

**Réflexions sur la manière
d'étudier la couleur en
comparant les objets les uns
avec les autres**

Jean-Baptiste Oudry

Réflexions sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns avec les autres

Transcript, in French, of the lecture delivered to the French *Académie royale*, 7 June 1749, as published by E. Piot *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire* III, 1844. pp. 33-52, from the manuscript in the library of the Ecole des Beaux-Arts.

Jean-Baptiste Oudry

The Getty Conservation Institute, Los Angeles



© 2008 J. Paul Getty Trust

The Getty Conservation Institute
1200 Getty Center Drive, Suite 700
Los Angeles, CA 90049-1684, United States
Telephone 310 440-7325
Fax 310 440-7702
E-mail gciweb@getty.edu
www.getty.edu/conservation

The Getty Conservation Institute works internationally to advance conservation practice in the visual arts – broadly interpreted to include objects, collections, architecture and sites. The Institute serves the conservation community through scientific research, education and training, model field projects and the dissemination of the results of both its own work and the work of others in the field. In all its endeavors, the GCI focuses on the creation and delivery of knowledge that will benefit the professionals and organizations responsible for the conservation of the world's cultural heritage.



Réflexions sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns avec les autres

Je me flatte d'être assez connu de vous, MESSIEURS, pour n'avoir pas besoin de vous assurer que, si j'entreprends ici de m'expliquer sur quelques uns de nos principes, ce n'est point du tout dans la vue d'attaquer les sentiments d'aucun de mes confrères qui pourraient voir les choses d'un autre œil que moi, et encore moins dans celle de vouloir leur faire la leçon. Vous savez que j'ai toujours respecté les lumières et les talents de nos habiles maîtres; aussi puis-je dire avec franchise que, lorsque je m'avisai de coucher par écrit les réflexions que je hasarde ici, je ne pensais pas à jamais les faire paraître devant vous. Je songeais seulement à me les arranger dans l'esprit, et à les mettre ensemble pour l'instruction de mon fils; mais depuis qu'on nous a si bien prouvé que nous devons tous contribuer, chacun suivant son talent, à celle de nos jeunes élèves, que pour cela même vous faites entrer dans nos assemblées, j'ai cru qu'il fallait faire tout céder à cette considération.

Je vous avertis donc que, ce que j'ai à dire, je ne compterai le dire qu'à eux: si vous jugez, après la lecture de ce mémoire, qu'ils en puissent tirer quelque fruit, il aura pour moi tout le mérite que je lui désire. Je ne



présume pas assez de moi pour croire qu'il en puisse avoir aucun autre. Ayant fort peu d'habitude à écrire, j'ai tâché de rendre mes pensées tout uniment, comme je les conçois. Je les ai arrangées comme elles me sont venues. Cela n'annonce pas un plan bien recherché, mais je l'ai fait comme j'ai pu, et, quant à la diction, je ne m'en suis point tourmenté; vous vous en apercevrez aisément.

La même bonne foi avec laquelle je vous prévien, Messieurs, sur ce que vous pourrez trouver à redire sur ce mémoire, m'oblige à vous annoncer ce que vous pourrez y trouver de bon: c'est tout ce qui en fait le fond et que je ne croirais pas indigne de vous être proposé à vous-mêmes, si j'étais assez heureux pour rendre les choses comme je les sens. Ce fond, je ne vous le donne pas pour être de moi; mais comme un bien que je tiens de mon cher maître, de qui je révérerai la mémoire jusqu'au dernier soupir de ma vie. Vous savez, Messieurs, quel homme c'était, et les admirables maximes qu'il s'était faites par rapport aux grands effets et à la magie de notre art. Il me les a toujours communiquées avec un vrai amour de père, et c'est, je vous assure, avec le plus sensible plaisir que puisse sentir un honnête homme qui aime son art, et la jeunesse qui cherche tout de bon à s'y distinguer, que je les communique ici aujourd'hui à mon tour.

M. de Largillière m'a dit une infinité de fois que c'était à l'École de Flandre, où il avait été élevé, qu'il était particulièrement redevable de ces belles maximes dont il savait faire un si heureux usage; il m'a souvent témoigné le regret qu'il avait du peu de cas qu'il voyait faire à la nôtre, des secours abondants qu'elle pourrait en tirer.



Peut-être était-il un peu trop prévenu en faveur de cette mère nourrice qu'il n'a jamais cessé d'aimer tendrement; il est certain, qu'à bien des égards, il lui donnait de grands avantages sur nous. Il allait jusqu'à prétendre que, dans la partie même du dessin où l'école flamande est si faible, elle agissait souvent sur de meilleurs principes que la nôtre, et voici comme il raisonnait:

Qu'est-ce que le dessin, disait-il? une imitation exacte de l'objet qu'on veut représenter. Comment parvient-on à bien saisir cette imitation? par une grande habitude d'accuser le trait tel qu'on le voit. - Mais si le naturel ou le modèle dont on peut disposer n'est pas des plus parfaits, doit-on l'imiter avec tous ses défauts? Voilà où commence l'embarras: l'École flamande dit oui; la nôtre dit non. Il faut, dit l'École française, donner du goût à ce que l'on dessine d'après le naturel, afin d'en corriger les défauts et l'insipidité. Il faut, dit l'École flamande, accoutumer la jeunesse à rendre le naturel tel qu'elle le voit, et, si bien, que dans les diverses académies qu'on verra d'elle on reconnaisse les différentes modèles d'après lesquels elle les aura dessinés. Quand une fois elle en sera là, elle portera la même exactitude à l'étude de l'antique, et avec beaucoup plus de profit qu'en pourront tirer ceux qui se seront laissé aller à dessiner de manière à ne plus voir ni le naturel, ni l'antique, que par les yeux de leur maître. M. de Largillière ne balançait pas à prendre parti pour ce dernier raisonnement. Je n'oserais dire pourtant qu'il ait bien prouvé la bonté de ce sentiment où il était par la pratique.

Il louait fort l'attention qu'avaient les bons peintres flamands de son temps de choisir des modèles différents pour faire, d'après les études, des



figures de différents caractères dont ils avaient besoin dans leurs tableaux: un modèle plus fin, par exemple, pour faire une figure d'Apollon; un modèle plus fort et plus carré, pour faire un Hercule, et ainsi du reste. «A quel point de perfection ne porterions-nous point la peinture,» disait-il, «si nous voulions prendre ici les mêmes précautions qui sûrement ne seraient point difficiles à prendre dans une ville comme Paris;» Et il regardait comme un malheur de voir que dans notre école l'on voulait trouver tous ces différents caractères dans le même modèle, et que l'on se contenait d'y enseigner que, pour une figure d'Apollon, il ne s'agissait que de délicater le contour, de même que, pour une figure d'Hercule, il ne fallait que le charger. Cette variété juste et vrai, qui nous plait tant dans la nature, il ne croyait pas qu'on la pût attrapper sans cette sorte de secours; et lui, qui faisait tout de génie, assurait qu'il ne se fiait à son imagination que pour des draperies et des mains qu'il savait depuis long-temps par cœur; mais que s'il avait eu à travailler l'histoire, il n'aurait pas manqué de suivre ledit usage de MM. les Flamands.

Quand je lui témoignais quelquefois mon étonnement, de ce que nonobstant cette exactitude et ces précautions ces messieurs étaient, généralement parlant, restés si médiocres pour la partie du dessin, il me répondait que c'était moins leur faute que celle de leur pays où la nature se montre rarement aussi belle qu'elle l'est en Italie; et, là-dessus, il me montrait des académies de Rubens et de Van Dyck, dessinées d'après des modèles bien proportionnés, lesquelles effectivement étaient faites d'un grand goût, sans cesser d'avoir cet air vrai que donne la parfaite imitation du naturel.



Enfin, en quoi il estimait fort les habiles maîtres de ce pays-là, c'est qu'ils ne se bornaient pas tellement à dessiner la figure humaine qu'ils laissassent là tout le reste. Il convenait bien qu'elle devait passer avant tout, mais il souffrait de voir plusieurs de nos grands maîtres dessiner si mal les parties accessoires de leurs compositions, et n'être pas honteux de dire, quand ils sortaient de la figure, que, pour le reste, ce n'était pas leur talent.

Puisque celui de l'histoire porte sur tous les objets visibles, il ne voulait pas qu'on se pût véritablement dire peintre d'histoire, sans les savoir dessiner et peindre tous. «Pourquoi dans nos écoles, disait-il, ne pas accoutumer la jeunesse à dessiner toute chose d'après le naturel, ainsi que l'on fait en Flandre, paysages, animaux, fruits, fleurs dont la variété est si grande et d'une si belle étude? Cet exercice lui donnerait de la facilité pour tout: elle se formerait l'œil à l'imitation générale et le rendrait plus juste. S'il est vrai, continuait-il, que le dessin sert à tout, comme on ne peut le révoquer en doute, je dis aussi que tout sert au dessin; et, puisqu'il est si difficile de dessiner juste quelque objet que ce soit, on ne peut devenir habile qu'en surmontant cette difficulté, et en se rompant dans l'habitude de dessiner tout.»

Je ne pousserai pas plus loin, Messieurs, les réflexions de mon maître sur le dessin: je vous les ai annoncées d'avance comme des espèces de préjugés; mais quand même vous les regarderiez sur ce pied-là, j'espère que vous ne les jugerez pas indignes de votre attention, et que même ses erreurs, si vous lui en trouvez, vous paraîtront être les erreurs d'un grand homme.



Où il l'a été bien véritablement, Messieurs, et de votre aveu à tous, avec une haute supériorité, c'est dans la partie de la couleur, du clair-obscur; de l'effet et de l'harmonie. Les idées qu'il avait là-dessus passent toute imagination pour la beauté dont elles étaient; elles semblaient pourtant fort claires quand il les expliquait, comme il faisait, avec beaucoup de bonté et de douceur, et l'on ne pouvait rien entendre de plus admirable. Je ne veux donc plus l'envisager que par ce seul côté. Je tâcherai de me souvenir de ce qu'il m'a dit de meilleur sur tout cela; je ne le dirai pas si bien que lui, mais je le dirai d'aussi bon cœur de mon mieux: voilà tout ce que je puis promettre, le reste ne dépend pas de moi.

J'avertis encore que je mêlerai souvent mes idées propres à celles de mon maître, vu la peine que j'aurai à les séparer; il y a déjà si longtemps qu'elles font corps ensemble que cela me serait presque impossible.

D'ailleurs, quarante années d'un travail assidu n'ont guère pu manquer de me donner quelques connaissances nouvelles dont je ne veux pas être plus avare envers nos jeunes gens que de celles que je tiens d'autrui. Aimant mon talent comme je l'aime, je voudrais faire en sorte que le peu que je sais, ils le sussent aussi bien que moi; car je ne connais rien de si bas, dans un art comme le nôtre, que d'avoir des petits secrets; et de ne pas faire pour ceux qui nous doivent succéder ce que l'on a fait pour nous.

Comme je l'ai déjà dit, je ne prétends parler en tout ceci qu'à notre jeunesse; et, pour ôter toute équivoque là-dessus, je vous prie de trouver bon que je lui adresse directement la parole; c'est une leçon de professeur



que je lui ferai en votre présence. Si elle vous plaît assez, Messieurs, pour vous donner envie d'en faire autant, voyez, jeunes gens, combien vous y gagnerez, et combien vous m'aurez d'obligation. Ecoutez-moi maintenant, je viens au fait.

Le coloris est une des parties la plus considérable de la peinture: c'est celle qui la caractérise, qui la distingue de la sculpture, qui en fait le charme et le brillant. Vous êtes assez avancés pour savoir tout cela. Vous savez encore que dans le coloris on regarde deux choses: la couleur locale, et le clair-obscur; que la couleur locale n'est autre chose que celle qui est naturelle à chaque objet; et que le clair-obscur est l'art de distribuer les clairs et des ombres avec cette intelligence qui fait qu'un tableau produit de l'effet. Mais ce n'est pas assez d'en avoir cette idée générale; le grand point est de savoir comment il s'y faut prendre pour bien appliquer cette couleur locale, et pour acquérir cette intelligence qui la met en valeur par comparaison avec une, autre. C'est là, à mon sens, l'infini de notre art et sur lequel nous avons beaucoup moins de principes que sur les autres parties; je dis principes fondés sur le naturel, car de ceux fondés sur les ouvrages des anciens maîtres nous n'en manquons pas. Nous avons assez d'écrivains qui ont parlé là-dessus; mais ce qu'ils ont dit est-il toujours bien solide? ou faisons-nous bien tout ce qu'il faut, s'il est solide, pour en tirer le fruit que les bons exemples doivent produire naturellement? Voilà ma première difficulté.

Car que faites-vous? pleins de la juste admiration qu'on vous a inspirée pour les maîtres que nous regardons comme les premiers coloristes, vous vous mettez à les copier; mais comment les copiez-vous?



purement et simplement, et presque sans aucune réflexion; mettant du blanc, où vous voyez du blanc; du rouge, où vous voyez du rouge, et ainsi du reste; en sorte qu'au lieu de vous faire une juste idée de la couleur de ces maîtres, vous ne faites qu'en prendre l'échantillon. Que faudrait-il donc faire pour s'y prendre mieux? il faudrait, en copiant un beau tableau, demander à votre maître les raisons qu'a pu avoir l'auteur de ce tableau, pour colorer telle ou telle partie de telle ou telle façon; par là vous apprendriez à connaître par raisonnement ce que vous cherchez par routine, et ce qu'elle ne peut vous donner. A chaque auteur différent que vous copieriez, il y aurait un raisonnement nouveau et de nouveaux principes qui vous entreraient dans l'esprit, et qui vous garantiraient de cette prévention qu'on prend quelquefois pour toute la vie, en se passionnant pour un auteur et en laissant là tous les autres, ce qui est presque toujours la perte d'un jeune homme qui aurait pu réussir d'ailleurs.

En y allant; comme je vous dis-là, voici ce qui arriverait encore. En copiant, par exemple, un Titien, vous seriez enchanté des beaux tons que vous y trouveriez et du beau jeu de ces tons par rapport à l'effet général, mais votre maître vous dirait: «Prenez-y garde! n'allez pas croire que ces tons «auraient la même valeur s'ils étaient placés ailleurs; ils appartiennent à cette composition pour telle et telle raison; et voilà le grand mérite de cet auteur: le moindre déplacement que l'on ferait à cette couleur la rendrait fausse et choquante.» La force de ce raisonnement vous frapperait, et il vous doit frapper dès à présent; car ne sentez-vous pas que la peinture serait quelque chose de bien bornée, s'il ne fallait qu'un assortiment de teintes d'après le Titien, pour colorer aussi bien que lui.



J'aimerais fort encore que pour rendre cette étude plus facile, vous y mêlassiez l'étude d'après nature. Oui, je voudrais, dès qu'un jeune homme commence à peindre, s'il a un bon fond de dessin et connaît passablement la couleur, qu'au sortir de copier un Titien, il prît la naturel pour faire d'après un tableau dans la même intention. Cela le mènerait à chercher dans la nature les principes que ce grand maître a suivis pour la rendre si finement. Pensez-vous que celui qui parviendrait à saisir cette liaison, ne pourrait pas être regardé comme étant dans le bon chemin? quand je dis un Titien, je dis un Paul Véronèse, un Giorgion, un Rubens, un Rembrandt, un Van Dyck, tout maître en un mot qu'on estime pour la couleur.

Vous ne sauriez croire combien vous iriez vite en prenant ce chemin-là, et combien vous auriez d'avantage sur d'autres, même à talents égaux, en peignant tout d'après nature dans cet esprit; c'est-à-dire par rapport à la couleur. Faites-en l'expérience, et je suis sûr que vous me saurez gré de l'avis. En voici un autre.

La première attention que vous devez avoir en vous servant du naturel dans cette vue, c'est de vous mettre en état de bien juger de la valeur qu'il doit avoir sur le fond que vous lui destinez dans votre tableau: cela est tout-à-fait de conséquence, et je vais tâcher de vous le prouver.

Tout objet tient toujours sa masse sur le fond où il est placé. Quand vous le peignez sur un fond privé de lumière et par conséquent



d'une couleur foncée, il doit tenir la masse claire; si c'est un fond clair, il tiendra sa masse colorée pour ne pas dire brune. Lors donc que vous voyez votre objet, en le peignant, sur un fond privé de lumière, tandis que dans votre tableau vous lui donnez un fond clair, il est inévitable que la plupart des parties doivent percer avec ce fond; ce qui arrivera également si l'objet, que vous aurez vu dans le naturel sur un fond clair, occupe dans votre tableau un fond privé de lumière: or, vous devez savoir que rien ne fait plus de tort que cela à l'effet d'un tableau.

Sur quoi j'ai encore à vous observer que ce n'est pas seulement la même couleur du fond qui perce avec mais aussi toute autre couleur qui serait du même ton; je vous en préviens, afin que vous soyez sur vos gardes et que vous ne tombiez pas dans l'un ou l'autre de ces défauts.

Le moyen de les éviter est si simple, qu'il est étonnant de le voir aussi négligé: il consiste à se régler sur le fond que l'on veut faire dans son tableau, pour étudier, d'après le naturel, l'objet qu'on y veut placer. Si vous ne savez comment cela se peut faire, c'est en mettant derrière cet objet une toile du même ton que celui qu'on se propose de donner à son fond. Je demanderais même, pour plus de justesse dans cette étude, qu'on couchât sur cette toile une même teinte, à peu près que celle du fond. Que si j'avais une figure à mettre en opposition sur un ciel bleu clair, ma toile en eût la couleur; si sur une architecture piquée de lumière, que cette toile fût couleur de pierre; si sur un paysage, sur un lambris, sur quelque chose de plus lourd, qu'elle fût chargée d'une couleur approchante. Je voudrais encore qu'on eût cette attention, en se mettant à travailler sur le pied d'un fond piqué de clair, de tourner toujours la toile de façon qu'elle fût frappée



du jour; comme dans les fonds sombres, il faudrait faire le contraire. Les bons maîtres de l'École flamande n'ont guère manqué à prendre toutes ces précautions-là; ils en ont tiré cet avantage de voir sûrement ce que les couleurs font les unes contre les autres, et d'en connaître la valeur qui ne se peut savoir que par comparaison, d'autant qu'il n'y a point de règle ni de dose qui vous puisse donner une teinte de quelque espèce qu'elle soit. C'est la nature seule qui conduit de l'un à l'autre, toujours par comparaison, et jamais autrement.

Pour vous mieux inculquer ces principes, je vais me servir d'un exemple. Je suppose que vous vouliez peindre seul, sur une toile, un vase d'argent: l'idée générale qu'on se fait de la couleur d'argent est qu'elle est blanche; mais pour rendre ce métal dans son vrai, il faut déterminer ce blanc juste qui lui est propre en particulier. Et comment déterminer cela? Le voici: c'est en mettant auprès de votre vase d'argent plusieurs objets d'autre blanc, comme linge, papier, satin, porcelaine. Ces différents blancs vous feront évaluer le ton précis du blanc qu'il vous faut pour rendre votre vase d'argent, parce que vous connaîtrez par la comparaison que les teintes de l'un de ces objets blancs ne seront jamais celles des autres, et vous éviterez les fausses teintes que sans elles vous courez risque d'employer toujours. Ce point d'intelligence est un de ceux que les peintres flamands ont fait valoir avec le plus de succès, et qui a de tout temps donné à leurs ouvrages cette justesse de ton que nous y admirons avec tant de plaisir.

Je ne me serais pas tant étendu sur cette doctrine des oppositions; sans le besoin que j'ai reconnu que vous avez de la savoir, par ce que je



vous vois faire tous les jours à l'académie. Ceux d'entre vous qui ont de la facilité et qui ont fait leur figure plutôt qu'un autre, parce qu'ils la font à demi, par cœur, emploient le temps qu'ils ont de reste à y faire des fonds; mais comment les font-ils? est-ce en prenant garde à celui qui se présente derrière le modèle? Point du tout: c'est en mettant du clair et du brun par pur caprice. Les oppositions qu'ils forment ainsi au hasard sont presque toujours faites à contre-sens; elles ôtent le véritable ton à leur figure, elles la font percer en vingt endroits. Si vous suiviez la voie qui vous est ouverte par le fond que vous voyez derrière le modèle, le vôtre serait raisonnable et raisonné tout naturellement. Vous placeriez dessus tant d'objets que vous voudriez, sans gêner en rien l'effet de votre objet principal, qui est votre figure. Au contraire, vous lui donneriez des soutiens agréables et convenables, et vous apprendriez à composer sur des principes sûrs, pris dans le vrai et dans les effets de la nature bien vus et bien compris, hors desquels tout n'est qu'erreur et que vision.

 Tout ce que je vous ai dit là sur les oppositions ne peut, je le sais bien, avoir rapport qu'à un objet unique: or, comme dans presque tous les tableaux il y en a entre plusieurs et quelquefois un grand nombre, vous m'allez dire peut-être que dans ce cas le moyen que je vous propose n'est plus praticable. Il est vrai que je vois souvent agir sur ce pied-là; mais est-ce à dire pour cela qu'on fait bien! L'on peint son objet sur un fond qui est encore inconnu, parce qu'on n'a pas encore bien pris son parti sur le détail de ses oppositions; cela se voit de reste pour celui qui a des yeux. Car si l'on était bien décidé sur le fond, il est sûr que l'objet serait peint tout autrement qu'il ne l'est. Que faudrait-il donc faire en pareil cas? Il faudrait joindre, autant qu'il est possible, les objets que l'on veut peindre, et si l'on pouvait les



rassembler tous, l'effet en serait admirable, et la comparaison des couleurs deviendrait si sensible, qu'ayant une fois posé la première couleur, les autres viendraient se placer comme d'elles-mêmes et pour ainsi dire forcément.

Et n'allez pas croire, s'il vous plait, que ces principes et ces façons de faire peuvent avoir leur bon pour les tableaux flamands, et n'être pas si propre pour notre goût français et surtout pour nos tableaux d'histoire. Il n'y a point de goût premièrement qui ne doive être puisé dans la nature, et vous devez concevoir que le peintre d'histoire le plus parfait est celui qui la consulte et la représente le mieux dans toutes ses parties. La vérité de la couleur ne se peut apprendre qu'en peignant tout, d'après le naturel. Les peintres qui n'ont pas voulu se donner cette peine sont souvent tombés dans le faux; car ces effets justes et qui sont si piquants, ne dépendent point de l'imagination: il les faut voir, et encore avec un œil bien exercé, pour les rendre dans toute leur vérité. C'est cette fidèle imitation de chaque objet bien vu dans sa place, qui seule fait ces peintres séduisants et qui sont si vrais et si rares. Accoutumez-vous donc de bonne heure à vous familiariser avec l'étude d'après la nature: elle vous offrira des secours et vous donnera des connaissances que vous ne trouverez jamais qu'en elle.

Je ne borne pas cette étude à la seule figure humaine: je demande que vous l'étendiez à tout. Comment pourriez-vous espérer sans cela de parvenir à ces comparaisons exactes d'une couleur considérée à l'égard d'une autre, qui seule peut vous faire ce que l'on appelle un bon peintre. Serait-ce en vous livrant à une pratique de pur préjugé qui ne vous fait voir



la nature que par les lunettes d'autrui? Mais vous sentez bien que cela vous arrête tout court au milieu de votre route, et fait que votre génie ne vous est bon à rien. Les principes sont faits pour vous mettre vis-à-vis la nature et vous la faire voir habilement. La nature bien vue, bien étudiée vous peut seule donner ces lumières originales qui distinguent l'homme supérieur d'avec l'homme commun. Je dis bien vue, car si vous ne la voyez sans cesse avec ces yeux de comparaison que je vous demande, il n'y a rien de fait. Vous comprenez bien que ce ne serait pas la voir comme il faut, que de la soumettre à un goût particulier que vous auriez pris à un coloris de manière qui ne ferait que vous la déguiser à vous-même, de façon que ce que vous feriez d'après paraîtrait être fait de pratique. Non, il faut qu'il n'entre pas un objet dans votre tableau soit principal, soit accessoire, que vous n'avez étudié dans cet esprit de lui donner la couleur juste qu'il doit avoir par lui-même, et que le ton de cette couleur soit réglé par les objets dont il est environné. Si vous ne prenez pas ce parti, comptez que vous ne viendrez jamais à bout de faire des tableaux qu'on estimera pour la couleur. Ce serait bien pis encore si vous preniez celui de faire exécuter vos accessoires par des mains étrangères; ce secours est d'un danger infini: il vous éloigne de cette étude de comparaison que vous ne pouvez trop cultiver; il jette un faux dans votre ouvrage qui frappe également, soit que le maître que vous avez choisi pour faire vos remplissages se trouve habile ou qu'il ne le soit pas; car quelque habile qu'il soit, il ne voit pas la nature comme vous la voyez, et ne la voit pas même comme il aurait dû la voir, c'est-à-dire par comparaison d'un objet à un autre. Il trouve le vôtre tout fait; ce qu'il met à côté devient une affaire de pratique: il fait pour le mieux, mais pas si bien que s'il avait vu les deux objets ensemble dans le naturel. L'âme de cette intelligencer d'un même



point n'est point dans tout cela. Si celui que vous aurez choisi pour vous aider est plus faible que vous du côté des principes, voyez à quoi vous vous exposez et de combien d'erreurs il bigarrera votre tableau. Pour éviter cet inconvénient il faut de bonne heure vous exercer, comme vous venez d'entendre que le souhaitait M. de Largillière mon maître, à faire un peu de tout, mais sous les yeux du vôtre, afin de le faire avec principes. Il n'est point d'objet, si léger qu'il puisse être, qui, étudié de cette façon, ne vous fit un bien infini.

Je me souviens là dessus d'un fait qui m'arriva avec cet homme charmant, l'exemple des maîtres comme des honnêtes gens. Vous ne serez pas fâchés peut-être que je vous en fasse part.

Il me dit un matin qu'il fallait quelquefois peindre des fleurs; j'en fus chercher aussitôt et je crus faire merveilles que d'en apporter de toutes les couleurs. Quand il les vit, il me dit: «C'est pour vous former toujours dans la couleur que je vous ai proposé cette étude-là; mais croyez-vous que le choix que vous venez de faire soit bien propre pour remplir cet objet? Allez, continua-t-il, chercher un paquet de fleurs qui soient toutes blanches.» J'obéis sur-le-champ. Lorsque je les eus posées devant moi, il vint se mettre à ma place, il les apposa sur un fond clair, et commença par me faire remarquer que du côté de l'ombre elles étaient très brunes sur ce fond, et que du côté du jour elles se détachaient dessus en demi-teintes pour la plus grande partie assez claires. Ensuite il approcha du clair de ces fleurs qui était très blanc, le blanc de ma palette qu'il me fit connaître être encore plus blanc; il me fit voir en même temps que dans cette touffe de fleurs blanches, les claires qui demandaient à être touchés d'un blanc pur,



n'étaient pas en grande quantité par comparaison aux endroits qui étaient en demi-teintes, et que même il y avait très peu de ces premières; il me fit concevoir que c'était cela qui formait la rondeur du bouquet, et que c'était sur ce principe que roulait celle de tout autre objet auquel on veut donner cette apparence de relief, c'est-à-dire qu'on ne produit cet effet que par de larges demi-teintes et jamais en étendant les premiers clairs. Après cela, il me fit sentir les touches de brun très fortes qu'on voyait dans le centre de l'ombre et les endroits où elles se trouvent privées de reflets. «Peu de nos peintres, me dit-il, ont osé rendre l'effet que vous voyez là, quoique la nature le leur montre à chaque instant. Souvenez-vous, ajouta-t-il, que c'est une des grandes clefs de la magie du clair-obscur; souvenez-vous encore de prendre toujours vos avantages du côté des ombres pour n'être pas obligé de vous noyer dans les clairs, de les étendre ni de les charger de couleur pour faire briller votre objet ; et posez enfin comme une règle générale que tout ce que vous pouvez faire par cet artifice, il ne faut jamais chercher à le faire par l'épaisseur de la couleur, parce qu'étant appliquée sur une superficie plate, elle ne saurait aider à votre effet et ne peut que lui faire tort, excepté dans certains cas qui sont fort rares.»

M'ayant ainsi endoctriné sur tout ce que j'avais à faire, il me fit mettre sur la table où était mon bouquet, deux ou trois autres objets blancs pour me servir de règle pour la justesse de la couleur, et me laissa. A l'instant même je me mis à exécuter de mon mieux ses instructions dont j'avais la tête toute remplie, et qui, je vous l'avoue, me transportaient. Je fus surpris moi-même, après avoir achevé mon tableau, de voir l'effet qu'il faisait: toutes mes fleurs paraissaient très blanches, quoique le blanc pur y fut employé en peu d'endroit, et qu'elles fussent, pour la plupart, rendues



par de grandes et larges demi-teintes. Mon bouquet, dans tout son pourtour, tenait sa masse colorée sur son fond, pour ne pas dire brune, et les coups de vigueur dont je l'avais frappé dans les ombres lui donnaient une force étonnante. Par ce récit vous pouvez voir la vérité de ce que je viens de vous dire, qu'il n'est point de si petit objet dans la nature dont nous ne puissions tirer de grandes lumières en l'étudiant avec soin et selon les vrais principes: car je suis sûr que vous ne manquerez pas d'admirer la belle et magnifique leçon que je reçus là, et à propos de quoi? À propos d'un simple bouquet de fleurs. Vous trouverez toujours dans vos maîtres les mêmes ressources, toutes les fois que vous voudrez bien les chercher. Il y a une certaine volonté de savoir et de bien faire que vous n'avez qu'à leur montrer pour avoir leur cœur et toutes les richesses de leur savoir. Cette bonne volonté, quand nous la trouvons en vous, nous comble de joie, et nous console de toutes les peines que vous nous donnez; n'est-il pas bien triste que nous la rencontrions si peu!

Outre ces principes d'opposition et de comparaison dont je vous ai parlé, et qui ne peuvent s'appliquer qu'à un petit nombre d'objets que dans le naturel on peut voir ensemble, et sur le même plan, nous avons encore à examiner les règles qu'on peut observer pour mettre en opposition, et pour comparer, par rapport à la couleur et à d'autres détails, les objets qu'on place sur des plans différents. Mon maître pensait qu'il y avait encore sur ce point des pratiques bien erronées.

La première, qu'il regardait comme telle, était l'usage où étaient plusieurs maîtres de son temps d'arrêter leur composition, sans trop



s'embarrasser de fixer avec un certain détail la distribution de leur lumière; cela faisait qu'ils cherchaient ensuite leurs oppositions comme à tâtons en portant leurs sujets sur leurs toiles, c'est-à-dire qu'ils plaçaient leurs objets à mesure et sur un fond qui leur était encore inconnu. Tout au plus ils avaient pris leur parti sur les masses générales, se réservant de se décider en travaillant sur les oppositions particulières. Une grande, masse brune sur le devant pour servir de repoussoir; une masse claire sur le deuxième plan; un fond grisâtre sur le troisième faisaient l'affaire: le reste, encore une fois, s'arrangeait après.

« Quoique la lumière, disait-il, ne marche qu'après le trait ou le dessin, il est impossible de bien composer sans avoir prévu l'effet qu'elle doit faire sur chaque figure ou autre objet qu'on trace et dispose en composant, et sans avoir retourné dans son idée ces figures ou objets; ou les avoir considérés dans la nature, pour savoir ceux ou celles qui doivent recevoir la lumière ou qui en doivent être privés: Quand on s'accoutume à bien observer la nature dans cet esprit, notre imagination se meuble de mille et mille effets qu'on ne devinerait jamais et qui se présentent à nous au besoin. Nous les mettons en œuvre en composant; bien entendu que nous devons les épurer après par une étude plus particulière faite dessus le naturel. Ceux qui se contentent de suivre cette routine triviale dont je viens de parler, donnent dans le faux à chaque pas, ou s'ils n'y donnent pas, c'est par pur hasard et autant que cette routine qu'ils suivent en aveugles ne s'éloigne pas des vrais principes.»

« Par exemple rien n'est plus faux, continua-t-il; que cette masse noire dont ils chargent l'un après l'autre le devant de leurs compositions, parce qu'il n'y a rien de plus contraire à l'effet de la nature. Jamais elle ne vous offre rien



de noir que ce qui est, non seulement privé de la lumière en général, mais ce qui est assez enfoncé pour être absolument privé de reflets. Ainsi quand une fois les sectateurs de ce repoussoir ont déterminé cette masse noire pour faire valoir le reste de leur besogne, ils commencent par renoncer à cette vérité de la nature, et font toute cette masse de la même couleur, chaires, draperies, terrasses, bref tout ce qui s'y rencontre. Ensuite ils peignent leurs figures du deuxième plan éclairées à l'ordinaire, en sorte que celles-ci sont, à l'égard de celle du premier plan, comme si l'on voyait une troupe d'Européens placée à côté d'une troupe de Maures ou d'Indiens. Or ces figures-ci ne peuvent être supposées toutes deux dans l'ombre que par le moyen de quelques corps solides qui les privent de la clarté du grand jour, et cette privation, comme on le voit tous les jours dans la nature, ne leur fait jamais perdre leur propre couleur. Il n'y a que dans les côtés où les reflets ne peuvent aller que les couleurs se confondent, et qu'il est permis de pousser ces bruns autant qu'on le veut ou qu'il est nécessaire pour l'effet général de la machine.»

Ce que M. de Largillière avait encore plus de peine à comprendre c'était de voir des peintres d'une réputation établie que se servaient de ces repoussoirs dans des sujets de grande composition dont la scène se passait en pleine campagne. Là, ces grandes masses ombrées ne peuvent cependant l'être que par un nuage; tous les jours la nature nous offre cet effet surtout au printemps ou pendant l'automne. Qui de nous ne se souvient pas combien il est éloigné de ce noir outré et égal; combien dans ces masses privées de lumière les couleurs locales conservent leurs nuances et leurs variétés; et combien avec cela ces masses se détachent de celles qui



sont éclairées par le grand jour, sans nous montrer rien qui nous oblige à les barbouiller et à les noircir comme font ceux qui employent le repoussoir.

Ce n'est pas que je veuille dire qu'il ne puisse l'être quelquefois, et fort à propos parce que le fond en est dans la nature, ainsi que celui des autres effets, mais il faudrait en l'employant la consulter exactement: elle apprendrait à celui qui ne les aurait jamais employés que par routine, et d'un même noir d'un bout à l'autre, que partout où se trouvent les grands bruns, certainement se trouvent aussi les grands clairs, et que tout le reste se dégrade, mais avec des masses variées de couleurs. Cet observateur n'aurait qu'à voir comment les bons peintres flamands s'y sont pris pour trouver des repoussoirs; il connaîtrait bientôt que ce n'est qu'en puisant dans cette source que j'indique ici, et qui donnera à ceux qui y auront recours cette vérité et cette variété dont nous ne sommes peut-être pas assez jaloux.

Ceux qui ne connaissent que ces repoussoirs tout noirs qu'on place sur les plans de devant, seraient bien étonnés, sans doute, si on leur proposait d'employer les plus grandes forces en brun sur le deuxième plan; c'est pourtant un effet qu'ils vérifieraient souvent, s'ils s'habituèrent un peu à lire dans la nature, et qui, pour avancer ou éloigner les objets, leur fournirait des ressources infinies. Et comment? Par les effets de la lumière qui donneront aux plans une gradation bien plus étendue qu'on n'en peut donner à ses plans qui sont comme entassés les uns sur les autres. En sorte que tel qui, dans ces plans par échelons, ne saurait où mettre le nombre de figures qu'il voudrait faire entrer dans sa composition, trouverait ici avoir de la place de reste.



J'ai vu nombre de fois dans la nature le grand effet que produit la masse brune placée sur le second plan. Je me souviens, entre autre, d'un grand bâtiment qui était en opposition sur une futaie; comme le tout était éclairé un peu par derrière, la masse de cette espee de forêt était très brune, et le bâtiment, qui était aussi privé de lumière, se détachait dessus en reflet. Tout ce qui était sur le devant ne tenait en aucune façon de cette masse brune, et les groupes qui étaient à portée de recevoir la lumière étaient d'un brillant admirable. Dans l'exemple dont il s'agit ici, c'est un principe capital que, lorsque cette force en brun est établie sur le second plan, tout ce qui se trouve sur le devant est clair et vague. Quand même les objets établis sur le devant seraient supposés privés de lumière, ils ne doivent participer en rien des forces qui se trouvent sur le deuxième plan, et doivent tous, privés qu'ils seraient de lumière, faire masse dessus en reflets et d'un ton subordonné; ce qui n'exclue point cependant l'emploi de certaines touches vigoureuses, parce que ne faisant point masse elles ne perceront jamais avec le fonds. L'intelligence des masses est écrite dans toute la nature; suivez-là avec attention, elle ne manquera en aucun temps à vous les montrer toutes déterminées: c'est l'étude du monde la plus agréable et qui vous ferait le plus de bien.

Oui, je voudrais, quand vous auriez à faire un tableau dont la scène serait en pleine campagne, que vous vous y transportassiez avec deux ou trois amis bien unis par l'amour du travail; qu'après avoir trouvé un aspect un effet à peu près convenable à votre sujet, vous vous missiez à en faire quelques bonnes études, tant par rapport à la forme et à la lumière que même pour la couleur; qu'ayant bien arrêté vos plans, vous missiez dessus



quelques figures dans les endroits où vous auriez dessein de les placer dans votre composition pour voir l'effet qu'elles y feraient et par leur couleur et par leur grandeur: Deux d'entre vous, ou quelques uns pris sur les lieux, peuvent remplir cet objet, parce que vingt figures ou une c'est le même principe.

J'espère que vous sentez que moyennant ces précautions vous ferez des choses au dessus de ce que l'on fait communément, et que vous acquerrez un fonds de principes et d'intelligence qu'on ne peut espérer de trouver dans le simple raisonnement. Sentez encore combien il vous est aisé de faire cette provision de savoir par les facilités que vous offre la nature, qui vous tend partout les bras; car elle ne vous est pas moins secourable dans les sujets que vous avez à traiter sur un fond d'architecture, dans ceux dont l'action principale se doit passer dans un temple, dans un palais ou tout auprès. Elle ne vous présente pas, à la vérité, ces édifices tout juste comme il vous les faut; mais elle vous offre des moyens pour les suppléer qui sont les plus simples du monde.

Par exemple, la scène de votre tableau suppose-t-elle le dedans d'un temple? Entrez dans une église ancienne ou moderne, vieille ou neuve, suivant que l'exigera votre sujet; examinez bien l'effet qu'y produiront les personnes que vous y trouverez; si elles font masses colorées contre l'architecture, ou quel autre effet elles y feront; quel est celui qu'elles feront par rapport au sol ou au pavé de l'église, suivant qu'il se trouvera éclairé par les lumières qui entrent par les croisées. Faites bien attention à la lueur qui environne ces points de lumière; à la façon dont la lumière se dégrade aux ombres de l'architecture par rapport à celles des figures; à ce que les différentes couleurs des habillements font les unes contre les autres: vous verrez presque toujours toutes vos figures colorées contre les masses de



l'architecture; elles se détacheront dessus le pavé en brun, et auront sans équivoque l'air d'être debout sur leur plan, et vous ne tomberez pas dans le défaut assez commun de les faire paraître couchées par leur lumière. La nature vous fera voir qu'il est faux que jamais des pieds bien éclairés se puissent trouver sur un pavé ou une terrasse fort brune; quand même ils poseraient sur une étoffe noire, elle fera masse claire avec eux, et ils n'en seraient détachés que par leur propre couleur; mais avec cet accord que donne la lumière qui frappant sur ces pieds, frapperait également sur l'endroit où ils seraient posés.

Ce dernier principe fait encore bien le procès à ceux de nos jeunes peintres qui cherchent à jeter de la poudre aux yeux par des effets de lumière hasardés quoique impossible. Nous pouvons, je crois, mettre de ce nombre ceux qui dans une simple demi-figure, pour faire valoir un bout de tête et faire briller un coup de clair sur le front et sur le menton, couvrent tout le reste de leur tableau d'un noir général. Rembrandt, quand il donnait dans dans ces sortes d'effets, employait un art infini pour les autoriser à peu près, ou du moins en rachetait l'abus par de grandes beautés. Ceux qui les tentent sans avoir un certain fonds de ces principes donnent dans un faux insoutenable; ils tirent leur tête en avant par la lumière, et par leur grand noir ils enfoncent les épaules et le reste du corps au dedans et à une distance prodigieuse. Si le jour donne sur la tête en plein, il est difficile de présumer que le buste puisse être dans l'ombre; mais en le supposant même privé de lumière, il ne saurait être d'un noir si outré: il doit nécessairement être reflété, sinon il doit faire masse claire avec la tête, sauf à se ménager par les couleurs locales les oppositions au moyen desquelles on la veut faire



briller. Il n'y a que ces deux moyens pour la faire tenir ensemble avec le corps.

Lorsque j'ai dit que vos figures tiendront presque toujours leurs masses colorées contre vos fonds d'architecture, c'est en raisonnant sur le pied de la pratique ordinaire, selon laquelle, comme vous savez, tout fond d'architecture est peint de couleur de pierres neuves, fût-il composé de fabriques à demi dégradées et de ruines. Si vous voulez avoir des figures qui soient opposées en clair sur leur fond, il faut aller voir de ces vieilles architectures brunes, verdâtres, ou bleuâtres; elles vous guideront pour cette intelligence tout comme feront les neuves pour l'intelligence opposée. Les clairs de vos figures, soit ceux des chairs, soit ceux draperies, se détacheront par leur couleur, et les ombres par leur force. Quand une fois vous aurez donné au tout un bon ton de couleur tenant bien sa masse, vous la travaillerez comme vous voudrez, et pourvu que vous n'y fassiez pas de petites parties, votre effet est sûr.

Ainsi que je viens de vous l'insinuer, ces principes vont à tout, et si vous voulez bien être un peu soigneux à les appliquer, vous y trouverez partout votre compte. Si vous étudiez un fond de paysage, faites la même chose que je vous dis là pour le fond de l'architecture. Considérez d'après le naturel l'effet que vos figures feront contre les arbres et contre les lointains; vous y verrez des couleurs que l'on ne peut rendre par souvenir, parce que la lumière qui donne le ton vrai à tous les plans en général, le donne à tous les objets en particulier.



En vous faisant une règle de cette conduite vous éviterez bien des fautes où la simple pratique jette souvent. Par exemple, j'ai remarqué dans bien des tableaux de bons maîtres des objets éclairés contre un ciel clair, quoique rien n'indiquât que ces objets fussent éclairés par un coup de soleil. Si ces maîtres avaient consulté la nature, elle leur aurait fait voir que cet effet est tout-à-fait contraire à ceux qu'elle produit; elle leur aurait montré que tout objet, fût-il blanc, tient sa masse colorée contre le ciel, pour ne pas dire brune, quand il n'est pas éclairé du soleil, et que ce n'est que quand il l'est que les coups de lumière sont clairs contre le ciel, et d'un clair toujours coloré. Les ombres que porte cet objet deviennent en même temps plus vaporeuses, à mesure qu'il est plus élevé, et plus fortes à mesure qu'il est plus proche de la terre.

Dans les objets qui ne sont éclairés que du jour naturel, c'est-à-dire sans effet du soleil, comme, par exemple, dans une figure debout, le haut est toujours plus fort dans ses ombres que ne l'est la partie d'en bas, parce que celle-ci est à portée de recevoir les reflets du pavé et du terrain, dont l'effet diminue à mesure qu'il s'éloigne de sa cause, et fait place à des masses qui montent en brunissant toujours. Souvenez-vous bien de ce dernier point d'intelligence, car il est d'un usage universel; en le suivant, votre figure paraîtra être réellement debout; en la négligeant, elle aura l'air de tomber à la renverser. Ce défaut est bien plus commun qu'on ne croit, et même assez peu aperçu. Adressez-vous souvent à la nature vous ne tomberez jamais dans ces inconvénients.

C'est encore l'exacte contemplation de la nature qui vous apprendra de ne point faire porter à vos figures, soit sur le terrain soit sur quelque autre



corps, de grandes ombres de même longueur et toujours aussi brunes sur leur fin qu'à leur commencement; car, pour la longueur des ombrés, vous sentez qu'elle se doit régler selon le point d'où l'on fait partir la lumière.



Si le jour vient du haut, l'ombre doit être courte; si la lumière est basse, l'ombre doit être allongée; c'est une attention qu'il faut avoir plus particulièrement dans les sujets dont la scène est en plein air et qui indique déterminément certaines parties du jour. La lumière du midi se doit caractériser par les ombres courtes, celle du matin et du soir par les ombres longues; et quant au ton trop égal que plusieurs leur donnent d'un bout à l'autre, vous verrez dans la nature qu'elles ne sont très fortes que contre ce qui est posé à terre; qu'immédiatement après, elles commencent à se dégrader, ce qu'elles continuent de faire insensiblement et jusqu'au bout, à cause de la lueur qui règne partout où il fait jour: principe qui a lieu à l'égard de tous les corps qui portent des ombres, avec cette distinction cependant, que cette dégradation est beaucoup moins marquée dans les ombres des objets qui sont éclairés par le soleil.

Toutes ces choses, encore une fois, veulent être vues dans la nature pour être rendues avec cette justesse que l'on aime tant à trouver dans un bon ouvrage; elles ne peuvent être supplées par la pratique, quelque rompu qu'on y soit, que fort imparfaitement. Vous le voyez dans certains paysages qu'on reconnaît aisément avoir été faits d'après nature, mais où les figures sont comme postiches parce que le peintre les y a ajoutées dans son cabinet. Si, en peignant ses terrasses, il avait eu l'attention de les placer et de les voir dessus, il leur aurait donné leur ton juste, et à leurs ombres la force et la couleur marquées par la nature. On a beau faire, je ne cesserai de le répéter, la réminiscence ne donne jamais ces vérités exactes qui font la perfection de l'art. On ne la peut attendre que d'un examen continuel de la nature; si l'on voulait bien s'attacher à l'épier



soigneusement dans tous ses effets l'on ferait des choses surprenantes et d'une vérité à tromper.

Je ne finirai pas sans dire un mot d'une autre pratique que M. de Largillière regardait comme très défectueuse: c'est celle que plusieurs maîtres de son temps suivaient pour voir à mettre ensemble des objets qui, dans leurs tableaux, devaient occuper différents plans et faire opposition les uns contre les autres. Ce qu'il trouvait à redire dans la façon de faire de ces maîtres, était, qu'en leur voyant prendre le modèle pour peindre d'après les figures qu'ils voulaient mettre, soit sur le premier plan ou sur le second ou même sur le troisième, ils le posaient toujours devant eux à la même distance.

Le premier inconvénient qui en arrivait, était qu'ils voyaient toujours leurs modèles éclairés du même ton; mais ils remédiaient à cela en les colorant par estime suivant l'idée qu'ils avaient de la dégradation qu'ils voulaient donner à leur tableau, ou pour mieux dire ils croyaient y remédier, car il est aisé de concevoir que cette estime, n'était pas toujours assez juste pour n'être pas quelquefois sujette à mécompte. Quand cela arrivait, et qu'une figure placée dans l'éloignement se trouvait trop ardente de coloris ou trop grise, suivant le préjugé où l'on était, l'on disait de sang-froid: je vais éteindre un peu où je vais réveiller un peu cette figure; et comme c'était ordinairement par le premier de ces deux défauts qu'elle péchait pour avoir été vue de trop près, on se mettait à la salir par quelques teintes grisâtres dont on la glaçait: cela fait, on était content de soi et l'on se persuadait l'avoir mise dans son vrai ton; mais ceux dont les yeux étaient accoutumés à comparer la couleur des objets par rapport à leurs distances et à chercher cette couleur dans la



nature, étaient fort loin d'en juger de même. Ils ne se souvenaient point d'avoir vu dans la nature de ces mêmes couleurs grises ou violettes, qu'ils voyaient employer ainsi pour enfoncer les objets du tableau. Ils se rappelaient au contraire ces couleurs fuyantes, si douces, si agréables, si participantes de l'air; couleurs qui ne se peuvent décrire et qu'on ne peut bien apprendre à connaître que par cette étude de comparaison à laquelle vous voyez que mon sujet me ramène toujours. Et comment faire cette étude dans le cas dont il s'agit ici? C'est en posant deux modèles à une distance convenable pour évaluer au juste la véritable couleur de l'un et de l'autre, et en vous accoutumant à voir les autres objets de la nature dans le même esprit. Voilà le grand secret de cette perspective aérienne qui n'est pas moins essentielle pour la perfection de notre art que ne l'est la perspective qui ne regarde que le trait.

Le second inconvénient qui naît de cette pratique est que cette manière de voir le modèle à distance pareille, à quelque place que soit destiné la figure qu'on peint d'après, donne lieu à un travail trop égal et trop prononcé partout. L'éloignement des objets en efface à nos yeux tous les petits détails, et cet effet ne les caractérise guère moins que l'affaiblissement de la couleur. Or, en imitant le naturel le nez dessus, il n'est presque pas possible de lui donner cet air vague et flou que lui donne le volume d'air qui est entre nous et lui, quand nous le voyons de loin. C'est donc encore une raison qui fait que pour le bien voir en ce cas, il faut le voir à une distance convenable.

Que de choses n'y aurait-il pas à dire encore sur cette matière, si l'on voulait la suivre dans toutes ses parties? Mais il est temps que je m'arrête, je crains même que je n'aie que trop abusé déjà de la patience de cette illustre



compagnie en parlant devant elle si longuement de choses qu'elle sait mieux que moi; mais je compte sur ses bontés, elle m'en a donné des marques si touchantes; que je me regarderais comme un ingrat, si je pensais autrement. Je suis sûr avec cela qu'elle prendra en bonne part ce que mon amour pour l'avancement de nos jeunes gens m'a fait faire ici; elle ne les aime pas moins que moi, elle les regarde comme ses plus chères espérances, et les objets de ses plus tendres soins. Elle ne leur demande, avec moi, pour tout retour, que la docilité et l'application nécessaire pour en faire des hommes d'un mérite distingué, dignes des grâces que notre auguste protecteur répand sur eux avec tant d'abondance.

Jeunesse, qui m'écoutez, donnez-nous la satisfaction de nous prouver votre parfaite reconnaissance par vos succès.

