du goût dans la peinture est la belle représentation de tous les objets qui peuvent plaire, qui peuvent mettre du mouvement dans l'âme, l'occuper, l'attacher, la fixer ; j'ajoute même, l'instruire et l'éclairer. Il faut alors que cette représentation ou imitation soit bien raisonnée, bien sentie, prise des objets qui sont généralement reconnus pour les plus agréables, les plus intéressants dans la nature, parce que tout ce qui est dans la nature n'est pas toujours propre à favoriser l'art et à faire la gloire de l'artiste et le plaisir du spectateur. Plus cette imitation sera parfaite, plus elle nous rendra sensible. Elle nous attendrira, nous arrêtera, nous échauffera, nous effrayera même selon les différentes circonstances. Quelle variété de sentiments ne font pas naître dans l'âme ici les caresses d'une mère tendre qui embrasse son cher enfant, là une épouse éplorée qui reçoit un époux qu'on lui ramène presque expirant des blessures qui lui ont été portées dans une bataille, ici la Majesté du Seigneur dont la parole toute puissante commande à l'univers de sortir du néant, là le Fils de l'Éternel qui, à la vue des gardes effrayés et en faisant trembler la terre, sort victorieux du tombeau. Les impressions que ressent l'âme à la vue de ces différents sujets nourrissent, augmentent et perfectionnent le goût que nous avons reçu en naissant.

Presque toutes les écoles ont un goût particulier qui les caractérise et les distingue ; presque aucune ne travaille à se rapprocher du goût de l'autre. Est-ce l'effet de l'habitude du préjugé, de l'impression qu'on aura reçue des premiers maîtres, c'est ce que je n'entreprends pas d'examiner. Je me contenterai de dire qu'il est un goût général qui est le meilleur, qui est même le seul bon goût que l'artiste doit rechercher et qui se répand sur toutes les parties de la peinture. On le retrouve essentiellement dans celle du dessein, dans la couleur, dans l'expression, dans la composition, et plus particulièrement encore, dans les convenances pour donner à chaque chose ce qui lui appartient. Entrons dans les détails, voyons ce qu'exige chacune de ces parties et faisons-nous, s'il est possible, des règles qui prouvent et qui assurent le bon goût.

Il y a un bon goût de dessein dans la manière de former les objets. Il est d'abord dans la justesse des formes qui demandent la pureté dans leurs développements et qui ne laissent ni doute ni embarras, dans une expression claire sur ce qui désigne leurs offices, dans un mélange agréable de plans qui ne nous présente rien dans les surfaces de généralement rond ni de généralement carré. Tel objet est reconnu pour être dessiné de bon goût, pourquoi cela ? Si c'est une partie ou un membre du corps humain, c'est parce qu'il est dessiné plus carrément et avec plus de fermeté dans les jointures et lorsque les os sont plus près de la peau et que, dans ce qui présente des muscles charnus, il y a plus de mollesse et de rondeur. C'est parce qu'il y a plus de flexibilité dans les contours intérieurs susceptibles de compressions, plus d'étendue dans ceux qui sont extérieurs et qui servent à l'enveloppement. Ce n'est pas tout encore : toutes les parties dans la peinture sont soumises aux lois de la convenance. Le dessein a les siennes par rapport à la différence des âges, des sexes et des conditions. Un Apollon, par exemple, qui serait dessiné dans le caractère mâle et nerveux de l'Hercule Farnèse serait, relativement à la convenance, dessiné d'un très mauvais goût. Le corps d'une Vénus, par là même raison, le serait fort mal si l'anatomie s'y trouvait trop expliquée. La Vénus doit être remplie de grâces, les contours y doivent être aisés et coulants, les membres

en doivent être nourris sans trop de charges et doivent avoir de la délicatesse sans aucune maigreur. Le messager des dieux doit être d'une nature légère et bien développée, son emploi l'exige. Pluton doit être plein de feu, très actif et bien expliqué dans toutes ses parties. Neptune, quoique mâle et terrible dans le caractère avec lequel il doit être représenté, les contours en doivent être ondoyants, il tient de la nature de l'eau comme Pluton tient de celle du feu, l'expression dans les jointures doit donc être un peu moins ferme. Il en est de même des autres personnages selon les âges, les conditions, les emplois. Les moindres fautes contre ce que je viens de dire détruisent le goût dans la partie du dessein et, par cette raison, on doit avoir une soigneuse attention à les éviter.

L'exécution dans cette partie de la peinture sera aussi plus spirituelle et présentera plus de vie si elle est plus légère ; elle sera de même plus expressive, ayant moins de pesanteur dans le travail, elle fera paraître beaucoup plus de mouvement dans tous les corps. J'ai vu des statues du fameux Puget où les parties de l'exécution sont si bien rendues et ou toutes les mollesses de la chair sont si bien exprimées qu'on croirait voir la chair même, et dans les tableaux qui sont très bons d'ailleurs et où ces choses sont omises, on se persuaderait que si on allait les toucher, on y trouverait tout le froid et la pesanteur du marbre.

La variété dans l'expression et dans la manière d'exécuter désigne la nature des corps. C'est manquer de goût que de manquer à la fidélité qui est due à ces observations, c'est ne les pas sentir. Les corps durs et pesants ont nécessairement un caractère de touche qui leur est propre et qui leur appartient, les corps spongieux et fluides ont également le leur. Les étoffes, les animaux, le paysage et les fleurs ont chacun leur caractère particulier et veulent absolument autant de justesse dans le travail qu'elles ont de variétés entre elles. Cette variété est une partie essentielle du goût dans un ouvrage, comme elle est une preuve de la puissance infinie du Créateur dans tout ce qui appartient à la nature.

Ajoutons que, dans la manière d'exprimer et de rendre toutes ces choses par le dessein, l'artiste ne saurait être trop attentif à procurer de l'aisance et du développement à tout ce qu'il représente. Tout ce qui gène ou embarrasse une figure dans un ouvrage gène aussi l'imagination du spectateur. Nous ne voulons point nous fatiguer à deviner les choses, ni à chercher d'où elles viennent et à quoi elles aboutissent. C'est à l'artiste à nous éviter cette peine, c'est à lui à lever les doutes que la nature même pourrait laisser quelquefois sur quelques-uns des objets qu'elle nous présente. Il doit éviter avec la même attention les minuties accidentelles qui paraissent dans quelques rencontres sur des parties qui demandent de l'étendue. Les masses principales ne veulent aucun travail inutile, elles ne demandent qu'un beau développement et des effets qui soient larges, on ne doit donc les détailler davantage que dans leurs jointures avec les autres parties. Les liaisons des parties les unes avec les autres étant mieux rendues et mieux expliquées, celles qui sont parties principales n'en paraissent que plus grandes et d'un plus grand caractère, et c'est ce qu'on appelle dessiner d'un grand goût. Passons à ce qui concerne le goût dans la couleur.

Il est un bon goût, un goût meilleur de couleur, cela n'est pas douteux. Ce goût se rencontre dans l'observation fidèle de la couleur locale des objets, dans ses dégradations, dans ses variétés de teintes, dans une combinaison juste pour les placer avantageusement à côté les unes des autres et leur faire produire un accord général et une harmonie séduisante à l'œil. La bonne couleur doit être vive et pleine de chaleur dans les objets qui ont le plus de vie et lorsqu'ils sont placés sur les plans les plus avancés. Elle demande de la dégradation sur toutes les surfaces qui sont tournantes, comme sur les objets qui sont placés sur des plans reculés. Elle varie selon le genre de lumière qui éclaire les objets, selon l'esprit qui les anime

et selon les passions qui les agitent. Les mouvements du cœur ainsi que les passions se décèlent souvent par la couleur. La santé, les infirmités et la diversité des âges la font aussi varier. La tendre jeunesse exige beaucoup de finesse dans la couleur. C'est un arbrisseau, c'est une plante, une fleur dont le printemps ne nous montre que de la délicatesse, de la fraîcheur et de la légèreté dans les teintes. Un corps dans l'âge formé et qui est plein de feu et de santé présente un coloris plus décidé et plus chaud, il exprime par la couleur ses dispositions, sa vivacité et ses forces acquises. Dans le déclin de l'âge, la couleur dégénère, elle est affaiblie par la diminution du tempérament et souvent elle est détruite par l'impression et les injures de l'air. Le principe de la couleur naît de la lumière et de la nature des corps qui la reçoivent. L'arrangement et l'assemblage de ces corps établissent une première harmonie ; leurs couleurs réfléchies et participantes les unes des autres l'achèvent et la perfectionnent.

Une teinte dorée répandue généralement dans un tableau est estimée la meilleure dans la plupart des écoles de peinture. C'est sans doute parce que quelques écoles excellentes l'ont adoptée ainsi. Je serai du même avis. J'admettrai ce principe sans réserve quand le genre de lumière qu'on suppose éclairer les objets exigera cette teinte brillante. Je m'en éloignerai lorsque ce même genre de lumière devra être changé. Il ne faut pas s'asservir aux idées d'autrui sans réflexion et sans raisonnement. L'imitation servile fait presque toujours dégénérer, et dans tous les genres de productions. Et si l'aveugle préjugé domine ainsi, le but de la bonne couleur sera très souvent manqué. Le genre de lumière et la couleur propre des objets doivent seules diriger le peintre dans la couleur générale de son tableau. J'avoue que je ne comprends pas comment des écoles particulières ont pu donner quelquefois de la manière la plus outrée dans les teintes rouges. Les rayons de la lumière naturelle sont dorés ou argentins selon leur déclinaison, ou selon la disposition de l'air à travers lequel ils passent avant d'arriver jusqu'à nous, mais rarement sont-ils rougeâtres et, lorsque cela arrive, nos yeux ne peuvent les supporter longtemps : cette couleur les irrite et les blesse. Quelques autres écoles se sont jetées dans les teintes noires ou extrêmement rembrunies. Ce parti ne convient qu'à des imaginations livrées à la mélancolie ou noircies par le trouble et à des sujets sombres par les scènes tragiques qu'ils représentent. La nature n'autorise véritablement cette route que lorsqu'il y a privation de lumière. Celles des écoles qui sont tombées par un goût particulier dans l'usage des teintes grises et dominantes nous ont annoncé les effets de la faiblesse ou du refroidissement des idées de leurs auteurs. Un gris dominant ne doit être placé que dans la représentation qui caractérise la dernière des saisons, ou dans celle des climats les plus éloignés du centre de la lumière. On pourra encore juger, Messieurs, par deux sujets de la fable dont je vais parler, des cas ou une couleur dominante doit prévaloir. Ce sont les amours de l'Aurore et de Céphale et ceux de Diane et d'Endymion (3). Le premier nous annonce la brillante Aurore aux cheveux dorés qui, à son lever, répand ses rayons sur le chasseur Céphale, en même temps qu'elle colore tout l'horizon. Tout le monde connaît quels sont les effets de la lumière au lever de l'aurore, qui précède celui d'un beau soleil sur tous les objets qui se trouvent à portée d'en recevoir les impressions. Et l'on comprendra aisément que c'est alors, ou dans des cas semblables, que les teintes dorées doivent être dominantes dans un tableau. Le second sujet n'est pas moins connu et les conséquences qu'on en peut tirer sur l'article de la couleur n'en sont pas moins justes ni moins instructives. Diane, sous l'emblème de la lune, caresse de sa lumière argentine le berger Endymion qui sommeille. Tous les objets, dans ces moments représentés, participent de la teinte de cette lumière agréable et douce. Le peintre qui traite ce moment ne peut donc

point se refuser à des gris aimables et légers, toutes autres couleurs dominantes seraient contraires à ce que nous connaissons d'un beau clair de lune (4).

Il résulte de ces réflexions et de ces principes que le bon goût dans la couleur se rencontre dans la couleur naturelle des objets, intimement liée avec celle de la lumière qui les éclaire. Que l'harmonie, partie essentielle de ce bon goût, procédera de l'assemblage choisi et raisonné de ces objets, ainsi que des lumières accidentelles et réfléchies qu'ils se communiqueront mutuellement. Des remarques judicieuses sur tout ce qu'exige la diversité des âges, des conditions, des passions, des climats, concourront toutes de même à conduire le peintre à la fin qu'il doit se proposer.

La justesse et le pathétique, la naïveté et les grâces, la force et l'énergie dans les expressions des passions de l'âme et des sentiments du cœur, sont aussi du ressort et font partie du bon goût dans la peinture. Tout ce qui est trivial dégrade les talents ; tout ce qui est déplacé détruit les effets essentiels de l'art. Nous sentons naturellement un éloignement presque invincible pour tout ce qui est insipide et pour tout ce qui est faux. Ce qui ne pique point le goût du spectateur n'a point ou a trop peu de goût ou, ce qui est pis encore, est d'un mauvais goût. C'est donc dans le vrai, dans le choix et dans la justesse des expressions relativement à cette partie que le bon goût du peintre sera reconnu. Cette justesse renferme tout ce qui appartient aux convenances d'âges, de sexes, de conditions et de passions différentes, et elle doit le mettre au jour avec toute la vivacité nécessaire. J'ai vu des tableaux de dévotion où les expressions pieuses sont traitées d'une manière si forte et si touchante qu'elles pourraient donner les mêmes sentiments à ceux qui les examinent. On sait que des tableaux dirigés par la volupté et exécutés par un pinceau flatteur ont excité quelquefois dans des cœurs déjà tendres les mêmes passions qui s'y trouvaient représentées. Il est des sujets où, lorsque l'expression est portée au degré d'élévation, de noblesse et de grandeur, dont Raphaël a donné de si beaux exemples, on se sent transporté et rempli d'admiration. La partie de l'expression assaisonnée ainsi de tout ce qui lui est propre et de tout ce qui lui convient fera toujours ressentir le plus grand plaisir à l'homme connaisseur, et son goût pour la chose sera arrêté et fixé par le bon goût de la chose même.

La composition d'un tableau dans ce qui concerne l'ordonnance et la distribution des groupes et des ornements est de la plus grande importance et c'est la partie la plus propre à faire briller l'étendue de génie et le goût d'un bon peintre. Ici, comme dans les autres parties de la peinture, il y a des lois de convenances à observer, soit par rapport à la magnificence et à la grandeur d'un sujet, soit par rapport à sa simplicité. Un sujet noble, élevé, imposant, dont la scène se passe dans le palais d'un roi, exige la plus grande richesse dans la décoration des fonds, dans les ameublements, dans les vêtements des figures et dans tout ce qui doit entrer dans ce genre de représentation. Mais comme la distribution de tous ces ornements ne doit pas moins mettre au jour le goût délicat d'une cour que ses richesses et sa magnificence ; tous ces ornements doivent être distribués sans confusion, ménagés et placés d'une manière à ne point fatiguer l'œil judicieux du spectateur. Des parties grandes et lisses, dépouillées d'un certain travail et amenées où elles conviennent, sont de nobles repos qui font valoir merveilleusement tous les autres objets. D'ailleurs, c'est ici, plus qu'en aucune autre rencontre, qu'un grand développement dans toutes les parties de l'ouvrage doit se faire distinguer. Il faut des formes qui soient mâles, nourries et bien raisonnées. Tout ce qui est petit ou maigre devient pauvre et ne présente, de la part de l'artiste, qu'une imagination commune dont le cercle est extrêmement rétréci. On ne retrouve plus les idées nobles qu'on a droit d'attendre du sujet qui les inspire et qu'on croit devoir trouver, mises en usage, dans un lieu où réside la majesté royale. Les mêmes principes seront employés dans la décoration des

temples du Seigneur et dans tout ce qui doit servir à la célébration des mystères de la religion. Ces lieux sont habités par le Saint des Saints. Tout doit y être encore plus sage et plus grand ; tout doit y annoncer la sagesse et la grandeur du Très Haut et le respect et la vénération qui sont dus à la divinité.

Dans un sujet champêtre, le goût de l'aimable et simple nature doit y être dominant. Les champs en composent l'unique richesse, des constructions rustiques y forment les habitations, l'air en est pur, les vêtements y sont simples ainsi que les mœurs, l'expression y est naïve, les effets de couleur et de clair-obscur y sont doux et suaves autant qu'ils doivent y être piquants. Rien ne doit échapper au peintre qui a du goût : la fraîcheur de la rosée doit être répandue dans le matin qu'il représente, une vapeur échauffée par les rayons du soleil doit nous faire connaître le déclin du jour. On y retrouvera également, par la couleur comme par les formes des objets, ce qui caractérise les différentes saisons, les différents climats. Et l'artiste studieux qui aime véritablement son talent nous y fera voir, comme dans toutes les autres parties de la peinture, une touche grasse, facile et légère et, par conséquent, pleine de goût.

Si les grâces et une douce tranquillité qui président à la plupart des sujets que la peinture nous représente exigent de l'artiste beaucoup de douceur et d'aménité dans les expressions qu'il y emploie, une grande harmonie dans ses couleurs, un travail moelleux et tendre, des repos agréables, un sujet tel que sont les batailles demande en tout genre ce qu'il y a de plus tranchant, de plus terrible et de plus animé. Les expressions dans la mêlée doivent être de la plus grande force et les attitudes dans les mouvements les plus violents. Les groupes d'hommes, d'armes, de feu et de fumée doivent y ressembler à des tourbillons ; les effets du clair-obscur y sont des plus éclatants, tout doit y respirer l'acharnement et l'inhumanité. La couleur y sera brûlante s'il est possible et la touche étincelante comme le fer et le feu doit, pour ainsi dire, y déchirer la toile. S'il est des rencontres où le peintre puisse employer les contrastes de couleurs et où il puisse les conduire librement jusqu'à la dissonance même, c'est dans celle-ci où ils contribueront le plus à la perfection et à l'esprit du sujet. C'est donc le cas où il peut et même doit souvent en faire usage, sans craindre la critique.

Je vous ai présenté, Messieurs, mes observations, mes pensées, mes réflexions sur le goût dans la peinture et je l'ai fait avec toute la précision dont j'ai été capable. Il serait bien flatteur pour moi que j'eusse pu répondre aux idées que vous en avez vous-même et que les miennes fussent dans un accord parfait avec les vôtres. Le goût naît avec nous. Il se perfectionne par les secours et les connaissances que donne la bonne éducation. Il saisit avec vivacité et sensibilité ce qui se trouve de beau, de vrai, de décent, de convenable, de bien raisonné dans les imitations et représentations de la nature et des ouvrages de la nature dont il ne s'écarte jamais. Il aime la justesse, la pureté, la clarté dans le dessein. Il préfère la vérité de la belle couleur au faux brillant des belles couleurs, il la varie selon les différentes circonstances qu'exige la belle nature. Il veut que l'expression soit parlante, intelligible et qu'elle annonce clairement tous les sentiments, les dispositions, les mouvements de l'âme et du cœur. Il exige enfin que toute la richesse de l'art se déploie avec une parfaite intelligence dans la variété infinie des compositions, en sorte que les grâces, la simplicité, la grandeur, la majesté paraissent toujours avec leurs vrais caractères et les accompagnements qu'exigent les différents sujets qui sont traités. On pourrait encore ajouter ce qui regarde le *costumé* de chaque pays, de chaque nation. Mais cela paraît être plutôt du ressort de la science que du goût. Le peintre qui réfléchit, qui aime son art, qui est fidèle dans la pratique de tous ces points, ne peut pas manquer d'enrichir infiniment ses ouvrages, de montrer le goût le plus

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

parfait, de parvenir à la plus grande célébrité et de mériter le titre de vraiment habile et excellent peintre.

Lu à l'Académie le jeudi 17 novembre 1763.

Notes du transcripteur

(1) Sur le processus de détermination du bon et du mauvais goût, en fonction de ce qui est inné ou acquis, on se rapportera à l' « Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art » de Montesquieu, composé la demande de d'Alembert pour l'*Encyclopédie ou Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers* (Paris, 1757, t. VII, p. 762-767).

(2) COYPEL Antoine, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* Paris, J. Collombat, 1721, parties sur le grand en peinture (p. 67-75) et sur le gracieux (p. 75-87).

(3) Sujets que peignit son maître, François Le Moyne, à plusieurs reprises. Voir plus bas, la Vie que lui consacra Nonnotte, ainsi que BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 50, 80, 83.

(4) Nonnotte retenait deux heures du jour parmi les six qu'avaient énoncées Sébastien Bourdon dans sa conférence sur la lumière (lue à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 9 février 1669), et dont Pierre-Jean Mariette avait fourni une version remaniée le 10 mai 1752. Voir l'édition critique de ces conférences dans LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), 2006, t. I, vol. 1, p. 293-304 et t. V, vol. 2, en cours de publication.

Discours sur les caractères auxquels on peut reconnaître les excellents peintres et les vrais connaisseurs (Ms. 193-70)

Nonnotte prononça ce discours devant l'assemblée lyonnaise le 19 novembre 1761, c'est-à-dire deux ans avant celui sur le goût, qu'il décida néanmoins de placer à sa suite dans son Traité de peinture. Nous en avons expliqué la raison en exergue au précédent discours.

Ce texte est emblématique des réflexions de l'époque sur la pratique et sur la consommation de l'art. Tout d'abord, il marque un intérêt pour les différents genres de peinture, dans l'esprit des débats qui animaient le milieu académique parisien, notamment grâce à la conférence de Jean-Baptiste Massé intitulée « Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions » (1). *Il valait mieux cultiver un don naturel pour un certain type de peinture, et atteindre à la perfection dans ce genre particulier, plutôt que de pratiquer sans génie le genre de l'histoire, auquel tout élève n'était pas destiné.*

Cette attention aux genres particuliers répondait également aux tendances du marché de l'art : les portraitistes, à l'instar de Nonnotte, ou les peintres de fleurs, obtenaient plus facilement des commandes que les peintres d'histoire, surtout en province, où l'administration royale intervenait peu ; la peinture flamande et hollandaise, ici largement évoquée, remplissait (avec des cotes très élevées) les cabinets de collectionneurs (2). *L'historiographie s'empara de ce goût pour la peinture nordique et produisit des Vies d'artistes, notamment celles d'Antoine Dezallier d'Argenville et de Jean-Baptiste Descamps, que Nonnotte connaissait.*

Par ce discours, Nonnotte montrait aussi qu'il était en accord avec la vision dominante de l'amateur, telle que le comte de Caylus l'avait définie dans une conférence de l'Académie royale de Paris, à laquelle il avait sans doute assisté (3) *: l'amateur n'était pas un simple curieux qui ne jugeait que par le plaisir de la possession, sans connaître les règles de l'art ; il n'était pas non plus un simple connaisseur, qui n'avait acquis qu'un savoir théorique, sans s'être essayé à la pratique artistique.* APK

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Messieurs,

Depuis que je fais des réflexions sur la peinture et sur toutes les parties que ce bel art réuni, je conçois toujours plus clairement que rien n'est plus difficile que de porter avec une connaissance précise un jugement juste et assuré sur les ouvrages des grands maîtres de l'art. Quelques-uns de ces ouvrages propres à élever l'âme par la sublimité des pensées et par la noblesse et le feu des expressions ont réuni tous les suffrages et mérité les plus grands éloges. D'autres, par une imitation touchante et naïve de la belle et simple nature ont paru intéresser davantage les tendres sentiments du cœur et servir mieux ce goût que nous avons naturellement pour l'aimable vérité. D'autres enfin séduisent par le brillant et la suavité de la couleur, par une intelligence et une harmonie enchanteresse du clair-obscur, par une touche légère et bien à sa place et par toutes les parties qui caractérisent l'excellent praticien.

C'est la réunion de toutes ces parties différentes, expressions nobles et justes, imitation naïve et touchante, couleur brillante et vraie, exécution aisée, c'est la réunion de toutes ces parties qui formerait un peintre parfait. Mais y en-eût-il jamais ? La nature, en mère sage et prudente, partage ses faveurs. Nous apportons tous, en naissant, des talents avec lesquels nous réussissons mieux dans un genre que dans un autre. Nous n'en apportons jamais d'universels et qui nous fassent atteindre à la perfection en tout.

Pour être véritablement bon juge en matière de peinture, il faut donc connaître d'abord toutes les différentes parties que ce bel art renferme, ensuite, il faut avoir cette délicate sensibilité qui nous fait céder à l'impression du beau et du vrai qui se rencontrera dans un bon tableau. Il est nécessaire de connaître les véritables règles de beauté dans les différents objets que nous présente l'univers. Enfin, il faut savoir quelle est la manière dont chacun des différents genres de tableaux doit être traité.

Je vous l'ai dit, Messieurs, que nous apportons tous en naissant des talents qui nous rendent propres à mieux réussir dans un genre que dans un autre. Le peintre se décide ordinairement par goût, il embrasse le genre où il s'attache plus à la partie de son art qui l'affecte davantage. Et ce genre ou cette partie suffisent pour l'occuper presque tout entier.

C'est cette diversité de goûts et de talents qui entraîna les Raphaël et les Poussin lorsqu'ils recherchèrent si heureusement les moyens de peindre, avec toute la délicatesse et les grâces possibles, les doux sentiments de l'âme, et d'exprimer avec tant de force et d'énergie tout ce qui est du ressort des grandes passions. C'est elle qui porta le Titien et Rubens à l'étude de la belle couleur et qui nous a fourni dans les ouvrages de ces deux hommes célèbres les plus excellents modèles que nous ayons dans cette partie. C'est elle qui engagea le Corrège et Le Moyne à se livrer aux grâces du pinceau, c'est-à-dire à donner à leurs tableaux un gracieux d'exécution qui fait la plus douce impression dans l'âme ; et il est peu de peintres qui aient approché de la perfection à laquelle ont atteint ces deux grands artistes. Une exécution fière et hardie fit le partage du Tintoret et de Jouvenet. Ces hommes, plein de génie et de feu, mirent au jour en peu de temps des morceaux très étendus et vraiment dignes d'admiration. Les Van Dyck, les Largillierre, les Bourguignon, les Claude Le Lorrain, les Paul Bril, Sneiders (4), Van Huysum (5), Baptiste (6) et beaucoup d'autres que je ne nomme pas, excellèrent également chacun dans d'autres genres ou dans d'autres parties pour lesquels ils s'étaient décidés par préférence.

Comme nous avons tous, ainsi que les peintres, reçu de la nature un goût qui nous fait aimer et rechercher une chose préférablement à une autre, nous jugeons plus ou moins avantageusement d'un ouvrage, selon le plus ou le moins d'impression qu'il a fait sur nous et selon qu'il nous procure plus ou moins de plaisir. Nous donnons, sans que la volonté ou la

réflexion y aient aucune part, nous donnons peu d'attention à la partie du tableau que nous sentons moins ou que nous ne sentons pas, pour nous livrer tout entier à celle qui nous saisit et qui nous séduit, sans que nous la connaissions parfaitement. Un sentiment vif mais peu développé nous entraîne. Nous nous déclarons en faveur d'un tableau, d'une école et nous jugeons, nous décidons souvent sans pouvoir rendre raison de nos jugements et de nos décisions.

Quoique la fin de la peinture soit d'émouvoir et de plaire, cependant, le goût naturel, le sentiment du plaisir et l'impression qui se fait dans l'âme ne suffisent pas pour nous rendre des juges parfaits. Il faut que ces dispositions soient encore accompagnées d'une culture qui est absolument nécessaire et de la connaissance des règles de l'art. Sans cela, il est très difficile de porter des jugements sûrs. La plupart des peintres eux-mêmes ne se défendent pas toujours contre cette séduction du sentiment. Au premier coup d'œil, ils jugent en faveur de la partie qui les affecte davantage, mais ils reviennent ensuite au mérite des autres dont ils ont acquis la connaissance par l'étude constante des principes et par la pratique.

Les beautés qui sont dans la nature nous touchent et nous rendent sensibles. La parfaite imitation qu'on en peut faire dans la peinture a sur nous le même effet et nous devenons amateurs lorsque cette sensation et le plaisir que nous en recevons sont portés à un certain degré. La curiosité suit de près ce plaisir et, si on en a la faculté, on rassemble des tableaux, on forme un cabinet, on parle, on raisonne sur la peinture et sur les ouvrages des peintres. Mais a-t-on acquis pour cela le titre de connaisseur et de juge ? Ne faudrait-il pas encore, pour le devenir, réunir les connaissances pratiques avec la théorie ; ne serait-il pas nécessaire, pour exceller dans ces sortes de jugements et de décisions, de se procurer les mêmes lumières et de se rendre familières les mêmes études que font les artistes ?

Sans ces connaissances acquises, nous pourrons bien rendre compte de l'impression qu'un tableau aura fait sur nous, mais serons-nous en état d'en démêler les causes ? Nous dirons bien que telle expression est forte et pathétique, que telle autre est gracieuse, naïve et touchante, que les tons de couleurs et l'harmonie répandue sur tel autre ouvrage nous ravissent, et cela parce que toutes ces parties de la peinture peuvent se rendre sensibles à l'homme qui a naturellement de l'esprit et du goût. Mais lorsque nous en serons à la partie de l'exécution, n'ayant aucune idée juste des règles que le bon praticien met en usage et des moyens qu'il emploie pour arriver à la perfection, ne serons-nous pas forcés à garder un profond silence ?

Et n'est-ce pas contre ce silence raisonnable que pèchent la plupart des connaisseurs prétendus ? On les entend souvent s'écrier en faveur d'un ouvrage et cependant, à peine l'ont-ils regardé, à peine ont-ils eu le temps de réfléchir. Il suffit pour eux qu'un tableau approche par quelques-unes de ses parties d'une certaine idée qu'ils se sont fait de la peinture. Aveugles sur toutes les autres qu'ils ne connaissent pas, ce tableau sera à leur jugement un tableau magnifique, ce sera un morceau rare. Instruits seulement par quelques lectures superficielles ou par quelques conversations légères avec un artiste, ils retiennent quelques termes de l'art, ils les emploient souvent et, plus souvent encore, ils les appliquent mal ; et combien de fois ce langage, qui ne forme dans leur bouche que des sons sans réflexion et sans idée, ne les a-t-il pas exposé à la risée des plus jeunes élèves ?

Selon ces hommes, un tableau a beaucoup de force parce que le peintre qui l'a fait y a répandu beaucoup de noir, ou que le temps qui détruit tout y a mis à néant une partie du montant des tons lumineux, ou que l'impression de la toile, trop dure et trop forte par sa couleur, a poussé à travers les teintes légères qu'exige la dégradation de la lumière. Combien de fois ne prononcent-ils pas, du ton le plus affirmatif, qu'un tableau est d'une belle couleur,

sans savoir seulement que la belle couleur et les belles couleurs sont deux choses fort différentes en peinture. La belle couleur, bien entendue dans son propre sens et selon les principes, embrasse le ton général d'un ouvrage ; elle est lumineuse, fraîche, piquante, douce et surtout harmonieuse et juste selon les plans où elle se trouve. Les belles couleurs, au contraire, sont sujettes à s'éloigner des principes de l'harmonie, elles sont souvent crues et tranchantes et, sans une heureuse combinaison et un mélange bien raisonné, elles détruisent la régularité et toute l'économie des plans. Combien de fois assureront-ils, et même avec chaleur, qu'un tableau est original ou copie, quoique sur l'article de l'originalité d'un ouvrage, les maîtres mêmes soient fréquemment sujets à se tromper. Et comment ne s'y tromperait-on pas quelquefois (7) ? Il est prouvé que les maîtres ont la plupart dans le courant de leur vie changé de manière à tel point que si leurs premiers ouvrages sont mis à côté de ceux qu'ils ont faits après, on a de la peine à se persuader qu'ils soient de la même main. D'ailleurs, il est arrivé souvent que des élèves ont si fort approché de la manière de leurs maîtres et qu'ils les ont copiés si fidèlement que, pour peu que ces maîtres aient ajouté eux-mêmes de touches à ce qui se faisait d'après eux, les copies se sont trouvées si parfaitement semblables aux originaux qu'il ne peut être que très difficile de les distinguer. On a même vu d'habiles peintres réussir si bien à peindre quand ils l'ont entrepris dans la manière de différents auteurs, qu'au premier jugement qu'on portait de leurs ouvrages, il était impossible de ne les pas donner aux maîtres qu'ils avaient eu dessein d'imiter.

Dans des cas pareils, je le demande, à qui pouvons-nous nous adresser plus sûrement pour parvenir à démêler la vérité, n'est-ce pas aux maîtres de l'art ? Et ces maîtres, quoique juges nés sur ces matières, ne sont-ils pas encore obligés, avant que de prononcer, d'entrer dans les examens les plus sérieux ? Je peux rapporter, Messieurs, un exemple récent qui prouve la nécessité de cet examen. Un amateur de ma connaissance, après avoir acheté d'un fameux curieux un tableau de M. Le Moyne, le fit voir à un de nos plus habiles peintres qui était son ami. Celui-ci l'assura que ce tableau n'était point de M. Le Moyne et que ce n'était qu'une copie que j'avais faite. L'acquéreur, piqué et croyant avoir été trompé, me vint trouver pour apprendre de moi la vérité. Je convins avec lui que j'avais fait une copie de ce tableau mais, comme je l'avais faite plus petite que l'original, je lui dis qu'il pouvait aller dans la maison et dans le cabinet pour lequel ce morceau avait été fait, et se convaincre par le rapport des mesures qu'il avait réellement l'original entre les mains. La vérification se fit, démontra l'erreur de l'artiste, rassura l'acquéreur et devint une nouvelle preuve de la difficulté qu'il y a quelquefois à distinguer les originaux d'avec les copies.

Mais pour bien raisonner et pour juger sûrement en matière de peinture, ce n'est pas encore assez de connaître toutes les parties que ce bel art renferme et d'avoir cette sensibilité délicate qui nous fait céder à l'impression que fait sur nous un beau tableau. Il faut connaître encore les véritables règles de beauté. Il est également essentiel à l'artiste et au connaisseur de ne les pas ignorer. L'un ne doit jamais s'en écarter dans l'exécution et c'est sur elles que l'autre doit appuyer ses jugements et ses décisions. Cette beauté ne se renferme pas seulement dans les traits qui composent une tête et dans les grâces qui peuvent l'accompagner, elle s'étend sur l'ensemble de toutes les parties qui forment un corps ; elle en observe toutes les proportions, elle lui donne toute l'élégance et toute la noblesse extérieure dont il est susceptible. La Grèce savante a observé ces règles avec un succès admirable. On les reconnaît dans ces fameux morceaux qu'elle nous a laissés. Rome et les beaux-arts en ont été enrichis. Les peintres et les sculpteurs, après de longues et pénibles études, s'occupent encore à acquérir la connaissance la plus étendue qu'il est possible de ces règles savantes. Et ils ont lieu d'être satisfaits quand, après dix-huit ou vingt années de travail, ils ont réussi à les

bien comprendre et qu'ils en ont retenus les véritables caractères. Voilà ce qui apprend à ceux qui veulent être connaisseurs, l'étude qu'ils devraient eux-mêmes en faire. Les grâces naïves et la belle couleur ont aussi des règles de convenances et d'harmonie qu'on doit observer. Nous flatterons-nous que la seule habitude de voir de belles choses nous instruise assez pour nous mettre en état de juger et de prononcer ?

Qu'un homme qui a de l'esprit et du goût fasse une étude raisonnée de toutes les parties que renferme la peinture, qu'il voit les habiles maîtres, qu'il ait avec eux des conférences fréquentes, qu'il les suive dans leur marche et dans toutes les différentes opérations nécessaires à l'exécution parfaite d'un beau tableau, qu'il tâche de pénétrer tous les raisonnements qu'ils font et les vues qu'ils ont dans le détail de ces opérations, qu'il en sache le pourquoi et le comment ; alors, il pourra devenir connaisseur et juge.

J'ajoute cependant qu'il ne le sera jamais plus parfaitement et plus sûrement que lorsqu'il fera encore ce que vous avez fait la plupart, Messieurs, lorsqu'il recevra, le crayon à la main, des leçons d'un habile maître et qu'au précepte et à la pratique du dessein, il joindra les connaissances qu'on acquiert avec le pinceau et le maniement de la couleur. Tous les connaisseurs capables de juger et reconnus pour tels en ont usés ainsi et, par leurs observations justes, ils se sont fait un code pittoresque sans lequel leurs décisions auraient été incertaines, sans lumière, sans appui et nous auraient jetés dans des labyrinthes où il est presque impossible de ne pas s'égarer. Enfin, Messieurs, j'observerai que ces connaisseurs sages et éclairés ont presque toujours, ainsi que les plus excellents peintres, la précaution de ne donner leur avis qu'après des consultations faites entre eux, et qu'après avoir examiné scrupuleusement et mûrement, chacun selon leur goût particulier, les différentes parties d'un ouvrage.

C'est de cette manière que les académies ont cru devoir procéder dans leurs jugements lorsqu'il a été question de décider du mérite et des talents d'un récipiendaire. Cette conduite que tiennent des corps composés de gens sages et éclairés est une preuve manifeste de la nécessité de rassembler divers avis sur les diverses parties que renferme un tableau. Mais un jugement particulier et trop hasardeux n'annonce bien souvent qu'un défaut de lumière et ne découvre qu'une ridicule vanité.

N'est-il donc pas évident que ce n'est presque qu'au seul maître de l'art, et à ceux qui ont été suffisamment initiés dans ces mystères et dans la connaissance de ces principes, qu'il appartient de prononcer souverainement ? Nous venons de voir avec quelle circonspection les artistes rassemblés en corps en usent sur cet objet avec leurs confrères, avec combien plus de raison encore un particulier qui veut juger ne doit-il pas être réservé ?

Dans une affaire d'intérêt et où il serait question de décider sur nos droits, nous ne nous en rapporterions qu'à un magistrat intègre et éclairé. Nous ne voudrions voir confier le soutien et la défense de l'État qu'à un général qui aurait donné des preuves d'un profond savoir dans l'art militaire ; nous condamnerions avec mépris la hardiesse d'un homme qui entreprendrait de résoudre un problème de géométrie sans avoir seulement bien étudié les premiers éléments de cette science profonde. Et quoi, l'art de la peinture ne demande-t-il pas aussi des études ? N'a-t-il pas ses principes qu'il faut connaître ? Suffira-t-il de se donner hardiment pour connaisseur pour l'être en effet ? Non, sans doute, et je crois que dans le nombre infini de ceux qui exercent la peinture et dans le grand nombre de ceux qui sont amateurs, les hommes vraiment supérieurs et bons juges sont aussi rares que dans quelque autre genre d'arts ou de sciences que ce soit (8).

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Mais à quels caractères peut-on reconnaître et distinguer de la foule ces hommes rares, peintres ou amateurs ? Le voici, Messieurs.

L'excellent artiste sera reconnu dans la partie de l'histoire par une ordonnance noble et majestueuse sur des plans bien entendus et par des groupes distribués de manière à faire toujours valoir celui que remplira l'objet principal. Ce sera par des expressions fortes, pathétiques, gracieuses, toujours justes et convenables au sujet ; par un dessein correct, coulant ou chargé à proportion de ce que chaque genre a droit d'exiger ; par une observation fidèle du *costumé* et de tout ce qui intéresse les lois de l'unité d'action, de temps et de lieu ; par l'intelligence du clair-obscur le plus propre à faire connaître et briller les parties essentielles d'un ouvrage, et par la perspective aérienne bien sentie et bien rendue, quoiqu'extrêmement difficile à traiter ; ce sera, enfin, par une parfaite harmonie dans la couleur forte ou légère, par la chaleur et la franchise de l'exécution, par un pinceau gras et moelleux et par un touche aussi précise que légère et spirituelle.

On reconnaîtra les meilleurs peintres de portraits par la vérité qu'ils auront répandue sur tous les objets, vérité dans la couleur et dans le dessein, expression naïve et juste qui donne la vie à celui ou à celle qu'ils auront représenté, qui en développent le caractère et l'humeur, qui en désignent l'âge et le tempérament. On les reconnaîtra dans la vérité, la variété et le caractère bien exprimé des étoffes, dans les attitudes aisées, gracieuses, nobles et convenables aux différents sexes et aux différentes conditions. Enfin, ils seront reconnus aux grâces du pinceau ménagées et liées intimement avec la plus grande et la plus scrupuleuse exactitude dans le dessein. Ce dernier article est essentiel au portrait, il est distinctif et absolument nécessaire à ce genre, il est aussi des plus difficiles à observer.

Parmi les peintres qui se sont attachés à représenter les animaux, on distinguera les plus habiles à l'observation qu'ils auront faite de donner à chaque espèce le caractère qui lui convient. On remarquera dans leurs ouvrages que la douceur de l'agneau et la voracité du loup ravisseur n'ont aucun rapport d'expression, que l'animal domestique ou privé n'a rien qui ressemble à l'humeur farouche de celui qui est enfoncé journellement dans les forêts, que l'aigle fier n'a rien dans les traits de ce qui caractérise l'air de simplicité que porte la colombe, et ainsi des autres espèces. La pâte de la couleur dans ce genre, comme dans les premiers dont j'ai parlé, doit être grasse, d'un ton vrai et d'une grande union. La touche doit y être facile et propre à nous désigner parfaitement le poil ou la plume, l'écaille ou la peau, conformément à ce qu'exige l'élément de chacun de ces animaux, la terre, les eaux ou les airs.

On remarquera dans le bon paysagiste un choix heureux des sites, une manière de feuiller qui appartient à chaque espèce d'arbre, une couleur vraie, de l'air plus ou moins chaud qui nous indique les différentes heures du jour. On y découvrira également la nature des différents pays et des différents climats, l'image et la diversité des saisons, le transparent des eaux, enfin, le beau repos du calme le plus agréable et tout ce qu'un violent orage peut montrer de plus effrayant.

Les fleurs qui font l'ornement le plus gracieux de nos jardins et la plus brillante parure de nos campagnes, qui nous remettent sous les yeux ce que la nature a de plus frais et de plus éclatant dans la couleur, de plus doux dans les nuances, de plus tendre dans les liaisons, les attaches et le tissu, les fleurs font encore un genre particulier dans la peinture et demande une étude et des attentions toutes particulières. Comme l'artiste doit saisir et faire sentir la fraîcheur et le brillant que les fleurs présentent, qu'il doit réunir ce mélange de teintes légères et, en même temps, cette harmonie qui leur est naturelle, qu'il doit exprimer cette délicatesse et ce transparent qui les caractérisent, quelle doit être, de la part de l'artiste,

la légèreté et la pureté de touche et, de la part du connaisseur, la finesse des attentions et la délicatesse du sentiment ?

Tels sont, Messieurs, les principaux caractères auxquels nous pouvons reconnaître les plus excellents peintres dans chaque genre. Voilà les choses que nous devons sentir nous-mêmes et qu'il ne nous est point permis d'ignorer si nous voulons que nos décisions soient appuyées sur de solides principes.

Réunissons maintenant sous un seul point de vue ce que nous avons présenté dans tout ce discours, formons le caractère du véritable amateur, connaisseur et juge en matière de peinture, que ce soit la conclusion de ce discours, comme c'est la fin et le but que je me suis proposé.

Le véritable connaisseur, le bon juge en fait de tableaux, c'est un homme qui, ayant reçu de la nature un sentiment délicat et un discernement juste, a cultivé ses heureuses dispositions par des études sages et raisonnées. Après avoir lu les bons auteurs qui ont écrit sur la peinture et s'être appliqué à reconnaître et distinguer toutes les différentes parties que renferme cet art, il est entré dans les ateliers des habiles maîtres, il a examiné attentivement la manière dont ils procédaient pour l'ordonnance générale d'un tableau, les études qu'ils faisaient pour traiter les parties en détail, la route qu'ils tenaient pour arriver à une parfaite exécution. Il les interrogeait avec une louable curiosité, il les écoutait avec une sage docilité, il suivait tous leurs raisonnements pour parvenir à l'intelligence parfaite des règles de l'art et se mettre en état de connaître les beautés d'un tableau et d'en rendre un compte exact. Pour se former une manière sûre de juger, il a parcouru avec ces mêmes maîtres les cabinets des curieux, les temples, les palais où se trouvaient des morceaux des grands artistes. Il rendait compte de l'impression que ces tableaux faisaient sur lui, il en raisonnait hardiment, afin d'être confirmé dans sa manière d'en juger si elle était juste et de profiter des lumières de son guide, si elle était défectueuse ou s'il lui échappait quelque chose qui fut digne d'attention.

C'est ainsi qu'il a appris à distinguer les caractères des différentes écoles, la manière et le goût des plus grands maîtres, les parties où ils ont excellé, et qu'il s'est donné une façon sûre et presque infaillible de juger. Enfin, pour être plus assuré encore et pour mieux connaître les règles de beauté dans les différents objets que la nature nous présente, il a voulu joindre la pratique à la théorie, manier le pinceau ou au moins le crayon et, comme dans le militaire, on ne devient jamais meilleur général que quand on a été soldat, il a voulu dessiner et peindre en élève afin de pouvoir ensuite raisonner et décider en maître. Tel serait le caractère d'un connaisseur parfait, tel serait la route qu'il faudrait tenir pour être un connaisseur parfait et on le sera toujours davantage lorsqu'on aura plus employé de ces secours et de ces moyens que je viens d'indiquer. Je ne puis pas en donner une preuve plus sensible et plus juste que l'exemple de la plupart de ces Messieurs devant lesquels j'ai eu l'honneur de parler. Je n'ai été que l'interprète de vos propres pensées et je n'ai fait le caractère du vrai connaisseur et juge en matière de peinture qu'en faisant le vôtre.

Notes du transcripteur

(1) Conférence présentée à l'Académie royale de Paris le 4 avril 1750, publiée dans LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), t. V, vol. 2, en cours de publication.

(2) Sur ce point, voir notamment MICHEL Patrick, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

(3) Cette conférence du comte de Caylus date du 7 septembre 1748. Sur cette conférence et, de façon plus générale, sur la figure de l'amateur, voir GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

(4) François Snyders (1579-1657), peintre de fleurs et d'animaux, dont la Vie est rapportée dans DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1745-1752, t. II, p. 150-152 et dans DESCAMPS Jean-Baptiste, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, Ch.-A. Jombert, 1753, t. I, p. 330-333.

(5) Jan Van Huysum (1682-1749), peintre de fleurs et de paysages, dont la Vie est rapportée dans DESCAMPS Jean-Baptiste, 1753-1763, t. IV, p. 228-235.

(6) Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699), peintre de fleurs, dont la Vie est rapportée dans DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1745-1752, t. II, p. 332-334.

(7) Nonnotte répond ici à la controverse lancée par le comte de Caylus dans sa conférence sur la légèreté d'outil, prononcée à l'Académie royale de Paris le 4 octobre 1755, et qui parut dans le *Mercure de France*, en septembre 1756, p. 207-215. Si Caylus admettait que cette partie de la peinture était propre à séduire le spectateur, il expliquait aussi qu'elle était susceptible de le tromper et de l'amener notamment à confondre l'original de la copie. Selon Caylus, le style de Le Moyne était doté de cette grâce, mais le conduisait à des imperfections qu'il désapprouvait, contrairement à Nonnotte.

(8) Ces remarques font écho à celle de Charles-Nicolas Cochin, dans son discours sur la connaissance des arts fondés sur le dessin, prononcé à l'Académie royale de Paris le 4 novembre 1758 et publié dans le *Mercure de France*, mars 1759, p. 171-194.

Discours sur l'utilité et la nécessité de l'étude des lettres et des arts (Ms. 193-126)

Cette conférence, prononcée devant l'Académie de Lyon le 12 mars 1768, est la plus documentée et le plus attachée à la question artistique des trois qu'écrivit Nonnotte contre le « Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon en l'année 1750, sur cette question proposée par la même académie : Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs » de Jean-Jacques Rousseau (Genève, Barillot & fils, 1751) (1).

Il témoignait d'autre part d'une connaissance précise de la situation de l'enseignement des arts du dessin dans le royaume, en particulier des avancées mises en œuvre par Jean-Baptiste Descamps à Rouen et Jean-Jacques Bachelier à Paris. Le rôle essentiel de l'artiste, acteur et garant du progrès social de la nation, était dès lors clairement affirmé. Nonnotte dressait le portrait idéal de l'artiste académicien (qu'il soit élève ou maître), qui se devait d'adopter un comportement vertueux et exemplaire. APK

Messieurs,

On ne peut pas douter que l'ordre établi dans les sociétés ne soit le principe du bonheur de chacun des membres qui les composent. Chaque individu ne peut pas y remplir les mêmes fonctions, ni occuper les mêmes places, et toutes les parties qui y sont liées ensemble ne peuvent contribuer à l'avantage commun que par le concert et l'heureux effet des ressorts qui leur sont propres. Comme l'harmonie qui naît des accords intelligents peut seule produire en tout genre le bon et le beau, comme la correspondance et les secours mutuels des différentes pièces d'une machine peuvent seuls lui donner le mouvement, ainsi, l'homme instruit et renfermé dans les justes devoirs que l'honneur et son vrai intérêt lui imposent peut seul se rendre utile à un État et à une société.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Tous les hommes naissent avec des dispositions et des goûts différents, et tous, mis à leur place, peuvent être des agents utiles et nécessaires. Mais comment démêler dans eux ces différences de dispositions et de goûts ? Qu'est-ce qui pourra nous les indiquer, nous les faire connaître plus sûrement, nous en faire juger et nous décider plus infailliblement ? Est-il un moyen plus sûr que le flambeau des belles-lettres et des beaux-arts ?

Si la nature a véritablement traité l'homme en tendre mère, si elle lui a donné des témoignages de tendresse et de soins qui méritent toute sa reconnaissance, si elle l'a doué de ces qualités précieuses qui le rendent la plus parfaite des créatures que nous voyons, la société, qui doit recueillir les fruits de tous ces avantages, ne doit-elle pas tout entreprendre pour en assurer le produit ? Ne doit-elle pas faire les perquisitions les plus exactes pour reconnaître les sujets, leur génie, leurs goûts et les objets auxquels ils sont plus particulièrement destinés ? Ne doit-elle pas les rechercher dans tous les états et toutes les conditions ? Car ici les avantages de la naissance et de la fortune ne doivent être comptés pour rien. Les talents seuls, qui sont la légitime (2) que notre mère commune a pu nous donner, doivent régler nos décisions et notre choix. Tous les hommes étant propres à quelques emplois et à quelques fonctions qui peuvent contribuer au bien général, il faut en faire entrer en lice et en admettre le plus qui est possible dans le champ des connaissances utiles. Ils se décideront, choisiront eux-mêmes celles qui seront le plus à leur portée et à leur goût. Vous n'aurez plus qu'à régler leur pas et vous serez assuré de leurs progrès.

Tels sont les avantages que produisent les académies, les écoles, les sociétés établies pour la culture des belles-lettres et des beaux-arts, établissements sages, établissements que l'Europe multiplie aujourd'hui de toute part, et pour lesquels nous pouvons nous glorifier d'être l'exemple de toutes les autres nations.

Loin donc d'ici cette opinion toujours outrée et presque toujours maligne que les lettres, les sciences et les arts ont nui aux mœurs. Évitons avec sagesse les abus qu'on peut en faire, mais ne soyons pas assez insensés pour condamner ce qui est bon. Doit-on rejeter une nourriture saine parce que l'usage indiscret qu'on pourrait en faire deviendrait dangereux et mortel ? Et où en serions-nous s'il fallait bannir de la société et en retrancher toutes les choses qui peuvent donner lieu à l'abus ? Qui a-t-il, quelque respectable et quelque utile qu'il soit d'ailleurs, qui ne dût, en suivant de semblables principes, être également proscrit ? Cependant, comme cette proposition se renouvelle encore de temps en temps, sous prétexte qu'on attaque que les abus des sciences, belles-lettres et beaux-arts, permettez-moi de vous présenter encore quelques réflexions sur ce sujet et qu'en exposant les obligations que je crois leur avoir, je leur fasse en même temps l'hommage de ma reconnaissance.

On entend de toute part aujourd'hui qu'un cri de presque tous les écrivains contre l'ancienne servitude des préjugés, contre les opinions adoptées par nos pères, contre leur manière de pensée. On traite hardiment de fanatisme tout ce qui en découlait alors, tout ce qui semble s'en rapprocher aujourd'hui, tout ce qui n'est pas à l'unisson du ton moderne, du ton à la mode. Mais est-on bien fondé à faire retentir perpétuellement ces mêmes cris ? La vérité qui est une, qui est pure, a-t-elle été cachée à nos pères ? La mode présente, qui a enrôlé et entraîné tant de déclamateurs et d'écrivains, est-elle donc le véritable flambeau de la sagesse et de la raison ? Si l'on a secoué quelques préjugés excusables parce qu'ils étaient sans conséquence, ne s'est-on point asservi à d'autres préjugés plus impardonnables parce qu'ils ménagent et respectent trop peu ce qui mérite le plus d'être ménagé et respecté.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Je n'ai pas besoin de vous le représenter, Messieurs, vous le voyez tous les jours vous-mêmes. Vous en êtes tous les jours ennuyés. On crie parce qu'on entend crier. Peu d'accord avec soi-même, on veut contre sa propre expérience, on parle contre sa propre raison, on prétend que les lettres et les arts produisent des fruits empoisonnés, et l'on convient en même temps qu'il ne faut supprimer ni les collèges ni les académies. On écrit et on soumet au jugement d'autrui ses propres pensées. Ne sont-elles pas reçues et approuvées comme on le prétendait ? On ne s'y attache qu'avec plus d'opiniâtreté et on les étale avec encore plus de hardiesse.

À Dieu ne plaise que je veuille moi-même m'ériger en juge des opinions d'autrui ! L'homme est libre de penser. Mais comme il ne doit pas être également libre de mettre au jour toutes ses pensées, si ce n'est pour les soumettre de bonne foi, c'est aux sociétés compétentes à les réprimer et à prononcer sur ce qui est bon et utile, ainsi que sur ce qui mérite d'être rejeté. Prononceront-elles que les lettres et les arts ont nui aux mœurs ? Ralentiront-elles leurs travaux ? Cesseront-elles d'échauffer l'émulation en faveur de leurs progrès ? Non, Messieurs, leur utilité et nos besoins réclameront toujours pour elles et tous les cris de leurs adversaires ne feront d'autre impression que celle de l'importunité.

Est-ce donc véritablement l'amour du bien et de l'honnête qui fait parler si hautement ces ennemis déclarés du goût qu'on a généralement pour les talents ? Avec des dehors modestes, on voit bien qu'ils se cherchent eux-mêmes et qu'ils ne veulent que briller par des pensées peu réfléchies et très souvent parées d'un faux éclat. Y a-t-il assez de ménagement et de décence dans la manière dont ils soutiennent leur paradoxe ? La plupart de leurs expressions ne le prouvent pas et le public éclairé n'en croit rien. Encore une fois, on a attaqué et on attaque une chose lorsque l'on ne devait se plaindre que de l'abus qu'on en a pu faire et qui sera toujours réformable. Un peu plus de justice et de bonne foi dans nos critiques les auraient rendus plus traitables. Nous leur en serions gré et nous ne serions pas à la veille de voir renaître au milieu de nous une querelle qui aurait dû être finie depuis près de 18 ans.

Tous les hommes se déclarent amis de l'humanité et veulent sur ce point être crus sur leurs paroles. Mais quelle preuve vient d'en donner le plus éloquent et peut-être le plus éclairé de nos auteurs, celui qui a donné la première naissance au paradoxe que nous combattons ou qui, du moins, l'a renouvelé. Avec l'extérieur d'une douceur trompeuse et d'un désintéressement affecté, il a séduit une partie de ses concitoyens, il a allumé dans sa ville, prête à en être renversée, le flambeau de la discorde (3). Cet homme, que tout le monde aurait aimé et qui l'aurait mérité par ses talents, devient lui-même l'ennemi de sa patrie, il a mis le trouble et la confusion et, cependant, il a voulu se donner pour le défenseur des mœurs contre les lettres et les arts. S'il est vrai que les talents et les connaissances sont capables de corrompre un esprit et un cœur mal disposés, il en a trouvé sans doute en lui-même les principes et en a donné malheureusement pour ces concitoyens toutes les preuves. On ne peut en accuser que lui.

Que prétend-on en renouvelant un paradoxe déjà tant de fois combattu ? Que dit-on de nouveau ? Avec quelques expressions différentes, on présente toujours le même objet. Le fond est toujours le même et, si quelque observateur judicieux veut mettre au jour ce qu'il en aura pensé, on ne lui répond pas qu'on sait mal expliquer, on lui dit qu'il a mal entendu, ou qu'il n'a pas compris ce qui aura été avancé. Gardons-nous dans le séjour des muses de défendre nos opinions particulières d'une manière qui puisse blesser. Ne serait-il pas à craindre que cela donnât naissance à des divisions intestines et que le temps qui devrait être employé à s'instruire et à s'éclairer mutuellement les uns les autres ne se perdît sans aucun fruit utile à la société ?

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Ce qui doit nous rassurer, c'est le peu d'impression que tout cela a fait jusqu'ici sur l'esprit de ceux qui sont en état et en place pour en décider. On accordera toujours à ces écrivains l'honneur et la gloire que mérite le talent de bien écrire, on sera toujours prêt à applaudir à leurs travaux. Et je ne crois pas qu'ils aient jamais attendu une autre espèce de suffrage. Ils peuvent expliquer eux-mêmes ce qu'il en est. Ils n'ignorent point ce qui se fait tous les jours en faveur des lettres et des arts, ils savent combien le gouvernement a pris à cœur de les protéger. Chaque ville du royaume, depuis 15 ans, a vu former dans son sein quelques nouveaux établissements, la capitale vient de multiplier les siens par des écoles gratuites de dessein, établis principalement en faveur des jeunes gens peu favorisés de la fortune (4). On a jugé sans doute, comme on le jugera toujours, qu'un des moyens les plus efficaces pour conserver les mœurs à la jeunesse c'est de l'occuper. On forme en même temps par là des sujets pour les besoins de la République et on les arrache des bras de la voluptueuse oisiveté qui les aurait rendus peut-être aussi dangereux qu'inutiles pour la société (5).

L'instruction dans les lettres et les arts est donc nécessaire à l'homme de société et, si elle lui est nécessaire et utile, elle ne peut lui être nuisible que dans l'abus. Ce n'est point leurs influences qui produisent la corruption dans le cœur de l'homme, c'est l'homme qui, déjà corrompu, communique le principe de corruption qui lui est propre lorsque des occupations innocentes et utiles n'ont pas assez de force pour le détourner de son mauvais penchant. Et quoi, dira-t-on que cette multitude innombrable de grands hommes qui ont rendu à jamais mémorable le siècle de Louis XIV auraient introduit la corruption (6) ? Dira-t-on que les Corneille, les Racine, les Boileau, les Bossuet, les Fléchier, les Pascal, les Le Brun, les Mignard, les Blondel, les Mansart ont nui aux mœurs ? Ne pouvons-nous pas assuré que, pour un exemple funeste qu'on pourrait citer, nous pourrions en opposer mille qui démontreraient le contraire ? L'expérience a pu nous faire connaître à tous ce que l'étude peut sur un jeune homme pour le détourner de l'erreur dans laquelle la fougue des passions aurait pu le plonger. Quelques-uns de nos adversaires ne pourraient-ils pas nous en fournir eux-mêmes la preuve la plus convaincante ?

L'étude élève notre âme et la dirige vers les objets qui sont les plus dignes d'elle. Elle donne de la justesse et de l'étendue à l'esprit. Elle nous instruit sur les devoirs indispensables de l'état que nous voulons embrasser. Elle nous met en état d'arriver par la voie de l'honneur aux emplois pour lesquels nous pouvons être destinés. Sans l'étude et les connaissances qu'on acquiert par son secours, l'homme est toujours flottant au milieu de ses propres idées, incertain et sans choix, parce qu'il est sans règle et sans expérience.

C'est à l'étude des lettres et des arts que la Grèce dut toute sa splendeur et toute sa gloire. C'est d'après des leçons diversifiées qu'on vit se former dans tous les genres, au sein de la République, des hommes dignes d'être des modèles des siècles suivants et de toute la postérité. Un État qui n'aurait été tout au plus une province du vaste Empire des Perses lui résiste et, par son savoir dans l'art militaire, son courage, sa prudence et son intrépidité, défait des millions d'hommes que Xerxès avait armé pour le mettre aux fers. La seule ville d'Athènes fourmillait en grands hommes propres à éclairer tout l'univers ; jusque dans le peuple, on trouvait des savants, des hommes en état de servir glorieusement la République. Ils avaient au plus haut degré la délicatesse du goût pour les lettres et pour les arts ; ils ne se trompaient point sur ce qui appartient au vrai mérite. En furent-ils moins réglés dans leurs mœurs ? Et si quelques-uns sont tombés dans des écarts relativement à cet objet, pouvons-nous en accuser l'étude des lettres et des arts ? Les ignorants de notre siècle leur céderaient-

ils en fait de débauches ? Nous manquerait-il dans le temps présent des exemples et des preuves ?

Les Romains, instruits par les Grecs, nous fournissent les mêmes exemples. Ils sont également nos modèles et nos guides dans tous les genres d'études, et tout ce que nous en apprenons vient encore à l'appui et à la défense des lettres et des arts. La France elle-même ne s'est rendue plus respectable que depuis le rétablissement des lettres. Le degré de splendeur où elle est arrivée, elle le doit à l'étude et au travail des grands maîtres en tous genres, qui se sont appliqués sans relâche à perfectionner l'esprit humain.

Que nous faut-il de plus pour nous rassurer sur la nécessité et l'utilité des études sans lesquelles l'homme retomberait indubitablement dans l'ignorance, la faiblesse et même la barbarie ? Garantissons-nous des abus par les précautions sages qui nous seront toujours suggérées par nos maîtres. Personne n'ignore les soins que l'on prend pour être aussi assuré de leur probité et de leur droiture que de leurs lumières. Suivons et marchons accompagnés de la décence qu'une conscience pure et qu'un sentiment honnête inspireront toujours. Allons sans crainte en avant, travaillons courageusement à acquérir les connaissances et les lumières qui conviennent surtout à l'état que nous voulons embrasser, les uns en recevant les leçons et la culture que leur jeunesse exige, les autres en communiquant avec jugement et circonspection, ce que l'expérience et une étude constante et suivie leur ont fait découvrir.

C'est dans cet esprit et conformément à ce sentiment que je vais donner dans la suite de ce discours un précis de mes vues dans mes différents écrits que j'ai fait sur les principes de la peinture.

La providence m'ayant destiné à la culture de ce bel art, un de mes parents qui crut en apercevoir le goût dans moi et qui s'imagina y voir quelques dispositions heureuses se chargea de m'en donner lui-même les premiers principes et les premières leçons (7). Dès l'âge de dix ans, on me mit le crayon à la main, on me fit jeter les premiers traits et l'on n'eut pas de peine à me faire goûter ce que j'aimais naturellement. Je me faisais dès lors une petite gloire de ma destination, je montrais avec empressement mes faibles essais, cherchant dans les yeux de ceux à qui je m'adressais leur jugement et leur pensée, content et animé quand on daignait y faire quelque attention et que l'on paraissait approuver et applaudir. Après quelques temps de travail, on trouva que j'avais fait des progrès, on m'encouragea et je continuais avec plus d'activité encore à étudier chez mon premier maître. Enfin, la raison et le jugement se développant davantage, je pensai à changer de guide, et je fus dans la capitale profiter des exemples et des leçons des plus grands maîtres.

Toujours appliqué à suivre l'objet que je m'étais proposé, je fus heureux dans toutes mes démarches. Rien ne pouvait me distraire des moments que je devais à l'étude et j'éprouvais ce que peut l'amour du travail sur un jeune cœur pour le détourner des amusements dont cet âge n'est que trop susceptible et qui souvent sont très dangereux. L'inaction et la dissipation, me suis-je dis depuis, dans nombre de rencontres, ne m'auraient point produit les fruits que j'ai pu recueillir. J'aurais pu tomber dans des égarements toujours funestes à la fortune ou à la santé, ou à ce sentiment d'honneur qui nous fait craindre d'être méprisé. C'est donc à l'amour de l'étude que je dois un tribu de reconnaissance, si partagé de quelques-uns de ses avantages, j'ai pu acquérir les uns et conserver les autres sans avoir rien à me reprocher. Par là, j'ai éprouvé que l'étude de mon art ne m'a point corrompu le cœur, j'ai même éprouvé qu'elle m'a garanti des excès auxquels l'homme n'est que trop exposé.

Tels sont les premiers pas que doit faire quiconque veut avoir un état dans le monde. Toutes choses tourneront à son avantage s'il peut y remplir sagement ce qu'il se doit à lui-même et ce qu'il doit à l'état pour lequel la nature peut l'avoir préparé. S'il est né sans goût

pour une chose, il n'y réussira point ; il faut lui chercher un autre objet. S'il n'a du goût pour aucun genre d'étude, il ne mérite pas le nom d'homme, s'il est porté à la corruption et qu'il se détermine à faire un mauvais usage des connaissances qu'on lui aura procurées, c'est un homme détestable dans la société. Il est d'autant plus dangereux qu'il corrompt, s'il m'est permis de parler ainsi, ce qu'il touche et tout ce qu'il voit. Il est véritablement un profanateur du temple des muses, il est l'opprobre de l'humanité.

Les premiers devoirs remplis relativement à l'étude des principes, l'homme peut commencer à juger de la bonté des fruits de son travail et connaître de quelle importance il est pour lui de cultiver sans relâche un talent qui peut le conduire aux honneurs, à la fortune et à la douce satisfaction d'avoir été de quelque utilité à sa nation. Tous les savants et tous les artistes qui ont atteint la célébrité ont tous été des hommes extraordinairement laborieux. Continuellement occupés à la recherche de la perfection de leur art et des finesses de la nature, tous les moments leur étaient précieux, un quart d'heure perdu souvent leur aurait coûté une pensée sublime, un trait de beauté qu'ils n'auraient point retrouvé. Ce qui est arrivé aux grands hommes qui nous ont précédés arrive encore aujourd'hui à tous ceux qui cherchent à se distinguer. Constants au travail et presque toujours en méditation pour découvrir les secrets de l'objet qui les occupe, rarement les voit-on sortir de leur cabinet d'étude, quelquefois ils s'y oublieraient eux-mêmes si on ne les en retirait pas pour les faire jouir d'une distraction nécessaire.

J'ai vu M. Le Moyne, Premier peintre du Roi, ne pas perdre un moment de son temps et pendant six années entières, quoique consommé dans la pratique de son art, travailler exactement depuis la première heure du jour jusqu'à la dernière, sans autre relâche que l'heure des repas et le temps nécessaire à donner au repos. Il veillait en outre très attentivement à former par ses conseils ainsi que par ses exemples les disciples qui lui étaient confiés. Il marchait lui-même à grand pas vers l'immortalité et donnait la main avec plaisir à ceux qui lui paraissaient dignes d'y arriver.

Ce que je viens de dire de M. Le Moyne se peut dire également du plus grand nombre des artistes célèbres que j'ai connus et avec lesquels j'ai eu le bonheur de vivre en liaison d'amitié pendant plusieurs années. Décents dans leur conduite, irréprochables et plein d'honneur dans la société, bons et tendres envers leurs élèves, ils seront regrettés comme la plupart ont regretté leur maître. Et c'est à ce titre que leurs noms seront gravés successivement au temple de mémoire.

Si de tels hommes ne méritent point notre estime, et qu'avec autant de vertus, autant d'exactitude et une vie aussi austère, ils ne puissent point échapper à la critique et qu'on veuille encore qu'ils soient des corrupteurs, quelle est la retraite, quel est l'état où les hommes pourront être en sureté pour les mœurs et de qui pourrons-nous prendre des exemples ?

J'ai été témoin de tout ce que j'avance des artistes que j'ai connus. Toutes les écoles rendront à leurs maîtres les mêmes témoignages. Ne doit-on pas nous en croire ? Pouvons-nous, oserions-nous en imposer ? Mais, me dira-t-on, tous les artistes n'ont pas suivi sans doute ces exemples d'austérité dans les mœurs. Cela peut être. Je ne prétends pas les disculper de toutes les faiblesses, ils ont pu tomber comme tout autre dans quelques écarts. Mais ce n'est point à l'art qu'ils peuvent justement les reprocher ; encore moins à l'étude appliquée qu'ils en ont faite, puisque occupés d'un objet qui ne veut point de partage, elle ne leur laisse que très peu de vide, et que les fautes dont il est question sont pour l'ordinaire les fruits d'une vie molle et oisive.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

On ne finirait point si on voulait rapporter tout ce qui peut favoriser la cause des belles-lettres, des beaux-arts et de ceux qui les professent. Cette cause est belle et juste, et les moyens de défense sont inépuisables. Ce sentiment d'équité est si profondément gravé dans mon cœur que je serai toujours prêt à les soutenir, quelques faibles que soient mes talents pour répondre à leurs habiles adversaires.

Revenons à l'objet par lequel je me suis proposé de terminer ce discours. J'ai dit deux mots des premières années d'un artiste, c'est-à-dire de celles qu'il doit donner à l'étude. J'ai rapporté ce qu'il est obligé de faire pour sa fortune et pour sa réputation. Voyons ce qu'il doit pour la culture des jeunes plantes qui doivent nous remplacer.

Les lettres, les sciences et les arts forment ensemble un trésor public qui appartient à la société. C'est entre les mains de ceux qui en sont les dépositaires que l'on va puiser la portion dont on a besoin et que l'on veut mettre en œuvre. Ce fond que l'on emprunte produit plus ou moins selon qu'on sait le faire valoir. Il est dans l'ordre d'en rendre compte et de rapporter à la masse la somme que l'on en a tirée, de même qu'il faut partager l'intérêt qu'elle a produit entre nos mains, c'est-à-dire que nous devons faire part à la société de nos observations et de nos découvertes propres à perfectionner les différents talents dont nous nous sommes occupés.

Nous devons toute notre reconnaissance aux maîtres qui nous ont enseigné et qui ont travaillé à nous rendre facile le développement de nos idées sur l'étude. La meilleure manière d'en témoigner notre gratitude, c'est d'en user envers ceux qui doivent nous succéder comme on l'a fait pour nous. C'est donc un devoir de notre part de donner des soins officieux à la jeunesse destinée à l'étude des lettres et des arts. Nous devons l'éclairer, la soutenir, l'encourager et lui rendre praticable les moyens d'arriver au terme qu'elle se propose.

Tels sont les sentiments qu'un maître doit avoir pour ses élèves, tels sont ceux que j'ai éprouvé de tous les maîtres que j'ai eus, surtout de M. Le Moyne, à qui j'avais donné toute ma confiance et avec lequel je vivais avec assez de familiarité pour qu'il n'eut rien de caché pour moi. Il m'honorait de ses bontés, il veillait attentivement à tout ce que mes études pouvaient exiger de lui. Sur cet objet, il répondait à toutes mes questions, et c'est des réponses qu'il m'a toujours faites que j'ai tiré les plus grandes lumières et les plus grands secours.

C'est donc à M. Le Moyne que je dois les progrès que j'ai pu faire dans la peinture. Il fut mon guide, il m'a servi d'exemple, et ses principes ont été ma règle dans la route que j'ai tenue et que j'ai fait tenir moi-même à la jeunesse que j'ai eue à diriger (8). Ce que j'ai dit dans l'enseignement est donc, à proprement parler, en partie à lui. C'est un aveu que j'ai déjà fait dans le premier tribut que j'ai offert à l'Académie devant laquelle j'ai l'honneur de parler. J'en ferai de même l'aveu au public lorsque je lui rendrai compte, comme je le dois, de mes observations particulières sur la peinture (9).

Le premier soin d'un maître envers un élève est de s'appliquer à connaître ses dispositions, son goût naturel et quelle est la manière de le conduire la plus fructueuse pour lui, et en même temps la plus propre à faire éclore le germe des talents que la nature lui a donnés. Les premières leçons dans la peinture sont quelques traits légers, variés selon les objets et les caractères qu'on veut représenter. Un œil, une bouche, une oreille, voilà le travail qui, réuni avec les autres parties d'une tête, en compose l'ensemble et prépare le jeune

élève à quelque chose de plus. On lui donne à copier ensuite toutes les autres parties du corps humain. Après quoi il les rassemble comme il a fait celles de la tête et forme un tout pour lequel on l'instruit sur les proportions. Dans ces premiers principes, il y trouve de quoi raisonner et se rendre le coup d'œil juste, la main légère et le crayon facile.

Et comme les corps, quoique dans une même espèce, ne se ressemblent point en général, qu'ils varient infiniment dans leurs formes, selon les âges, les sexes et selon les conditions, voilà ce qu'il faut faire observer à un jeune étudiant dont les idées et le jugement commence à se développer. En effet, quelle différence n'y a-t-il pas dans les formes entre le corps d'un enfant de deux ans, qui est tout arrondi de graisse, et celui d'un jeune homme de 15 ans, dont toutes les parties s'étendent et approchent des proportions auxquelles elles doivent arriver ; de celui-ci à l'homme de 35 ans, dont le corps est entièrement formé et qui a toute la vigueur et la force à laquelle il peut atteindre ; quelle différence encore dans les caractères extérieurs et dans l'expression de toutes ses parties. Que l'on compare cet âge à celui du déclin ou de la vieillesse, quel contraste ! Ici, la nature se dégrade, elle tombe par l'affaissement de toutes ses parties, elle se dessèche et ne présente plus qu'un corps atténué. Entre les deux sexes, quelle différence n'y remarque-t-on point, toujours relativement au dessein ? L'un, plein de feu et de force, en a tous les caractères ; l'autre, tendre et délicat, a toutes les grâces en partage. Un repos aimable, des occupations douces, une vie tranquille, mise en opposition avec des emplois laborieux, un travail dur et forcé pour le corps feront reconnaître l'état d'un chacun et les différentes conditions. C'est ce que j'ai essayé d'expliquer par les détails où je suis entré sur cet objet dans le premier discours que j'ai eu l'honneur de présenter à la Compagnie et que j'envoyai à l'Académie royale de peinture, qui eut la bonté d'y donner son approbation.

Après ces réflexions sur les premiers pas que doit faire un artiste, j'ai fait part de mes idées sur l'expression générale et le caractère dominant et distinctif de tous les objets. Je suis revenu ensuite au corps humain pour donner les marques extérieures qui découvrent et désignent les passions de l'âme. Sur cet article, j'ai suivi ce qu'en a dit le savant peintre M. Le Brun, j'y ai joint les caractères expressifs de quelques passions dont il n'a point parlé et j'ai profité aussi, pour les explications, des observations de plusieurs philosophes sur les dispositions du cœur humain.

De là, j'ai passé aux règles générales qui concernent l'ordonnance d'un tableau. J'ai dit mon sentiment sur le choix des sujets, sur la préférence que l'on doit donner à des sujets neufs ou peu rebattus. J'ai fait voir combien il pourrait être avantageux pour un peintre et intéressant pour une nation de puiser dans sa propre histoire les sujets capables de lui plaire, de l'échauffer et d'élever les sentiments de l'âme. J'ai dit également ce que je pense de la liaison des groupes et de leurs distributions dans le plan général d'une composition, ce qui doit être observé scrupuleusement sur les lois du *costumé*, comme sur celles des trois unités d'action, de temps et de lieu.

J'ai terminé mes observations par plusieurs articles non moins intéressants pour la peinture. J'ai parlé de la perspective aérienne et de la couleur naturelle des objets, proportionnément aux plans plus ou moins avancés qui sont dans un tableau, des effets du clair-obscur et de la lumière de réflexion, de la couleur des objets relativement à la couleur de la lumière qu'ils reçoivent. J'ai raisonné sur ce qui peut caractériser le bon goût dans les ouvrages d'un peintre, sur les avantages du genre du portrait et sur la manière de le traiter, Enfin, sur ce qui peut découvrir le bon artiste et porter l'emprunte des vrais talents, ainsi que des lumières que doit acquérir l'amateur curieux s'il veut être un connaisseur.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

J'ai donné tous ces articles séparément et en forme de dissertation et j'ai joint à cet ouvrage comme un tribu de ma reconnaissance envers mon maître, la Vie de M. Le Moyne, Premier peintre du Roi. Pour dernière défense des belles-lettres et des beaux-arts, j'ai voulu, Messieurs, vous représenter la conduite et vous faire le caractère d'un artiste que l'honneur dirige, que la décence accompagne, que l'intérêt de la société anime, qui, se sentant honoré lui-même par le mérite des beaux-arts, se croit obligé de leur faire honneur par sa sagesse et par la pureté, la noblesse et la générosité de ses sentiments.

Notes du transcripteur

(1) Ses deux autres discours sont ceux des 10 mars 1767 et 16 août 1779, publiés ci-après, dans la partie « Autres discours ».

(2) « La portion que la loi attribue aux enfants sur les biens de leurs pères de leurs mères » (*Dictionnaire de l'Académie française*, éd. 1762).

(3) Allusion aux troubles qui secouèrent Genève après la parution de l'ouvrage critique de ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettres écrites de la montagne*, Amsterdam, Rey, 1764.

(4) Sur le développement, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, de ces établissements, voir notamment PEVSNER Nikolaus, *Les académies d'art*, Paris, Gérard Monfort, 1999 (1ère éd. angl., 1940) ; D'ENFERT Renaud, *L'enseignement du dessin en France, figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003 ; LAHALLE Agnès, *Les écoles de dessins au XVIIIe siècle, entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 ; MICHEL Christian, *L'Académie royale de Paris. La naissance de l'école française de peinture et de sculpture*, en cours de publication. Sur l'École royale gratuite de dessin de Jean-Jacques Bachelier, qui venait d'obtenir les lettres patentes du roi le 20 octobre 1767 et à laquelle Nonnotte fait directement allusion, on pourra consulter LEBEN Ulrich, *L'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-L'eau, M. Hayot, 2004.

(5) Nonnotte adhère ici aux idées développées par son confrère rouennais dans un discours paru l'année d'avant : DESCAMPS Jean-Baptiste, *Sur l'utilité des établissemens des écoles gratuites de dessein en faveur des métiers. Discours qui a remporté le prix au jugement de l'Académie française*, Paris, Regnard, 1767. Pour une analyse de ce texte et de la pensée de Descamps, voir HENRY-GOBET Aude, « Entre normes pédagogiques et utilité sociale : "Sur l'utilité des établissemens des écoles gratuites de dessein" de Jean-Baptiste Descamps (1767) », *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 313-329 et, du même auteur, *Une sociabilité du dessin au XVIIIe siècle. Artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715-1791)*, thèse de doctorat de l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, ss. dir. D. Rabreau, 2007. Voir également MICHEL Christian, « Lettres adressées par Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps, 1757-1790 », *Archives de l'Art français*, XXVIII, 1986, p. 9-98.

(6) Nonnotte entretient ici le mythe du siècle glorieux de Louis XIV, qui commença à se développer dans les années 1740-1750, avec notamment LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris*, La Haye, s. n., 1749 (que l'auteur, en remerciement pour sa réception en qualité d'associé, avait envoyé à l'Académie de Lyon en 1750) et VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV*, Berlin, C. F. Henning, 1751 (de nombreuses éditions revues et augmentées parurent les années suivantes).

(7) Sur les éléments biographiques relatifs à Nonnotte, et notamment sur sa formation initiale dans l'atelier de son oncle bisontin, Jean, peintre d'enseignes et d'ornements décoratifs, nous renvoyons au mémoire de maîtrise et à la bibliographie de Sylvie Martin de Vesvrotte, mentionnée dans notre introduction générale.

(8) Sur les élèves de Nonnotte, voir MARTIN Sylvie, 1984. Joseph Chinard, Philippe-Auguste Hennequin, Jean-François Bonny sont notamment de ceux qu'il forma.

(9) Nonnotte parle de son discours sur le dessin et de sa suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption), tous deux publiés ici.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Discours sur les avantages du portrait et la manière de le traiter (Ms. 193-56)

Nonnotte avait été recruté à l'Académie de Lyon pour ses qualités de portraitiste. Comme le rappelait André Clapasson lors de sa réception en 1754, ses talents, appréciés par la critique de Salon parisienne, étaient connus des Lyonnais : « L'on a remarqué dans les morceaux sortis de votre main de l'imagination, des idées, de la pensée » ; ce qui « à donner lieu de dire que vos portraits étaient de vrais tableaux, ce qui n'est pas en faire un médiocre éloge » (1). *Clapasson ajoutait : « Vous avez compris qu'il fallait chercher à jeter une sorte d'intérêt dans les portraits », aspiration louable qui permit à l'artiste, d'une part de répondre à la demande privée locale et, d'autre part, à celle de la municipalité pour les portraits des échevins et des prévôts des marchands.*

Clapasson manifestait lui-même un intérêt pour l'art du portrait ; il lui consacra un discours qu'il présenta à l'Académie de Lyon le 28 juin 1752 (2). *Son exposé était moins développé que celui de Nonnotte et sa portée plus limitée : il se contentait de reprendre, en le simplifiant, le texte de Roger de Piles « Sur la manière de faire des portraits » du* Cours de peinture par principes *(Paris, J. Estienne, 1708, p. 260-301). On y retrouvait posée la question essentielle de l'imitation ; étaient également énoncés, comme chez son prédécesseur, les quatre éléments principaux du portrait : l'air, le coloris, l'attitude et les ajustements* (3) *; l'ordre qu'il fallait suivre dans la pratique était identique : ébaucher, peindre et retoucher. Clapasson terminait néanmoins par une indication plus factuelle concernant les prix élevés que pouvaient atteindre les portraits, en dépit de leur réception parfois négative au Salon.*

Dans son discours, prononcé devant l'Académie de Lyon le 13 novembre 1760, Nonnotte utilisait également cette source, car elle restait une des rares dans le contexte de la littérature artistique française sur le sujet (4). *Mais il s'en écartait sensiblement pour trois raisons : tout d'abord, il répondait assez vite à la question de l'imitation, considérant que la ressemblance devait prévaloir ; dans son approche de la pratique, il fournissait des indications plus techniques, notamment dans la façon dont l'artiste devait organiser son atelier ; enfin, il se plaçait dans une perspective historique, qui n'existait pas chez de Piles.*

Ce qui intéressait Nonnotte, outre les considérations pragmatiques qu'il énumérait en douze points, c'était de faire du portraitiste une figure digne des mêmes honneurs que le peintre d'histoire. La reconnaissance sociale et officielle du peintre de portrait attestait la valeur de ce genre particulier. Pour dresser cette histoire, il utilisa surtout les Entretiens *de Félibien, reprenant notamment les exemples d'Holbein, de Titien et de Van Dyck, qui y étaient largement développés. Nonnotte reconnaissait que l'école vénitienne était recommandable pour la partie de la couleur, mais il citait aussi volontiers l'école française, en particulier le « trio » François de Troy, Nicolas de Largillierre et Hyacinthe Rigaud, ainsi que le très apprécié Jean-Baptiste Santerre.*

Associant ces parties historiques, théoriques et pratiques, ce discours de Nonnotte peut être considéré comme plus ambitieux que celui de Louis Tocqué, prononcé à l'Académie royale de Paris le 7 mars 1750 et qui avait été le premier consacré à ce genre dans l'histoire des conférences de l'institution parisienne. APK

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Messieurs,

C'est l'imitation de la belle nature qui fait le charme le plus enchanteur et l'illusion la plus séduisante de la peinture. Le corps humain, les animaux, les plantes, le ciel, la terre, l'air, tout est soumis au pinceau savant et devient intéressant par la représentation. Une heureuse imitation des formes, de la couleur et des différents caractères d'expressions nous attire, nous arrête ; nous sommes occupés, séduits, enchantés ; nous ne nous contentons par de voir, nous sommes encore tentés de toucher.

Un bon tableau, par l'illusion qu'il fait à nos sens, a le pouvoir de former avec nous une espèce d'entretien ; il fixe toutes nos idées, il excite dans nous le sentiment ; souvent il nous force à l'admiration. Mais si ce pouvoir et ces charmes de la belle imitation dans la peinture peuvent nous intéresser et nous toucher vivement, c'est surtout dans la représentation du corps humain, c'est dans l'expression et la vie qu'on peut donner à une tête, c'est dans les traits de la ressemblance frappante du grand homme, de l'homme vertueux, de l'homme que nous aimons ou que nous devons aimer, c'est dans le portrait.

C'est au genre du portrait que la peinture doit son origine. C'est l'Amour qui en donna le premier goût. C'est l'Amour qui conduisit la main d'une tendre amante et lui fit à la hâte crayonner et fixer à la lueur d'un flambeau les traits marqués par l'ombre d'un amant aimé (5). Ce dieu qui, selon Hésiode, a débrouillé le chaos, aurait-il pu nous laisser de l'indifférence pour un art qui flatte si fort notre goût et qui a tant de rapport avec la création ?

Cet art, dès sa naissance, excita un empressement universel. Parvenu peu à peu à sa perfection, on l'employa à représenter tout ce qui pouvait toucher le cœur et plaire à l'esprit. L'amitié, le respect, la reconnaissance élevèrent des monuments à la mémoire des parents, des amis, des grands hommes. Le sublime talent de faire des ressemblances vives et spirituelles fit éclore des prodiges qui étonnèrent. Les grands princes, les philosophes, les chefs de famille, les hommes vertueux, la beauté et les grâces, devinrent des modèles dont on crut devoir laisser des images à la postérité. Rien ne coûtait pour ces sortes de représentations, les marbres les plus rares, les métaux et même les pierres précieuses y furent employées avec profusion. Toute la Grèce fut remplie des chefs-d'œuvre de cet art agréable et presque divin et l'on vit dans tous les différents genres les portraits de ce qu'elle renferma de plus grand, de plus sage et de plus beau.

Les Romains, dignes imitateurs des Grecs, n'empruntèrent pas seulement de ces premiers sages du monde, leurs lois et leur religion. Ils en prirent aussi les usages et principalement celui d'élever des monuments au vrai mérite et à la véritable vertu. Les récompenses accordées par la République étaient l'honneur d'une statue ou d'un bas-relief où l'on représentait, avec la plus grand vérité, les traits et la physionomie du héros ou de l'homme vertueux. Le peuple romain, animé d'émulation par ces marques d'honneur, n'en devint que meilleur citoyen et ces distinctions furent bientôt méritées par des hommes de tous les ordres. L'estime publique les avait d'abord consacrées la plupart ; et les amis, ainsi que les appréciateurs du vrai mérite, souhaitèrent aussi de posséder quelques-uns de ces dépôts précieux. Les médailles eurent le mérite d'y pouvoir satisfaire ; elles avaient été imaginées pour perpétuer, à moins de frais et d'embarras, dans la mémoire des hommes les actions les plus glorieuses ou les époques les plus intéressantes. Ce genre de monument si recherché par les antiquaires, si utile à l'histoire des temps et si nécessaire aux arts de peinture et de sculpture, se multiplia à l'infini chez les Romains, comme il s'était déjà multiplié chez les Grecs, leurs maîtres et leurs modèles.

Ce goût général pour les portraits avait engagé les plus fameux artistes à rechercher les moyens d'en diversifier les genres ; l'invention de la gravure en pierre fine, si propre à

satisfaire l'amitié et à flatter cet amour qu'on a si naturellement pour soi-même, fut encore découverte. Et rien n'était plus commun que d'avoir des anneaux ou cachets sur lesquels on faisait graver son portrait. Il y a un très grand nombre de ces anneaux ou cachets qui sont d'un travail admirable et d'une beauté singulière. Ils sont encore, ainsi que les médailles, d'une grande ressource pour les historiens et d'une grande utilité pour les peintres et pour les sculpteurs, soit par rapport à la noblesse des caractères de tête qu'ils représentent la plupart, soit par rapport au costume dans les coiffures et dans quelques habillements (6).

Qu'on juge par là de la haute estime où le genre du portrait fut chez les anciens, de la passion avec laquelle ils l'aimèrent et de la facilité qu'il donna pour perfectionner les autres parties de la peinture et de la sculpture. Qu'on juge par là de la haute considération où furent les artistes fameux dans le genre du portrait. Chacun sait les faveurs dont Alexandre le Grand honora Apelle, son peintre favori, la familiarité avec laquelle il vivait avec lui, les biens dont il le combla, la défense qu'il donna à tout autre peintre de faire son portrait. Les Romains, aussi bon connaisseurs que les Grecs, furent-ils moins attentifs au mérite de ces hommes rares ? Eurent-ils moins d'empressements à les rechercher, à les attirer chez eux, à les y retenir par les largesses les plus généreuses et les traitements les plus honorables ?

Ce goût pour cette belle partie de la peinture fut-il moins vif depuis le rétablissement des sciences et des beaux-arts ? L'âme fière et sanguinaire de Mahomet IInd ne sembla-t-elle pas s'adoucir par les grâces du pinceau de Bellini ? Ce prince fut si charmé des portraits que fit pour lui ce peintre vénitien qu'il le renvoya chargé de présents, après lui avoir mis lui-même une chaîne d'or au col et lui avoir donné des lettres de recommandation pour le Sénat. Et le Sénat, par égard pour Sa Hautesse, lui accorda une forte pension à son retour (7). Charles Quint ne trouvait-il pas aussi glorieux pour lui d'avoir été immortalisé trois fois par le pinceau du Titien, que de l'être par ses victoires et ses conquêtes ? Ce prince aimable et spirituel ne préférait-il pas quelquefois la compagnie de cet habile artiste à celle de ses meilleurs courtisans ; ne l'honora-t-il pas de ses bienfaits avec la magnificence la plus éclatante ?

Au même temps que le Titien recevait des marques si précieuses de bienveillance et d'estime de la part de l'empereur, Holbein ne fut-il pas également honoré par Henri VIII en Angleterre (8) ? Érasme, qui aimait Holbein, l'adressa au chancelier Morus. Le chancelier lui fait faire les portraits de toute sa famille, il en orne une grande salle, y conduit le Roi qui n'avait point été prévenu. Le Roi, frappé de la beauté et surtout de la vérité de tous ces portraits, demanda sur le champ qu'Holbein passa à son service. Il le logea dans son palais, le combla de biens, se déclara son protecteur dans toutes les occasions. Un trait singulier peut faire juger combien ce prince s'intéressait à ce qui regardait son peintre. Holbein, fortement appliqué à un ouvrage qu'il faisait pour le Roi, et voulant être seul, refusa un jour d'ouvrir sa porte à un comte d'Angleterre qui s'obstinait à vouloir entrer. Ce seigneur, frappant à coup redoublés contre la porte, importuna et irrita si fort Holbein que celui-ci, sortant brusquement, repoussa le seigneur avec beaucoup de violence. Le comte alla aussitôt s'en plaindre au Roi qui fit ce qu'il put pour l'apaiser. Mais comme le comte persistait à demander une satisfaction : « Apprenez, lui dit le Roi, que l'injure que vous entreprendrez de faire à mon peintre, je la regarderai comme faite à ma personne et que de sept paysans d'Angleterre, j'en peux faire sept hommes titrés comme vous, mais que de sept hommes titrés, je n'en peux pas faire un peintre comme lui. » Cette parole du Roi arrêta les poursuites du comte et les inquiétudes du peintre.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Van Dyck (9), le plus excellent peintre de portrait que nous ayons eu, et Largillierre (10), le peintre français qui a traité ce genre avec le plus de goût, ont-ils reçu moins d'honneurs des princes et de la nation anglaise ? Van Dyck, sous Charles Ier enrichit et orna les maisons royales de ses plus magnifiques ouvrages, dont quelques-uns sont depuis passés en France ; Largillierre fut appelé en Angleterre par Charles IInd pour peindre toute la famille royale. Van Dyck gagna beaucoup de biens en Angleterre et s'y maria avec une demoiselle de la première condition ; Largillierre fut honoré d'une charge à la cour. Van Dyck fit prendre aux Anglais un goût pour le portrait qui subsiste encore ; Largillierre ne quitta la cour d'Angleterre qu'à cause de la guerre qui se déclara alors avec nous et par les sollicitations de M. Le Brun qui voulait regagner à la France cet artiste aimable.

Une nation aussi délicate et aussi galante que la nôtre aurait-elle pu ne pas prendre du goût pour une imitation si belle, si naïve, si intéressante ? L'histoire de France nous apprend que, dans des temps assez reculés, c'était déjà l'usage de faire les portraits des princes et des princesses à l'occasion de leurs mariages. Que n'ont pas dit certains auteurs de ce cabinet curieux où le duc d'Orléans, frère de Charles VI, conservait les portraits de toutes les dames dont il avait été aimé ? Ne sait-on pas que François Ier, le restaurateur des lettres et des arts en France, se transporta à Venise pour se faire peindre par le Titien même et qu'Henri III, passant dans la même ville, daigna honorer d'une visite ce peintre dont il connaissait les ouvrages et les talents ? N'est-ce pas le même goût pour le genre du portait qui fit appeler dans la capitale du royaume Pourbus, peintre flamand, qui décora l'Hôtel de ville des plus beaux ouvrages que nous y trouvions en ce genre ? Enfin, n'est-ce pas ce même goût qui fraya le chemin aux autres parties de la peinture pour s'introduire en France ?

Je vais encore plus loin et je dis que ce n'est qu'à ses portraits que M. Mignard, Premier peintre du Roi, fut redevable de son élévation. Il les traitait supérieurement et c'était pour lui un moyen sûr de gagner du bien et de se faire des amis. Il se servit de ses talents en homme d'esprit, il ambitionnait les occasions de faire de grands ouvrages dans le genre historique, ces occasions se trouvèrent. La manière dont il traita l'histoire prouve qu'il n'était pas moins grand en ce genre que dans celui du portrait. En admirant en connaisseur les ouvrages de cet artiste célèbre, ne sent-on pas le faux de ce que dit l'auteur de sa Vie (11) ? Cet écrivain prétend que le genre du portait peut nuire à l'histoire et qu'il refroidit et resserre le génie du peintre historique. Les beaux portraits du Titien, de Raphaël, de Rubens, de Mignard, de Champaigne, des Van Loo et de plusieurs autres ne démontrent-ils pas le contraire ? J'ai vu des portraits de Raphaël peints entièrement dans sa manière d'exécuter l'histoire, c'est-à-dire avec beaucoup de pureté et de fermeté dans les contours. Ceux que j'ai vus du Titien sont peints avec toute la légèreté de pinceau et tout le brillant de couleur qu'on connaît à ses autres ouvrages. Rubens a fait une grande quantité de portraits. Paraît-il dans ses grands morceaux et, entre autres, dans sa galerie du Luxembourg qui en est toute remplie que son génie en ait été refroidi et resserré ? Les portraits de Van Dyck ont toute la pâte et toute la légèreté de travail que peut exiger le genre de l'histoire. Et de nos jours, le beau portrait de la reine par Carle Van Loo (12), si estimé des connaisseurs, vu avec tant de plaisir à la cour et à la ville, mériterait-il moins d'éloge que ses autres ouvrages ? L'Iphigénie qu'il a fait depuis en fut-elle moins au gré de notre sévère critique (13) ? M. Van Loo, frère aîné de Carle, ne fit pendant dix ans presque autre chose que des portraits pour la cour et pour Paris, et ce fut à la suite de ce long exercice dans ce genre qu'il fit son morceau de réception à l'Académie (14). Que l'on interroge les maîtres de l'art, vrais juges compétents, s'il y a quelque chose en histoire à l'Académie qui montre mieux le grand homme et qui soit d'une

meilleure exécution ? Vouloir nous dire, comme le fait encore le même auteur, que le même objet qui mérita au Titien tant d'honneurs de la part de Charles Quint fut peut-être pour ce peintre un sujet de peine, c'est vouloir prétendre, à ce qu'il paraît, qu'un peintre d'histoire pourrait avoir à rougir s'il avait fait le magnifique portrait de Mignard qui est à l'Académie et qui est reconnu pour être à tous égards un des plus beaux chefs-d'œuvre du fameux Rigaud (15).

Je ne puis m'empêcher de regarder comme peu raisonnable l'excès de distinction que l'on a voulu mettre quelquefois entre le genre du portrait, qui exige une si parfaite imitation de la nature et celui de l'histoire, qui doit la représenter également mais plus diversifiée et avec un plus grand assemblage de caractères et d'expressions différentes selon qu'un sujet le requiert. Les peintres d'histoire y gagneraient sans contredit plus de finesse de couleur, plus de vérité et de variété dans les caractères si, à l'exemple des excellents maîtres que j'ai nommés, ils peignaient de temps à autres quelques portraits et qu'ils fissent, ainsi qu'en usait Raphaël, plus fréquemment et d'une manière plus exacte des études de tête d'après nature ; comme les peintres de portrait feraient toujours bien d'imiter ceux de ce genre qui y ont excellé et qui ont su faire quand il l'a fallu de fort bons tableaux d'histoire. Après avoir donné Van Dyck, Rembrandt et quelques autres pour exemple, je citerai M. de Troy, de Largillierre, Rigaud et Santerre, que l'Académie n'a pas dédaigné comme peintres historiques. M. Rigaud, honoré et aimé de Louis XIV, estimé de tous les grands du royaume et de toute l'Europe, ne fit pas moins d'honneur à l'Académie par son talent et son esprit qu'aucun peintre d'histoire qu'il y ait jamais eu, et je crois même que l'écrivain dont je viens de parler l'aurait respecté assez pour ne lui faire aucune part de ses propres réflexions. Cependant, l'on ne peut pas dire que M. Rigaud n'ait été toute sa vie un peintre de portrait.

Avant que de finir sur cette matière, rendons encore un hommage dû au fameux Warin (16), que ses talents pour la gravure en médailles et la parfaite ressemblance de ses portraits firent appeler à la cour de Louis XIII. La beauté de ses médailles fit alors et fait encore aujourd'hui l'admiration de tous les connaisseurs. Et le Roi en fut si content qu'il créa en sa faveur deux charges qui le mirent à la tête de toutes les monnaies du royaume.

En voilà assez, Messieurs, pour faire connaître en quelle considération et en quelle estime ont été, et le genre du portrait, et ceux qui l'ont pratiqué avec distinction depuis l'origine de la peinture ; l'utilité de ce genre pour engager les hommes à prendre du goût pour ce bel art et les moyens qu'il a procuré à tous les autres genres d'étendre leurs progrès. Non seulement les gens de goût recherchèrent dans tous les temps à accréditer des talents si flatteurs, si agréables et devenus si utiles, mais les plus grands philosophes et les plus grands princes, non contents de les protéger, voulurent la plupart les exercer eux-mêmes. L'âme d'un portrait gît dans une représentation vive et naïve de la nature et ce genre demande toute la force et toutes les grâces dont la peinture est susceptible. Le bon peintre de portrait doit étudier dans tout ce qu'il fait l'expression et le caractère, et s'attacher à mettre partout une vérité qui puisse faire illusion. Ces études sont-elles au-dessous des attentions et des recherches que doit faire le peintre historique qui veut plaire et mériter une grande réputation ? La plupart de nos peintres d'histoire d'aujourd'hui nous diront-ils qu'ils ne peuvent point s'assujettir à pareille chose ? Mais veulent-ils que nous croyons que ce genre de travail est indigne d'eux et qu'il est moins de leurs convenances qu'il ne l'était des habiles gens que j'ai nommés ? Il est cependant beau de savoir rassembler dans l'exécution d'un ouvrage la liberté de touche qu'exige le genre de l'histoire avec la précision absolument nécessaire dans le genre du portrait.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Permettez-moi maintenant, Messieurs, de mettre au jour quelques-unes de mes réflexions sur la manière de le pratiquer.

I

Que la première attention du peintre de portrait soit à disposer la lumière qui éclaire son cabinet. Que cette lumière devienne brillante et douce sur la tête qu'il doit peindre. Qu'il la prenne d'un peu haut et, s'il se peut, d'une forme ronde. Alors cette lumière, se reposant sur les parties les plus saillantes du visage, laissera fuir gracieusement par des demi-teintes celles qui sont tournantes et qui forment les extrémités de l'ovale, soit par les côtés des joues, soit par le menton. Cette disposition de lumière tirée d'une seule croisée, placée s'il se peut encore à pouvoir faire face au milieu du cabinet, en laissera les côtés éclairés seulement d'une lumière sourde, qui procurera à la partie qui doit servir de fond un ton favorable à la tête, et qui ne disputera point avec la lumière ni les ombres de l'objet principal. Voilà en général ce qui convient, sur ce point, aux portraits ordinaires.

II

Mais si le portrait que l'on doit faire est étendu par sa grandeur, comme il demande alors un plus grand ameublement dans les fonds, que le peintre ait soin de disposer ceux de son cabinet de la même manière et dans le même goût qu'il voudra donner à son tableau. Par ce moyen, il pourra juger sainement de l'effet de l'objet principal avec les accessoires ; il les rendra avec plus de vérité et d'harmonie, participants les uns des autres ; il donnera à ses fonds plus ou moins de reculée, selon qu'il en aura besoin pour former des masses ou pour isoler sa figure autant qu'il le jugera nécessaire. J'ai éprouvé l'utilité de cette méthode dans toutes les rencontres où j'en ai fait usage. Outre qu'elle est la meilleure et la plus sûre, elle est aussi la plus courte pour le travail. Je m'en suis servi avec succès pour le portrait de M. de Gauffecourt que ces Messieurs connaissent (17).

III

Si en place d'un fond de cabinet orné par des étoffes ou par des livres, on se trouve dans la nécessité de faire un fond décoré purement en architecture, ou que l'on soit obligé d'y représenter un percé de ciel ou un paysage, alors que l'artiste fasse peindre une toile dans le goût et du même ton à peu près qu'il veut donner au fond de son tableau et qu'il la place derrière l'objet principal. Il en tirera les mêmes avantages que pourrait procurer la nature, soit pour les oppositions ou pour les accords des couleurs (18).

IV

Que le peintre observe encore de ne point peindre une tête qu'il n'ait choisi auparavant l'attitude du corps et qu'il ne l'ait tracée sur sa toile. Par là, il mettra dans un meilleur accord les mouvements des parties du corps avec la tête, il évitera l'inconvénient où sont souvent tombés d'habiles gens même, qui est de placer une tête ou trop haut, ou trop bas sur la toile, ou d'autres fois de la mettre dans un mouvement trop peu raisonné pour les autres parties de la figure.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

V

Le choix des attitudes ne demande pas moins de jugement dans un peintre qui ne veut rien faire contre les convenances. Il doit donner aux différents corps qu'il représente et aux membres qui les composent ce qui peut annoncer véritablement le grand prince, le grand capitaine, le magistrat ou le prélat respectable, la femme aimable et toute remplie de grâce. Nous voulons trouver dans un prince un air de grandeur et de majesté, dans un capitaine ce qui montre une noble fierté, dans le magistrat et l'homme d'église le caractère de la sagesse, dans la femme aimable l'image sensible et touchante de la décence et des grâces. Oublier de faire ces observations, c'est s'exposer à de grandes fautes et à de redoutables critiques.

VI

La nature nous indique par les formes des corps leur embonpoint ou leur maigreur, les choix que nous devons faire des attitudes et des mouvements des parties. Et que de choses à observer alors. Tenir debout sans nécessité ou étendre trop les bras et les jambes d'une personne maigre, c'est la faire paraître avec tout le désavantage que peut donner la maigreur. Vouloir au contraire trop faire grouper les membres avec le corps dans une personne de beaucoup d'embonpoint, c'est la mettre à la gêne et ne procurer à l'œil que des formes peu agréables. Ces personnes seront donc mieux si elles sont représentées debout et les parties étendues ; la nature sera plus à son aise et cet air d'aisance plaira davantage en peinture. Les autres, au contraire, seront mieux étant représentées assises ou dans des attitudes qui rapprochent davantage les parties les unes des autres (19).

Les mêmes raisons d'embonpoint ou de maigreur m'ont fait remarquer au sujet des têtes que celles qui sont très grasses réussissent rarement à être peintes entièrement en face et qu'elles valent mieux généralement à être peintes sur ce que nous appelons trois quarts. Au contraire, celles qui sont très maigres sont plus gracieuses à être vues un peu plus en face ; les contours en sont moins coupés et moins secs, surtout du haut de la joue au menton, dont le trait devient droit et aride, quand elles sont placées au trois quarts.

VII

Que le peintre observe attentivement et qu'il étudie avec soin les caractères qui distinguent les différents âges et les différents tempéraments. Les personnes d'un tempérament plus froid ou d'un âge plus avancé doivent être représentées dans des attitudes plus tranquilles, celles qui sont plus jeunes ou plus vives demandent plus de feu dans l'action et plus de contraste dans la position des membres. La vivacité de la jeunesse ou du tempérament exigera quelquefois, relativement à la tête, d'en porter la vue sur le côté, c'est-à-dire, selon le terme en usage, hors du tableau. Cette position de la prunelle convient très bien à un guerrier ; elle donne quelque chose de fier et qui marque la hardiesse qui sied aux gens de cet état. À quelqu'un qui aurait le défaut d'avoir l'œil un peu petit, cette même vue faisant ouvrir l'œil avec plus d'effort, la masse en paraît être plus grande. Mais hors de ces cas, c'est hasarder trop, même au préjudice de la ressemblance, que de prendre ce parti. Qu'on l'évite surtout pour les femmes, à qui cela donnerait un air de dureté dans la physionomie qui ne convient point à leur sexe.

VIII

Il n'est point absolument nécessaire de donner le caractère du ris à une tête ; il ne faut pas non plus lui donner celui de la tristesse qui lui est opposé. Il faut peindre une physionomie telle qu'on peut la voir quand on aborde un ami ou que l'on s'entretient avec lui. C'est ce point qui devient le plus intéressant pour les spectateurs ; c'est celui qui convient le mieux au plus grand nombre des portraits et pour la réussite duquel, si le peintre ne peut suffire à son travail et à une conversation agréable et nécessaire, il doit se procurer

une compagnie qui puisse y suppléer. J'ajoute qu'il est peu de personnes qui n'aient dans l'ensemble des parties du corps, dans le geste et dans l'encolure quelque chose qui n'est qu'à elles et qui est si bien à elles qu'on les reconnaîtrait sans voir le visage. C'est ce qui arrive tous les jours quand on reconnaît quelqu'un par derrière, ou d'une distance assez considérable pour ne pas faire soupçonner que cette reconnaissance soit due aux traits du visage. Bien plus, les nations ont aussi quelque chose de distinctif et qui leur appartient, soit dans ce qui dépend du climat qu'elles habitent, soit dans ce qui dépend de l'éducation qu'elles reçoivent. Rien de tout cela ne doit échapper au peintre de portrait qui aspire à la perfection de son art.

IX

Qu'on saisisse toujours les ensembles d'un portrait d'après la personne même que l'on a à peindre. Si le peintre n'a pas pris cette précaution avant que de faire la tête, il ne doit pas y manquer lorsque la tête est finie. Qu'il saisisse également sur la nature les principaux plis de ses draperies ; ce qu'il y trouvera de relatif à cet objet, en conservant les ensembles du nu, lui indiquera souvent des jets de plis plus heureux et moins répétés que ce qui viendrait du seul génie. Mais qu'il évite le défaut où j'ai vu tomber plusieurs peintres qui, pour mettre ensemble une tête avec les épaules dans un simple buste, laissaient leurs modèles assis, tandis qu'un buste nous représente toujours les objets debout. Il en résulte alors pour un portrait de représenter une tête comme enfoncée dans les épaules. En effet, les épaules paraissent remonter lorsque l'on est assis, et toutes les autres parties qui composent le buste paraissent se soutenir moins que lorsque l'on est debout.

X

La partie de la couleur n'est pas moins essentielle que toutes celles dont j'ai déjà parlé. Elle contribue à l'expression des sentiments de l'âme, elle sert à mettre au jour les qualités des divers tempéraments, elle aide infiniment à donner la vie que nous recherchons dans un tableau et, quand elle est portée à un certain degré de vérité, l'on peut dire que c'est elle qui cause la plus séduisante illusion. Les têtes sont presque aussi variées par la couleur qu'elles le sont par les formes. Le peintre doit donc être très attentif à saisir avec justesse l'ensemble de toutes les parties palpables d'une tête et à les mettre dans le mouvement et le jeu qui conviennent à l'expression qu'il doit lui donner. Il ne verra son ouvrage arriver à la perfection qu'il cherche que lorsqu'il aura saisi avec la même justesse et le même degré de vérité la couleur naturelle de l'objet. Il est des têtes dont la couleur est naturellement lumineuse, brillante et fraîche ; il en est de fortes en couleur qui, par la chaleur des tons, sont brillantes sans être lumineuses ; il en est d'autres qui, par une peau plus épaisse et un ton de couleur basanée ou olivâtre, ne sont ni lumineuses ni brillantes. Le bon coloriste cherchera l'imitation la plus exacte dans la couleur des premières, il se conduira avec prudence dans l'imitation des secondes. La ressource de l'art, pour que rien ne paraisse outré dans ces dernières rencontres, se trouve dans l'opposition des couleurs que l'on fera entrer dans ce qui doit servir de fond à une tête et dans celles des habillements que l'on y mettra. S'il est avantageux pour un peintre et pour son modèle de placer dans le plus grand jour une belle peau, il y a aussi à gagner pour eux de placer une tête dont la couleur est dure ou olivâtre à une lumière plus oblique ; par ce moyen, elle aura de plus grandes masses d'ombres et sera susceptible de recevoir des lumières de reflet. Le partage des lumières, des demi-teintes et des masses d'ombres étant fait avec plus d'égalité dans ces dernières têtes, il en affaiblit la couleur qui, pour lors, paraît moins dure et moins entière.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

XI

Après toutes ces observations qui montrent l'homme vraiment habile et intelligent, le peintre ne doit plus s'attacher qu'à être fidèle et spirituel imitateur de la nature. Les linges, les étoffes, ainsi que les chairs et généralement tout ce que l'on peut avoir à peindre, doit porter le caractère de la vérité dans la couleur, dans les formes et dans les effets de lumière. Si l'on veut sacrifier quelques parties pour en faire valoir d'autres, qu'on le fasse par des privations ou des dégradations de jours, amenées avec raisonnement et jamais en changeant la couleur naturelle des objets. Les licences en peinture, comme en poésie, ne doivent pas aller jusqu'à donner des démentis à la vérité, elles doivent être arrêtées par le sage vraisemblable qui doit leur servir de borne. Quelques peintres occupés de certains préjugés ne croyaient pas que l'on dut mettre du linge bien blanc auprès d'une chair colorée ou jaunâtre. En conséquence, ils se donnaient beaucoup de peine pour ne faire en ses rencontres que du linge sale. Ils jouissaient cependant d'une certaine réputation mais aussi mal fondée que les préjugés même. Tout ce qui plaît dans la nature doit plaire aussi dans un tableau ; or des linges blancs sont d'un bon effet avec les chairs colorées ou autres, pourquoi réussiraient-ils moins en peinture ? Rien n'est plus dangereux pour un homme qui pourrait être bon coloriste que les entraves que lui donnent de pareils préjugés. Il en est des linges et des étoffes comme des chairs dont j'ai parlé qui pourraient être d'une couleur trop entière et trop dure. Quand on a raison de craindre qu'une masse de linge ou telle autre étoffe que ce soit ne détruise des chairs, on doit la diviser par des masses d'ombres et par des masses de demi-teintes qui en ôtent l'égalité. Par ces moyens, les masses de lumières étant plus rétrécies, elles affectent moins les yeux et laissent les chairs dans leur entier effet. Pour se garantir des dangers que peuvent occasionner les préjugés dont je viens de parler, il n'y a qu'à étudier les ouvrages de l'école vénitienne qui, pour la belle couleur et la couleur vraie, l'a emportée sur toutes les autres. Les morceaux des maîtres de cette école et la nature formeront toujours des peintres excellents pour le coloris (20).

XII

L'extraordinaire dans les habillements et dans les ajustements n'est point favorable aux portraits et quelquefois il choque la raison. Il est plus sage de s'en tenir aux habits de mode et à des ajustements auxquels nos yeux sont faits. Alors, tout concourt à rendre les ressemblances plus frappantes. Pourquoi dans un portrait que nous voulons qui soit reconnu au premier coup d'œil y introduire des choses qui y donnent du déguisement ? Tout le monde a éprouvé que le seul changement de coiffure empêche de reconnaître au premier moment ceux-même avec qui l'on est tous les jours ; on les reconnaîtrait encore moins si ce changement était général. Il en résulte pour nos yeux une erreur dont il reste toujours quelques impressions.

Notes du transcripteur

(1) Ms. 263, fol. 161-162.

(2) Ms. 185, fol. 82-91.

(3) Sur les ajustements, Clapasson observait : « Il y a quelques années qu'on vit un goût des plus dépravés faire fortune dans les portraits en fait d'ajustements. La mode s'établit de se travestir en moine, en sœur grise, en Quinze-Vingt, en ramoneur… Cette plaisanterie avait commencé chez quelques personnes du premier rang, qu'elle avait amusées un moment, et Paris, singe perpétuel de la Cour, l'avait saisie avec avidité.

Heureusement, la vogue de ces emblèmes bas et ridicules a passé promptement et l'on n'en fait plus usage aujourd'hui. »

(4) Sur la question de la littérature sur le portrait, on se rapportera à POMMIER Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

(5) Nonnotte fait référence à la fable de Dibutade, racontée par Pline l'Ancien, et présenté comme une allégorie des origines du portrait et de la peinture, puis à la naissance d'Aphrodite, narrée dans le poème théogonique d'Hésiode. On rapprochera cette entrée du premier chant sur le dessin de WATELET Claude-Henri, *L'Art de peindre. Poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris, H. L. Guérin et L. F. Delatour, 1760, qui venait de paraître.

(6) Le comte de Caylus étudiait notamment des camées dans son *Recueil d'antiquités…*, 1752-67. Dans le contexte lyonnais, il faut citer le rôle de Pierre Adamoli, bibliophile, antiquaire et bienfaiteur de l'Académie, qui lui fit don de son médailler ; voir SORDET Yann, « Pierre Adamoli et ses collections. L'amour des livres au siècle des Lumières », *Mémoires et documents de l'École des Chartes*, 60, 2001.

(7) Récit narré dans FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Trévoux, Imprimerie de S.A.S, 1725 (1ère éd., 1666-1688), t. I, p. 231.

(8) La source de Nonnotte est de nouveau FÉLIBIEN André, 1725, t. II, p. 351-355. On trouve une variante de cette anecdote, racontée au sujet du Titien dans TITON DU TILLET Évrard, *Essai sur les honneurs et sur les monuments accordés aux illustres pendant la suite des siècles*, Paris, Chaubert, 1734, p. 332 : « La grande considération que Charles Quint avait pour les savants et les personnes qui excellaient dans les beaux-arts causa de la jalousie à quelques seigneurs de sa cour […]. Il leur dit aussi, au sujet du Titien, qu'il était sûr de ne pas manquer de courtisans, mais qu'il n'avait pas toujours un Titien, qu'il pouvait faire en un moment une vingtaine d'hommes plus grands qu'eux, mais que Dieu seul pouvait faire un homme tel que le Titien ».

(9) Voir FÉLIBIEN André, 1725, t. III, p. 438-449. Roger de Piles, dans la partie de son *Cours de peinture par principes* consacrée aux portraits (Paris, J. Estienne, 1708, p. 260-301), le considérait comme le meilleur exemple à suivre.

(10) Rappelons que Nonnotte fut reçu à l'Académie royale de Paris au moment où Largillierre en assurait la direction.

(11) Nonnotte remettait en cause le jugement du comte de Caylus qui, dans sa Vie de Pierre Mignard, prononcée à l'Académie royale de Paris le 6 mars 1751 et parue dans les *Vies des Premiers peintres du Roi, depuis M. Le Brun jusqu'à présent* [recueillies par F.-B. Lépicié] (Paris, Pissot, Durand, 1752-1754, t. I, p. 104-173), considérait que l'artiste avait pratiqué ce genre sans génie, dans le seul but mercantile d'augmenter sa fortune.

(12) Carle Van Loo, *Portrait de Marie Leczinska*, Versailles, musée national du château (SAHUT Marie-Catherine, *Carle Van Loo, Premier peintre du Roi (Nice, 1705-Paris, 1765)*, cat. exp. Nice/Clermont-Ferrand/Nancy, s. n., 1977, cat. n° 109). Le tableau fut exposé au Salon de 1747 et apprécié par la critique, notamment chez LE BLANC Jean-Bernard, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747*, Paris, s. n., 1747, p. 77-78.

(13) Commandé en 1755 par Frédéric II de Prusse, exposé au Salon de 1757, puis placé dans le Salon de marbre du nouveau palais de Sans-Souci, où il se trouve aujourd'hui (SAHUT Marie-Catherine, 1977, cat. n° 158). Le tableau fut commenté et discuté notamment par le comte de Caylus et Charles-Nicolas Cochin.

(14) Tableau de Jean-Baptiste Van Loo, intitulé *Diane et Endymion* (Paris, musée du Louvre), qui lui permit d'être reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 13 février 1731.

(15) Versailles, musée national du château. Louis Tocqué dans sa conférence sur le portrait, lue à l'Académie royale le 7 mars 1750, citait également ce portrait, que Rigaud avec offert à l'institution en 1712.

(16) Nonnotte utilise de nouveau FÉLIBIEN André, 1725, t. IV, p. 306-308. Notons que Claude Warin, le frère de Jean ici évoqué, réalisa les grands médaillons de bronze apposés sur la façade de l'Hôtel de Ville de Lyon, et que plusieurs commandes lui furent passées de la part des élites locales.

(17) Ce portrait, exposé au Salon du Louvre en 1753, avait reçu une bonne critique. Perdu, il est connu par la gravure qu'en fit Jean Daullé en 1754 (MARTIN Sylvie, 1984, vol. 1, p. 94 ; vol. 2, cat. n° 40).

(18) Les points II et III sont issus des conseils que donnait Oudry dans sa conférence sur la manière d'étudier la couleur, prononcée à l'Académie royale de Paris le 7 juin 1749 et publiée dès le XVIIIe siècle.

(19) Charles Le Brun recommandait ces principes dans sa conférence sur la façon de dessiner le modèle (4 janvier 1670, manuscrit perdu), qu'Henry Testelin utilisa dans la partie consacrée à l'usage du trait de ses *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et de la sculpture*, La Haye, Rogguet, s. d. (LICHTENSTEIN Jacqueline, MICHEL Christian (dir.), 2006, t. I, vol. 1, p. 344-345).

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

(20) Ces remarques font écho à celles de Roger de Piles, qui proposait des solutions pour être fidèle à la nature mais agréable : « … auprès d'un teint blanc, vif et éclatant, il faut bien se garder de mettre d'un beau jaune qui le ferait paraître de plâtre, mais plutôt des couleurs qui donnent dans le vert, ou dans le bleu, ou dans le gris, ou dans quelques autres semblables couleurs qui, par leur opposition, contribuent à faire paraître plus de chair ces sortes de teints, que l'on trouve ordinairement aux blondes. Van Dyck s'est souvent servi dans ses fonds de rideaux feuille-morte, mais la couleur en est douce et brune. Les femmes brunes au contraire qui ont dans leur teint assez de jaune pour soutenir le caractère de chair pourront fort bien être habillées de quelques draperies qui donnent dans le jaune, afin que leur teint semble en avoir moins et en paraître plus frais, et auprès des carnations qui sont très vives et hautes en couleur, le linge y fait à merveille. » (*Cours de peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708, p. 274-275).

Discours sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessein qui y ont été établies (Ms. 81-28)

Nonnotte prononça ce discours le 21 février 1769, après qu'un violent incendie eut détruit les salles de l'école de médecine et de celle de dessin, qui lui était attenante. En légitimant historiquement l'établissement, il voulait convaincre son auditoire qu'une restauration était nécessaire. C'est à ce moment que Nonnotte retourna à Paris pour plaider en faveur des intérêts lyonnais et qu'il prononça dans l'assemblée de l'Académie royale sa Vie de François Le Moyne. En 1770, il fut nommé directeur et premier professeur de la nouvelle école de dessin de Lyon jusqu'en 1780, date à laquelle il démissionna de ses fonctions, juste au moment où fut assurée la pérennité de l'école, confirmée par de nouvelles lettres patentes et qui prit le nom d'École royale gratuite de dessin.

Témoignage essentiel sur l'histoire de l'école de dessin de Lyon (1), *ce discours est aussi une manière de comprendre les enjeux que de tels établissements assumaient : le texte articule en effet la réussite de l'école locale de peinture avec le progrès social qu'elle engendre, et l'amélioration du goût de la nation avec l'engagement des citoyens qui le promeuvent.* APK

Messieurs,

C'est une vérité qui a déjà été redite cent fois, que les sciences et les beaux-arts font le bonheur et la gloire de la société et sont pour elle la source des plus précieux avantages. Un regard rapidement jeté sur les peuples qui ont été les plus célèbres nous en fournit des preuves aussi incontestables qu'elles sont éblouissantes. En quelle considération fut Athènes au siècle d'Alexandre ? Quelle fut la gloire de Rome au siècle d'Auguste ? Quelle fut la réputation de l'Italie au temps des Médicis ? Mais, si ce goût précieux a porté chez ces nations, autrefois si illustres, tout le brillant de l'éclair, il semble aussi n'en avoir eu que la durée. La Grèce est retombée dans la barbarie, l'Italie dans la langueur, et si Rome attire encore notre attention et nos regards, c'est plutôt par ses anciens monuments et ses riches débris que par ses modernes productions.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Plus tardive, mais plus heureuse, la France semble avoir été le dernier asile du goût, mais elle semble aussi l'avoir fixé. Depuis le beau règne de François Ier, ce goût des sciences et des beaux-arts, semblable à une aurore naissante, n'a cessé de répandre parmi nous des lumières et des feux toujours plus brillants ; et avec quels succès les heureuses dispositions de la nation n'ont-elles pas été secondées par la magnificence et la générosité de nos princes ?

François Ier, dont la mémoire sera éternellement conservée dans le temple des muses avec les beaux titres de père et de restaurateur des lettres, François Ier connut ces heureuses dispositions de sa nation à cultiver avec fruit toutes les connaissances qui peuvent orner et perfectionner le goût. Il pensa, il jugea, il agit en roi. Il se proposa de fournir à ses Français les plus grands maîtres et les plus grands modèles en tout genre. Il attira par une générosité vraiment royale tout ce qu'il put connaître d'hommes distingués par les talents, les connaissances, le goût des lettres, les sciences et les beaux-arts. Et quel fut le succès de sa sagesse et de ses soins ? Il vit la jeunesse accourir de toute part à ces nouveaux maîtres, s'enrôler avec empressement sous leurs étendards, saisir avec autant de discernement que de promptitude toutes les règles et les finesses de l'art et l'usage que l'on doit en faire. Il vit le génie se développant avec succès et rapidité donner des fruits d'études et enfanter des chefs-d'œuvre qui firent aller bientôt de pair les disciples avec les maîtres.

Pour faire disparaître ce puérile et barbare gothique qui régnait partout et qui avait ramené comme à l'enfance les beaux-arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, il avait fait venir à grands frais les hommes les plus renommés et les ouvrages les plus précieux. Personne n'ignore quel était le mérite et l'étendue de génie de Léonard de Vinci. Grand peintre, grand géomètre, homme aimable et des mieux faits, caractère plein de douceur, toutes ces qualités, ces avantages et ces talents lui méritèrent toute la faveur du prince, on pourrait dire même, son amitié autant que son estime. Il en reçut une preuve bien touchante dans sa dernière maladie, puisqu'il mourut entre les bras du Roi même, qui était venu le visiter.

Exemple frappant et bien honorable pour les beaux-arts, protection distinguée, quelle émulation ne produisîtes-vous pas alors parmi nous ! Dans la capitale, on voit encore les morceaux d'un Germain Pilon et de Jean Goujon qui sont des chefs-d'œuvre de délicatesse et de perfection dans la sculpture, d'un Jean Cousin dans la peinture sur verre, d'un Philibert Delorme (2), votre compatriote, qui a fait bâtir sur ses desseins le château des Tuileries pour Catherine de Médicis, et qui fut ensuite Surintendant des Bâtiments du Roi. Peu après, on voit paraître un Warin, le plus grand homme que nous ayons eu dans la gravure des médailles, un le Poussin qui a peut-être été le plus excellent peintre de la nation, un Stella (3), votre compatriote encore, qui a fait le plus grand honneur à sa patrie et qui mourut Premier peintre du Roi et Chevalier de Saint-Michel.

Louis XIV, dont l'âme était si élevée et si grande, en fit encore plus pour les belles-lettres et les beaux-arts que n'en avaient fait tous ses prédécesseurs. De grands hommes en tous les genres secondèrent et servirent le goût de ce prince. Ce fut alors que se firent les établissements les plus magnifiques, qu'il se forma dans la capitale des Académies pour tous les différents objets d'études, de recherches d'arts et de sciences, qu'on porta ses vues jusqu'à Rome en y établissant, aux dépens du Roi, une Académie de peinture (4), où la jeunesse française va étudier les magnifiques restes de la grandeur romaine et les excellents modèles que les grands maîtres ont laissés. Ce fut alors que les écoles publiques de dessein furent autorisées dans toutes les provinces du royaume (5), où elles seraient jugées

avantageuses ou nécessaires. Enfin, on n'oublia rien de tout ce qui pouvait contribuer à l'utilité des citoyens ou à la splendeur de l'État.

Mais de cette vue générale qui est si flatteuse pour la nation, passons à une vue particulière qui ne dépare point celle-là, qui est le principal objet que je me propose ici, qui nous intéresse et nous flatte encore plus spécialement parce qu'elle nous est propre et que c'est la patrie elle-même qui nous la présente, je veux dire le progrès des beaux-arts dans la ville de Lyon. Je n'entreprendrai point de vous faire des descriptions pompeuses des ouvrages, ni des éloges magnifiques des artistes. Je me propose seulement de vous donner un précis historique de ce qui s'est fait dans cette ville pour cultiver et perfectionner le goût des beaux-arts, et des moyens qu'on a employés pour l'y conserver et l'y faire régner constamment.

Personne ne dispute à Lyon d'être, après la capitale, la première ville du royaume, soit pour la grandeur et l'opulence, soit pour le nombre et le génie industrieux de ses habitants, soit par les ressources infinies qu'on y trouve en tout genre, soit par le goût et les talents qui y sont plus communs et plus naturels qu'ailleurs, soit enfin par la noble émulation qu'elle a toujours eue d'égaler la capitale et de ne lui céder en rien.

À peine les nouvelles Académies sont-elles établies à Paris que Lyon s'empresse de participer à ces avantages. Par lettres patentes de 1676, et que j'ai entre les mains, cette ville est autorisée à ériger une École publique de dessein. Thomas Blanchet, membre de l'Académie royale de peinture et dont vous avez ici les grands ouvrages sous les yeux, en fut le premier professeur (6) ; la seconde place fut donnée à Antoine Coysevox, sculpteur, votre compatriote, qui fut aussi reçu à l'Académie royale (7). Et quels furent les succès de ces premiers maîtres ? C'est de l'École de Lyon, c'est de votre École, Messieurs, que sortirent ces hommes si fameux : les deux Coustou, les Thierry dans la sculpture (8), les Vivien dans la peinture (9), les Delamonce dans l'architecture (10), les Audran, les Drevet, à qui on n'oserait préférer, je dirais presque, comparer personne pour la gravure (11).

Un goût décidé pour les arts et un certain sentiment naturel pour en juger sainement ne se renfermaient pas dans les seuls artistes destinés à les cultiver. Nombre d'amateurs se plaisaient dans leurs moments de loisir à s'en instruire, ils fréquentaient les artistes qui se distinguaient, ils s'entretenaient avec eux (12). Le commerce avec les muses est doux et agréable, on en remporte toujours quelque chose d'utile ; les talents y gagnent et ils sont soutenus, excités et encouragés par la fortune de ceux qui les aiment.

En effet, il n'est point de ville dans le royaume où il paraisse autant de goût, de richesse et de splendeur dans les bâtiments que dans celle-ci. Les cabinets des amateurs y sont ornés des morceaux les plus exquis et les plus curieux en tableaux, en sculpture, en marbres et en bronzes. Les places publiques, les carrefours même y présentent la plupart les plus belles statues, dont les plus grands artistes n'ont pas dédaigné de les décorer. En revenant d'Italie, ces artistes étaient tous retenus, caressés et accueillis par les citoyens de cette grande ville, dont le séjour et la société leur parut toujours si aimables, qu'un grand nombre n'ont point voulu passer outre et s'y sont fixés.

Thomas Blanchet, qui était de Paris, resta à Lyon pour peindre les plafonds de l'Hôtel de ville. Il fit aussi ceux du Palais et nombre de maisons particulières sont encore décorées de morceaux qu'il y a laissés. Quoiqu'il fût lié intimement avec M. Le Brun, Lyon fut pour lui une seconde patrie et il y mourut, en remplissant la place de Peintre de la Ville dont je suis aujourd'hui honoré.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Spierre (13), qui était aussi peintre d'histoire et qui s'est très distingué dans son genre, a fait surtout pour les églises des tableaux admirables. On en trouve à Saint-Nizier, qui sont traités de la manière la plus savante. C'est là que, peignant le Jugement universel qui tenait du haut de l'Église en bas du côté du grand portail, tandis qu'il est saisi par l'enthousiasme de son art, il recule pour en voir les effets, il se précipite malheureusement et il trouve la mort dans le lieu même où il venait de faire les plus belles choses et les plus propres à l'immortaliser.

Van der Cabel (14) excellait pour les tableaux de cabinet. Le paysage, les animaux, les marines qu'il a laissés en grand nombre lui font le plus grand honneur. Sa couleur était belle et brillante et il avait le génie très fécond. Il vécut longtemps très estimé à Lyon. Il y maria une demoiselle à un riche négociant qui vit encore, et dont les enfants, qui forment une des meilleures maisons de cette ville, ont passé et sont encore dans les places les plus distinguées de la magistrature.

MM. Chabry père et fils (15), sculpteurs et que je ne dois point oublier comme étant à l'école lyonnaise, ont donné toutes les preuves de talents supérieurs. Le père fut chargé d'exécuter le piédestal de la statue équestre qui est sur la place de Louis le Grand, il le décora des plus beaux ornements en bronze pour accompagner les figures du Rhône et de la Saône qui sont de MM. Coustou. M. Chabry le père fut également chargé de la figure équestre de Louis XIV qui est en bas-relief au fronton de l'Hôtel de ville et qui est très estimée.

M. Chabry le fils, que la nature avait formé pour être un excellent artiste, aurait suivi de fort près les traces de son père, peut-être même l'aurait-il surpassé en talent si trop de dissipation et trop d'attraits pour le plaisir ne l'avaient emporté dans sa jeunesse et ne lui avaient ravi un temps dont la perte ne se répare point.

Sarrabat (16), né à Paris et qui avait étudié son art à Rome avec les plus grands succès, fut retenu à Lyon par les manières engageantes des citoyens, par la beauté du pays et par les grâces d'une très belle personne qu'il y épousa. Il était excellent dans la composition et dans le dessein et a laissé dans cette ville un grand nombre d'ouvrages qui ne se démentent point sur ces articles.

Je pourrais joindre à tous les hommes que je viens de nommer les noms de plusieurs autres de vos concitoyens qui, par leurs talents, ont fait honneur à leur patrie. Le goût dominant de cette métropole pour les arts, son commerce, ses richesses, tout l'a toujours conduite aux moyens de donner de l'émulation et à rendre son séjour aussi intéressant. Si, entre les artistes qui ont séjourné à Lyon, tous ne s'y sont pas fixés entièrement, plusieurs y ont trouvé des occasions qui ont pu former l'époque de leur fortune, et nous en avons des exemples assez récents que je vais rappeler en peu de mots.

M. Pigalle, fameux sculpteur et qui vient d'obtenir du Roi des lettres de noblesse, fut invité en revenant d'Italie à s'arrêter à Lyon pour y finir deux figures en marbre qui sont placées aux côtés du grand autel de l'église de Messieurs de Saint-Antoine (17). Dans des moments de loisir, il fit un petit modèle de Mercure messager des dieux qui attache ses talonnières avant de prendre son vol. Cette figure, l'une des plus parfaites qui se soient faites dans ce siècle, a assuré la fortune de son auteur. Il fut agréé et reçu à l'Académie royale de peinture sur ce morceau et le Roi, ayant voulu occuper ce célèbre artiste, il lui ordonna d'exécuter en marbre et plus grand que nature le même sujet, dont Sa Majesté a fait présent depuis au roi de Prusse (18).

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

M. Slodtz, sculpteur, et Soufflot, architecte, s'étant lié d'amitié avec plusieurs amateurs de cette ville qui les rencontrèrent à Rome, M. Soufflot ne tarda pas à profiter de la circonstance qu'il envisagea comme pouvant être utile à ses vues. Il suivit de près ses nouveaux amis et arriva à Lyon où il fut très bien reçu de la part de ces Messieurs. Son premier ouvrage fut une maison qu'il fit bâtir pour M. Lacroix de Laval (19), l'ouvrage et l'homme furent goûtés, les circonstances se trouvèrent heureuses, l'artiste avait des talents et de l'esprit, tout concourut en très peu de temps à lui procurer les moyens de jeter les fondements de la fortune la plus brillante. Il a fait élever à Lyon des morceaux d'architecture dans tous les genres et il l'a fait d'une manière et dans un goût à mériter les suffrages des connaisseurs et la confiance du prince. Le Roi, instruit des talents de M. Soufflot, lui a confié un des principaux contrôles de ses Bâtiments, et c'est à lui et à ses soins que Sa Majesté s'en est remise pour la construction de la nouvelle église de Sainte-Geneviève à Paris. Ce monument sera le plus grand et le plus magnifique que nous ayons en ce genre.

M. Slodtz, étant à Rome, fut chargé par M. l'abbé de Lacroix (20), l'un des amateurs dont j'ai parlé il y a un moment, de lui faire deux bustes en marbre qui sont aujourd'hui dans son cabinet et qui sont de la plus grande beauté. L'un représente un prêtre d'Apollon et l'autre, une Iphigénie, prêtresse de Diane (21) ; celui-ci surtout est du travail le plus exquis et de l'expression la plus fine, la plus sage et la plus noble. M. Slodtz séjourna quelques temps à Lyon et ce fut dans des moments de plaisir que fait goûter la vraie amitié qu'il décora à la campagne, de M. l'abbé de Lacroix, la chapelle domestique de sa maison ; et on peut dire qu'il l'a fait dans un goût qui fait autant d'honneur au maître qu'à l'artiste même. M. Slodtz a laissé ici plusieurs autres morceaux qui soutiennent la réputation qu'il a acquise, il a été fort estimé et très recherché à Paris, où il est mort regretté de tous ceux qui l'ont bien connu.

Je vous ai parlé, Messieurs, de la première École de dessein établie à Lyon en 1676. Une chose qui surprendra tout le monde, et qui doit vous surprendre encore davantage vous-même, c'est que, dans une ville où l'on a tant de goût et d'amour pour les beaux-arts, cette École de Lyon, si célèbre et si féconde en grands hommes, ait tout à coup disparu, on ne sait comment, on ne sait pourquoi, on ne sait pas même en quel temps. Mais ce qui doit augmenter notre considération pour des hommes dans qui on reconnaît le goût le plus délicat, le discernement le plus juste, le zèle le plus courageux pour la patrie et pour le bien public, c'est que ces hommes ont entrepris de faire renaître l'école lyonnaise et qu'ils y ont réussi. Et c'est ce que je vais avoir encore l'honneur de vous exposer.

M. l'abbé de Lacroix, depuis son retour d'Italie, avait toujours été occupé du projet du rétablissement de cette École, il y pensait continuellement, il en sentait toute l'utilité, non seulement par rapport aux fabriques, dont la base principale est le goût du dessein, mais encore par rapport aux besoins de cette étude pour tous les arts pour lesquels le dessein est d'une nécessité indispensable.

M. l'abbé de Lacroix avait fait dès l'année 1750 plusieurs projets relatifs à ses vues. Il avait envoyé en conséquence des mémoires aux ministres ; enfin, après sept années d'attente pendant lesquelles il y eut divers obstacles et difficultés qui ne le rebutèrent jamais, et dont il vint heureusement à bout, plusieurs citoyens, amateurs zélés des beaux-arts, se joignirent à lui et, sous les auspices de M. Bertin (22), nouvellement Intendant de cette ville, on pensa efficacement à former, ou plutôt à renouveler cet établissement.

La main fut mise à l'œuvre au mois de novembre 1756 ; le plan pour l'établissement fut fait, conclu et approuvé par ces Messieurs. M. l'abbé de Lacroix me fit l'honneur de me le communiquer et il me chargea d'inviter M. Frontier, Peintre du Roi, mon confrère en cette qualité, à partager avec moi gratuitement le soin de l'École dont l'ouverture était prête de se

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

faire. M. Frontier accepta la proposition et lui et moi, conjointement avec Messieurs les associés, nous choisîmes M. Perrache, sculpteur et membre de cette Académie, pour enseigner ce qui concerne plus particulièrement son art. On fit de plus les règlements qui parurent nécessaires et convenables pour la conduite qui serait prescrite aux jeunes étudiants ; ce qui pouvait intéresser personnellement Messieurs les professeurs fut aussi réglé. Et la société qui s'était formée pour rétablir cette École se chargea généreusement de fournir à toutes les dépenses jusqu'à ce que le ministère y pourvût.

Les choses étaient dans cet état lorsqu'on jugea à propos d'en écrire à M. le duc de Villeroy (23), Gouverneur de ces provinces, et à M. le marquis de Marigny, chef des Académies de peinture et d'architecture. L'un et l'autre applaudirent beaucoup au zèle de Messieurs les associés : ils donnèrent leur consentement à tout. On ouvrit l'École du modèle le 10 janvier 1757, en présence de M. Bertin, Intendant et l'un des douze associés fondateurs, lesquels s'y trouvèrent tous. On avait aussi auparavant eu l'agrément de M. de Rochebaron (24), Commandant, et celui de M. Flachat (25), Prévôt des marchands.

Dans cette première année de l'établissement, l'empressement de la jeunesse fut incroyable pour se faire inscrire au nombre des étudiants et pour venir profiter des leçons que donnaient les professeurs. Un habile géomètre, M. de Gournai (26), s'offrit aussi à donner des leçons de géométrie pratique ; ses propositions furent acceptées, on l'installa dans l'École et ses leçons furent suivies avec la même affluence que l'étaient celles d'après le modèle. Dès cette première année, les progrès que firent les élèves furent très sensibles et M. le cardinal de Tencin (27), qui avait témoigné combien il approuvait le zèle des citoyens dans cet établissement, se fit aussi un plaisir d'en couronner les premiers fruits, en distribuant à ses dépens aux élèves les prix qui leur avaient été proposés. M. Bertin, de son côté, obtint du conseil des gratifications en faveur des professeurs, dont il leur distribua les rescriptions à la fin de l'année. C'est ainsi que l'on excitait l'émulation parmi les maîtres et parmi les écoliers.

La seconde année, deux places d'associés étant devenues vacantes, elles furent remplies l'une par M. de la Michodière (28), qui avait succédé dans l'Intendance de Lyon à M. Bertin, nommé à la Lieutenance générale de police de Paris, et l'autre par M. Flachat, qui était pour lors Prévôt des marchands. M. de la Michodière, en succédant à M. Bertin dans la place d'associé de l'École de dessein, l'imita dans son zèle et protégea toujours la bonne œuvre, c'est ainsi qu'il l'appelait. M. Flachat se signala lui-même peu après avoir été reçu ; il accorda à l'École un logement spacieux à l'Hôtel du vieux gouvernement (29) et lui assigna sur les fonds des dépenses extraordinaires de la ville les sommes nécessaires pour fournir aux différents exercices le feu et la lumière et, aux étudiants, les prix qu'on avait résolu de leur distribuer chaque année.

L'École, ainsi protégée et animée, prenait de la consistance et de la réputation. Toutes les provinces voisines profitaient des avantages qu'elle pouvait leur procurer, les étrangers même y envoyaient des sujets. On y a vu entre autres beaucoup d'Italiens. M. les professeurs, très attentifs à acquérir des richesses de l'art à la nouvelle Académie, invitaient les artistes pensionnaires du Roi qui revenaient de Rome à faire quelque séjour en cette ville et, pendant ce temps, faisant les honneurs de l'École, ils les engageaient à y remplir pendant quelques semaines l'office de professeur et les déterminaient à y laisser des preuves de leur talent. Chacun de ces Messieurs se faisaient un devoir de donner un morceau ou deux de leur façon dont on décorait la salle d'assemblée. Nous en avions par ces moyens déjà acquis un certain nombre dans lequel il y en avait plusieurs du premier mérite et de la plus grande beauté. La

plupart des artistes qui nous les avaient laissés jouissent de la plus belle réputation et sont aujourd'hui membres de l'Académie royale de peinture.

Rassembler des ouvrages de différents maîtres et de différents goûts, en laisser la collection sous les yeux des jeunes étudiants, c'est leur procurer les moyens les plus sûrs pour avancer promptement dans la carrière qu'ils ont entreprise. Chacun d'eux choisit dans des ouvrages qui sont variés par leurs différentes manières ce qu'il y trouve de plus conforme à son goût naturel. Il y saisit ce qui lui plaît et ce qui le touche le plus. Il prend dans un seul maître ou dans plusieurs tout ce qui est propre à faire éclore en lui le germe des talents.

Nous l'avons éprouvé, Messieurs, et nous avons eu la satisfaction de voir sortir en très peu de temps de notre École, comme de leur berceau, de jeunes élèves qui, dans différents genres d'arts et dans différents goûts, se sont déjà très distingués et qui sont déjà connus pour des hommes à avoir par la suite les plus brillants succès (30).

M. de la Verpillière (31), aux talents, à la sagesse et au zèle duquel tout le monde rend témoignage, M. de la Verpillière, ayant été nommé par le Roi Prévôt des marchands, voulut bien, en 1764, prendre une place parmi les associés fondateurs de l'École. Il assista à une des premières séances de l'année et, comme chef de l'administration publique, il se proposa de soutenir l'établissement en tout ce qui dépendrait de lui. En effet, dès ce moment, il ordonna qu'il serait continué de prendre sur les fonds de la ville les mêmes sommes qui avaient déjà été accordées pour subvenir à des frais d'entretiens pour les exercices, ainsi qu'à ceux des prix. Mais son zèle a éclaté encore davantage lorsqu'en 1767 la Ville reçut ordre de vendre la plupart de ses immeubles. L'Hôtel de l'ancien gouvernement, étant compris dans cette vente, il fallait nécessairement placer ailleurs l'École de dessein, ou avoir la douleur de voir cesser ses exercices.

Ce fut alors que M. de la Verpillière, comme l'un des principaux administrateurs au bureau des collèges, proposa de faire accorder à l'École de dessein une chapelle dont on ne faisait plus aucun usage et qui est attenante aux bâtiments de la pension du Collège de la Trinité (32). Tous les membres de ce bureau se prêtèrent avec zèle à la proposition et y consentirent. M. l'archevêque (33), prélat très éclairé et que l'on en instruisit, y donna son consentement avec toutes les formalités qui sont nécessaires. En peu de temps, la chose fut conclue et la cession en fut faite dans la forme usitée.

Par cet arrangement, l'École de dessein fut mise dans un état de stabilité à ne devoir plus rien craindre quant à un logement où elle put faire ses exercices. On disposa par un plan les salles nécessaires pour l'étude du modèle, pour les leçons de géométrie et pour les assemblées. La Ville fournit à une grande partie des frais par un abandon qu'elle fit de quelques prétentions envers le bureau des collèges et, sous l'inspection de M. l'abbé de Lacroix, que le dit bureau avait prié de se charger de cet office, tout fut fait et accommodé de la manière la plus décente et dans le plus grand ordre. La salle du modèle surtout pouvait être regardée comme la plus belle qui fut dans le royaume. Les exercices y commencèrent le 4 janvier 1768. Il y eut le plus grand concours d'étudiants et une multitude de spectateurs qui donnaient les plus grands applaudissements.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Dans la disposition que l'on fit relativement à l'intérieur du bâtiment accordé à l'École de dessein, M. le Prévôt des marchands avait demandé s'il serait possible d'y ménager un établissement pour l'École de médecine qui, depuis longtemps, était sollicité par la faculté auprès du Consulat. M. l'abbé de Lacroix, ayant trouvé que la hauteur depuis le rez-de-chaussée jusqu'à la route suffisait pour être partagée en deux, il fut résolu qu'elle serait divisée et que la partie inférieure ou du rez-de-chaussée serait donnée à MM. les médecins, tandis que celle qui est au-dessus demeurerait à l'École de dessein.

Quelle gloire et en même temps quel avantage pour Lyon d'avoir formé de semblables établissements ? Ils produisaient les fruits les plus heureux, on comblait d'éloges les citoyens vertueux et éclairés qui y avaient donné naissance et c'est en recueillant ces heureux fruits qu'un fatal aveuglement en détruit le principe et anéantit le riche fond qui les produisait.

Les médecins, ainsi que les professeurs de l'École de dessein, avaient fait l'ouverture de leurs exercices au mois de janvier 1768. L'École d'anatomie donnait ses leçons si utiles à l'humanité et les élèves travaillaient courageusement à se perfectionner dans les connaissances relatives à leur profession, lorsque quelque âme sombre et méchante d'entre le peuple répand sourdement les soupçons les plus noirs sur les occupations des anatomistes. On insinue qu'au lieu de s'exercer sur des cadavres, ils s'exercent sur des victimes vivantes qu'ils font enlever adroitement. Le peuple aveugle ne réfléchit point, ne vérifie point, il saisit les premiers objets qu'on lui présente. Les imaginations s'échauffent, on murmure, on pousse des cris, on s'attroupe, on en vient jusqu'à l'entreprise la plus hardie et la plus séditieuse. Enfin, sous prétexte d'arrêter un mal imaginaire, on emploie la violence, le fer et le feu pour renverser les plus sages établissements.

Cette funeste émeute arriva le dimanche 27 novembre 1768. Le premier signal fut donné vers les quatre heures et demie du soir par un attroupement du peuple et par des pierres jetées qui brisèrent et mirent en pièces une des croisées du bâtiment. On y accourut, on y envoya quelques gardes, on n'oublia rien pour faire entendre raison au peuple. On fit visiter l'intérieur de l'établissement à plusieurs des attroupés qui parurent satisfaits. On en arrêta un qui était peut-être le plus échauffé et on s'en revint, ayant lieu de croire que l'affaire était finie et le peuple entièrement calmé.

Mais, ainsi qu'un feu qui paraît éteint aux premiers seaux d'eau qu'on y a jetés et qui ne se rallume ensuite qu'avec une plus grande vivacité, l'émeute recommença vers les six heures avec un acharnement et une fureur inexprimables. En moins de trois heures, tout ce qui appartenait à l'École de médecine fut renversé et brulé ; la proximité de l'École de dessein lui procura le même sort. On pourrait bien citer ici le vers de Virgile : « Pauvre Mantoue, c'est pour ton malheur que tu est si voisine de la malheureuse Crémone. *Mantua væ miseræ nimium vicina Cremonæ* (34). Rien ne fut ni épargné ni ménagé. On ne laissa dans l'une ni dans l'autre École aucune trace ni aucun vestige de tout ce qui servait aux exercices et aux leçons qu'on y avait encore données comme à l'ordinaire la veille et le jour même de cet affreux désastre.

Dans la destruction des écoles de médecine et de dessein, les mutins ne se bornèrent point à l'anéantissement des choses qu'ils trouvèrent sous leur main. Plusieurs d'entre eux volèrent et emportèrent des effets de nature différentes, et il est probable que ce fut aussi avec le seul dessein de voler qu'ils essayèrent de pénétrer dans les bâtiments de la pension du Collège. Déjà avaient-ils démuré une porte de communication qui avait été condamnée et mis le feu à une autre qu'ils enfoncèrent en la frappant du dehors avec des forces égales à celles du bélier. Alors M. de la Verpillière, qui s'était transporté sur les lieux et qui était entré dans

la pension, se rendant malgré la bonté de son cœur à ce que la nécessité exigeait dans cette fâcheuse conjoncture, ordonna, après avoir pris l'avis des gens éclairés qui étaient auprès de lui, que l'on fit feu sur ceux qui entreprendraient de pénétrer dans le Collège. Le remède était violent sans doute, mais il était nécessaire dans le moment actuel. Aussi eut-il son effet. Les mutins se dissipèrent, on en arrêta un certain nombre. Le plus fâcheux dans cette circonstance malheureuse, c'est que plusieurs personnes qui n'étaient que spectateurs, mais très déplacés, furent du nombre des blessés.

Sur le champ, l'on fit partir un courrier pour la cour. On instruisit le Roi et le ministre de ce qui venait de se passer. M. l'archevêque, comme père spirituel et commun, écrivit pour solliciter la grâce des coupables. Le Roi approuva la conduite qu'avait tenue M. de la Verpillière et la chose a été terminée, sans autre exécution que celle d'un seul des criminels. L'un d'eux a été banni et quelques autres réprimandés.

Après une destruction aussi malheureuse et aussi funeste, devons-nous encore espérer notre rétablissement ? Pouvons-nous espérer de voir bientôt réédifier les lieux de nos exercices et retourner à des élèves qui nous attendent pour leur continuer des soins dont ils sentent toute la nécessité ? Cette tendre jeunesse juge elle-même de l'utilité de nos leçons, elle nous l'a prouvé par son ardeur et son assiduité à les suivre et elle le prouve encore par ses vœux actuels. Chaque jour, quelques-uns d'eux nous demandent si l'École publique se rétablira bientôt et si les exercices reprendront leur cours comme par le passé. Ils gémissent avec nous de notre état et j'ose dire que tous les citoyens se réunissent pour former les mêmes désirs et les mêmes vœux.

Pouvons-nous espérer notre rétablissement ? Oui, Messieurs, nous l'espérons. Le goût général des citoyens de cette grande ville pour les arts nous l'assure. Le zèle des personnes en place, l'amour du bien public qui les anime, la protection qu'ils nous ont déjà accordée et dont ils nous donnent chaque jour quelques nouveaux témoignages nous garantissent qu'ils ne nous abandonneront point.

Vous les voyez souvent, Messieurs, ces zélés citoyens et certainement vous en jugez comme nous. Ils sont maintenant liés avec vous par le même goût des sciences et des beaux-arts. Vous connaissez ce qu'ils ont des précieuses qualités de l'esprit et du cœur. L'un est le digne chef des pères de la patrie, l'autre, que nous possédons pour le bonheur de ces provinces, en vous parlant ici, et mettant au jour avec tant d'élégance et de délicatesse ce qu'il pense de vous et ce qu'il voudrait faire pour vous, s'est peint lui-même et a montré tout ce qui peut caractériser la plus belle âme. Avec des orateurs aussi ardents et aussi zélés, avec des protecteurs aussi puissants et aussi bien intentionnés, pouvons-nous ne pas tout espérer ?

Notes du transcripteur

(1) Sur l'histoire de cette école, voir notre note 9 de l'introduction générale.

(2) Sur cet artiste, originaire de Lyon, on pourra consulter PÉROUSE DE MONCLOS Jean-Marie, *Philibert De L'Orme, architecte du roi, 1514-1570*, Paris, Mengès, 2000.

(3) Voir LAVESSIÈRE Sylvain, *Jacques Stella (1596-1657)*, cat. exp., Lyon, Paris, Somogy, 2006.

(4) L'Académie de France à Rome fut fondée en 1666 par Colbert.

(5) Par lettres patentes de novembre 1676, enregistrées au Parlement le 22 décembre suivant (voir leur publication par VITET Louis, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 278-280.

(6) Sur cet artiste, voir GALACTÉROS-DE BOISSIER Lucie, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, Arthena, 1991. Depuis le 7 mars 1726, les séances de l'Académie siégeaient dans la salle de la nomination de l'Hôtel de Ville, dont le plafond, représentant « La royauté entourée des vertus cardinales », était l'œuvre de Thomas Blanchet.

(7) Sur cet artiste, reçu à l'Académie royale le 28 janvier 1679, avec un portrait en buste de Charles Le Brun (Paris, musée du Louvre), voir SOUCHAL François (dir.), 1977, t. I, p. 176-224 et cat. n° 5.

(8) Sur les Coustou, voir SOUCHAL François, « Les Coustou à Lyon », *L'art baroque à Lyon*, actes du colloque, Lyon, Institut d'Histoire de l'Art, 1975, p. 59-65 ; SOUCHAL François (dir.), 1977, t. I, p. 129-176 ; SOUCHAL François, DE LA MOUREYRE Françoise, *Les frères Coustou : Nicolas (1658-1733) - Guillaume (1677-1746) et l'évolution de la sculpture française du Dôme des Invalides aux Chevaux de Marly*, Paris, De Boccard, 1980. Il existe moins de bibliographie sur les Thierry, Jean le père (1609-1679) et Jean le fils (1669-1739). Jean fils, élève de Coysevox, fut agréé à l'Académie royale 28 septembre 1714, reçu le 31 décembre 1717 avec une *Léda et le cygne* (Paris, musée du Louvre), et devint adjoint à professeur lors de la séance du 30 octobre 1728. Entre 1721 et 1728, il fut au service de Philippe V d'Espagne ; sur ce séjour et les travaux qu'il y réalisa, voir BOTTINEAU Yves, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Hauts-de-Seine, Conseil général, 1993 (1ère éd., 1962), p. 418-431.

(9) Joseph Vivien (1657-1734), originaire de Lyon, reçu à l'Académie royale de Paris le 30 juillet 1701 avec deux portraits au pastel, celui de François Girardon et celui de Robert de Cotte (tous deux conservés à Paris, musée de Louvre, département des arts graphiques). Il passa une grande partie de sa carrière aux cours de Cologne et de Bavière. Voir JEFFARES Neil, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres, Unicorn Press, 2006, p. 555-560.

(10) Jean Delamonce (1635-1708) commença sa carrière à Chambéry à la cour des ducs de Savoie, puis se rendit ensuite à Munich, où il fut nommé peintre et architecte de la cour entre 1672 et 1684. Après une étape à Paris, il s'installa enfin à Lyon où il travailla notamment pour les jésuites au Collège de la Trinité. Son fils, Ferdinand Delamonce (1678-1753), se forma à ses côtés, puis réalisa un voyage en Italie (MASCOLI Laura (éd.), *Le "Voyage de Naples" (1719) de Ferdinand Delamonce*, Naples, Centre Jean Bérard, 1984 ; PEREZ Marie-Félicie, « Note sur le séjour italien de Ferdinand Delamonce », *Mélanges en hommage à Dominique Brachlianoff*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2003, p. 46-51). Après avoir résidé à Marseille et à Grenoble, il s'installa à Lyon en 1731 pour y effectuer plusieurs travaux, notamment à l'église de la Chartreuse. Sur ces deux artistes, on consultera GAUDINE DE VILLAINE Bernadette, « Jean et Ferdinand Delamonce, architectes lyonnais », *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, 7, 1984, p. 13-23 ; SCHWED Nicolas, « The drawings of Ferdinand Delamonce », *Master drawings*, 44, 2006-1, p. 55-68.

(11) Graveurs sur lesquels on pourra consulter les travaux universitaires suivants : JANAND Marie-Caroline, *Girard Audran (Lyon, 1640-Paris, 1703)*, thèse de doctorat de l'Université Lumière-Lyon II, ss. dir. M.-F. Perez, 1997 ; LEVALLOIS-CLAVEL Gilberte, *Pierre Drevet (1663-1738), graveur du roi, et ses élèves, Pierre-Imbert Drevet (1697-1739), Claude Drevet (1697-1781)*, thèse de doctorat de l'Université Lumière-Lyon II, ss. dir. M.-F. Perez, 2005.

(12) Sur cette question, voir PEREZ Marie-Félicie, « Collectionneurs et amateurs d'art à Lyon au XVIIIe siècle », *Revue de l'art*, 47, 1980, p. 43-52.

(13) Il s'agit de Claude Spierre (ou Spire) (1642-1681), originaire de Nancy, moins connu que son frère François (1639-1681), avec qui il voyagea en Italie. À son retour, il s'installa à Lyon et travailla notamment dans le chœur de l'église Saint-Nizier (BÉGHAIN Patrice, BENOIT Bruno, CORNELOUP Gérard, THÉVENON Bruno, *Dictionnaire historique de Lyon*, Lyon, Stéphane Bachès, 2009).

(14) Adrien Van der Cabel, ici orthographié « Vandercable » (1630/1631-1705), se forma à La Haye dans l'atelier de Jan-Joseph Van Goyen. Après son voyage d'Italie, vers 1668-1670, il s'installa à Lyon où il réalisa des décorations pour des maisons de campagne, comme celle de l'échevin Gabriel Glatigny à Saint-Genis-Laval (Rhône), et pour des hôtels particuliers. Il se spécialisa dans les tableaux de paysages, notamment les marines et les vues de ports de mer, qu'il diffusa par le biais de l'estampe. Sur cet artiste et ses collectionneurs, voir BRUYÈRE Gérard, « Un amateur lyonnais de Van der Cabel, le marchand drapier Basile Reboul », *Mélanges en hommage à Dominique Brachlianoff*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2003, p. 36-45.

(15) Voir PEREZ Marie-Félicie, « Marc Chabry, sculpteur lyonnais (1660-1727) », *Puget et son temps*, actes du colloque, Aix-en-Provence, Presses universitaires, 1972, p. 125-135. Le piédestal de la statue équestre de Louis XIV, place Bellecour, et le bas-relief de l'Hôtel de Ville ont été détruits à la Révolution. Marc est le père de Jean-Baptiste Chabry (1731- ?), sculpteur installé à Paris, et de Marc II Chabry (?-ap. 1760), architecte et sculpteur installé à Lyon.

(16) Pensionnaire de l'Académie de France à Rome en 1688-1690, Daniel Sarrabat s'installa à Lyon à son retour d'Italie. Il y réalisa de nombreux décors dans plusieurs maisons de campagne (dont un plafond et deux panneaux pour un salon de la maison de Melchior Philibert à Charly) et hôtels particuliers de la ville. Voir notamment FLORENNE Lise, « Les tableaux de Daniel Sarrabat (1666-1748) », *L'art baroque à Lyon*, actes du colloque, Lyon, Institut d'Histoire de l'Art, 1975, p. 289-305.

(17) Les œuvres lyonnaises de Jean-Baptiste Pigalle, qu'il réalisa pendant son séjour dans la ville entre 1739 et 1741, sont perdues.
(18) La terre cuite du *Mercure attachant ses talonnières* fut accepté pour l'agrément de Pigalle en 1741 et sa version en marbre, comme morceau de réception, en 1744 (Paris, musée du Louvre). Une version en marbre, plus grande, fut offerte en 1750 par Louis XV à Frédéric II de Prusse pour son Château de Sans-Souci ; elle se trouve aujourd'hui au pied du grand escalier du Bode-Museum de Berlin. Voir notamment GABORIT Jean-René, *Jean-Baptiste Pigalle, 1714-1785. Sculptures du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1985, p. 38-42.
(19) Orthographié « La Croix » dans le manuscrit. Il s'agit de Jean de Lacroix-Laval (1705-1771), le frère de l'abbé Lacroix, conseiller du roi en la Cour des monnaies, et qui demanda à Soufflot de construire sa demeure. Voir PEREZ Marie-Félicie, « Soufflot à Lyon », *Soufflot et son temps*, cat. exp., Paris, C.N.M.H.S, 1980, p. 22 ; COTTIN Bénédicte, SERVILLAT Catherine, « Du rocaille au goût classique : Les maisons lyonnaises de Soufflot et de ses collaborateurs », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, 1980, p. 125-133. Sur cet artiste, voir aussi PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Jacques-Germain Soufflot*, Paris, Monum, 2004.
(20) Antoine Lacroix (1708-1781).
(21) Léguées par leur commanditaire, ces œuvres se trouvent aujourd'hui à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, au Palais Saint-Jean. SOUCHAL François, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi (1685 - 1764)*, Paris, De Boccard, 1967 ; FISCHER Louis-Paul, « Michel-Ange Slodtz et les bustes d'Iphigénie et de Chrysès », *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 9, 2010, p. 169-179.
(22) Henri-Léonard Bertin (Périgueux, 1720-Spa, 1792).
(23) Louis François Anne, duc de Retz et de Villeroy (1684-1765), gouverneur du Lyonnais de 1734 à 1763.
(24) François de la Rochefoucauld, marquis de Rochebaron, commandant pour le roi à Lyon et dans la province du Lyonnais et du Beaujolais, mort en 1766.
(25) Jean-Baptiste Flachat de Saint-Bonnet, prévôt des marchands de 1752 à 1764, qui subvint aux frais de l'École de dessin avec l'aide d'autres mécènes.
(26) Dès 1755, cet ingénieur fut autorisé par le Consulat lyonnais à ouvrir un cours de mathématique en ville. Voir MARTIN Sylvie, 1984, vol. 1, p. 288, note 49.
(27) Pierre Guérin de Tencin (1679-1758), cardinal archevêque de Lyon de 1740 à 1758. Voir également les travaux que Soufflot réalisa à sa demande : GARDES Gilbert, « Travaux pour Monseigneur de Tencin », *Soufflot et son temps*, 1980, p. 28-31.
(28) Jean-Baptiste François de la Michodière (1720-1797), intendant de Lyon entre 1757 et 1762.
(29) Cet hôtel particulier, situé place du gouvernement, sur la rue Saint-Jean, avait été vendu à la ville par la famille de Villeroy ; il accueillit l'école de dessin entre 1761 et 1762.
(30) Sur les élèves de l'école, voir PEREZ Marie-Félicie, « Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751-1780 », *Soufflot et l'architecture des lumières*, 1980, p. 111.
(31) Charles-Jacques Leclerc de la Verpillière (ap. 1734-1776).
(32) Il s'agit de l'ancienne chapelle des Grands-Artisans, située à l'est de l'actuel passage Ménestrier, en face d'une autre chapelle, placée à l'ouest, et destinée à la congrégation des Affaneurs (FOUILLOUX Étienne, HOURS Bernard (dir.), *Les Jésuites à Lyon, XVIe-XXe siècles*, Lyon, ENS Éditions, 2005).
(33) Antoine Malvin de Montazet (1712-1788), qui devint archevêque à la mort du cardinal de Tencin en 1758.
(34) *Les Bucoliques*, Églogue, 9, 28.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Vie de François Le Moyne, Premier peintre du Roi (Ms. 138-55)

Cette contribution académique, que Nonnotte lue à Lyon le 15 novembre 1759, est importante à plus d'un titre.

Elle est une de celle qui fut la plus diffusée au XVIIIe siècle : Nonnotte la prononça en personne devant l'Académie royale de Paris, lors de la séance du 7 octobre 1769 (1), *et l'envoya à l'Académie de Rouen, où sa lecture, le 1 mai 1771, consacra sa réception comme membre associé adjoint de cette institution* (2). *Au début du XXe siècle, elle fut éditée par Jules Gauthier qui donnait là une des sources majeures sur la biographie de François Le Moyne, sur sa production artistique et sur le fonctionnement de l'atelier qu'il dirigeait, source fiable largement utilisée dans les études monographies récentes sur l'artiste* (3).

Connue et présentée dans diverses assemblées, cette Vie était une façon pour Nonnotte, d'une part de rendre hommage à son maître, comme il le dit lui-même, mais aussi de se placer comme un interlocuteur légitime dans les débats artistiques. Nonnotte répondait précisément, en la contestant, à la Vie qu'avait rédigée le comte de Caylus dans les Vies des Premiers peintres du Roi *(Paris, Pissot, Durand, 1752-1754, t. II, p. 81-121). Caylus y accusait notamment Le Moyne d'avoir succombé au vice de la présomption, défaut de caractère qui l'aurait tout droit conduit à la folie et à la mort, qu'il se donnât par neuf coups d'épée, le 3 juin 1737. Ce suicide, comme les effets néfastes du concours de 1727, où Le Moyne, à égalité avec Jean-François de Troy, avait été désigné lauréat, marquèrent profondément les esprits et furent rappelés aux élèves comme des écueils et des dangers à éviter* (4). *Comme il le fit pour d'autres Vies (notamment celle d'Antoine Watteau), Caylus pensait par analogie le caractère de l'artiste et sa manière artistique. S'il reconnaissait de la grâce au style de Le Moyne, il lui reprochait une certaine facilité, qu'il associait à sa faiblesse de tempérament.* APK

Messieurs,

Quoique la Vie de M. Le Moyne, Premier peintre du Roi, ait déjà été écrite par plusieurs personnes plus propres que moi à éterniser la mémoire de cet artiste célèbre (5), j'ose cependant en entreprendre encore une nouvelle et je crois pouvoir instruire le public de bien des choses qui intéressent la gloire de ce grand homme et qui ont échappé à ceux qui en ont écrit avant moi. Pendant les six dernières années de sa vie, j'ai été honoré de sa confiance, j'ai ressenti l'effet de ses bontés, j'ai eu le bonheur de vivre avec lui dans cette familiarité qui naît de l'amitié et qui met à portée de connaître l'homme tel qu'il est. Ainsi, c'est la reconnaissance, l'estime et la justice que je dois lui rendre, qui me déterminent à écrire sa Vie ; et je ne dirai presque jamais que ce que j'ai su par moi-même, ou que ce que j'ai vu. Ces six années dont je parle furent le temps le plus intéressant pour sa gloire et elles furent aussi celui de ses plus beaux travaux.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

M. Le Moyne avait pour la peinture des talents supérieurs, dont quelques-uns lui étaient uniques. Il y joignait une bonté de cœur pour ses élèves peu commune parmi les maîtres de son art. Plein de tendresse pour eux, ainsi que le reconnaît un de ses historiens (6), il les conduisait par des routes droites et sûres, et ne manquait jamais de leur témoigner son contentement lorsqu'ils avaient réussi. Il aimait également tous ceux de ses confrères en qui il connaissait des talents et de la probité ; né avec beaucoup de droiture et de franchise, il connut peu l'art de la dissimulation. Moins dangereux cependant que ne le sont souvent des hommes plus politiques, il disait naturellement ce qu'il pensait, mais j'ose avancer que jamais ses discours ne furent d'une nature à porter coup à personne. Il put être sujet à des faiblesses et à des délicatesses d'amour propre, comme le sont les autres hommes, et même à des passions. Mais dans les discussions qui ne sont que trop ordinaires entre les artistes, ce qui lui échappa se réduisit toujours à quelques bons mots seulement ; et, lorsque ces discussions purent être plus sérieuses, il fut rarement l'agresseur.

Pour ce qui est de l'ambition excessive qu'on lui reproche dans un des écrits qui nous rend compte de sa vie (7), je n'y répondrai que par cette question proposée depuis peu dans une académie pour sujet de prix : Est-ce l'amour de la gloire ou celui du devoir qui a formé les plus grands hommes ? Et, s'il doit être décidé que c'est l'amour de la gloire qui est plus puissant pour nous faire faire des efforts, ne devons-nous pas pardonner quelque chose à un homme dont les talents devaient le faire admirer ? Un peu d'ambition donne plus d'essor au génie, et quand elle n'entreprend rien contre la probité, la justice et l'honneur, doit-elle être si fort blâmée ?

La rivalité a toujours fait naître des différends entre les hommes de tous les ordres ; la postérité croira aisément que M. Le Moyne put faire des jaloux. Elle croira de même qu'il eut peu de rivaux qui aient pu l'égaler : les monuments parlent. Ce que je peux assurer, c'est qu'il fut toujours incapable d'injustice envers qui que ce soit, comme j'assurerai que son génie n'était point propre aux menées sourdes et couvertes qu'exige le rôle d'un ambitieux injuste.

Il eut des amis puissants qui lui furent très attachés et qui contribuèrent beaucoup, par l'accès qu'ils avaient auprès des ministres, à lui procurer les emplois les plus brillants. Il les méritait sans doute. Mais ce qu'il y a encore de certain, c'est qu'il a conservé le plus grand nombre de ces mêmes amis jusqu'à la mort. Cela ne fait-il pas l'éloge de son caractère et la preuve de la bonté de son cœur ?

Enfin, serait-il juste de lui faire des reproches sur les malheurs qui ont terminé sa vie ? M. Le Moyne fut très exact sur ses devoirs de religion tout le temps que je l'ai connu ; j'ai été témoin qu'il fut bon fils, bon ami et bon maître, comme il fut époux plein de tendresse pour la femme qu'il avait épousée (8). Il perdit la raison presqu'aussitôt qu'il fut nommé Premier peintre du Roi (9) et il ne la recouvra point. Une telle situation rend-elle comptable des égarements qui s'ensuivent ? La philosophie chrétienne et la philosophie morale ne peuvent rien sur un homme qui a perdu la raison. Elles l'abandonnèrent l'une et l'autre, et dans cet état, il mourut de sa main. Passons sans nous arrêter davantage sur ce triste événement qui ne mérite que nos larmes.

Vie de M. Le Moyne, Premier peintre du Roi

François Le Moyne naquit à Paris en 1688. Sa naissance et sa première éducation n'ayant rien de bien intéressant, je ne ferai aucune recherche sur ces premières années de sa vie. Je dirai seulement qu'étant encore en bas âge, il perdit son

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

père qui était natif de Normandie, et que sa mère, qui était de la même province, passa en de secondes noces ; elle épousa M. Tournières (10), lequel a été de l'Académie royale de peinture, et qui est mort étant au rang des anciens professeurs.

Quoique des raisons particulières eussent empêché le jeune Le Moyne de prendre les premiers principes de la peinture chez son beau-père, Madame Tournières, sa mère, ne laissa pas de le destiner à ce genre d'étude. M. Galloche (11), homme très connu par son mérite personnel et par ses talents, nommé ensuite Recteur et Chancelier de l'Académie royale de peinture, fut choisi pour être le maître du jeune Le Moyne ; et comme il était d'ailleurs ami de Monsieur et de Madame Tournières, il donna tous ses soins à la culture de la bonne plante qu'on venait de lui confier. Le jeune disciple répondit parfaitement aux vues de son guide, et quoiqu'il n'eût commencé à recevoir des leçons de dessein qu'en 1701, il remporta en 1707 un des prix que l'Académie a coutume de distribuer pour cette partie (12). En 1711, il gagna le premier prix de peinture (13), et dès lors, on s'aperçut qu'il pourrait atteindre un jour au rang des peintres du premier ordre. II n'eut point le bonheur d'obtenir une place de pensionnaire du Roi à l'Académie de France à Rome, ainsi que l'usage devait la lui procurer, puisqu'il avait gagné un premier prix : les malheurs de la guerre de 1700, et les dépenses que le Roi était obligé de faire pour la soutenir, avaient fait suspendre les exercices de cet établissement.

On ne peut pas dire combien ces premiers succès animèrent M. Le Moyne et augmentèrent son ardeur et son application. Aussi, fit-il alors tant de progrès dans les études qu'il avait entreprises qu'en 1716, il fut en état de se présenter à l'Académie et qu'il y fut aussitôt agréé (14) ; il y fut ensuite reçu en 1718 et son morceau de réception fut un tableau représentant Hercule qui tue le voleur Cacus (15). Cet ouvrage est un des plus beaux que l'Académie renferme, surtout par la suavité de la couleur qui était déjà sa partie favorite et qui est indubitablement la plus séduisante de la peinture aux yeux des spectateurs.

De cet espace de dix-sept années d'étude que je viens de parcourir en peu de mots, M. Le Moyne en passa la plus grande partie chez M. Galloche, son digne maître. II fut aussi quelque temps chez M. Cazes (16), homme d'un mérite distingué et dont la couleur harmonieuse ne contribua pas peu à confirmer le disciple dans le goût qu'il avait naturellement pour cette partie de son art. En rapportant ce fait d'après M. Le Moyne lui-même, je ne prétends pas diminuer la gloire de son premier maître, ni lui rien ôter du plaisir qu'il y a d'avoir formé un homme qui fit tant d'honneur à l'école française. Je veux simplement mettre au jour une vérité que je ne crois pas devoir cacher et qui confirme bien la réflexion que je vais faire et à laquelle ce fait a donné lieu.

La plupart des maîtres, en voulant s'approprier la gloire d'avoir formé un disciple qu'ils sentent capable de réussir, le disposent à leur propre manière et ne lui permettent que rarement d'ouvrir les yeux sur les ouvrages de leurs confrères. Cette gêne étouffe le génie d'un jeune homme avide de faire des découvertes : elle l'arrête et le renferme dans des bornes trop resserrées ; une trop petite quantité d'objets l'occupe et les secours qu'il en peut retirer pour son étude ne sont pas toujours suffisants pour lui faire acquérir la supériorité. Rarement un disciple peut-il marcher à côté de son maître, il le devance ou il demeure en arrière. II n'y a qu'un goût formé sur plusieurs qui puisse donner à un artiste une manière qui soit à lui et qui l'affranchisse d'une servitude qui est toujours dangereuse dans les beaux-arts. La nature, en bonne mère, partage ses dons entre les hommes ; chaque maître a quelques mérites qui lui sont particuliers. C'est pourquoi je voudrais que le jeune élève, sans quitter trop promptement un premier maître, en prît plusieurs successivement, afin que, semblable à l'abeille dans son travail, il puisse recueillir de chacun d'eux ce qui serait plus propre à le

décider dans un goût de choix qui serait de sa convenance. Je l'ai éprouvé moi-même et j'en ai donné le conseil à plusieurs jeunes gens qui s'en sont bien trouvé. J'en ai vu des fruits depuis peu dans des ouvrages d'une très bonne manière, laquelle ne ressemble point à celle d'aucun des maîtres qu'ont eus ceux qui les ont faits. Prenez des guides, jeunes élèves qui vous destinez à la peinture, écoutez et méditez leurs sages conseils jusqu'à ce que vous en connaissiez la valeur et le but, réduisez-les en une pratique qui vous soit propre ; après quoi, dépouillez-vous des préjugés d'école, si vous en avez contracté, livrez-vous en entier à l'étude de la nature ; elle seule vous soutiendra. Ce sont là les préceptes qu'il serait à souhaiter que l'on donnât de bonne heure à la jeunesse. Ce sont ceux qu'on prétend lui donner quand on l'envoie étudier les grands maîtres en Italie ; mais quelquefois, il est trop tard, quelques-uns en reviennent avec le goût et la manière de leur premier maître, tant il est difficile de surmonter la force d'une trop longue habitude.

Je reviens à mon sujet. À peine M. Le Moyne fut-il reçu à l'Académie, que le bruit de son mérite distingué se répandit, et que les connaisseurs les plus délicats furent empressés d'avoir quelques morceaux de sa main. II fit plusieurs tableaux de chevalet et quelques autres encore d'une grandeur au-dessus. Ce fut alors qu'il fit la connaissance de M. Berger (17), ce généreux ami des arts et des artistes et que, piqué d'émulation par tant de marques de bonté qu'il en recevait, il fit des efforts incroyables pour s'en rendre toujours plus digne. En effet, M. Berger, en lui demandant le tableau qui représente le combat où Tancrède reconnaît Clorinde et lui présente son épée (18), lui fit des propositions qui étaient aussi nouvelles que flatteuses de la part d'un particulier. Ces propositions furent de donner à M. Le Moyne chaque mois qu'il emploierait à cet ouvrage une somme qui le mît en état de subvenir à toutes ses dépenses, une liberté entière d'y passer tout le temps qu'il jugerait nécessaire, enfin une gratification proportionnée au mérite du tableau lorsqu'il serait fini. Animé par des propositions si engageantes, M. Le Moyne n'épargna ni temps ni soins pour contenter un amateur si généreux et si éclairé. La gratification fut bonne et l'ouvrage la méritait. Qu'il serait à souhaiter que cet exemple eût passé en usage !

À la suite de ce morceau, M. Berger se proposa d'orner entièrement un cabinet des œuvres de M. Le Moyne. Il fit l'acquisition du tableau qui représente Andromède au rocher, lequel avait fait tant d'honneur à notre artiste pendant une des expositions en usage à la place Dauphine (19). Il lui demanda encore trois autres tableaux, qui sont l'Hercule et Omphale (20), la Femme qui entre dans le bain (21) et le Temps qui découvre la Vérité (22), que M. Le Moyne exécuta dans la suite. Tous ces tableaux sont rassemblés aujourd'hui chez M. Bouret (23), fermier général, qui y en a encore réuni plusieurs autres du même maître, et auquel cette collection rare procure une distinction unique dans ce genre.

Ce fut vers ce même temps que M. Le Moyne fit une esquisse pour le plafond de la Banque royale qui devait s'établir dans l'hôtel de Nevers, qu'elle avait acheté (24). C'est cette banque fameuse imaginée par M. Law, et qui est si connue par la rapidité et le renversement des fortunes qu'elle occasionna en France. M. Bertin (25), de l'Académie de peinture, devint propriétaire de cette esquisse. Elle a passé depuis entre les mains d'un de ses élèves, qui demeure à Orléans. Elle montre une grande fécondité de génie et beaucoup de noblesse dans l'imagination. On peut en juger par la gravure à l'eau-forte qu'en a fait M. Silvestre, maître à dessiner du Roi.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Notre artiste visait aux grands ouvrages, que ce soit envie de primer ou une noble émulation qui le fît agir, la chose nous doit être égale. M. Le Moyne a prouvé que les grandes entreprises n'étaient pas au-dessus de ses forces. Quel est l'homme qui ne les recherchera pas, quand il sera aussi bien en état de les soutenir ? Cependant, sa réputation s'étendant tous les jours de plus en plus, on le dispensait de se donner des mouvements que bien d'autres que lui se seraient inutilement donnés. Les Jacobins du faubourg Saint-Germain avaient fait rebâtir le chœur de leur église ; ils songèrent à en faire peindre la voûte par M. Le Moyne (26). L'ouvrage lui fut proposé et il l'entreprit pour une somme modique, tant il avait envie de se signaler par quelques morceaux considérables. Ces religieux profitèrent avantageusement de ses dispositions ; ils furent aussi heureux qu'éclairés.

Ce fut dans ces entrefaites, et lorsque le plafond dont je viens de parler était déjà commencé, que M. Berger, conjointement avec M. de Croizille, proposèrent à M. Le Moyne de faire avec eux le voyage d'Italie (27). Ces Messieurs étaient tous deux des plus aimables ; la proposition qu'ils lui faisaient était fort de la convenance de l'artiste. Aussi, reçurent-ils la réponse qu'ils attendaient et qu'ils souhaitaient de lui. Le voyage fut déterminé et il se fit avec une satisfaction réciproque. L'on vit tout ce que l'Italie a de plus agréable pour l'amusement, et tout ce qu'elle renferme de plus utile et de plus séduisant pour un peintre et pour des amateurs. M. Le Moyne exécuta pendant ce voyage deux des morceaux dont j'ai déjà parlé, lesquels représentent l'un, Hercule et Omphale, et l'autre, une Femme qui entre dans le bain. Ces ouvrages sont, à mon gré, les plus parfaits que j'aie vu de lui pour l'exécution. Une grande légèreté de pinceau avec une touche grasse et moelleuse, choses rares et difficiles à pouvoir bien concilier, une fraîcheur, une vérité et un brillant de couleur, moins connue en France que dans quelques autres écoles, de la naïveté, de la noblesse et des grâces, sont les parties essentielles de ces deux beaux tableaux.

Je ne m'arrêterai point sur les reproches trop répétés qu'on a faits à M. Le Moyne, de quelque manque de correction dans le dessein ; séduit, ainsi que le fut le Corrège, par les parties aimables de la peinture, il put faire à cet égard quelques fautes, telles qu'on les reproche au peintre italien. Mais le fameux Corrège, en voyant un des plus beaux ouvrages de Raphaël, s'écria : « Encore suis-je peintre ! *Anch'io son' pittore !* » Avait-il raison de se récrier de la sorte ? Ceux-mêmes qui lui reprochaient ces manques de correction n'étaient-ils pas séduits par les grâces infiniment touchantes de son pinceau ? Et n'est ce pas ce qu'on est en droit de répondre aux censeurs de M. Le Moyne (28) ?

L'auteur respectable qui nous a donné la Vie de M. Le Moyne (29), insérée dans le volume qui contient celles des Premiers peintres du Roi, lui rend justice quand il parle de sa docilité à écouter les avis des connaisseurs et de sa disposition à profiter volontiers de tout ce qui pouvait contribuer à la perfection de ses ouvrages. Cet amateur de la peinture, très capable d'éclairer un artiste, en avait eu la preuve plus d'une fois. Tous ses amis l'avaient éprouvé de même ; et lorsque M. Le Moyne passa à Venise, le Ricci, fameux peintre, ne put s'empêcher de louer sa déférence pour un avis qu'il crut ne pouvoir lui refuser. Le voici. La Baigneuse de M. Le Moyne étant presque finie, il la fit voir au Ricci ; celui-ci la loua beaucoup et, pressé davantage de dire son sentiment, il trouva que le pied droit de la femme qui entre dans le bain portait trop sur le côté au dehors, et qu'il manquait de la simplicité du mouvement naturel qui devait le faire porter en avant. Sur le champ, M. Le Moyne corrigea et plaça ce pied formant une ligne droite avec la jambe, laquelle ligne était selon toute apparence ce qu'il avait cru d'abord devoir éviter.

À ce fait, j'en joindrai un autre qui montre encore bien sa modestie et sa manière de penser vis-à-vis de ses confrères. Cet habile homme étant prêt de commencer son plafond de

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Versailles, et voulant se nourrir l'imagination et se la meubler de l'idée des plus belles formes, pria M. Bouchardon de lui prêter quelques-uns de ses desseins pour les copier. Tous les artistes connaissent le mérite de cet habile sculpteur, et combien il était savant sur l'article dont il est question. M. Le Moyne lui rendait justice et il ne crut pas s'abaisser à faire un rôle, qu'à peine voudrait faire un jeune homme qui commencerait sa carrière. M. Le Moyne, prêt à être nommé Premier peintre du Roi, copie douze desseins de M. Bouchardon d'après Raphaël, il ne s'en cache point, il le dit lui-même, il me les montre et me permet de les copier.

À son retour d'Italie, M. Le Moyne séjourna quelques jours à Lyon. On lui fit alors quelques propositions pour repeindre la voûte de la grande salle de l'Hôtel de ville (30). C'était une entreprise capable de flatter soit par la beauté et par l'étendue du local, soit par la magnificence de cet hôtel, déjà décoré par les morceaux de Blanchet, l'un des meilleurs peintres que nous ayons eu le siècle passé. Je ne sais à quoi il tint que ce projet n'eût lieu. Mais enfin les propositions faites, l'affaire en demeura là. Je tiens cette anecdote de la bouche même de M. Le Moyne.

De retour à Paris, notre habile artiste ne songea qu'à faire voir que son voyage d'Italie n'avait pas été inutile à son avancement. En effet, il avait acquis non seulement une plus grande ouverture de génie, mais on remarque encore dans l'exécution de ses ouvrages une franchise et une fermeté qui ne s'acquièrent que lorsque l'on est confirmé par l'exemple des grands maîtres. Sa couleur était aussi devenue plus locale et plus vraie ; c'est le fruit que produisent les ouvrages de l'école vénitienne sur un homme déjà formé et qui est en état de se décider. Cette belle couleur me fait ressouvenir que j'ai vu chez M. Bathéon, l'un des curieux de cette ville, un des bons morceaux de M. Le Moyne, tant par la beauté de la couleur, que par la légèreté de la touche, et les autres parties aimables d'un tableau. Ce morceau représente Apollon et Daphné dans sa fuite (31).

Après quelques jours de repos à Paris, M. Le Moyne reprit l'ouvrage des Jacobins, lequel avait demeuré interrompu pendant son absence. Il le finit ; il fit encore quelques tableaux de cabinet et, bientôt après, se présentèrent les occasions les plus éclatantes et les plus propres à faire paraître avantageusement et au plus grand jour le beau génie de notre artiste.

M. Languet, curé de Saint-Sulpice, faisait travailler à son église, au fond de laquelle était déjà la chapelle de la Vierge. Cette chapelle devait être décorée de nouveau, et la résolution était prise d'y faire élever une coupole, qui serait peinte à fresque (32). D'une autre part, M. le duc d'Antin, Surintendant et Ordonnateur général des Bâtiments du Roi, voulant laisser un monument qui fît honneur à son administration, s'était déterminé à faire finir le salon de Versailles, appelé aujourd'hui le Salon d'Hercule, dont le plafond devait être peint à l'huile (33). Les grands intérêts, remuant les grandes passions chez les hommes, y font mouvoir jusqu'aux moindres ressorts. M. Le Moyne était animé par l'amour de la gloire ; des amis puissants et zélés ne cessaient de parler de lui ; mais un homme au pouvoir duquel ses rivaux avaient donné peut-être moins d'attention, était celui qui pouvait amener plus sûrement les choses à leur conclusion. L'homme dont je parle était M. Stiémart, peintre et bon copiste (34). Il avait l'oreille de M. le duc d'Antin qui lui donnait toute sa confiance. Il parlait continuellement au duc du mérite de M. Le Moyne, avec lequel il s'était lié. M. Stiémart qui avait réussi à gagner cent mille écus, en persuadant au Surintendant de préférer ses copies dont la plupart des maisons royales sont remplies, de les préférer, dis-je, à des originaux qu'on aurait dû faire faire, n'eut pas de peine à disposer favorablement M. d'Antin, qui prit beaucoup de goût pour M. Le Moyne, dont il connut bientôt les grands

talents. Mais M. Le Moyne était encore jeune, et M. Stiémart avait à ménager l'Académie royale de peinture dont il était membre. La plupart des Académiciens avaient droit de prétendre aux grands travaux qui étaient à faire chez le Roi ; il fallait donc prendre un milieu, et couvrir la résolution déjà prise de donner le salon à peindre à M. Le Moyne. Pour arriver à ce point, un concours fut proposé à l'Académie.

Ce n'est point à moi à démêler, et encore moins à décider, sur les discussions que ce concours fit naître entre les artistes qui s'y trouvèrent intéressés. Je dois me restreindre à dire que le prix proposé à ce concours fut doublé et partagé également entre MM. de Troy et Le Moyne, et que cinq ou six des tableaux qui avaient été faits pour le même objet furent achetés pour le Roi et placés dans son cabinet où je les ai vus (35). Toute cette affaire se termina par des ordres qui furent donnés à M. Le Moyne de songer aux projets pour les peintures du salon ; et M. Stiémart y gagna quelques temps après, de marier sa sœur à peu de frais à M. Le Moyne.

Les ordres furent aussi donnés au marbrier du Roi de travailler au revêtissement du salon jusqu'à la corniche (36). Ce travail, un des plus beaux qui se soient faits dans ce genre pour le brillant des marbres, leur choix et leur accord, dura plusieurs années, et laissa par cette raison beaucoup de temps à M. Le Moyne pour chercher ses projets de décorations. Notre artiste, content de la victoire qu'il avait remportée au concours, et plein de l'ardeur qu'inspire une si belle occasion d'acquérir une nouvelle gloire, se hâta de jeter ses idées sur le papier.

Son premier projet fut, comme je l'ai déjà dit dans un de mes écrits (37), de représenter dans le plafond de ce salon magnifique, la Gloire de la monarchie française, établie et soutenue par les belles actions de nos plus grands rois.

La partie du milieu devait être occupée par Clovis, Charlemagne, saint Louis et Henri le Grand, jouissant du séjour de l'immortalité. Les quatre côtés, en forme d'éventails, devaient représenter les plus hauts faits de ces princes, pour lesquels la nation entière conservera toujours une mémoire pleine d'admiration, de reconnaissance et de respect. J'ai vu ce projet pour lequel M. Le Moyne inclinait beaucoup (38). Mais soit que la nouveauté de ne faire qu'un seul morceau dans une si grande étendue plût davantage, ou que, pour des raisons particulières au Surintendant, un sujet de la fable fût plus de son goût, il choisit l'Apothéose d'Hercule, dont le vrai sens allégorique est, sans contredit, la vertu héroïque récompensée. C'est ainsi que l'a expliqué M. Lépicié dans la belle description qu'il a donnée de cet ouvrage, et qui a été rendue publique (39).

Peu de temps après, M. le curé de Saint-Sulpice, déterminé par les succès de M. Le Moyne, alla le voir chez lui et lui proposa le travail de la coupole de son église, qui devait être peinte à fresque, ainsi que je l'ai dit ci-devant. La proposition faite et la convention passée entre eux, M. Le Moyne déjà occupé de ses projets pour Versailles, se mit aussi à disposer ses desseins pour Saint-Sulpice. Il travaillait à finir les esquisses peintes de ces deux grands ouvrages, lorsque j'eus le bonheur d'entrer chez lui pour être son élève, au commencement de l'année 1731.

M. le curé, satisfait des engagements qu'il avait contractés avec M. Le Moyne, et très empressé de le voir dans son église la main à l'œuvre, profita de la circonstance des réparations du salon, qui n'étaient point finies, pour l'engager à commencer l'ouvrage de la coupole qui était prête. M. Le Moyne, y ayant consenti, furent dessiner dans la galerie

d'Apollon les cartons qui lui étaient nécessaires, et après trois mois employés à ce travail on les plaça dans la coupole ; M. Le Moyne put juger alors sur le lieu de l'ordonnance de tout son ouvrage, et tout de suite il se mit à peindre. Ce travail, qui avait commencé au mois de juillet 1731, fut continué cette première année jusqu'à Noël, à peu de jours près, et fut repris le premier avril de l'année suivante.

Cependant, M. le duc d'Antin, qui était très âgé et infirme et qui avait une grande passion de voir le salon achevé, désirait fort que M. Le Moyne y allât au plus tôt établir son atelier. Les réparations avaient été finies dès l'automne de 1731, et les toiles sur lesquelles on devait peindre avaient été marouflées à la fin de l'hiver suivant, c'est-à-dire attachées au plafond avec un enduit gras, composé de couleur broyée à l'huile et mêlée par le moyen du feu avec de la poix. M. le curé, homme très attentif, qui prévît que son ouvrage pourrait être interrompu pour trop longtemps, et qui voulait jouir aussi, n'hésita point sur le parti qu'il avait à prendre. Il partit pour Versailles et n'en revint qu'après avoir obtenu de la piété de la Reine que les ordres seraient donnés à M. Le Moyne d'achever de suite l'ouvrage de Saint-Sulpice. Ce fut M. d'Antin lui-même qui, malgré son empressement à faire finir le salon, fut le porteur de ces ordres.

M. Le Moyne retourna donc à Saint-Sulpice le premier avril 1732, et ne quitta qu'à la fin du mois de novembre de la même année, que la coupole fût finie. Il n'eût point à se plaindre de ce qui s'était passé de la part du curé. Il en avait été traité galamment et généreusement la première année et le fut encore plus celle-ci ; car non content de défrayer M. Le Moyne pour la table, tout le temps que le travail dura, il y ajouta, lorsqu'il fut fini, une gratification de deux mille livres en sus de leur convention.

Je me ressentis aussi dans cette rencontre des bienfaits de M. le curé ; voici ce qui y donna lieu. Peu de temps après que je fus entré chez M. Le Moyne pour y étudier, un de mes amis lui dit que j'avais quelques connaissances de la peinture à fresque. C'était précisément dans le temps qu'il commençait la sienne à Saint-Sulpice. M. Le Moyne me fit appeler, me demanda si je voulais travailler pour lui, et si je pourrais lui ébaucher tous les matins l'ouvrage qu'il se proposerait de finir dans la journée ; moyennant quoi, il m'offrit des honoraires. Flatté comme je devais l'être d'une proposition aussi avantageuse pour mon avancement, je l'acceptai avec joie, sans me trop inquiéter de mes autres intérêts, dont je le laissai entièrement le maître. L'ouvrage fini, M. Le Moyne me récompensa, et je le fus aussi par le curé, qui m'avait vu assidu à son travail toutes les fois qu'il avait monté à la coupole.

L'ouvrage de Saint-Sulpice étant terminé, M. Le Moyne passa tout l'hiver suivant à faire des études d'après nature pour la grande entreprise du salon. Et puisque j'en suis aux études de ce grand maître, je saisirai cette occasion pour répondre aux reproches trop vifs et trop peu mérités que lui fait un auteur à ce sujet, quand il dit et qu'il répète, d'une manière tranchante, que ces études sont incorrectes et trop peu travaillées. En général, la hardiesse de la critique n'en prouve pas toujours la justesse ; elle en écarte souvent, si, en lâchant la censure, l'on ne fait pas attention à tous les principes de l'art. Je vais en rappeler quelques-uns qui pourront servir de justification à M. Le Moyne.

1° Les objets qui sont sur le devant d'un tableau ne peuvent être trop détaillés et trop bien rendus. Tout y doit être exprimé avec fermeté, soit par les ombres, soit par les lumières, ou même par les reflets lorsque l'on peut supposer que des lumières étrangères ou de quelques objets voisins peuvent en procurer. Alors les études que l'on fait pour servir aux objets qui doivent occuper ces premiers plans ne peuvent être trop travaillées ; pourvu toutefois que les grandes masses ne soient point détruites, et que le caractère et la

convenance de l'objet représenté ne s'y opposent pas. Car ni les articulations fortes, ni l'expression trop sensible des muscles ne convient, ni à une figure tranquille, ni à celle qui serait encore dans l'âge tendre, quoique placées l'une ou l'autre sur des premiers plans. Au lieu que celle d'un homme qui est dans quelque action pleine de feu, ou qui serait d'un âge ou d'un état où les muscles sont formés et plus dénués de graisse, ne peut être trop vivement exprimée. On ne doit pas juger que M. Le Moyne fut incapable de faire de telles études, il les a faites quand il l'a cru nécessaire, et j'en ai copié de lui qui ne laissaient rien à désirer pour le fini.

2° Les figures qui sont sur des seconds plans perdent de leur détail, le travail des parties s'affaiblissant à mesure qu'il y a un plus grand espace d'air entre les objets ; en sorte que, par dégradation, les figures ainsi que tous les autres objets qui sont sur le fond d'un tableau ne doivent plus être distingués que par les contours et par quelques masses très légères de clair-obscur. Ce principe montre l'inutilité des détails trop recherchés dans les études faites pour servir à ce qui est placé sur les plans qui sont plus reculés.

3° L'usage de ces règles doit être pratiqué surtout dans les plafonds qui ne peuvent nous paraître plus élevés que lorsque les dégradations sont mieux observées ; et le peintre doit y être d'autant plus exact que la vapeur lumineuse qui en fait ordinairement le fond y éclaire les objets de toute part. C'est en quoi on ne peut disputer à M. Le Moyne d'avoir mieux réussi que la plupart des artistes qui l'ont précédé. On peut s'en convaincre sans sortir des appartements du Roi. Et c'est ce que reconnut bien M. le cardinal de Fleury, quand il dit à M. Le Moyne lui-même, parlant du salon : « J'ai toujours pensé que ce morceau gâterait toutes les peintures de Versailles. »

4° Nos yeux, auxquels la peinture doit plaire, ne veulent point être fatigués par trop de détails réunis à une grande quantité d'objets. Ils ne les supportent que dans des figures presque seules, et jamais lorsqu'il y en a assez pour faire multitude. C'est encore ce que M. Le Moyne savait très bien et sur quoi il m'instruisit dans quelques conversations que j'eus avec lui sur ce sujet.

5° On peut dire avec vérité que c'est faire un bien mauvais procès à un peintre que de l'attaquer sur sa manière de faire des études d'après nature ; et qu'il n'est pas plus raisonnable de lui vouloir prescrire sur cela des lois absolues. Les études d'un peintre ne sont faites que pour lui, il doit les faire dans le style qui lui convient, et un simple trait, saisi avec esprit d'après nature, peut lui suffire pour faire une très belle chose. Que l'on ouvre les portefeuilles de nombre des plus habiles maîtres tant anciens que modernes, qu'y trouvera-t-on ? Vingt desseins d'après nature, peu finis, pour un qui le sera davantage. En ont-ils moins fait de très beaux morceaux d'après les mêmes desseins ? Je ne crois pas qu'aucun des plus habiles praticiens de l'art, ni même les académies de peinture, donnent des règles là-dessus, encore moins qu'elles décident au désavantage d'un artiste qui aura fini plus ou moins une étude. À l'égard du reproche qu'on fait encore à M. Le Moyne d'avoir travaillé difficilement, on aurait parlé plus juste si l'on avait dit qu'il était difficile sur lui-même ; nous ne tarderons pas à en voir la preuve.

M. Le Moyne, avant que de partir pour Versailles, m'ayant fait l'honneur de m'inviter à le suivre encore dans cette grande entreprise, je partis avec lui le 13 mai 1733, et dès le lendemain, il commença à tracer à la craie les premiers groupes de ce fameux ouvrage.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Ce fut quinze jours après qu'il ressentit la plaie la plus vive : il perdit sa femme qu'il aimait tendrement. Elle périt dans le travail de sa troisième couche, sans lui laisser de postérité. Le chagrin que M. Le Moyne conçut de cette perte l'affecta beaucoup, et fit sur lui des impressions qu'il a gardées jusqu'à sa mort. J'ai des raisons pour faire cette remarque que je rappellerai ci-après. Enfin, les plus fortes douleurs de son chagrin étant passées, il retourna à Versailles et moi avec lui ; car je ne le quittais plus.

M. le duc d'Antin, qui avait fort à cœur de voir avancer l'ouvrage du salon, honora M. Le Moyne de toutes les faveurs les plus propres à l'encourager. Il lui avait fait donner cette année une pension de six cents livres, et voulant y ajouter une marque d'attention extraordinaire, il lui ordonna de remettre à la fin de chaque mois, au bureau des Bâtiments, le rôle de toutes ses dépenses, lesquelles lui furent remboursées exactement et au-delà, outre un logement qui lui fut donné à la surintendance. M. Le Moyne, aussi reconnaissant qu'il devait l'être des procédés bienfaisants du duc, et après avoir tracé l'attique et mis ensemble les principaux groupes qui sont du côté de la cheminée du salon, se mit à les ébaucher. Trois mois s'étaient passés à ce travail, lorsqu'il s'aperçut que cette première masse générale était trop basse de trois pieds environ.

Ce qui avait donné lieu à cette erreur fut que M. Le Moyne ne crut pas devoir tenir ses figures au pouce le pied, ainsi que l'exigeaient les proportions données à son esquisse ; c'est-à-dire que l'esquisse n'étant qu'un douzième de la grandeur du plafond, il ne crut pas devoir tenir ses figures dans le plafond douze fois plus grandes qu'elles ne l'étaient dans l'esquisse. M. Le Moyne avait craint que ses figures ne fussent trop grandes à les tenir au pouce le pied. Mais en les tenant au-dessous de cette grandeur, il eut encore à craindre que les groupes, en se rapprochant les uns des autres, ne laissassent un trop grand vide dans le milieu de son ciel, dont la trop grande étendue eut donné de la maigreur aux autres parties. D'une part, il était fâcheux et pénible de perdre l'ouvrage de trois mois. De l'autre, il était raisonnable de s'exécuter, afin de n'avoir rien à se reprocher. Toutes ces réflexions faites, et après avoir consulté ses amis connaisseurs, M. Le Moyne ne balança plus ; il prit le parti d'effacer ce qu'il y avait de fait, et il ne quitta l'ouvrage cette première année qu'après avoir rétabli les choses trois pieds environ au-dessus de ce qu'elles étaient ; c'est-à-dire qu'il éleva la masse générale dans cette proportion. Par ce changement, les groupes se trouvèrent trop séparés les uns des autres, il fallut remédier à ce défaut et rétablir la liaison nécessaire entre eux. Cela se fit par l'augmentation de près de quarante figures sur toute l'étendue du plafond (40).

Je dirai avec un habile connaisseur (41) qui, dans cette rencontre, eut quelque part à la confiance de M. Le Moyne qu'un pareil sacrifice est vraiment digne d'éloge, et qu'il doit être proposé pour exemple aux artistes qui sont trop facilement contents de ce qu'ils font.

Ce fait est une preuve incontestable que M. Le Moyne se contentait difficilement de ses propres ouvrages, comme la grande fraîcheur de ses tableaux, sa touche légère et spirituelle le sont, de même qu'il travaillait avec facilité.

Après cette première campagne, M. Le Moyne retourna à Paris et continua les études d'après nature qu'il avait commencées l'hiver précédent. Je fis pendant ce temps-là quelques copies pour lui, entre autres une du tableau représentant Psyché abandonnée par l'Amour, dont l'original (42) fut acheté quelque temps après par M. de Julienne, amateur, associé de l'Académie royale de Peinture, qui l'a cédé depuis à M. Babeau, bijoutier de Paris. La copie (43) fut donnée à M. Desloges, qui était attaché à la Maison de M. le duc d'Antin. Je fis aussi une copie de l'Hercule et Omphale pour M. le cardinal de Rohan (44) ; celle-ci était destinée pour le château de Saverne, où elle a été placée.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Vers la fin du mois de mars 1734, M. Le Moyne reprit l'ouvrage du salon, où il m'avait déjà renvoyé dès le commencement du mois de février. Il m'avait chargé d'y conduire quelques peintres d'atelier qui devaient peindre l'architecture et les ornements de l'attique feint au-dessus de la corniche. Ma mission fut, le reste de cette année et les suivantes, la préparation de quelques parties coloriées et la disposition des groupes en stuc qui décorent l'attique dont je viens de parler. M. Le Moyne acheva la distribution et l'ébauche du reste du plafond, après quoi il commença à finir le côté de la cheminée qui avait été préparé l'année d'auparavant.

La troisième année de cet immense travail fut commencée par la masse du ciel que l'on repeignit, et où l'outremer fut généreusement prodigué. Aussi le ton en est-il d'une légèreté à percer la voûte au point que cela fit dire, et on le dit encore, qu'il n'y a rien dans tous les plafonds du château qui fasse autant d'illusion. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage fut très avancé cette année, et M. Le Moyne put ressentir dès lors toute la satisfaction et le plaisir intérieur que procure une bonne réussite, dans une affaire qui était d'une aussi grande importance. Il commença à recevoir les applaudissements les plus flatteurs, soit de la part des princes, ou des gens de la première distinction qui lui firent l'honneur de monter à son atelier, soit de la part des amateurs, curieux ou artistes qui venaient le visiter.

Il arriva cependant, cette même année, une chose qui ne me paraît pas inutile à rapporter, vu les impressions desquelles s'étaient laissées surprendre quelques personnes, au désavantage du caractère de M. Le Moyne. Cet habile artiste ne pouvant recevoir un jour plusieurs de ses confrères qui se présentèrent ensemble à la porte de son atelier, il me chargea de leur faire des excuses de sa part, et de leur témoigner que quelques affaires qui l'occupaient sérieusement, l'empêchaient d'avoir l'honneur de les recevoir. Je m'acquittai le plus poliment qu'il me fut possible de la commission, et ces Messieurs se retirèrent. L'un d'eux prétendit savoir et répandit malignement dans le monde que ce refus ne tombait que sur M. de Troy, qui était un de ceux qui s'étaient présentés, et en parla quelques jours après en ma présence. Je crus devoir répondre à cet artiste qu'il était absolument hors de vérité que M. Le Moyne eût eu un semblable motif, et que je savais à n'en pouvoir douter que M. de Troy, ainsi que sa compagnie, aurait été reçu avec plaisir, sans les raisons que je leur avais moi-même rapportées. M. Le Moyne me sut gré de ma réponse, qui était dans le vrai. Mais voilà, comme dans le cas de concurrences entre des hommes, il y en a qui se plaisent à irriter les esprits, sans autres avantages que d'avoir semé des divisions dont on revient rarement, et jamais sans en conserver encore dans le cœur quelque ressentiment.

L'année 1736 mit le comble à la gloire de M. Le Moyne, et aux faveurs du Roi qui lui avaient été réservées. La place de Premier peintre de Sa Majesté était vacante depuis le mois de novembre 1733, et elle ne fut remplie que le 26 septembre 1736. Ce jour-là, le Roi, allant à la messe comme à l'accoutumée, vit l'ouvrage de M. Le Moyne avec un air de satisfaction qui annonçait le bonheur de l'artiste. Au retour, le Roi s'arrêta de nouveau, et plein de la bonté qui fait son caractère, il lui déclara lui-même qu'il le nommait son Premier peintre. Une récompense si flatteuse et si honorable fut accordée comme le serait le bâton de maréchal à un officier qui serait sur la brèche : ce sont les termes dans lesquels un seigneur qui suivait le Roi fit son compliment à M. Le Moyne.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Toute cette année avait été remplie de circonstances aussi gracieuses qu'honorables pour M. Le Moyne. Peu de jours s'étaient passés sans qu'il eût occasion de recevoir des compliments de quelques grands de la Cour ; et M. le duc d'Antin, son principal protecteur, était venu le voir plusieurs fois, malgré ses infirmités. Vers la fin de l'été, le roi de Pologne, père de la Reine, étant venu de Chambord pour passer quelques jours à Versailles, voulut voir aussi le plafond, qui était presque fait. Ce prince vint seul à l'atelier, vit l'ouvrage de différents points de vue, s'entretint avec M. Le Moyne, comme ferait un artiste avec son ami, lui parla en connaisseur et le quitta en lui témoignant beaucoup de satisfaction et lui présentant sa main à baiser. Peu de personnes auraient pu rapporter ce fait ; j'étais seul dans ce moment-là avec M. Le Moyne.

Tant de gloire et tant de fortune qui ne pouvaient plus manquer à M. Le Moyne devaient le rendre le plus heureux et le plus content des hommes, mais qu'est-ce que l'homme sans l'usage de la raison ? À peine M. Le Moyne fut-il nommé Premier peintre qu'il donna des marques d'aliénation ; ses réponses n'avaient rien de juste aux compliments de félicitation qu'on lui faisait de toute part, ses propos étaient embarrassés et tout annonçait en lui du trouble et de la confusion. Je fus moi-même grondé de sa part pour avoir appris à un de ses vrais amis la nomination que le Roi venait de faire : j'avoue que j'en fus fort surpris, et que je m'attendais peu aux reproches qu'il me fit à ce sujet. Dans le moment où son imagination était en désordre, il disait hautement qu'on avait fait peu pour lui, si on ne le faisait jouir pleinement de tous les avantages qu'avait eus M. Le Brun dans la même place. Dans ce même temps, un de ses amis vint encore, mal à propos, lui échauffer la tête sur un autre objet, qui était le directorat de l'Académie. Il lui fit entendre qu'immédiatement après la nomination à la place de Premier peintre, il devait également être pourvu de celle de Directeur. Mais ce faux zélé se trompait fort. Il ne considérait pas que cela ne s'était jamais pratiqué, excepté dans le cas de la vacance de cette place, lors de la nomination d'un Premier peintre du Roi, ce qui était arrivé une fois seulement, et lorsque M. Mignard fut reçu à l'Académie et que dans un même jour, il fut pourvu de toutes les charges qu'y avait occupées M. Le Brun. La place de Directeur était donc vacante dans cette rencontre, mais elle ne l'était point quand M. Le Moyne fut nommé Premier peintre. L'ami zélé fit plus ; c'est que sans observer, comme il devait, que l'Académie était toujours demeurée libre de nommer aux charges selon la forme de ses règlements, il vint encore au sortir d'une assemblée instruire M. Le Moyne de la résolution de la Compagnie à ne rien changer à la direction que lors des mutations au mois de juillet suivant. Il poussa même l'imprudence jusqu'à lui faire écrire à M. d'Antin une lettre par laquelle il offrait de remettre son brevet de Premier peintre si on ne l'installait au plus tôt sur le siège qu'il désirait d'occuper. M. le duc d'Antin fut piqué d'une pareille démarche et il aurait accepté cette démission, sans les bons offices de quelques sages amis de M. Le Moyne qui se trouvèrent présents et qui calmèrent le duc. Ces mêmes amis engagèrent ensuite M. Le Moyne à aller lui faire des excuses ; il y alla. M. d'Antin le reçut avec bonté et lui dit que pour prévenir les difficultés, il ferait bien de n'aller à l'Académie qu'après le temps des mutations, où il était sûr qu'il aurait été nommé Directeur. L'Académie s'en était expliquée très positivement dans les représentations qu'elle fit faire à ce sujet à M. le duc d'Antin.

Tout ce que je viens de rapporter fait assez voir qu'il y eut alors dans M. Le Moyne une faiblesse de raison au-dessous de l'ordinaire. Le désordre de ses discours, une déférence aveugle pour les conseils les plus imprudents, sa démarche indécente auprès du duc d'Antin, le peu de jugement sur ce qui était de ses véritables intérêts, tout cela prouve bien qu'il

n'était plus à lui ; et tout cela se passa dans la première quinzaine après sa nomination à la place de Premier peintre.

Tout le monde est instruit des malheurs de cet habile homme, mais il est bien peu de personnes qui aient pu découvrir les véritables causes. Les rapports intimes que j'ai eus avec lui pendant plusieurs années m'ont donné sur cela des connaissances que d'autres n'ont pas pu avoir et qui, en montrant la vérité, le feront plaindre sans le faire blâmer.

Il faut donc savoir qu'étant encore jeune, M. Le Moyne avait été sujet au mal épileptique. Il en avait de temps en temps quelques attaques légères, que quelques-uns regardaient seulement comme des maux de tête, ou comme des maux de cœur ; mais l'usage qu'il faisait de certains remèdes était cause que ces accidents devenaient moins violents et moins fréquents (45). Le principal de ces remèdes dont il usait était une liqueur extrêmement forte, dans laquelle on avait infusé de la poudre de vieilles pipes à fumer ; et dès qu'il sentait les approches du mal, il respirait fortement de cette liqueur par le nez. M. Le Moyne m'a parlé lui-même de cette liqueur, et j'ai été instruit sur l'usage qu'il en avait fait par un homme qui a demeuré chez lui.

On sait que rien n'est plus contraire à cette maladie que la trop grande application, les inquiétudes de l'esprit et les chagrins. Toute la machine est exposée à se déranger si dans ces cas on n'a pas recours aux remèdes les plus efficaces. Or toutes ces choses-là semblent avoir concouru à accélérer les malheurs de M. Le Moyne. Il avait travaillé pendant près de six ans avec une application forte et continuelle, et toujours dans une situation très gênante, c'est-à-dire le corps renversé ; il perdit son épouse qu'il aimait très tendrement ; il eut encore le chagrin de perdre M. le duc d'Antin, son protecteur déclaré ; son médecin, qui ne fut point instruit de la violence des accès de son mal, crut que le repos suffirait pour rendre la tranquillité à M. Le Moyne et n'ordonna aucun autre remède. Tout cela le jeta dans l'état le plus déplorable, et le conduisit à une mort funeste qu'il se donna lui-même, par neuf coups d'épée, le mardi 4 juin 1737, âgé de quarante-neuf ans.

Un événement aussi horrible et aussi triste fut bientôt répandu dans la ville et à la Cour. On plaignit, comme un triste exemple des misères humaines, celui qu'un malheureux sort venait de livrer à sa propre fureur ; chacun raisonna ensuite selon son goût ou ses préjugés sur les causes de cette mort, peu rencontrèrent juste.

Un écrivain célèbre, parlant de la mort de M. Le Moyne, dit que cet artiste, *envié de ses confrères et se croyant mal récompensé du cardinal* (46), pour lors Premier ministre, *se tua de désespoir* (47). Cette remarque n'est fondée que sur la malignité et elle est destituée de probabilité. Si M. Le Moyne se crut mal récompensé, ce ne fut jamais que dans les moments où le cerveau était dérangé par les accès de sa maladie. On ne peut pas dire qu'il ait été mal payé. Depuis 1733, il jouissait d'une pension de six cents livres. À compter du jour où il fut nommé Premier peintre, il en eut une autre de trois mille deux cents. Il eut cinquante-cinq mille livres de gratifications, dont il en avait reçu douze par les excédents à ses rôles de dépenses. Ainsi, par le travail de quatre années, il s'était mis en état de jouir au moins de six mille livres de rentes, sans les autres grâces qu'il avait encore lieu d'attendre du Roi. Peut-on dire qu'il fut mal récompensé ?

Je sais bien que l'auteur qui occasionne ma remarque ne dit point que M. Le Moyne eut raison d'être mécontent, mais il s'exprime d'une manière qui en fait naître le soupçon.
Les malheurs de M. Le Moyne n'eurent point non plus leur source dans les défauts de son caractère, mais dans l'affaiblissement de sa raison. Voilà ce qu'on n'a pas assez bien dit, et ce que j'ai cru devoir mettre au jour. Les saillies des fous ne doivent être comptées ni pour des crimes ni pour des vertus. Et sur ce qui regarde les autres misères, qui ne sont que trop

ordinaires parmi les artistes, comme parmi les autres hommes, surtout dans le cas de quelque concurrence, s'il fallait les relever pour M. Le Moyne, on serait également en droit de les relever pour tout autre ; et que ne pourrait-on pas dire encore ? Mais ce qui se passe en ce genre entre les artistes ne doit être regardé que comme de petits nuages qui s'élèvent, qui tombent et qui ne méritent pas d'être remarqués. Cela ne doit pas occuper la plume d'un bon écrivain.

J'ai dit que la mort de M. le duc d'Antin avait causé beaucoup de chagrin à M. Le Moyne. Cette mort me fit essuyer à moi-même une vraie perte par l'obstacle qu'elle mit au voyage d'Italie que je devais faire, et pour lequel ce seigneur, en qualité de Surintendant des Bâtiments, m'avait promis une place de pensionnaire du Roi à Rome. Le duc m'avait vu plusieurs fois au Salon ; M. Le Moyne lui avait parlé de mes études dans le genre de l'histoire et de mon assiduité au travail ; la place qu'il voulait me donner était une récompense, dont le brevet m'aurait été expédié tout de suite si M. Le Moyne n'eût dit qu'il me retenait encore pour finir quelques ouvrages que j'avais commencés pour lui. Ce contretemps fit évanouir mes espérances, M. d'Antin tomba malade et mourut quinze jours après, vers la fin du mois d'octobre 1736.

L'école de M. Le Moyne aurait été des plus nombreuses s'il eut vécu le cours ordinaire de la vie humaine. Ceux des Messieurs de l'Académie royale qui ont été ses élèves sont MM. Boucher, Natoire, Boizot et moi, qui y ai été reçu en 1741 pour le genre du portrait, auquel je me suis donné plus particulièrement depuis la mort de M. Le Moyne. MM. Hutin et Challe aînés (48) ont aussi été quelque temps chez lui, et sont de même tous deux de l'Académie.

Plusieurs élèves de cette école ont gagné les grands prix de peinture, entre autres, indépendamment de ceux que j'ai nommés, MM. Allais et Le Melle (49). Un grand nombre d'autres ont gagné les prix ordinaires de dessein.

M. Le Moyne avait été reçu Académicien en 1718, et fut fait adjoint à professeur en 1727, professeur en 1733, et Premier peintre du Roi en 1736.

Voici la liste de ses ouvrages (50) :

- Sept à huit tableaux de la Vie de Jésus-Christ, pour le réfectoire du couvent des Cordeliers à Amiens (51).
- Hercule qui tue Cacus, pour sa réception à l'Académie.
- Saint Paul devant Sergius, à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés (52).
- Tancrède et Clorinde, pour M. Berger, receveur général des finances, aujourd'hui chez M. Bouret, fermier général.
- Un Bain de Diane avec Callisto, tableau qui a passé en Angleterre.
- L'Entrevue de Jacob et de Rachel, pour Madame la comtesse de Verrue, gravée par Cochin (53).
- Saint Basile comparaissant devant le préfet Modestus, gravé par Cochin (54).
- Andromède au rocher, gravée par Cars ; ce tableau est de la collection de M. Bouret.
- L'esquisse d'un plafond pour la Banque, gravée à l'eau-forte par Silvestre, maître à dessiner du Roi.
- Les Effets de l'optique, gravé par Cochin (55).
- Une Femme qui allume un flambeau par le moyen d'un verre à la chaleur du soleil, gravée par Cochin (56).
- L'Enlèvement d'Europe, pour M. le duc de Mortemart (57).
- L'Annonciation de la Vierge, pour l'Angleterre, gravée par Cars (58).

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

- Renaud et les chevaliers danois, pour M. de Béringhen, et gravé par Silvestre (59).
- Mars et Rhéa, mère de Romulus, à l'hôtel de Brissac.
- Le plafond des Jacobins du faubourg Saint-Germain.
- La Baigneuse, gravée par Cars ; chez M. Bouret.
- Hercule et Omphale, gravée par Cars, chez M. Bouret.
- Un paysage dans les Alpes.
- Autre paysage faisant un dessus-de-cheminée dans l'appartement qu'occupait M. Le Moyne, rue des Bons-Enfants.
- Le Sacrifice d'Iphigénie, de la collection de M. Bouret (60).
- La Continence de Scipion, tableau pour le concours ; il est au Cabinet du Roi.
- Un Saint Jean dans le désert, à Saint-Eustache, dans la chapelle de M. de Morville (61).
- Un portrait en pied de Madame de Champagneux, fille de M. Berger.
- Autre portrait en pied de Madame de Faux.
- Adam et Ève, grand comme nature (62).
- Le même sujet en petit, pour M. de Villette.
- Quatre sujets des Métamorphoses, à l'hôtel du Maine (63).
- Apollon et Daphné, chez M. Bathéon.
- Le tableau du Salon de la Paix, à Versailles, gravé par Cars (64).
- Céphale et Procris, pour le grand maître, à Versailles (65).
- Le génie de la Peinture, pour M. Coypel, Premier peintre du Roi (66).
- Saint Louis, à la paroisse de ce nom, à Versailles (67).
- Trois sujets des Amours de Psyché, en ovale, pour M. de Souin (68).
- La coupole de la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice.
- L'esquisse peinte de ce morceau.
- Le portrait de M. l'abbé de Catlan, chanoine de Toulouse.
- Celui de Madame de la Galaizière, pour M. Orry, Contrôleur général.
- Le génie du Dessein qui découvre la Vérité, et pour pendant celui de la Musique, l'un et l'autre peints pour M. Massé, son ami (69).
- Le Salon d'Hercule.
- L'esquisse peinte de ce morceau est chez M. de Jullienne.
- La thèse de M. l'abbé de Ventadour (70).
- Le Temps qui découvre la Vérité et qui terrasse le Mensonge, tableau qui a cette singularité qu'il a été fini pendant la maladie de M. Le Moyne, qui y travailla encore la veille de sa mort. Ce morceau, un des plus beaux de l'auteur, montre ce que l'on a perdu par la preuve qu'il donne de ce que cet artiste aurait pu faire encore, malgré l'aliénation de son esprit ; ce tableau, gravé par Cars, est encore de la collection de M. Bouret.
- L'Aveugle né, pour Saint-Martin-des-Champs, demeuré imparfait, et terminé par M. Natoire (71).
- Alexandre et Porus, pour le roi d'Espagne, mais seulement au trait, sur la toile.
- Les cartons de la coupole de Saint-Sulpice.
- Plusieurs portefeuilles d'études d'après nature qui ont été dispersés.
- Le portefeuille des études pour le Salon d'Hercule, parmi lesquelles sont plusieurs têtes au pastel. Ce portefeuille a été conservé longtemps chez M. Berger. Il renferme, outre les études de M. Le Moyne, huit desseins à la sanguine sur papier blanc, qu'il me fit faire d'après les plafonds qu'il avait résolu de faire graver.

Lu à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, le 15 novembre 1759.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Notes du transcripteur

(1) Sur la présence de Nonnotte lors de cette séance de l'Académie royale de Paris, les procès-verbaux sont formels : « M. Nonnotte, Académicien, présent à l'assemblée, a fait demander à l'Académie s'il lui serait agréable qu'il lui fît lecture de la Vie de M. Le Moyne, Premier peintre, qu'il a écrite, ce que la Compagnie a accepté avec plaisir. Dans cette Vie, dont la vérité est d'autant plus assurée que M. Nonnotte n'y dit que ce dont il a été bien instruit et témoin, étant alors son élève, il éclaircit les faits qui ont donné lieu à de fausses conjectures, injurieuses à la mémoire de ce célèbre artiste. L'Académie a témoigné à M. Nonnotte sa satisfaction due à son zèle pour son maître et à son attachement pour la Compagnie. » (*Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, 1875-1892, t. VIII, p. 25).

(2) Voir HENRY-GOBET Aude, 2007, annexe II, « Extraits des procès-verbaux et des registres des secrétaires concernant les art », p. 44. L'annonce de l'élection de Nonnotte est faite le mercredi 6 février 1771. Cette Vie intéressait particulièrement les rouennais dans la mesure où Le Moyne, originaire de Normandie, devenait une figure glorieuse de leur histoire régionale.

(3) Voir GAUTHIER Jules, « Le bisontin Donat Nonnotte, peintre de portraits (1708-1785) », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 26, 1902, p. 510-540, qui donne la version conservée à la bibliothèque municipale de Besançon, qui est une copie postérieure à celle de Lyon ; Vie à laquelle se réfèrent largement les études monographiques suivantes : BORDEAUX Jean-Luc, *François Le Moyne and his Generation, 1688-1737*, Neuilly-sur-Seine, Artena, 1984 ; *L'Apothéose d'Hercule de François Le Moyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*, cat. exp., Versailles, Paris, Alain de Gourcuff, 2001.

(4) Voir notamment dans la suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption) de Nonnotte.

(5) Nonnotte fait allusion à DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine, 1745-1752, t. II, p. 425-432, et surtout au comte de Caylus, voir notre introduction au présent discours.

(6) Ajout en marge dans le manuscrit : « M. de Caylus, *Vies des Premiers peintres du Roi*. »

(7) La Vie du comte de Caylus, citée ci-dessus, où est écrit en particulier : « … il [Le Moyne] était tourmenté par cette ambition… qui lui devint si funeste… ».

(8) Le Moyne avait épousé, au début de l'année 1730, Marie-Josèphe Stiémart, sœur d'un copiste protégé du duc d'Antin (sur lequel on consultera : GLORIEUX Guillaume, « "M. Stiémart, peintre et bon copiste" : ébauche d'un portrait de François-Albert Stiémart (1680-1740) », RASMUSSEN Jesper (dir.), *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIIIe siècle*, Paris, Honoré Cahmpion, 2009, p. 161-183).

(9) Sa nomination officielle date du 30 septembre 1736.

(10) Robert Le Vrac Tournières, que la mère de Le Moyne épousa après la mort de son premier mari, en juillet 1693, devint académicien sur le talent des portraits en 1701, et se fit recevoir de nouveau comme peintre d'histoire en 1716. Dans les années 1699-1700, Tournières commença à former Le Moyne, mais assez rapidement l'élève passa sous la discipline de Louis Galloche. Sur ces débuts de Le Moyne, voir BORDEAUX Jean-Luc, 1984, ici, p. 13 et 27.

(11) Sur cet artiste, voir DIMIER Louis, *Les peintres français du XVIIIe siècle, histoire des vies et catalogue des œuvres*, Paris, G. Van Oest, 1928, t. I, p. 217-224 ; MARANDET François, « Louis Galloche et François Le Moyne : caractères distinctifs et œuvres inédites », *La revue du Louvre et des musées de France*, 57, avril 2007, p. 29-36. Nous avons remarqué à plusieurs reprises des parentés entre les propos de Galloche et ceux de Nonnotte ; il se pourrait que les deux artistes se soient rencontrés par l'intermédiaire de Le Moyne.

(12) Le 10 janvier 1707, il reçut le troisième petit prix de dessin d'après le modèle (*Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, 1875-1892, t. IV, p. 38-39) ; le 1er décembre 1708, lui fut remis le premier petit prix pour le quartier d'octobre de l'année précédente (*idem*, t. IV, p. 72-73).

(13) *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, 1875-1892, t. IV, p. 132.

(14) Le 31 décembre 1716, avec un tableau représentant l'*Adoration des mages* (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 5).

(15) Conservé à Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 16).

(16) Ce bref passage dans l'atelier de Pierre-Jacques Cazes remonterait à l'année 1713 (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, p. 14, p. 27-28).

(17) François Berger (1684-1747), receveur général des finances du Dauphiné entre 1719 et 1721, seigneur de Tronchay, et protecteur de Le Moyne.
(18) Besançon, musée des Beaux-Arts (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 33).
(19) Londres, Wallace Collection (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 44).
(20) Paris, musée du Louvre (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 47).
(21) Dallas, collection privée (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 48).
(22) Londres, Wallace Collection (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 97).
(23) Etienne-Michel Bouret (1709-1777), qui vendit son hôtel parisien, rue Grange-Batelière, avec sa collection à Jean-Joseph de Laborde (1724-1794), le 6 juin 1764, ce qui explique que, dans la version postérieure du manuscrit, conservée à la bibliothèque municipale de Besançon, il soit indiqué que la collection Bouret devint la collection Laborde. Sur ce collectionneur, voir HOFEREITER Rita, « "C'est pour le roi", Etienne-Michel Bouret : bâtisseur du Pavillon du Roi », *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, 2001, p. 101-124.
(24) Paris, musée des Arts décoratifs (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 21). La commande échut au peintre vénitien Giovanni Antonio Pellegrini (voir notamment GARAS Clara, « Le plafond de la banque royale de Giovanni Antonio Pellegrini », *Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts*, 21, 1962, p. 75-93).
(25) Sur cet artiste, LEFRANÇOIS Thierry, *Nicolas-Bertin (1668-1736), peintre d'histoire*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1981.
(26) Cette peinture représentant *La Transfiguration* se trouve toujours *in situ* (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 46).
(27) Sur ce voyage, voir BAILEY Colin B., « François Berger (1684-1747) : enlightened patron, benighted impresario », *Curiosité : études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998, p. 389-405.
(28) Nonnotte désigne de nouveau Caylus, mais pour son texte sur la légèreté d'outil, paru dans le *Mercure de France*, en septembre 1756, p. 207-215.
(29) Ajouté en marge dans le manuscrit : « M. de Caylus. »
(30) Le décor, réalisé par Thomas Blanchet, avait disparu dans l'incendie du 13 septembre 1674 ; sur ces peintures, GALACTÉROS-DE BOISSIER Lucie, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, Arthena, 1991, p. 79-104 et P. 1-45.
(31) Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 54).
(32) La fresque se trouve toujours *in situ* (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 91).
(33) Sur ce décor, toujours in situ : BORDEAUX Jean-Luc, 1984, p. 61-68 et cat. n° 95 ; *L'Apothéose d'Hercule de François Le Moyne au château de Versailles*, 2001.
(34) Voir ci-dessus, notre note 8.
(35) Sur ce concours, que Nonnotte évoque également dans sa suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption), voir ROSENBERG Pierre, 1977, p. 29-42 ; CLEMENTS Candace, 1996, p. 647-662. Le tableau de Le Moyne représentait la *Continence de Scipion* et celui de de Troy *Le repos de Diane* ; ils sont tous deux conservés à Nancy, musée des Beaux-Arts.
(36) Comme le précise la version du manuscrit conservé à la bibliothèque municipale de Besançon, il s'agit de Claude Tarlé, qui reçut des paiements pour ces travaux à partir de 1724.
(37) Nonnotte fait allusion à son discours sur la composition, voir plus haut.
(38) Le projet pour l'allégorie centrale est aujourd'hui à Montpellier, musée Atget (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 144).
(39) *L'Apothéose d'Hercule, peinte au plafond du Salon de marbre qui précède celuy de la chapelle du Roy à Versailles par M. François Le Moine*, Paris, J. Collombat, 1736.
(40) Ajouté en marge dans le manuscrit : « M. de Caylus, *Vies des Premiers peintres du Roi* »
(41) Nonnotte vise toujours le comte de Caylus.
(42) Perdu (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 92).
(43) Localisation actuelle inconnue (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 92).
(44) Copies de cette œuvre listées dans BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 47.
(45) Ajouté en marge dans le manuscrit : « Voyez les *Vies des peintres* par M. d'Argenville, tome 2, Vie de M. Le Moyne. »
(46) Il s'agit du cardinal de Fleury, ministre du roi entre 1726 et 1743.
(47) Ajouté en marge dans le manuscrit : « M. de Volt., *Siècle de Louis XIV*, tome 2, article des arts et, d'après lui, l'*Encyclopédie*, au mot "école" » Il s'agit de : VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV*, Berlin, C. F. Henning, 1751, p. 431-432 (catalogue « Des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs », article « Le Moyne ») et de l'*Encyclopédie…*, Paris, 1751-1765, t. V, p. 322, article « école française (peint.) ».

(48) Charles-François Hutin (Paris, 1715-Dresde, 1776), peintre et sculpteur, reçu à l'Académie le 25 novembre 1747 ; Charles-Michel-Ange Challes (1718-1778), peintre d'histoire, reçu à l'Académie le 26 mai 1753, puis nommé professeur de perspective et dessinateur du cabinet du roi.
(49) Allais reçu le premier prix de peinture le 26 juillet 1727 et Le Mesle le 4 juillet 1733 (*Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, 1875-1892, t. V, p. 29, 123).
(50) Nous ne faisons de note que pour les tableaux non mentionnés précédemment.
(51) Cette série, réalisée dans les années 1717-1720, comprenait en réalité neuf toiles : quatre ont été détruites sous la Révolution et cinq se trouvent aujourd'hui à la cathédrale de Sens (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 6 à 14).
(52) Œuvre détruite en 1870 alors qu'elle se trouvait en dépôt au musée des Beaux-Arts de Strasbourg (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 23).
(53) Vente Paris, Ader, 15 décembre 1993, n° 75 (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 27).
(54) Localisation actuelle inconnue (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 24).
(55) Localisation actuelle inconnue (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 59).
(56) Voir note précédente.
(57) Moscou, musée Pouchkine (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 53).
(58) Il en existe plusieurs versions, dont une à Paris, sacristie de Saint-Sulpice (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 66).
(59) Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 57).
(60) Lisbonne, Collection privée (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 71).
(61) Paris, Saint-Eustache (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 65).
(62) Tableau perdu. La petite version, mentionnée ci-après est passée en vente chez Sotheby's, Paris, le 24 juin 2009, n° 49 (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 51).
(63) Hôtel Peyrenc de Moras, aujourd'hui musée Rodin (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 66).
(64) *In situ* (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 76).
(65) Versailles, Hôtel de Ville (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 50).
(66) Moscou, musée Pouchkine (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 61).
(67) *In situ*, à l'église Saint-Louis de Versailles (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 69).
(68) « Souin » a été lu « Sonin » par Jules Gauthier (*op. cit.*, 1902) ; peut-être deux de ces toiles sont celles conservées à Varsovie, collection privée (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 93-94).
(69) *Allégorie du dessin*, Moscou, musée Pouchkine ; *Allégorie de la musique*, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 62-63).
(70) Strasbourg, musée des Beaux-Arts (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 98).
(71) Arles, Hôtel de Ville (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 99).

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

AUTRES DISCOURS

Discours pour la justification des lettres et des arts attaqués par Jean-Jacques Rousseau (Ms. 128-89)

Ce discours, prononcé devant l'Académie de Lyon le 10 mars 1767, est le plus virulent des trois que Nonnotte consacra à la défense des lettres et des arts, que Rousseau avait accusé de corrompre les mœurs (1). *Certains passages, qui attaquaient le philosophe en des termes acerbes, furent d'ailleurs barrés dans le manuscrit, les rendant en partie illisibles.* APK

Messieurs,

De tous les vices dont un homme peut être taché, il n'en est point qui révoltent davantage et qui soient plus odieux que l'ingratitude et que l'abus des lumières pour combattre la vérité. L'enfant qui mordrait par méchanceté le sein de la nourrice d'où il tire sa force et sa vie serait un monstre à nos yeux, et l'homme qui emploie la force et la vigueur des talents pour corrompre les sources de la vérité et de la vertu ne mérite pas moins d'être détesté. Or, n'est-ce pas sous ces vices odieux que se présentent ces hommes qui s'élèvent contre les sciences, les belles-lettres et les beaux-arts, et qui voudraient les rendre responsables des égarements humains, de l'affaiblissement du goût pour la vertu, de la puissance séduisante des passions. Ingrats ! Après avoir été nourris du lait le plus précieux, ils se servent des forces qu'ils ont acquises pour battre la nourrice qui le leur a donné. C'est des sciences même, des lettres et des arts qu'ils empruntent des armes pour les combattre, en s'efforçant de surprendre la raison par des paradoxes séduisants.

Serons-nous donc autorisés à nous plaindre des dons et des biens dont la nature a enrichi la terre, parce que des hommes sourds à la voix de la raison et de la reconnaissance en auront quelque fois abusé ! Condamnerons-nous les douceurs de l'harmonie, les grâces du pinceau, les sublimes ou tendres essors de la poésie, parce que ces heureux talents ont été quelquefois profanés et ont malheureusement consacré au vice des hommages qu'ils ne devaient qu'à la vertu ? Parce qu'il y a des langues indiscrètes, médisantes, trompeuses, parjures, blâmerons-nous le Créateur de nous avoir donné la parole, ce lien si doux et si aimable de la société ? Y a-t-il quelque chose, Messieurs, de si utile, de si gracieux, de si innocent, je dirai même de si saint, dont la perversité de l'homme ne puisse abuser ? Et l'abus criminel d'une chose fera-t-il jamais un titre de condamnation ?

Ô toi, génie original et singulier, que l'esprit admire, que la raison condamne et que la religion déteste ; prodige tout nouveau par les oppositions et les contrariétés de lumières et de ténèbres, de sagesse et d'écarts, de vices et de vertus que présente ton caractère ; plus singulier qu'admirable dans ta modestie, indomptable dans ton orgueil, pur dans tes préceptes de mœurs, insensé dans tes principes de religion, modéré dans l'apparence, implacable dans la réalité, esprit sans règles et sans bornes, capable et incapable de tout, excessif en tout, redoutable partout, c'est toi qui te montres coupable de ces vices odieux de l'ingratitude et de l'abus des lumières pour combattre la raison et la vérité ! Tes efforts pour noircir les belles-lettres et les beaux-arts prouvent bien l'abus qu'on peut faire des talents, mais ils ne prouvent rien contre les talents même.

Pour nous, Messieurs, faisons parler la raison et la reconnaissance en faveur des lettres, des sciences et des beaux-arts. Ils sont déjà assez vengés par les vertus et par les exemples de ceux qui les cultivent. Nous en trouvons dans cette Académie les plus sûrs

garants. En se communiquant ici ses pensées, ses sentiments, ses lumières, quelle attention, quelle réserve, quel respect pour tout ce qui appartient à la décence des mœurs et à tous les devoirs de l'homme de société et de l'homme chrétien ! Avec quelle vigueur s'élèverait-on contre un membre qui s'écarterait de ces respectables principes ! Ne serait-ce pas à vos yeux un titre légitime d'exclusion et de proscription ?

On ose accuser les lettres, les sciences et les arts d'avoir corrompu les mœurs, d'avoir banni la vertu des sociétés, d'avoir rendu l'homme moins bon, moins vrai, moins juste qu'il ne l'est dans l'état de nature, et l'on donne pour origine des vices qui déshonorent la terre ce qui fait le principe de nos agréments, ce qui perfectionne les vertus sociales, ce qui donne l'essor le plus glorieux à l'esprit humain. Mais écartons le préjugé, ne nous laissons pas surprendre par la vue de quelques abus, remontons aux vrais principes, écoutons ce que nous dit une raison pure, un premier sentiment qui est toujours vrai, parce que c'est la voix de la nature même.

L'homme est né avec des dispositions et un génie qui le portent à la recherche de la vérité et à la découverte des connaissances qui l'élèvent au dessus des créatures dont il est environné. Serait-il criminel de suivre un attrait qui est un des précieux dons qu'il ait reçus du Créateur ! Est-il vrai que la culture des belles-lettres et des beaux-arts qui enrichissent et polissent la société ait été la source empoisonnée qui a corrompu les mœurs ? Ce qui est bon en soi peut-il être jamais regardé comme mauvais par lui-même et funeste dans ses suites ? Enfin, si une chose très bonne par elle-même est quelquefois mauvaise dans ses suites, y en a-t-il d'autres causes que l'abus criminel qu'on en aura fait contre les vues et les intentions de l'auteur de la nature ? Développons ces différentes questions pour justifier les belles-lettres et pour rendre à la vérité tous ses droits.

J'ai dit que l'homme est né avec un génie qui le porte à acquérir les connaissances qui doivent l'élever au dessus des autres créatures. Ce premier goût le flatte, il semble deviner ce que sa condition exige de lui ; à peine sa langue se délie-t-elle qu'il s'informe, qu'il veut savoir ce que sont chacun de ces divers objets qui le frappent, d'où ils viennent et à quoi ils sont bons. Dès l'enfance la plus tendre, on peut démêler à quoi son goût le portera plus fortement et pour quel objet on doit s'appliquer à le cultiver. Placez-le au milieu d'un cabinet d'études rempli de livres, de desseins, d'estampes et de tous les instruments propres aux différents arts, sa curiosité et son inclination vous laisseront peu de doute sur ce qui lui conviendra le mieux. Ces indications de sa part sont autant de preuves que c'est de la nature qu'il reçoit ses goûts et que c'est elle qui lui a marqué la place qu'il doit tenir dans le monde et les objets auxquels il doit s'appliquer.

L'homme est né bon, dit M. Rousseau, cela est vrai. Mais il est né libre. En avançant en âge, il connaît le bien et le mal, il peut choisir. Les connaissances qu'il acquiert dans les lettres et les arts ne peuvent point le déterminer au mal ; ce qui est bon en soi ne peut point conduire au vice ; c'est l'abus de ces connaissances qui peut seul être nuisible et dangereux. Que nos censeurs se renferment à donner eux-mêmes des leçons et des exemples de sagesse, de modération, de respect pour les lois et pour la religion ; qu'ils n'entreprennent point de réformer le monde par le renversement de tout ce qui est sagement établi pour l'instruction et le bonheur de l'humanité. Et ils auront la douce satisfaction de ne voir éclore parmi nous que les fruits de décence, de paix et d'union, qui sont les plus dignes productions de la vraie vertu.

La source de la corruption des mœurs n'est donc point dans la culture des lettres, des sciences et des arts. Elle n'est que dans l'orgueil, l'ambition, la cupidité et les autres passions que la raison condamne et dont on se laisse si souvent dominer. Si nous remontons jusqu'aux

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

sources respectables de la Révélation, nous trouverons que l'orgueil fut la cause de la rébellion de ces pures intelligences dont le trône de l'Être Suprême était environné, que le premier meurtre fut dirigé par la cupidité, la jalousie et l'envie, que l'oisiveté fut l'inventrice de toutes les débauches dans tous les temps. Les désordres que le Créateur punit par le déluge n'étaient point les fruits de l'étude des lettres et des arts. Les massacres et toutes les cruautés dont l'histoire ancienne est remplie se trouvent réunies avec les temps de barbarie et d'ignorance.

Rome naissante ne connaissait point les lettres et les arts comme elle les connut depuis. Fut-elle vertueuse alors ? Si ce sont les sentiments de cœurs purs et vertueux qui firent si cruellement déchirer le corps de Romulus, qui firent passer avec tant de barbarie le char de Tullie sur le corps de son père, et qui déshonorèrent Lucrèce, ne pouvons-nous pas nous écrier avec justice : Quels sentiments ! Quelles vertus horribles !

Rome eut besoin de lois pour contenir tous les ordres de l'état dans les bornes que la raison pouvait leur prescrire. Elles furent tirées de la sage Grèce qui les tenait de ses philosophes et de ses lettres. Rome, enfin rassasiée de ses conquêtes et jouissant, pour ainsi dire, des dépouilles de tout l'univers, voulut posséder également les lettres et les arts. Elle les aima, elle reçut et accueillit ceux qui les cultivaient et qui pouvaient les faire germer dans son sein. Pouvons-nous reprocher aux lettres et aux arts d'avoir contribué à la décadence de l'Empire romain ? Un Cicéron, un Mécène seront-ils des objets d'exécration, pouvons-nous le penser ? Un Sénèque, un Pline et tant d'autres que nous admirons encore aujourd'hui n'étaient-ils pas dans leurs siècles comme ils le sont pour le nôtre des modèles de vertu et de sagesse ? Cicéron, par son éloquence, sauva sa patrie des fers que lui préparait Catilina. Mécène ramena dans Rome la douceur des mœurs si longtemps bannie de cette capitale par les guerres civiles, il l'y ramena en y rétablissant l'amour des lettres et des arts. Sénèque avait jeté les semences de toutes les vertus dans le cœur de Néron qui ne les étouffa que par la débauche et les cruautés. Pline, l'un des plus savants et des plus vertueux des hommes, donna par ses largesses et par les établissements qu'il forma toute l'extension possible aux progrès des lettres. Il vécut sous un prince vertueux et instruit ; l'Empire était alors au plus haut degré de bonheur et de gloire et il ne tomba qu'avec le goût pour les talents.

Quels exemples frappants ne nous fourniraient pas de même au besoin en faveur des lettres et des arts le vaste empire de la Chine et celui des anciens Perses. Le premier ne se soutient depuis des siècles nombreux que par un amour constant pour les lettres et pour les arts et par le respect de tous les sujets pour les lois anciennes que les lettrés ont données et dont ils sont maintenus les dépositaires. Le second, qui est le fameux empire des Perses, ne fut renversé que par la mollesse et par tous les vices qu'engendrent l'ignorance et l'oisiveté.

Quelle abondance de fruits utiles à l'humanité l'Europe entière n'a-t-elle pas retirés depuis le rétablissement des lettres et des arts par les Médicis en Italie et, en France, par François Ier ? De bons citoyens, des hommes sensés pourraient-ils souhaiter que nous retombions dans l'ignorance de ces siècles qui ont précédé ce rétablissement ? Si les connaissances acquises depuis le retour des études ont pu produire quelquefois des fruits dangereux, ce n'est que lorsqu'elles ont été déposées dans des vases empoisonnés et déjà corrompus. L'art de bien écrire et de bien parler dans un homme droit et vertueux ne peut avoir que d'heureux effets, la religion dans ce qui l'intéresse, l'État dans ce qui doit en faire le soutient, la société dans ce qui peut en raffermir les liens et en assurer les avantages, tous les hommes en général, et chacun d'eux en particulier, ne peuvent qu'y gagner. L'innocence trouvera des défenseurs contre la méchanceté et l'injustice. L'aimable vérité mise au jour avec les grâces, la candeur et la noblesse qui lui sont naturelles foulera au pied le mensonge

et la fraude après les avoir démasqués. Encore une fois, les malheurs dont on se plaint à la charge des lettres et des arts ne tirent point leurs sources de l'étude qu'on en fait, mais de l'abus que l'esprit de corruption en a pu faire. Et de quoi ne peut-on pas faire abus ?

Ce sont ces distinctions, Messieurs, que nous ne pouvons trop faire et que nous ne ferons jamais assez. Et qui de nous voudrait être connu pour se livrer à des occupations qui seraient propres à le déshonorer ? Les arrêts des tribunaux contre quelques-uns des ouvrages de ce siècle qui ont été condamnés les ont bien faites, ces distinctions. Jamais ils n'ont prononcé contre les talents des auteurs mais contre l'abus qui les a égarés. Un honnête homme ne mettra jamais au jour que des travaux qu'il pourra avouer sans honte et sans craindre les châtiments que les lois peuvent infliger. Les désaveux de quelques-uns de nos écrivains découvrent leurs torts et prouvent que l'abus seul qu'ils ont fait de leurs lumières les retient et les empêche de s'exposer à l'animadversion des juges qui, d'ailleurs, les admirent.

Mais, Messieurs, si quelques-uns de nos auteurs se sont rendus coupables par des productions criminelles et répréhensibles, combien n'en avons-nous pas eu qui n'ont jamais mérité aucun reproche ? L'Église et l'État ont été servis par un grand nombre de plumes savantes qui en ont relevé l'honneur et la gloire. Combien d'autres se sont livrés à l'utilité publique par des veilles et des recherches curieuses et profondes qui les ont conduits à des découvertes aussi utiles que satisfaisantes pour l'humanité. Les beaux-arts, ainsi que les lettres et les sciences, se sont perfectionnés et c'est en suivant la même route de l'honneur que chacun des vrais sages a concouru au bonheur commun.

Dites-le-nous, grondeur critique, où voulez-vous nous conduire et que prétendez-vous par vos déclamations injurieuses contre les talents ? Nous ne sommes points nés pour être des sauvages et nous n'avons point le bonheur que vous avez désiré d'habiter les montagnes dont vous avez parlé avec tant d'enthousiasme. Nous aimons les sciences et les arts, nous ne changerons point. Nous construisons toujours nos temples avec magnificence et dignes, s'il est possible, de la grandeur de celui qui les habite. Nous continuerons d'enrichir nos tabernacles sacrés de tout ce qu'il y a de plus précieux, parce que notre religion n'est pas comme la religion imaginaire des déistes et que notre christianisme n'est pas un christianisme trompeur, comme celui des sociniens. Nous décorerons la vaste étendue de nos temples par des statues et des tableaux qui nous rappellerons toujours les bontés du Seigneur, seul objet de notre adoration. Les mystères, qui sont la base de la foi, la vie et les exemples de notre législateur divin et de ses généreux imitateurs, c'est une absurdité qui n'est plus de saison de nous dire que nous adorons les images, nous en conserverons l'usage parce que nous ne sommes point iconoclastes.

Nous bâtirons des palais à nos rois et, pour cela, nous ferons la recherche de tout ce que l'art des constructions a de plus noble et de plus élégant. Ce qui doit caractériser le centre du bon goût, de la richesse, de la délicatesse et de la splendeur d'une nation, l'exige et le veut.

Nous élèverons des monuments à la vertu et à la gloire des grands hommes - qu'y a-t-il de plus raisonnable et de plus juste ? - des édifices à l'utilité publique ; par là, on occupe des hommes, on fait circuler l'argent, c'est un bien pour un grand État.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Qu'y a-t-il de blâmable dans la recherche des embellissements et des commodités que l'on peut procurer à des maisons particulières, surtout lorsque c'est des gens de condition et des riches qui les font construire ? Par ce moyen, ils partagent leur superflu entre des gens de différents arts et de différents métiers, soutiennent grand nombre de citoyens et font également honneur à l'humanité et à l'État. Les mœurs reçoivent-elles quelque dommage des ornements dont on décore ces habitations ? Et ne serait-il pas ridicule de croire que la vertu refusa de s'y loger ?

Mais, votre humeur mélancolique ne s'exhale pas seulement contre les lettres et les arts, elle s'étend encore sur les hommes et sur leur façon de penser. Toute la nation française a eu pour vous des égards que vous n'avez jamais eus pour elle. Elle estime vos talents supérieurs, elle y rend justice, elle ne blâme en vous que l'abus volontaire que vous faites de vos rares lumières. On loue votre simplicité et votre modestie extérieure, peut-être serait-on plus content de vous si on vous trouvait assez de complaisance et d'humanité pour vous mettre un peu plus à l'unisson de vos semblables. On vous trouve une partie des vertus de ce philosophe qui méprisait si fort les richesses que le seul meuble qu'il eut peut-être, ne lui paraissant pas même nécessaire, il le brisa (2). Je me plais à croire que vous n'en avez pas les défauts. Vous êtes né bon, cela se peut ; c'est le seul abus de vos sublimes talents qui vous perd ; nous en gémissons sincèrement, personne n'était plus disposé que nous à vous prodiguer des éloges.

Tout ce que je viens de dire, Messieurs, n'a été rappelé que pour servir de preuves ; que ce ne sont point les lettres, les sciences et les arts qui ont fait germer la corruption parmi les hommes et que c'est le seul abus que quelques-uns en ont fait qui a pu nuire aux mœurs. J'aurais souhaité de tout mon cœur pouvoir éviter de toucher en aucune manière l'auteur de qui les lettres ont si fort à se plaindre, soit dans ce qu'il a fait contre elles, soit dans la manière dont il en a abusé. Nous admirerons toujours l'énergie et l'éloquence qui paraissent dans les écrits de M. Rousseau, nous déplorerons ses malheurs, nous le plaindrons dans ses disgrâces, mais nous ne pourrons jamais adopter ses sentiments sur nos goûts, sur notre gouvernement et sur notre religion.

J'ose vous demander encore un moment, Messieurs, pour la justification des beaux-arts, et particulièrement de ceux de la peinture et de la sculpture, ainsi que des artistes qui les cultivent et qui les professent. Premièrement, on ne peut nier l'utilité de ces deux arts qui, l'un et l'autre, ont contribué autant que les lettres à tout ce que l'histoire a conservé de plus intéressant pour notre instruction. La succession des temps et des règnes, démontrée avec certitude par les médailles ; le bon goût des artistes anciens, perpétué par les bronzes et par les marbres ; les images chéries des hommes les plus vertueux, si dignes objets d'élévation pour notre âme, mises en abondance sous nos yeux ; des principes et des règles de beauté dont la plupart des ouvrages anciens portent l'empreinte et qui nous servent de guides dans toutes nos opérations, comme les poésies d'Homère en ont servi à nos plus grands poètes et les harangues de Démosthène à nos plus grands orateurs ; les principes de la peinture sont reconnus nécessaires et d'une utilité presque générale à tous les arts. Ils s'adaptent à tous les genres de représentations, à toutes les formes quelconques et à tous les genres d'expression, parce qu'ils sont pris dans la nature, qu'ils en suivent les mouvements, qu'ils en désignent les impressions et que la raison en a marqué les limites. L'éloquence même a appelé quelquefois la peinture à son secours, elle s'est servie de son pinceau pour s'exprimer plus vivement que par la parole sur des objets où la nature était la plus fortement intéressée.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Chacun de nous, Messieurs, sait par expérience l'impression que peut faire sur notre âme la belle expression, l'expression vraie, vive et juste, quand elle se trouve bien rendue dans un tableau. La représentation d'un sujet tiré de l'histoire sacrée ou de l'histoire profane, en nous touchant vivement, peut nous instruire et nous porter à la vertu. C'est du choix des sujets que dépend la principale décence dans la manière de les traiter. Ce qui était admis dans le paganisme ne l'est point dans le nôtre ; il n'y a que des cœurs déjà corrompus par le vice qui puissent déterminer des artistes à des choix scandaleux qui feront toujours rougir l'honnêteté et la pudeur. C'est ici que je peux affirmer sans crainte que ce n'est pas, à beaucoup près, le plus grand nombre des peintres ni des sculpteurs qui ont donné dans ces égarements, encore moins ont-ils été capables de s'y livrer par bassesse et en se laissant séduire par l'appât d'un gain criminel. L'amour du talent l'emporte sur l'espoir de la fortune et ils savent aussi bien que qui que ce soit qu'un honnête homme, un homme décent, ne doit mettre au jour, en tel genre que ce puisse être, que ce qu'il peut avouer sans honte et sans alarmer la vertu. Je dois ajouter à la gloire de notre siècle qu'un auteur qui s'écarte de ces principes devient aujourd'hui dans le monde un objet de mépris.

Voilà, Messieurs, ce que ma faible voix avait à dire pour la justification des lettres, des sciences et des arts attaqués depuis quelques années avec si peu de justice et si peu de ménagement. Plusieurs de vous, Messieurs, avaient déjà travaillé sur le même objet et sans doute avec le même but (3). Mais je n'ai pas cru qu'on eut encore tout dit, comme je crois que j'en laisse encore beaucoup à dire en faveur d'une cause aussi célèbre et aussi intéressante.

Pour mettre quelque ordre dans mes idées et dans mon travail, j'ai pris d'abord dans la nature et dans les dispositions qu'elle nous partage le principe du goût qui nous porte à l'étude des lettres et des arts. Ce partage nous fait connaître la volonté de notre mère commune, qui nous désigne par son choix la place qu'elle nous destine et l'emploi dont nous devons nous occuper. Et je dis que, non seulement il serait difficile de se refuser à ces premières impressions, mais encore que ce serait une entreprise criminelle que de vouloir s'y refuser, puisque nous ne pouvons rien faire de mieux et qui nous soit plus utile que de remplir avec exactitude la place qui nous est marquée dans l'ordre des choses. Cette observation est ma première preuve que les lettres et les arts n'ont jamais pu, par eux-mêmes, être une cause de la corruption des mœurs.

Les lettres et les arts ont été pour nous une source abondante d'utilité dans tous les genres et, outre leur utilité, la plupart nous occupent agréablement et innocemment, ainsi qu'ils l'ont toujours pu faire. Rien dans le monde n'est reconnu plus dangereux pour les mœurs que l'oisiveté. Tous les vrais sages ont été des savants qui ont honoré l'humanité par leurs travaux. Toutes les nations ont respecté les lois équitables que les lettrés ont données pour notre sûreté et pour notre intérêt commun. Les nations qui se sont soumises à ces lois et qui ont cultivé les lettres et les arts avec la sagesse et les principes qui leur avaient été enseigné ont aussi été les plus heureuses, tant qu'elles se sont conformées à l'esprit de ces enseignements. Seconde preuve que les choses qui sont bonnes en elles-mêmes, prises avec discernement, ne peuvent rien avoir de dangereux dans leurs effets contre les mœurs.

D'où vient donc la corruption des mœurs dont on se plaint ? De la dépravation du cœur humain qui a précédé l'étude des lettres et des arts ; de la liberté de l'homme à faire le bien ou le mal, liberté positive et reconnue sans laquelle les actions de l'homme ne seraient jamais ni louables ni blâmables ; de l'exemple des méchants qui est toujours contagieux ; de l'abus des talents, seul objet de reproche envers tous les écrivains et les artistes qui se sont prêtés malheureusement à ce désordre. C'est l'orgueil et l'ambition, et non l'étude des lettres

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

et des arts, qui ont renversé les empires et qui ont inondé la terre de presque tous les malheurs dont elle a été couverte. L'histoire en fournit une multitude d'exemples depuis le premier homme ; c'est ma troisième preuve en faveur de la cause que je soutiens.

Une quatrième preuve très puissante contre les attaques qui ont été portées depuis un certain temps aux lettres et aux arts, c'est le peu de succès de ces attaques à renverser la gloire des monuments que les talents ont élevé à la sagesse et aux lumières humaines ; c'est le peu d'impressions que ces attaques calomnieuses ont faites sur les gens d'honneur qui, par état, sont chargés de l'éducation de la jeunesse et qui ne voudraient point en être les premiers corrupteurs, sur les pères qui ont des enfants qui leur sont chers, sur les hommes distingués qui tiennent les rennes de l'État, qui en ont les véritables intérêts à cœur et n'approuvent que ce qui peut lui être utile et glorieux ; c'est, enfin, le peu d'impressions qu'elles ont faites sur les hommes sensés qui, aimant sincèrement la vertu et la vérité, n'ont rien changé et ne changeront rien à l'usage reçu et établi de cultiver avec amour les lettres, les sciences et les arts.

Notes du transcripteur

(1) Les deux autres discours sont : celui intégré à son Traité de peinture, auquel nous renvoyons pour l'annotation, et celui du 16 août 1779, le dernier discours édité ici.

(2) Allusion à Diogène jetant son écuelle.

(3) Notamment BORDE Charles, *Discours sur les avantages des sciences et des arts, prononcé dans l'assemblée publique de l'Académie des sciences et belles-lettres de Lyon, le 22 juin 175*1, Genève, Barillot & fils, 1752.

Résumé de toutes ses observations (Ms. 193-148)

Dans la mesure où ce discours, lu à l'Académie de Lyon le 17 novembre 1772, reprend les grandes lignes de ceux déjà prononcés par Nonnotte, nous renvoyons à ces derniers pour l'annotation.

Le seul élément nouveau développé ici est l'amorce d'une histoire de l'art français, faisant la part belle à l'école lyonnaise, et qui cherche une filiation de la Grèce et la Rome antiques à la France des Lumières, en passant par l'Italie du XVIe siècle et l'école flamande du XVIIe siècle. Edme Bouchardon, élève du célèbre sculpteur originaire de Lyon, Guillaume Coustou, modèle pour François Le Moyne et Nonnotte qui en copièrent les dessins, est présenté comme un des plus illustres restaurateurs du bon goût dans les arts français au XVIIIe siècle (1). APK

Messieurs,

Il y a dix-huit ans que j'ai eu l'honneur d'être admis dans votre Compagnie et d'être associé à des hommes qu'on peut regarder comme les flambeaux de la société par leurs lumières, qui en font l'ornement et les délices par la politesse et les qualités les plus précieuses et qui, jouissant de toute son estime, reçoivent par là les justes hommages dus à leurs vertus. Parvenu à une place si digne de mes empressements, j'ai ressenti avec complaisance et avec reconnaissance l'honneur qu'on m'avait fait, j'ai connu mes engagements et mes obligations et tous mes soins se sont tournés à répondre à vos intentions et à vous présenter ce que vous pouviez attendre de moi et ce que vous aviez droit d'en exiger.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

L'étude et la pratique de la peinture ayant fait toute ma vie ma principale et presque mon unique occupation, ayant été formé à ce bel art par un des plus grands maîtres que nous ayons eu en ce siècle, et m'étant encore nourri de la lecture, des recherches et des réflexions de ceux qui en ont écrites, c'est dans la peinture que j'ai presque toujours puisé la matière des tributs académiques que j'ai eu l'honneur de vous présenter. Tout ce qui concerne les principes de ce bel art, tout ce que l'expérience a fait observer aux grands maîtres et qu'ils nous ont donné comme des règles invariables, tout ce que le goût a inspiré aux plus habiles artistes pour arriver à la perfection, voilà ce qui a toujours fait l'objet de mes études, de mes recherches et de mes observations. J'ai regardé tout cela comme étant spécialement de mon ressort. J'ai suivi mon goût ; heureux si en vous communiquant mes pensées, j'ai pu, Messieurs, contenter et flatter le vôtre.

Ce que j'ai eu l'honneur de vous exposer annuellement dans mes discours renferme presque tout ce que j'ai pensé et observé relativement à la peinture. Mais ces intervalles annuels pourraient ne faire regarder toutes ces choses que comme des morceaux détachés. Aujourd'hui, je les rapproche, j'en fais un ensemble afin que d'un coup d'œil vous aperceviez toute la liaison des principes, des règles et de tout ce que le goût a observé pour parvenir à la perfection de cet art et que vous puissiez vous en faire une idée complète.

J'entrai dans la carrière de mes observations et du développement de mes pensées par un discours sur le dessein, parce que le dessein est le premier fondement de la science du peintre, parce que le dessein est à la peinture ce que les éléments sont aux différentes parties des mathématiques et que c'est par des traits justes, placés et marqués à propos que l'artiste doit circonscrire et faire connaître les objets qu'il doit représenter, faire vivre et animer. La force, l'énergie et la vérité dans la peinture dépendent beaucoup de l'exactitude et de la perfection du dessein et les premiers soins d'un maître doivent être d'en bien faire sentir à ses élèves toute l'importance et la nécessité.

Les premières leçons qu'il donnera seront quelques traits légers, variés dans la forme, selon les objets et les caractères qu'ils auront à représenter. Un œil, une bouche, une oreille, voilà le travail qui, réuni avec les autres parties d'une tête, en compose l'ensemble et prépare le jeune élève à quelque chose de plus. On lui donne à copier ensuite toutes les autres parties du corps humain, après quoi il les rassemble comme il a fait celles de la tête et forme un tout pour lequel on l'instruit sur les proportions. Dans ces premiers principes, il y trouve de quoi commencer à raisonner et à se rendre le coup d'œil juste, la main légère et le crayon facile.

Et comme les corps, quoique d'une même espèce en général, ne se ressemblent point, qu'ils varient infiniment dans leurs formes selon les âges, les sexes et les conditions, voilà ce qu'il faut faire observer à un jeune étudiant dont les idées et le jugement commencent à se développer. En effet, quelle différence n'y a-t-il pas dans les formes entre le corps d'un enfant de deux ans, qui est tout arrondi de graisse, et celui d'un jeune homme de quinze ans, dont toutes les parties s'étendent et approchent déjà des proportions auxquelles elles doivent arriver ; de celui-ci à l'homme de trente cinq ans, dont le corps est entièrement formé et qui a toute la vigueur et la force à laquelle il peut atteindre ; quelle différence encore dans les caractères extérieurs et dans l'expression de toutes ses parties. Que l'on compare ensuite cet âge à celui du déclin ou de la vieillesse, quel contraste ! Ici, la nature se dégrade, elle tombe par l'affaissement de toutes ses parties, elle se dessèche et ne présente plus qu'un corps atténué. Ces différents états, ces différents caractères, voilà ce que les traits du dessein doivent déjà faire connaître et exprimer.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Entre les deux sexes, quelle différence n'y remarque-t-on pas encore ? L'un, plein de feu et de forces, en a tous les caractères ; l'autre, tendre et délicat, a toutes les grâces en partage. Un repos aimable, des occupations douces, une vie tranquille, mise en opposition avec des emplois laborieux, un travail dur et forcé pour le corps, feront reconnaître, par leurs différentes impressions, l'état d'un chacun et les différentes conditions. C'est ce que j'ai essayé d'expliquer par les détails où je suis entré sur cet objet dans le premier discours que j'ai eu l'honneur de présenter à la Compagnie et que j'envoyai ensuite à l'Académie royale de peinture qui l'honora de son approbation.

Après ces réflexions sur les premiers pas que doit faire un artiste, j'ai fait part de mes idées sur l'expression générale et sur les caractères dominants et distinctifs qu'elle imprime sur tous les différents objets. C'était une suite nécessaire de ce que j'avais annoncé, que les traits du dessein devaient déjà faire connaître les objets qu'on avait à représenter. Je suis revenu ensuite au corps humain et j'ai donné les marques extérieures qui découvrent et désignent les passions de l'âme et les sentiments du cœur. Sur cet article, j'ai suivi ce qu'en a dit le savant peintre M. Le Brun dans son Traité des passions de l'âme. J'y ai joint les caractères expressifs de quelques passions dont il n'a point parlé et j'ai profité pour les expliquer des observations de plusieurs philosophes sur les impressions sensibles que les différentes dispositions du cœur font sur le corps humain.

Je n'avais présenté jusqu'alors que des détails qui sont absolument nécessaires et que des objets isolés, mais qui demandent la plus grand exactitude. J'ai passé ensuite à ce qui caractérise véritablement le génie et l'intelligence du peintre. J'ai développé les règles générales qui concernent l'ordonnance d'un tableau. J'ai dit mon sentiment sur le choix des sujets, sur la préférence que mérite ce qui est neuf en ce genre ou peu rebattu. J'ai fait voir combien il pourrait être avantageux à un peintre et intéressant pour une nation de puiser dans sa propre histoire les sujets capables de lui plaire, de l'instruire, de l'échauffer et d'élever les sentiments de l'âme. J'ai dit également ce que je pense de la liaison des groupes et de leurs distributions dans le plan général d'une composition, ainsi que tout ce qui doit être observé scrupuleusement sur les lois du costume, comme sur celles des trois unités d'action, de temps et de lieu.

La perspective aérienne donne lieu à une des plus charmantes illusions de la peinture lorsque, sur une surface plate et unie, sans aucun relief et sans aucune profondeur, vous croyez apercevoir des distances immenses, des étendues, des lointains à vous séduire avec un art infini mais toujours agréablement. Cette partie de l'art avait été bien observée par la plupart des grands maîtres, mais elle avait été peu expliquée et peu développée dans leurs observations, leurs examens, leurs dissertations. J'ai donc cru devoir consacrer un discours à ce qui concerne la perspective aérienne et j'ai été, par là, forcé de traiter de la couleur propre des objets, ainsi que de la dégradation de cette couleur proportionnellement aux plans plus ou moins avancés qui sont dans un tableau. La magie du clair-obscur qui donne quelquefois le relief le plus saillant aux objets et qui semble les faire sortir quelquefois du tableau même, les effets de la lumière de réflexion qui, dans la nature même, vous surprennent et paraissent vous tromper, le changement de couleur dans les objets relativement à celle de la lumière qu'ils reçoivent, tout cela a fourni à des observations très importantes et très propres à piquer la curiosité.

Quelques suffisants que paraissent les principes et les règles dont je viens de parler pour former un élève et le conduire à la perfection dans ses ouvrages, cependant, cela ne remplirait pas encore ses vues, il resterait encore quelque chose à désirer. Il faut l'instruire sur la délicatesse et sur la convenance dans le choix des objets que l'on veut faire entrer sur

une scène, sans quoi, il y introduira souvent des choses entièrement étrangères à son sujet et très discordantes d'avec l'unité si nécessaire dans une représentation. On peut voir là-dessus le sentiment de M. l'abbé du Bos dans ses Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Ce sentiment est parfaitement juste, je l'ai cité avec plaisir dans mon discours sur la composition.

Les objets de la peinture étant infinis, il faut dans l'artiste du discernement et du goût pour les choisir, comme nous venons de l'observer, parce que la vérité dans les tableaux ne suffit pas pour plaire, il faut une vérité qui intéresse, ou par les grâces qui l'accompagnent, ou par la grandeur et l'importance du sujet. Le peintre, étant l'imitateur de la nature, ne doit choisir dans la nature que ce qui est dans le beau, que ce qui est capable de toucher, de faire dans l'âme des impressions gracieuses, de l'instruire, de l'élever. C'est ce qui m'a donné occasion de rechercher ce qui peut caractériser le bon goût dans les ouvrages d'un peintre et sur quels principes on doit en juger, ainsi que ce qui peut porter l'empreinte des vrais talents.

Parmi ces objets, le portrait est un de ceux qui nous intéressent davantage. C'est l'amitié, l'amour, l'estime et le respect qui lui ont donné naissance, et il sert à conserver et à exprimer les sentiments du respect, de l'estime, de l'amitié et de l'amour. On se tromperait si l'on croyait que la ressemblance des traits fit tout le mérite d'un portrait. Un long exercice et une longue pratique m'ont fait faire beaucoup d'observations sur ce genre de tableaux, c'est pourquoi j'ai cru devoir donner un discours sur la manière de le traiter.

À toutes ces observations, Messieurs, j'ai joint, comme un tribut de ma reconnaissance envers mon maître, la Vie de M. Le Moyne, Premier peintre du Roi. Il fut mon guide dans les années les plus décisives pour moi relativement à la peinture. Je lui avais donné toute ma confiance et toute mon estime, je reçus de lui toutes les preuves que je ne m'étais point trompé et qu'il la méritait. Je lui dois le bonheur dont je jouis. Ne devais-je pas rendre publiques mes actions de grâces en honorant et respectant sa mémoire ?

Enfin, comme parmi les objets du goût, la peinture tient un des premiers rangs, comme on se fait une gloire d'avoir des collections de tableaux, qu'on en raisonne, qu'on se pique d'être connaisseur, j'ai cru que je pourrais intéresser la Compagnie en recherchant ce qui devait caractériser les connaisseurs en matière de peinture, et les études et les moyens qui étaient nécessaires pour le devenir. C'est ce qui m'a fait proposer dans un discours les réflexions et les observations que plus de quarante ans d'expérience et de pratique m'ont fournis.

Amateur des arts, zélé pour leurs progrès, toujours intéressé pour ceux qui les cultivent, j'ai présenté dans mes derniers discours des observations relatives à tous ces objets et aux sentiments dont je suis pénétré. L'ardeur dans un jeune élève annonce presque toujours les dispositions les plus heureuses, le génie et les talents. Mais il doit écouter ses maîtres avec docilité ; ses premiers succès ne doivent point l'enorgueillir et le bel antique et la nature sont des modèles qu'il doit toujours étudier. L'amour de l'art auquel on se destine et que l'on veut cultiver, les lumières d'un maître qui doit veiller et présider aux études de celui qui lui est confié, l'émulation mutuelle qui règne parmi les élèves dans une école nombreuse et bien composée, et dans laquelle les étudiants, ainsi que des athlètes, cherchent toujours à se surpasser, les récompenses et les distinctions accordées à ceux qui ont réussi et surtout quand elles sont distribuées au nom des princes protecteurs immédiats des arts, voilà les moyens les plus sûrs et les plus efficaces pour avancer et perfectionner les talents. Au contraire, l'indolence dans les études, les préjugés d'école qui n'ont que trop d'empire, l'indocilité opiniâtre dans un élève et la présomption sont des obstacles qui s'opposent toujours aux progrès, les arrêtent et font périr en l'étouffant le germe qui donnait les plus

grandes espérances et qui aurait le mieux produit. C'est à la présomption surtout qu'on est en droit de faire le plus de reproches et c'est d'elle qu'un jeune homme doit le plus se défier. C'est une perfide adroite qui tue en caressant et qui fait d'autant plus de mal aux progrès des études qu'elle perd pour l'ordinaire des sujets nés pour réussir.

On recommande ensuite à la jeunesse l'étude des figures antiques, on a raison. Les Grecs ont porté au plus haut degré leurs pensées et leur jugement sur le beau idéal et l'usage qu'ils en ont fait est ravissant dans leurs productions. Ils sont nos premiers maîtres, c'est auprès d'eux qu'il faut chercher à connaître l'esprit de la règle et des principes, et c'est auprès d'eux qu'on apprendra quels en sont les droits et jusqu'où peut aller l'esprit poétique de la peinture.

L'art et la nature doivent être des guides inséparables dans la pratique, ce n'est qu'avec les lumières de l'un qu'on peut mieux juger du mérite de l'autre. Les Grecs, qui s'étaient fait une idée la plus sublime du beau dans tous les genres, le pensèrent ainsi sans doute relativement à la peinture et à la sculpture. Ils étudiaient scrupuleusement la nature, mais ils étaient toujours dirigés dans leur choix par les principes adoptés du beau idéal, dont ils firent la règle la plus essentielle de l'art. C'est pourquoi, ne pouvant jamais trouver dans un seul corps toute la perfection que réclamaient leurs connaissances et leur goût assuré, ils en rassemblaient plusieurs et prenaient de chacun d'eux ce qui pouvait le plus contribuer à remplir l'objet qu'ils s'étaient proposés. Sans cela, leurs productions auraient manqué des vérités que présente la seule nature, ou elles auraient manqué de ce goût et de cette noblesse, de ce développement et de cette expression, qu'inspirent seules les grandes idées qu'on a du beau véritable (2).

Ainsi en jugea Raphaël, et l'on en trouve toutes les preuves dans ses différents ouvrages. Élève du Pérugin et ne connaissant que son maître et la nature, il était dans ses productions, maigre, sec et pauvre, soit dans le choix des objets, soit dans l'exécution. Sorti de cette première discipline et cherchant d'autres exemples et d'autres ressources, il en trouva dans les ouvrages et dans les conseils de Léonard de Vinci. Il profita de même de l'impression que firent sur lui les ouvrages de Michel-Ange et, ne négligeant rien des avantages qu'il pouvait tirer de l'étude des marbres antiques pour laquelle il avait la plus grande ardeur, son génie prit l'essor et il parvint en peu de temps à la plus grande sublimité. Tel est, Messieurs, le bonheur des hommes d'un génie élevé et délicat. Les aliments trop communs dans les arts ne leur conviennent point, il faut un genre d'assaisonnement qui contente l'imagination et le jugement, l'esprit et le cœur. Raphaël a fourni sur ce sujet le meilleur exemple. Né avec beaucoup de délicatesse d'esprit et un discernement rare, il jugea du mérite des ouvrages grecs comme il devait en juger, il les prit pour règles, non pas pour négliger la nature qu'il consulta toujours, il en connaissait la nécessité, mais pour découvrir en elle, d'une manière plus claire et plus sûre, tous les avantages qu'il pouvait en tirer. Voilà ce qui a produit dans ses excellents ouvrages tant de vérité avec tant de noblesse et toutes les grâces qu'on y trouve répandues.

À l'appui de ce sentiment viennent encore d'autres preuves très convaincantes. Rome est la plus riche ville du monde par les trésors de l'Antiquité, lesquels étant à découvert peuvent être consultés journellement par les artistes. Ces trésors immenses, joints aux exemples abondants et merveilleux qu'y ont laissés les Raphaël, les Michel-Ange et nombre d'autres après avoir formé l'école brillante de cette capitale des arts, lui ont procuré une supériorité dans les principales parties qu'aucune autre n'a possédée au même degré. Les grâces et une expression vive et forte, qui sont les parties sublimes de la peinture, y furent moins connues et n'y furent jamais portées au même point de vérité qu'elles le furent dans

celle de Rome. Mais quelques-unes en furent dédommagées par des articles très séduisants aux yeux des amateurs.

L'école vénitienne l'a emportée sur celle de Rome pour la beauté, la vérité et la finesse de la couleur qui fut au degré le plus parfait. Le Titien connaissait les règles du beau idéal et, sur le point de la couleur, il en a donné les preuves par les exemples les plus brillants et les plus agréables. Ce sont les productions de cette école, et surtout celles du Titien, qui fournirent à Rubens les moyens d'étudier avec le plus de fruit cette partie de la peinture qui était si fort de son goût.

Rubens, plein de génie et d'enthousiasme pour les grandes choses, le plus poétique, peut-être, de tous les peintres, et qui en a donné dans tous ses ouvrages les plus grandes preuves, aima la belle couleur qu'il rechercha toujours, et négligea quelquefois la partie du dessein qu'il connaissait cependant bien. Mais la ville dont il a été dit qu'elle renfermait dans son sein un monde de statues, était loin de lui, et la Flandre sans doute qui lui fournissait des modèles qui l'entretenaient dans son goût pour la belle couleur, ne remplaçait pas ce qui lui manquait. Il en est résulté pour l'école flamande d'avoir conservé longtemps ce goût délicat pour la couleur et que, n'ayant pas eu aussi généralement des ressources pour la finesse et la correction dans le dessein, la force et les grâces dans l'expression, ces objets y ont été moins recherchés et souvent oubliés. C'est probablement une des raisons qui a déterminé le plus grand nombre des peintres flamands des derniers temps à s'occuper et à préférer les ouvrages d'une moindre étendue. La plupart se sont renfermés dans des petits sujets, toujours plus aisés dans l'exécution, mais commodes et flatteurs dans les cabinets. Ces ouvrages, qui sont si recherchés et qui le méritent, quoique souvent incorrects et d'une expression commune et basse, prouvent moins par le haut prix où ils sont arrivés les talents de leurs auteurs que le bonheur de ceux qui en font commerce.

Il était réservé à l'école française, quelque tardive qu'elle ait été à se former, de recueillir avec autant de fruit et à mieux conserver qu'aucune des autres tous les principes des maîtres de l'Antiquité, lesquels nous ont été transmis par les chefs-d'œuvre qu'ils ont laissés et dont l'Italie, Rome surtout, sont les dépositaires. Le goût naturel de la nation française pour les arts ne pouvait la laisser indifférente sur ce qui les concerne. Dès les premiers moments de leur rétablissement, on vit paraître en France des ouvrages du premier mérite, dont la Grèce elle-même se serait fait honneur. On trouve dans les morceaux de Jean Goujon et dans ceux de Germain Pilon, sculpteurs de ce temps-là, toutes les vérités et les grâces de la nature réunies au plus beau choix et à l'expression la plus vive et la plus noble. La réputation de Michel-Ange et celle de Raphaël volaient alors par toute l'Europe. Déjà nos rois avaient fait venir en France de très excellents artistes lorsque les troubles et les guerres intestines la tourmentèrent et replongèrent le royaume presque dans l'oubli des arts. Enfin, ce fut pendant le règne à jamais mémorable de Louis XIV qu'ils reprirent la plus grande faveur et qu'on les vit renaître avec les succès les plus brillants et les mieux récompensés.

Vouet, savant peintre, avait paru dès le règne de Louis XIII. On peut juger de son mérite et de l'excellence de ses principes par les ouvrages immenses qu'il a laissés et par les grands hommes qu'il a formés. Il fut le maître des Mignard, des Le Brun, des Le Sueur, du Bourdon et de nombre d'autres qui ont fait autant d'honneur à l'école de France que les premiers maîtres de l'art en ont fait à celle d'Italie et à celle de Flandre. Dans le même temps, brillait à Rome le Poussin, qui était de la Normandie, et le Bourguignon, qui était de la Franche-Comté. Ces deux hommes y formèrent des élèves qui, ainsi que leurs maîtres, ont mérité les plus grands éloges. L'un eut pour élève dans le genre de l'histoire Jacques Stella, qui était de Lyon, l'autre le premier des Parrocel, excellent peintre de batailles.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

À ces hommes si célèbres ont succédé les La Fosse, les Boullongne, les Jouvenet, les Le Moyne, les de Troy et les Van Loo dans la partie de l'histoire ; les Largillierre, les Rigaud et plusieurs autres dans le genre du portrait, les Desportes et les Baptiste qui ont excellé, le premier dans le genre des animaux, et le second dans celui des fleurs. Les sculpteurs que j'ai nommés furent remplacés par Sarazin, le Puget et Girardon, les Legros, Lepautre, Coysevox et les Coustou, les Le Lorrain (3), les Frémin et les Thierry. Je dois un mot à la gravure, elle fait trop d'honneur à l'école française pour être oubliée ; les Audran et les Drevet, Nanteuil, Mellan et plusieurs autres ont porté cet art à une perfection qu'il sera difficile de surpasser.

Qu'il me soit permis, Messieurs, de donner pour dernière preuve du maintien des arts en France et de la supériorité de son école de peinture et de sculpture sur toutes les autres, cette révolution heureuse que nous avons vu arriver de nos jours dans les arts. Pendant quelques années, les recherches et les études du vrai beau s'étaient ralenties, le goût avait beaucoup perdu de sa délicatesse, les principes les plus essentiels étaient négligés et des préjugés dangereux étaient reçus et accrédités. Rien ne remplaçait les connaissances lumineuses que l'on avait comme perdues. La route qu'on avait ouverte n'avait rien d'assez assurée, elle était remplie d'écueils. Un homme d'un génie ferme et courageux (Edme Bouchardon) paraît dans la sculpture, il est élevé et instruit dans son art au milieu de Paris par Guillaume Coustou, il part pour Rome où il travaille pendant une quinzaine d'années, il revient l'âme échauffée et la tête remplie de toutes les beautés que lui ont présentées les antiquités grecques et romaines. Une étude la plus constante et la mieux soutenue lui avait fait découvrir dans les ouvrages des anciens jusqu'aux pensées les plus sublimes de l'art et dans la nature toutes les vérités et les grâces les plus naïves et les plus touchantes. Cet artiste célèbre ne marcha plus qu'avec le flambeau de ces grands principes.

De retour à Paris, où sa réputation l'avait précédée, il y fut accueilli, caressé et protégé par tout ce qu'il y avait de plus grands et de meilleurs connaisseurs. Ses premiers ouvrages vérifièrent ce que la renommée avait déjà publié de ses talents et de son goût. La suite de ses travaux et les applaudissements qu'ils reçurent ramenèrent tous les artistes aux vrais principes. Une partie des plus habiles et des plus distingués dans la sculpture, dans la peinture et dans l'architecture, ne craignirent pas de le consulter. Il était un juge exquis et bien éclairé dans ces différents arts et il a joui, avant que de mourir, de la gloire que procure un semblable changement.

Cette révolution soudaine ne fait-elle pas, Messieurs, autant d'honneur au goût et au caractère de la nation qu'elle en fait à la fermeté et aux lumières de celui qui en fut l'auteur ? L'amour de la perfection dans les arts en fit naître le projet, le même amour la fait adopter. Les artistes actuels y recueillent la gloire la plus flatteuse et la fortune qu'ils méritent, et la nation y gagne le plaisir de parcourir Paris avec le même contentement que l'on avait autrefois à Athènes.

Lu à l'Académie de Lyon, le 17 novembre 1772.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Notes du transcripteur

(1) Plusieurs éloges et récits biographiques furent consacrés à cet artiste à sa mort, notamment : CAYLUS Comte de, *Vie d'Edme Bouchardon, Sculpteur du Roi*, Paris, s. n., 1762 ; DANDRÉ-BARDON François-Michel, *Traité de peinture. Essai sur la sculpture. Anecdotes sur la mort de Bouchardon pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts*, Paris, Desaint, 1765. Voir récemment SCHERF Guilhem, « Edme Bouchardon : une figure du renouveau », *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle*, cat. exp., Paris, Gallimard et musée du Louvre, 2010, p. 114-120.

(2) Nonnotte rejoint ici la pensée de Mengs qui considérait la beauté idéale comme un assemblage des meilleures parties de la nature ; voir MENGS Anton Raphael, *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*, Paris, ENSBA, 2000 (1ère éd. all., 1762).

(3) Il s'agit de Robert Le Lorrain (1666-1743) et de son fils, Pierre-Robert. Le portrait que Nonnotte réalisa du père est aujourd'hui perdu mais connu par la gravure de Jacques-Nicolas Tardieu ; voir MARTIN Sylvie, 1984, vol. 2, cat. n° 19.

Discours sur l'utilité des sciences, belles-lettres et beaux-arts (Ms. 128-101)

Ce discours est le dernier que Nonnotte prononça devant l'Académie de Lyon, le 16 août 1779, peu de temps avant qu'il ne démissionnât de ses fonctions de professeur. Il reprend un thème qu'il a déjà abordé à deux autres reprises (1)*, en des termes presque identiques, mais plus synthétiques et moins précis.* APK

Messieurs,

Si j'ai le bonheur de jouir de quelques avantages et de quelque considération dans la société, il me semble que ce n'est qu'au goût et à l'amour que j'ai toujours eu pour les belles-lettres et pour les beaux-arts que je puis en être redevable. C'est toujours pour moi la plus douce satisfaction de l'annoncer et ce n'est jamais qu'avec le plus vif sentiment de reconnaissance que je puis en parler. Aussi, tous les propos, discours, dissertations par lesquels on a voulu faire suspecter l'étude des belles-lettres et des beaux-arts et l'assigner comme une des causes de l'altération et du dérèglement des mœurs n'ont jamais fait sur moi la moindre impression. Je ne les ai regardés que comme des paradoxes par lesquels on songe plutôt à surprendre par la singularité des pensées qu'à établir solidement quelque vérité, et où l'on s'attache plus à faire briller son esprit qu'à exposer ses vrais sentiments. Les raisonnements pour soutenir le paradoxe, quoiqu'ils aient été présentés par des hommes de beaucoup d'esprit et distingués par leurs lumières et par leurs talents, m'ont toujours paru bien plus spécieux que solides. Serait-ce donc un malheur pour nous d'être sortis de la barbarie et de nous être enrichis des connaissances les plus utiles et les plus gracieuses, et serait-ce pour nous un avantage de revenir à l'état où étaient autrefois les Huns, les Vandales et les Goths ? Pour dissiper tous les nuages que ces raisonnements pourraient laisser et pour faire l'apologie la plus heureuse des belles-lettres et des beaux-arts, je prends aujourd'hui la voie la plus unie et la plus droite, je ne veux que rappeler les avantages infinis qu'en a toujours retiré et qu'en retire continuellement la société. Mais quels sont ces avantages et quels ont été les hommes qui nous les ont procurés ? Je vais vous en présenter, Messieurs, et

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

en peu de mots, un léger exposé. Vous avez les lumières et le goût en partage ; c'est à vous qu'il appartient de décider.

Que l'on compare, Messieurs, l'état où est aujourd'hui l'Europe avec celui où elle était avant la renaissance des belles-lettres et des beaux-arts. Un coup d'œil jeté sur ce parallèle suffira pour décider la cause. Quel spectacle que celui de nos villes telles qu'elles étaient il y a deux cents ans ? Des masses de bâtiments informes et sans goût, des habitations sans commodités et sans grâce ; dans les temples comme dans les maisons, des peintures, des statues plus dignes d'être placées dans des cavernes de Lapons que sous les yeux de nations capables de lumières, de goût et de sentiments ; des sociétés sans douceur, sans délicatesse et peu différentes de celles que les animaux ont entre eux ; un langage grossier et par lequel on semblait plutôt croasser que parler. Qu'écrivait-on alors et comment écrivait-on ? Nous avons des monuments qui attestent la vérité de tout ce que j'ai l'honneur de vous exposer. Aussi, ne désigne-t-on ces temps-là que par les noms de Siècles d'ignorance, de barbarie et de grossièreté.

Mais depuis les Médicis et les François Ier, quels changements dans nos villes et dans nos sociétés ! Quelle douceur et quelle harmonie dans le langage heureusement épuré ! Quelle clarté, quel ordre, quelle grâce dans les écrits en toute sorte de genre ! Quel air de grandeur et de magnificence dans les temples, dans les palais, dans les édifices publics, soit pour la construction, soit pour les décorations ! Et dans les édifices des particuliers, que de ressources auparavant inconnues, quelle décence et quel goût dans les ameublements ? Après cela, comment doit-on regarder toutes ces déclamations si libéralement faites contre ces belles-lettres et ces beaux-arts qui sont pour nous une source de tant de douceurs et de tant d'agrément !

Ce que nous éprouvons depuis plus de deux siècles, c'est ce qu'avaient éprouvé avant nous les Grecs et les Romains. C'est à l'étude des lettres et des arts que la Grèce dut toute sa splendeur et sa gloire. C'est d'après des leçons lumineuses et encourageantes qu'on vit se former dans tous les genres, au sein de la République d'Athènes, des hommes dignes d'être les modèles de tous les siècles et de toute la postérité. Un État qui n'aurait été tout au plus qu'une province du vaste Empire des Perses lui résiste, en triomphe par son savoir dans l'art militaire autant que par son courage et son intrépidité, et défait ces millions d'hommes que Xerxès avait armés pour mettre la Grèce entière dans les fers. La seule ville d'Athènes fourmillait en grands hommes. On trouvait jusque dans le peuple des hommes très éclairés et en état de servir la République avec succès et avec honneur. Les Athéniens portaient au plus haut degré la délicatesse du goût pour les lettres et pour les arts ; ils ne se trompaient point sur ce qui appartient au vrai mérite. Enfin, la Grèce devint comme la maîtresse de toutes les nations éclairées et policées. Les bibliothèques sont encore aujourd'hui remplies des excellents ouvrages qu'elle a laissés et dans Rome, et dans les palais des Rois, on regarde comme les chefs-d'œuvre et comme les monuments les plus précieux ceux des artistes grecs que le temps a épargnés.

Les Romains instruits par les Grecs ne nous fournissent-ils pas les mêmes exemples de goût et de sagacité ? Ne sont-ils pas également nos modèles et nos guides dans tous les genres d'études, et tout ce que nous en apprenons ne vient-il pas encore à l'appui et à la défense des lettres et des arts ? J'ai trouvé Rome bâtie toute de briques, disait Auguste, et je la laisse après moi toute de marbre. C'est sous son Empire, en effet, qu'elle commença à prendre cet air de grandeur et de magnificence qui annonçait véritablement la maîtresse du monde. Les chefs-d'œuvre continuèrent de s'y multiplier, tandis que l'on continua à cultiver

les sciences et les arts. Mais lorsque ces sciences et ces arts furent abandonnés et négligés sous le Bas Empire, alors tout languit, s'affaiblit et tomba.

Mais rentrons dans notre patrie, revenons jusqu'à ces derniers siècles. N'est-ce pas depuis le rétablissement des lettres que la France s'est rendue la plus respectable, qu'elle a fait l'admiration de l'Europe, qu'elle est devenue le modèle et le digne objet de l'émulation de tous les peuples et de toutes les nations ? Quel est le genre de sciences, de connaissances, de beaux-arts, qui n'y ait pas été cultivé avec les plus grands succès ? Avec quels sentiments d'estime et de considération ne prononce-t-on pas dans toute l'Europe les noms des Bossuet, des Bourdaloue, des Fénelon, des Descartes, des Malebranche, des Corneille et des Racine, des Vouet, des Le Brun, des Mignard, des Puget, des Delorme, des Blondel, des Mansart ? La France jouit des chefs-d'œuvre sans nombre que ces grands hommes ont laissés et de la gloire qu'ils ont acquise à notre nation pour leur supériorité.

Que nous faut-il de plus pour nous faire sentir la nécessité et l'utilité de ces études, sans lesquelles on retomberait indubitablement dans l'ignorance, la faiblesse et même la barbarie dont on a eu tant de peine à se tirer ! Garantissons-nous des abus par les précautions qui nous seront suggérées par de sages maîtres ; marchons accompagnés de la décence qu'une conscience pure et qu'un sentiment honnête inspireront toujours ; allons sans crainte en avant et travaillons toujours courageusement à acquérir les connaissances et les lumières et à cultiver les talents qui sont pour nous, comme il a déjà été remarqué, la précieuse source de tant d'avantages et de tant d'agrément.

Sur quoi peut-on se fonder pour rejeter sur les belles-lettres et les beaux-arts l'altération et le dérèglement des mœurs ? Sur quoi ose-t-on les accuser d'avoir banni la vertu des villes, d'avoir rendu l'homme moins bon, moins vrai, moins juste et assigner pour origine des vices qui déshonorent la terre, ce qui donne le glorieux essor à l'esprit humain, ce qui perfectionne les vertus sociales, ce qui fait le principe de nos agréments les plus raisonnables et les plus innocents ? Serons-nous donc autorisés à nous plaindre des dons et des biens dont la nature a enrichi la terre, parce que des hommes sourds à la voix de la raison et de la reconnaissance en auront abusé ? Condamnerons-nous les douceurs de l'harmonie, les grâces du pinceau, les sublimes ou tendres essors de la poésie, parce que ces heureux talents ont été quelquefois profanés et ont malheureusement porté au vice des hommages qui ne devaient être consacrés qu'à la vertu ? Parce qu'il y a des langues indiscrètes, médisantes, parjures, blâmerons-nous le Créateur de nous avoir donné la parole, ce lien si doux et si aimable de la société ? Y a-t-il, Messieurs, quelque chose de si utile, de si gracieux, de si innocent, je dirai même de si saint dont la perversité de l'homme ne puisse abuser, et l'abus criminel d'une chose en fera-t-il jamais un titre de condamnation ?

En adhérant à un paradoxe tel que celui que nous combattons, faudra-t-il donc regarder comme des objets d'exécration un Cicéron, un Mécène, un Sénèque, un Pline, et tant d'autres qui firent l'admiration de leur siècle et qui font encore aujourd'hui la nôtre ? Cicéron, par son éloquence, déroba sa patrie aux fers que lui préparait Catilina. Mécène ramena dans Rome la douceur des mœurs si longtemps bannie par les guerres civiles, il l'y ramena en protégeant les lettres et les arts. Sénèque avait jeté les semences de toutes les vertus dans le cœur de Néron, et Néron ne les étouffa que par son goût violent pour la débauche et pour les cruautés. L'aimable et vertueux Pline donna par ses largesses et par les établissements qu'il forma toute l'étendue possible au progrès des lettres. Il vécut sous un prince qui avait de grandes qualités et de grandes lumières ; l'Empire était alors au plus haut degré de splendeur et de gloire et il ne tomba qu'avec le goût pour les talents.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

Revenons encore dans notre patrie. Dira-ton que cette multitude innombrable de grands hommes qui ont rendu à jamais mémorable le siècle de Louis XIV auraient introduit la corruption ? Dira-ton que les Corneille, les Racine, les Boileau, les Fléchier, les Le Brun, les Le Sueur, les Blondel ont nui aux mœurs ? Et si parmi les hommes à talents quelques-uns sont tombés dans des écarts relativement aux mœurs, est-ce à l'étude des belles-lettres et des beaux-arts qu'il faut l'attribuer ? Pour un exemple funeste qu'on pourrait citer, ne pourrions-nous pas en opposer mille qui démontreraient le contraire ? Et d'ailleurs, les ignorants de notre siècle leur cèdent-ils en matière de dérèglement ? Nous manquerait-il d'exemples et de preuves à apporter de ce que nous disons ?

Nous ne nous ferons pas cependant une peine de l'avouer. Nous conviendrons qu'il y a eu malheureusement des hommes qui, ayant reçu de la nature les plus beaux talents, en ont abusé ; et tous les jours nous entendons encore former de justes plaintes contre ceux qui en abusent. Mais ces abus, d'où viennent-ils ? Cette corruption des mœurs dont on accuse les lettres et les arts, d'où vient-elle ? Est-ce des connaissances qu'on acquiert par les soins qu'on donne à les cultiver ? Mais quoi ? Ce qui est bon en lui-même pourrait-il par lui-même conduire l'homme au vice, le déterminer au mal, être la source de la corruption des mœurs ?

Examinons, Messieurs, réfléchissons, raisonnons juste et nous verrons que tous ces dérèglements ne viennent que de la dépravation du cœur humain que l'on n'a pas pris soin d'arrêter, que des passions que la raison condamne et par lesquelles on se laisse cependant entraîner, que de l'exemple des méchants qui est toujours contagieux, surtout lorsqu'il demeure impuni. Nous verrons enfin qu'il ne vient que d'un abus criminel des talents, de la part de quelques écrivains et artistes et qu'il aurait été du plus grand intérêt de la société de réprimer.

Les plus beaux talents peuvent produire des fruits dangereux lorsqu'ils se trouvent dans des sujets déjà corrompus par le vice et ils peuvent aussi produire les plus heureux fruits lorsqu'ils se trouvent dans un homme qui ne se conduit que par les sentiments de l'honneur et de la vertu. Voilà ce qu'on devrait toujours distinguer et ce qu'on ne distingue pas toujours assez.

L'art de bien écrire et de bien parler dans un homme droit et vertueux ne peut avoir que des effets auxquels on applaudira toujours. La religion l'éprouvera dans ce qui l'intéresse, l'État, dans tout ce qui doit en faire, le soutient, la société, dans ce qui peut en resserrer les liens et en assurer les avantages, et tous les hommes en général, et chacun en particulier, ne pourront qu'y gagner. Quel bien ne feront pas la peinture et la sculpture si elles ne consacrent l'une le pinceau et l'autre le ciseau qu'à nous élever l'âme, en mettant sous nos yeux les images des grands hommes, les faits héroïques, les actions vertueuses par lesquelles ils se sont distingués, ou qu'à adoucir toujours plus nos mœurs en nous représentant ce que la nature a de plus gracieux et de plus innocent ? Combien ne serons-nous pas redevables à l'architecture, lorsqu'on s'appliquera à construire des temples magnifiques et dignes, s'il est possible, de la grandeur de celui qui doit les habiter, lorsqu'elle fera la recherche de tout ce [que] l'art a de plus noble et de plus élégant pour bâtir les palais des rois ou pour élever des monuments à la vertu ou à la gloire des héros, lorsqu'elle réunira pour les habitations des citoyens tout ce qu'il y a de plus décent, de plus commode et de plus gracieux ?

Non seulement l'étude des belles-lettres et des beaux-arts ne conduit point au dérèglement dans les mœurs, mais c'est au contraire un moyen très propre à en garantir, en éloignant les dangers de l'oisiveté. Tous les savants et les artistes qui se sont fait un nom

célèbre ont été des hommes extrêmement laborieux et avares de leur temps. Continuellement occupés de la recherche de la perfection de leur art et des connaissances qui y sont relatives, tous leurs moments leur étaient précieux. Un quart d'heure perdu souvent leur aurait coûté une pensée sublime, un trait de beauté qu'ils n'auraient point retrouvé. Ce qui est arrivé aux grands hommes qui nous ont précédés, arrive encore aujourd'hui à ceux qui cherchent à se distinguer. Constants au travail et presque toujours en méditation pour découvrir le vrai beau dans les objets dont ils s'occupent, rarement les voit-on sortir de leurs cabinets d'étude, quelquefois ils s'y oublieraient eux-mêmes si on ne les en retirait pas pour les faire jouir d'une distraction nécessaire.

J'ai vu M. Le Moyne, mon cher et illustre maître, ne pas perdre un moment de son temps ; je l'ai vu pendant six années entières, quoique consommé dans la pratique de son art, travailler depuis la première heure du jour jusqu'à la dernière, sans autre relâche que l'heure du repas et le temps nécessaire à donner au repos. Malgré ses grandes occupations, il veillait encore très attentivement à former par ses conseils, ainsi que par ses exemples, les disciples qui lui étaient confiés. Il marchait à grand pas vers l'immortalité et il donnait avec plaisir la main à ceux qui lui paraissaient capables d'y arriver.

Ce que je viens de dire de M. Le Moyne, c'est ce qui peut également se dire du plus grand nombre des artistes célèbres que j'ai connus et avec lesquels j'ai eu le bonheur de vivre en liaison d'amitié pendant plusieurs années. Assidus au travail, décents dans leur conduite, irréprochables et pleins d'honneur dans la société, bons et tendres envers leurs élèves, ils seront regrettés comme eux-mêmes, pour la plupart, ont regretté leur maître. Et c'est à ce titre que leurs noms seront successivement gravés dans le temple de mémoire. J'ai été témoin de tout ce que j'avance sur les artistes que j'ai connus. Toutes les écoles rendront à leurs maîtres les mêmes témoignages. Pourrions-nous, oserions-nous en imposer ?

Oserai-je encore ajouter une nouvelle preuve à tout ce que j'ai dit ? Cette nouvelle preuve m'intéresse, elle me regarde moi-même ; n'importe ; je la donnerai, non pas par un sentiment de vanité, mais pour encourager les jeunes gens et pour rendre un nouvel hommage à la vérité. Après mes premières études dans ma patrie, je me transportai dans la capitale pour profiter des exemples et des leçons des plus grands maîtres et, toujours appliqué à suivre l'objet que je m'étais proposé, je fus heureux dans toutes mes démarches. Rien ne pouvait me distraire des moments que je devais à l'étude, j'éprouvais ce que peut l'amour du travail sur un jeune cœur pour le détourner des amusements dont cet âge n'est que trop susceptible et qui, souvent, sont très dangereux. Sans cela, j'aurais pu tomber dans des égarements toujours très funestes, ou à la fortune, ou à la santé, ou à ce sentiment d'honneur qui nous fait craindre d'être méprisés. Par là, j'ai éprouvé que l'étude de mon art ne m'a point corrompu le cœur, mais je dois reconnaître au contraire qu'elle m'a garanti de bien des dangers auxquels l'homme n'est que trop exposé.

Mais, dira-t-on, tous les artistes n'ont pas suivi ces exemples de constance au travail et de régularité dans les mœurs. Cela peut être ; je ne prétends par ici les disculper de toutes les faiblesses. Ils ont pu tomber, comme tout autre homme, dans quelques écarts ; mais ce n'est point à l'art qu'on peut justement les attribuer, encore moins à l'étude appliquée qu'ils en ont faite puisque, occupés d'un objet qui ne veut point de partage, l'étude ne leur laissait que très peu de vide. Mais les fautes dont il est question ne sont pour l'ordinaire les fruits que d'une vie molle et de l'oisiveté, et ce qu'il faut remarquer encore plus, des dérèglements personnels de ceux qui pouvant et qui devant retenir et arrêter ces artistes se font un plaisir de les exciter et de les favoriser.

Extrait de : *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* 4e série, tome 10, Lyon, Édition de l'Académie, 2011, p. 221-371.

J'ai suivi, Messieurs, comme je l'avais annoncé la voie la plus unie et la plus droite pour faire l'apologie des sciences, des belles-lettres et des beaux-arts, en faisant voir les avantages qu'ils procurent à la société. Mais, ils ont déjà assez vengés par les vertus et les exemples de ceux qui les cultivent. Nous en trouvons dans cette Académie la preuve la plus forte et les garants les plus sûrs. En se communiquant ici ses pensées, ses sentiments, ses lumières, quelle attention, quelle réserve, quel respect pour tout ce qui appartient à la décence des mœurs et à tous les devoirs de l'homme de société et de l'homme chrétien ? Quels secours pour éclairer l'esprit, pour échauffer l'émulation, pour étendre l'empire des connaissances les plus intéressantes ? Ce sont là les avantages que produisent les académies, les écoles, les sociétés établies dans les principales villes du royaume. Établissements sages, établissements que l'Europe multiplie aujourd'hui de toute part, et pour lesquels nous pouvons nous glorifier d'être l'exemple et le modèle de toutes les autres nations.

Note du transcripteur

(1) Les deux autres discours sont : celui intégré à son Traité de peinture, auquel nous renvoyons pour l'annotation, et celui du 16 août 1779, le dernier discours édité ici.