



REFLEXION
DE DUBOS

I

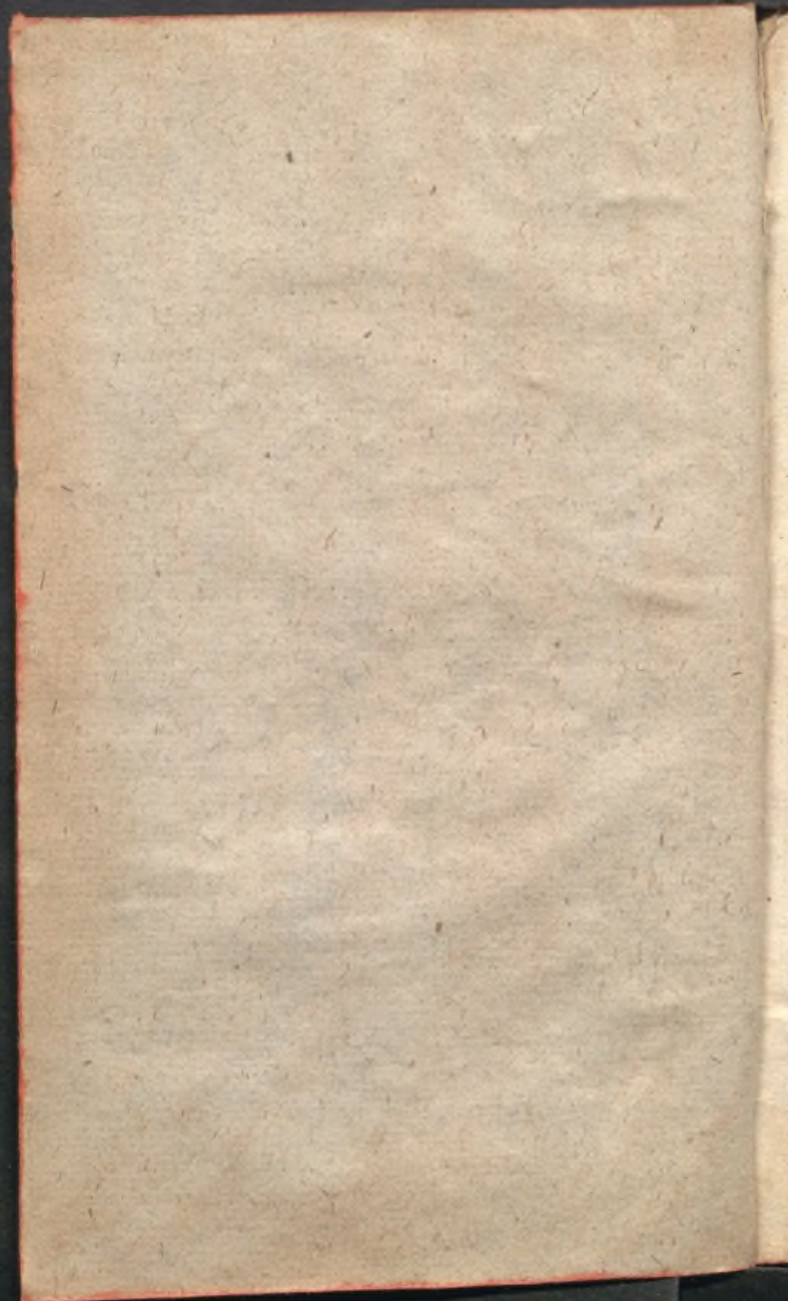
JUNTA DELEGADA
DEL
TESORO ARTÍSTICO

Libros depositados en la
Biblioteca Nacional

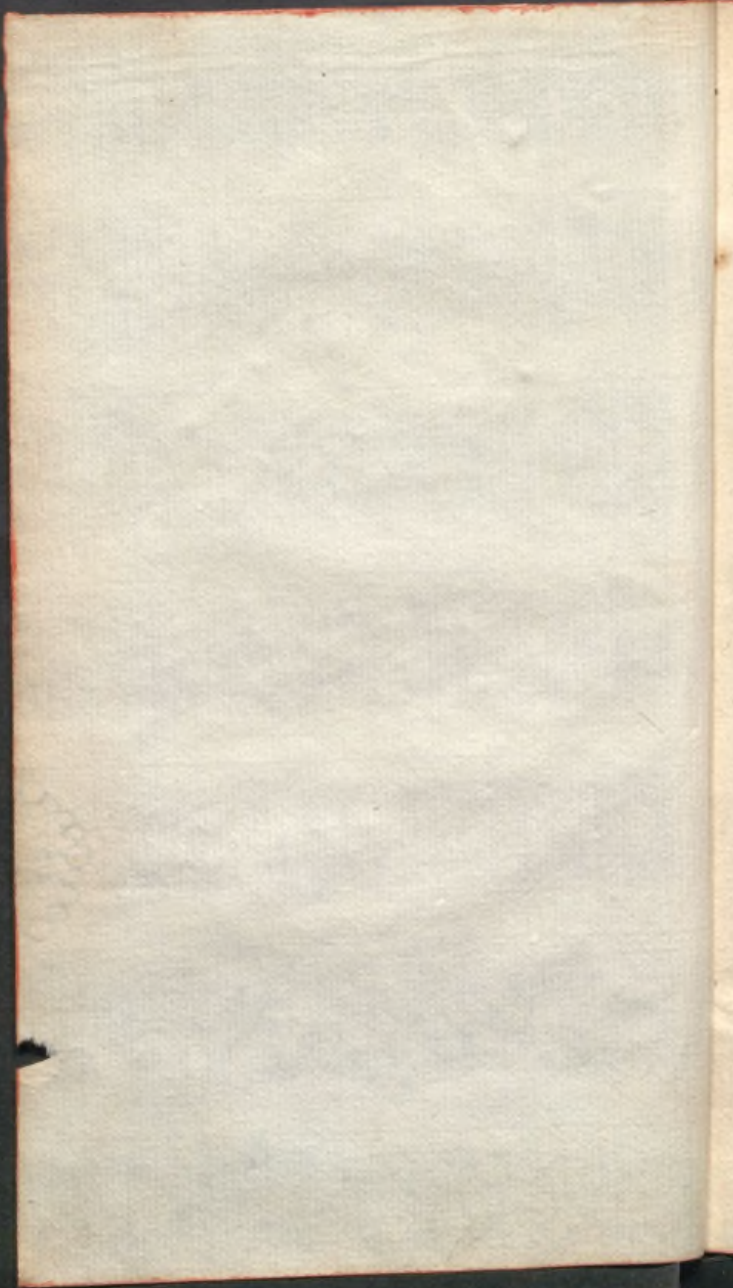
Procedencia
F Madrazo

N.º de la procedencia





Had. / 215



RÉFLEXIONS

CRITIQUES

SUR LA POÉSIE

ET

SUR LA PEINTURE.

REVISIONS

REVISED

REVISED

REVISED

RÉFLEXIONS

CRITIQUES

SUR LA POÉSIE

ET

SUR LA PEINTURE.

Par M. l'Abbé DU BOS, l'un des Quarante, &
Secrétaire perpétuel de l'Académie Française.

SIXIÈME ÉDITION.

PREMIÈRE PARTIE.

Ut Pictura Poësis. Hor. de Art. Poëta



A PARIS,

Chez PISSOT, Quai de Conti, à la Sagesse;

M. DCC. LV.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI

RECEIVED

NOV 10 1898

LIBRARY

OF THE

CONGRESS

OF THE UNITED STATES

OF AMERICA

WASHINGTON

1898

NOV 10 1898

RECEIVED

NOV 10 1898

LIBRARY

OF THE

CONGRESS

62918

AVERTISSEMENT.

JE tâche dans la premiere Partie de cet Ouvrage, d'expliquer en quoi consiste principalement la beauté d'un tableau & la beauté d'un Poëme, quel mérite l'un & l'autre ils peuvent tirer de l'observation des régles, & quel secours enfin les productions de la Poësie & celles de la Peinture peuvent emprunter des autres Arts, pour se montrer avec plus d'avantage.

Dans la seconde Partie, je traite des qualités, soit naturelles, soit acquises, qui font les grands Peintres comme les grands Poëtes, & j'y cherche la cause qui a pu rendre quelques siècles si féconds, & les autres siècles si stériles en Artisans célèbres. J'examine ensuite comment la réputation des Artisans illustres s'établit; à quels signes on peut prévoir si la célébrité où ils sont de leur tems, est un renom durable, ou bien une vogue passagere; & quels sont enfin les présages sur la foi desquels il est permis d'augurer que la renommée d'un Peintre ou d'un Poëte

vanté par ses Contemporains, ira toujours en augmentant, de maniere qu'il fera plus prisé encore dans les siècles à venir, qu'il ne l'a été dans le sien.

La troisième partie de cet Ouvrage est uniquement employée à l'exposition de quelques découvertes que je pense avoir faites, concernant les représentations théâtrales des Anciens. Dans les Editions précédentes de mon Livre, cette exposition se trouve dans la première Partie. Je l'avois placée à l'endroit de l'Ouvrage, où le sujet paroissoit l'amener. Mais on m'a fait observer que ma digression insérée où elle l'étoit, faisoit perdre de vûë trop longtems la matiere principale. Ainsi j'ai suivi le conseil qu'on m'a donné, d'en faire un Volume séparé, & je l'ai suivi d'autant plus volontiers, que les augmentations que j'avois à faire à la dissertation dont il s'agit auroit rendu ma faute encore plus grande.



T A B L E
DES MATIERES.
PREMIERE PARTIE.

- Section 1. *DE la nécessité d'être occupé pour fuir l'ennui ; & de l'attrait que les mouvemens des passions ont pour les hommes ,* page 5
- Seçt. 2. *De l'attrait des Spectacles propres à exciter en nous une grande émotion. Des Gladiateurs.* 12
- Seçt. 3. *Que le merite principal des Poemes & des Tableaux consiste à imiter les objets qui auroient excité en nous des passions réelles. Les passions que ces imitations font naître en nous , ne sont que superficielles.* 25
- Seçt. 4. *Du pouvoir que les imitations ont sur nous , & de la facilité avec laquelle le cœur humain est ému.* 35
- Seçt. 5. *Platon ne bannit les Poetes de sa République , qu'à cause de l'impression trop grande que leurs imitations peuvent faire.* 44
- Seçt. 6. *De la nature des sujets que les Peintres & les Poetes traitent. Qu'ils n*

T A B L E

<i>Sçauroient les choisir trop intéressans par eux-mêmes.</i>	51
Sect. 7. <i>Que la Tragédie nous affecte plus que la Comédie, à cause de la nature des sujets que la Tragédie traite.</i>	57
Sect. 8. <i>Des différens genres de la Poesie, & de leur caractère.</i>	63
Sect. 9. <i>Comment on rend les sujets dogmatiques intéressans.</i>	65
Sect. 10. <i>Objection tirée des tableaux, & faite pour montrer que l'art de l'imitation intéresse plus que le sujet même de l'imitation.</i>	69
Sect. 11. <i>Que les beautés de l'exécution ne rendent pas seules un Poeme un bon ouvrage, comme elles rendent un Tableau un ouvrage précieux.</i>	73
Sect. 12. <i>Qu'un ouvrage nous intéresse en deux manieres: comme étant un homme en général, & comme étant un certain homme en particulier.</i>	75
Sect. 13. <i>Qu'il est des sujets propres spécialement pour la Poesie, & d'autres spécialement propres pour la Peinture. Moyen de les reconnoître.</i>	84
<i>Exemples des sujets propres à réussir en peinture.</i>	97
<i>Des sujets connus. De ceux qui le sont moins.</i>	110

T A B L E

- Sect. 14. *Qu'il est même des sujets spécialement propres à certains genres de Poësie & de Peintures. Des sujets propres à la Tragédie.* 113
 Sect. 15. *Des personnages de scélérats qu'on peut introduire dans les Tragédies.* 120
 Sect. 16. *De quelques Tragédies dont le sujet est mal choisi.* 125
 Sect. 17. *S'il est à propos de mettre de l'amour dans les Tragédies.* 130
 Sect. 18. *Que nos voisins disent que nos Poëtes mettent trop d'amour dans leurs Tragédies.* 138
 Sect. 19. *De la galanterie qui est dans nos Poëmes.* 149
 Sect. 20. *De quelques maximes qu'il faut observer, en traitant des sujets tragiques.* 154
 Sect. 21. *Du choix des sujets de Comédies. Où il en faut mettre la scène. Des Comédies Romaines.* 164
Différentes especes de Comédies chez les anciens Romains. 168
 Sect. 22. *Quelques remarques sur la Poësie Pastorale & sur les Bergeres des Eglogues.* 179
 Sect. 23. *Quelques remarques sur le Poëme Epique. Observation touchant le lieu & le*

T A B L E.

- tems où il faut prendre son action. 187
- Seçt. 24. Des actions allégoriques & des personnages allégoriques par rapport à la Peinture. 191
- Seçt. 25. Des personnages & des actions allégoriques par rapport à la Poësie. 223
- Seçt. 26. Que les sujets ne sont point épuisés pour les Peintres. Exemples tirés des Tableaux du Crucifiment. 232
- Seçt. 27. Que les sujets ne sont point épuisés pour les Poetes. Qu'on peut trouver de nouveaux caractères dans la Comédie. 238
- Seçt. 28. De la vraisemblance en Poësie. 248
- Seçt. 29. Si les Poetes tragiques sont obligés de se conformer à ce que la Géographie, l'Histoire & la Chronologie nous apprennent positivement. Remarques à ce sujet sur quelques Tragédies de Corneille & de Racine. 256
- Seçt. 30. De la vraisemblance en Peinture, & des égards que les Peintres doivent aux traditions reçues. 268
- Seçt. 31. De la disposition du Plan. Qu'il faut diviser l'ordonnance des tableaux en composition Poétique & en composition Pittoresque. 280
- Seçt. 32. De l'importance des fautes que


T A B L E

- les Peintres & les Poetes peuvent fairè
contre les regles.* 288
- Seët. 33. *De la Poesie du style dans la-
quelle les mots sont regardés en tant que
les signes de nos idées. Que c'est la Poesie
du style qui fait la destinée des Pomes.*
291
- Seët. 34. *Du motif qui fait lire les poesies.
Que l'on n'y cherche pas l'instruction
comme dans les autres livres.* 304
- Seët. 35. *De la mécanique de la Poesie qui
ne regarde les mots que comme de simples
sons. Avantage des Poetes qui ont com-
posé en Latin, sur ceux qui composent
en François.* 313
- Vers de l'Abbé de Chaulieu.* 355
- Seët. 36. *De la Rime.* 358
- Seët. 37. *Que les mots de notre langue na-
turelle font plus d'impression sur nous
que les mots d'une langue étrangere* 365
- Seët. 38. *Que les Peintres du tems de Ra-
phaël n'ont point d'avantage sur
ceux d'aujourd'hui. Les Peintres de
l'antiquité.* 370
- De quelques Statuts & Groupes anti-
ques.* 399
- Seët. 39. *En quel sens on peut dire quela
nature se soit enrichie depuis Raphael.*
402

T A B L E.

Seët. 40. <i>Si le pouvoir de la Peinture sur les hommes est plus grand que le pouvoir de la Poesie.</i>	415
Seët. 41. <i>De la simple récitation & de la déclamation.</i>	429
Seët. 42. <i>De notre maniere de réciter la Tragédie & la Comédie.</i>	441
Seët. 43. <i>Que le plaisir que nous avons au théatre n'est point l'effet de l'illusion.</i>	453
Seët. 44. <i>Que les Poemes dramatiques purgent les passions.</i>	459
Seët. 45. <i>De la Musique proprement dite.</i>	468
Seët. 46. <i>Quelques réflexions sur la Musique des Italiens. Que les Italiens n'ont cultivé cet art qu'après les François & les Flamands.</i>	489
Seët. 47. <i>Quels vers sont les plus propres à être mis en musique.</i>	504
Seët. 48. <i>Des �stampes & des Po�mes en prose.</i>	510
Seët. 49. <i>Qu'il est inutile de disputer si la partie du dessein & de l'expression est préférable à la partie du coloris.</i>	512
Seët. 50. <i>De la Sculpture, du talent qu'elle demande, & de l'art des Bas-reliefs.</i>	518

Fin de la Table,



REFLEXIONS
CRITIQUES
SUR LA POÉSIE
ET
SUR LA PEINTURE.

PREMIERE PARTIE.

ON éprouve tous les jours que les vers & les tableaux causent un plaisir sensible ; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, & dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art de la Poésie & l'art de la Peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger.

La représentation pathétique du sacrifice de la fille de Jephthé enchaînée

dans une bordure , fait le plus bel ornement d'un cabinet qu'on a voulu rendre agréable par les meubles. On néglige , pour contempler ce tableau tragique , les sujets grotesques & les compositions les plus riantes des Peintres galants. Un poëme , dont le sujet principal est la mort violente d'une jeune Princesse , entre dans l'ordonnance d'une fête ; & l'on destine cette tragédie à faire le plus grand plaisir d'une compagnie qui s'assemblera pour se divertir. Généralement parlant , les hommes trouvent encore plus de plaisir à pleurer , qu'à rire au théâtre.

Enfin plus les actions que la Poësie & la Peinture nous dépeignent , auroient fait souffrir en nous l'humanité si nous les avions vûes véritablement , plus les imitations que ces Arts nous en présentent ont de pouvoir sur nous pour nous attacher. Ces actions , dit tout le monde , sont des sujets heureux. Un charme secret nous attache donc sur les imitations que les Peintres & les Poëtes en sçavent faire , dans le tems même que la nature témoigne par un frémissement intérieur qu'elle se souleve contre son propre plaisir ,

J'ose entreprendre d'éclaircir ce paradoxe, & d'expliquer l'origine du plaisir que nous font les vers & les tableaux. Des entreprises moins hardies peuvent passer pour être téméraires, puisque c'est vouloir rendre compte à chacun de son approbation & de ses dégoûts; c'est vouloir instruire les autres de la manière dont leurs propres sentimens naissent en eux. Ainsi je ne sçaurois espérer d'être approuvé, si je ne parviens point à faire reconnoître au lecteur dans mon livre ce qui se passe en lui-même, en un mot les mouvemens les plus intimes de son cœur. On n'hésite guères à rejeter comme un miroir infidèle le miroir où l'on ne se reconnoît pas.

Les Ecrivains qui raisonnent sur des matières, s'il étoit permis de parler ainsi, moins palpables, errent souvent avec impunité. Pour démêler leurs fautes, il est nécessaire de réfléchir, & souvent même de s'instruire; mais la matière que j'ose traiter est présente à tout le monde. Chacun a chez lui la règle ou le compas applicable à mes raisonnemens, & chacun en sentira l'erreur, dès qu'ils s'écarteront tant soit peu de la vérité.

D'un autre côté, c'est rendre un service important à deux Arts que l'on compte parmi les plus beaux ornemens des sociétés polies, que d'examiner en Philosophe comment il arrive que leurs productions fassent tant d'effet sur les hommes. Un livre qui, pour ainsi dire, déploieroit le cœur humain dans l'instant où il est attendri par un poëme, ou touché par un tableau, donneroit des vûes très-étendues & des lumieres justes à nos Artisans sur l'effet général de leurs ouvrages, qu'il semble que la plupart d'entr'eux ayent tant de peine à prévoir. Que les Peintres & les Poëtes me pardonnent de les désigner souvent par le nom d'Artisan dans le cours de ces Réflexions. La vénération que j'y témoigne pour les Arts qu'ils professent, leur fera voir que c'est uniquement par la crainte de répéter trop souvent la même chose, que je ne joins pas toujours au nom d'Artisan le mot d'illustre, ou quelque autre épithète convenable. Le dessein de leur être utile, est même un des motifs qui m'engagent à publier ces Réflexions, que je donne comme les représentations d'un simple citoyen, qui fait usage des exemples

sur la Poësie & sur la Peinture.

tirés des tems passés, dans le dessein de porter sa République à pourvoir encore mieux aux inconvéniens à venir. S'il m'arrive quelquefois d'y prendre le ton de Législateur, c'est par inadvertance, & non point parce que je me figure d'en avoir l'autorité.

S E C T I O N I.

De la nécessité d'être occupé pour fuir l'ennemi, & de l'attrait que les mouvemens des passions ont pour les hommes.

LES hommes n'ont aucun plaisir naturel qui ne soit le fruit du besoin; & c'est peut-être ce que Platon vouloit donner à concevoir, quand il a dit en son style allégorique, que l'Amour étoit né du mariage du Besoin avec l'Abondance. Que ceux qui composent un cours de Philosophie, nous exposent la sagesse des précautions que la Providence a voulu prendre, & quels moyens elle a choisi pour obliger les hommes par l'attrait du plaisir à pourvoir à leur propre conservation; il me suffit que cette vérité soit hors de contestation

pour en faire la base de mes raisonnemens.

Plus le besoin est grand, plus le plaisir d'y satisfaire est sensible. Dans les festins les plus délicieux, où l'on n'apporte qu'un appétit ordinaire, on ne sent pas un plaisir aussi vif que celui qu'on ressent en appaisant une faim véridable avec un repas grossier. L'art supplée mal à la nature; & tous les raffinemens ne sçauroient apprêter, pour ainsi dire, le plaisir aussi-bien que le besoin.

L'ame a ses besoins comme le corps; & l'un des plus grands besoins de l'homme, est celui d'avoir l'esprit occupé. L'ennui qui suit bien-tôt l'inaction de l'ame, est un mal si douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles, afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté.

Il est facile de concevoir comment les travaux du corps, même ceux qui semblent demander le moins d'application, ne laissent pas d'occuper l'ame. Hors de ces occasions, elle ne sçauroit être occupée qu'en deux manières: ou l'ame se livre aux impressions que les objets extérieurs font sur elle; & c'est

ce qu'on appelle sentir : ou bien elle s'entretient elle-même par des spéculations sur des matieres , soit utiles , soit curieuses ; & c'est ce qu'on appelle réfléchir & méditer.

L'ame trouve pénible , & même impraticable quelquefois , cette seconde maniere de s'occuper , principalement quand ce n'est pas un sentiment actuel ou récent qui est le sujet des réflexions. Il faut alors que l'ame fasse des efforts continuels pour suivre l'objet de son attention ; & ces efforts rendus souvent infructueux par la disposition présente des organes du cerveau , n'aboutissent qu'à une contention vaine & stérile. Ou l'imagination trop allumée ne présente plus distinctement aucun objet , & une infinité d'idées sans liaison & sans rapport s'y succèdent tumultueusement l'une à l'autre : ou l'esprit las d'être tendu se relâche ; & une rêverie morne & languissante , durant laquelle il ne jouit précisément d'aucun objet , est l'unique fruit des efforts qu'il a faits pour s'occuper lui-même. Il n'est personne qui n'ait éprouvé l'ennui de cet état , où l'on n'a point la force de penser à rien ; & la peine de cet autre état , où malgré soi

l'on pense à trop de choses , sans pouvoir se fixer à son choix sur aucune en particulier. Peu de personnes mêmes sont assez heureuses pour n'éprouver que rarement un de ces deux états , & pour être ordinairement à elles-mêmes une bonne compagnie. Un petit nombre peut apprendre cet art , qui , pour me servir de l'expression d'Horace , fait vivre en amitié avec soi-même : *Quod te tibi reddat amicum*. Il faut , pour en être capable , avoir un certain tempérament d'humeurs , qui rend ceux qui l'apportent en naissant aussi obligés à la Providence que les fils aînés des Souverains : Il faut encore s'être appliqué dès la jeunesse à des études & à des occupations dont les travaux demandent beaucoup de méditation : Il faut que l'esprit ait contracté l'habitude de mettre en ordre ses idées & de penser sur ce qu'il lit ; car la lecture où l'esprit n'agit point , & qu'il ne soutient pas en faisant des réflexions sur ce qu'il lit , devient bien-tôt sujette à l'ennui. Mais à force d'exercer son imagination , on la dompte ; & cette faculté rendue docile fait ce qu'on lui demande. On acquiert , à force de méditer , l'habitude de transporter à son

gré sa pensée d'un objet sur un autre ,
ou de la fixer sur un certain objet.

Cette conversation avec soi-même met ceux qui la sçavent faire à l'abri de l'état de langueur & de misere dont nous venons de parler. Mais , comme je l'ai dit , les personnes qu'un sang sans aigreur & des humeurs sans venin ont prédestinées à une vie intérieure si douce , sont bien rares. La situation de leur esprit est même inconnue au commun des hommes , qui jugeant de ce que les autres doivent souffrir de la solitude par ce qu'ils en souffrent eux-mêmes , pensent que la solitude est un mal douloureux pour tout le monde.

La premiere maniere de s'occuper dont nous avons parlé , qui est celle de se livrer aux impressions que les objets étrangers font sur nous , est beaucoup plus facile. C'est l'unique ressource de la plupart des hommes contre l'ennui ; & même les personnes qui sçavent s'occuper autrement , sont obligées , pour ne point tomber dans la langueur qui suit la durée de la même occupation , de se prêter aux emplois & aux plaisirs du commun des hommes. Le changement de travail & de plaisir remet en mou-

vement les esprits qui commencent à s'appesantir : ce changement semble rendre à l'imagination épuisée une nouvelle vigueur.

Voilà pourquoi nous voyons les hommes s'embarasser de tant d'occupations frivoles & d'affaires inutiles. Voilà ce qui les porte à courir avec tant d'ardeur après ce qu'ils appellent leur plaisir , comme à se livrer à des passions dont ils connoissent les suites fâcheuses , même par leur propre expérience. L'inquiétude que les affaires causent , ni les mouvemens qu'elles demandent , ne sçauroient plaire aux hommes par eux-mêmes. Les passions qui leur donnent les joies les plus vives , leur causent aussi des peines durables & douloureuses ; mais les hommes craignent encore plus l'ennui qui suit l'inaction , & ils trouvent dans le mouvement des affaires & dans l'ivresse des passions une émotion qui les tient occupés. Les agitations qu'elles excitent , se réveillent encore durant la solitude ; elles empêchent les hommes de se rencontrer tête à tête , pour ainsi dire , avec eux-mêmes sans être occupés, c'est-à-dire, de se trouver dans l'affliction ou dans l'ennui.

Quand les hommes dégoûtés de ce qu'on appelle le monde prennent la résolution d'y renoncer, il est rare qu'ils puissent la tenir. Dès qu'ils ont connu l'inaction, si-tôt qu'ils ont comparé ce qu'ils souffroient par l'embaras des affaires & par l'inquiétude des passions, avec l'ennui de l'indolence, ils viennent à regretter l'état tumultueux dont ils étoient si dégoûtés. On les accuse souvent à tort d'avoir fait parade d'une modération feinte, lorsqu'ils ont pris le parti de la retraite. Ils étoient alors de bonne foi; mais comme l'agitation excessive leur a fait souhaiter une pleine tranquillité, un trop grand loisir leur fait regretter le tems où ils étoient toujours occupés. Les hommes sont encore plus légers qu'ils ne sont dissimulés; & souvent ils ne sont coupables que d'inconstance, dans les occasions où l'on les accuse d'artifice.

Véritablement l'agitation où les passions nous tiennent, même durant la solitude, est si vive, que tout autre état est un état de langueur auprès de cette agitation. Ainsi nous courons par instinct après les objets qui peuvent exciter nos passions, quoique ces objets

fassent fur nous des impressions qui nous coûtent souvent des nuits inquiètes & des journées douloureuses : mais les hommes en général souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions ne les font souffrir.

SECTION II.

De l'attrait des Spectacles propres à exciter en nous une grande émotion. Des Gladiateurs.

CETTE émotion naturelle qui s'excite en nous machinalement, quand nous voyons nos semblables dans le danger ou dans le malheur, n'a d'autre attrait que celui d'être une passion dont les mouvemens remuent l'ame & la tiennent occupée; cependant cette émotion a des charmes capables de la faire rechercher, malgré les idées tristes & importunes qui l'accompagnent & qui la suivent. Un mouvement que la raison réprime mal, fait courir bien des personnes après les objets les plus propres à déchirer le cœur. On va voir en foule un spectacle des plus affreux que

Les hommes puissent regarder ; je veux dire le supplice d'un autre homme qui subit la rigueur des loix sur un échafaud, & qu'on conduit à la mort par des tourmens effroyables : on devroit prévoir néanmoins, supposé qu'on ne le sçût pas déjà par son expérience, que les circonstances du supplice, que les gémissemens de son semblable, feront sur lui, malgré lui-même, une impression durable qui le tourmentera longtems avant que d'être pleinement effacée ; mais l'attrait de l'émotion est plus fort pour bien des gens que les réflexions & que les conseils de l'expérience. Le monde dans tous les pays va voir en foule les spectacles horribles dont je viens de parler.

C'est le même attrait qui fait aimer les inquiétudes & les allarmes que causent les périls, où l'on voit d'autres hommes exposés, sans avoir part à leurs dangers. Il est touchant, dit Lucrece (a), de voir du rivage un vaisseau lutter contre les vagues qui le veulent engloutir, comme de regarder une bataille d'une hauteur d'où l'on voit en sûreté la mêlée :

(a) De Nat. 1^{er} lib. 2^o

*Suave mari magno , turbantibus æquora ventis ,
E terrâ alterius magnum spectare laborem :*

.....
*Suave etiam bellî certamina magna tueri
Per campos instructa , tui sine parte pericli.*

Plus les tours qu'un voltigeur téméraire fait sur la corde sont périlleux , plus le commun des spectateurs s'y rend attentif. Quand il fait un saut entre deux épées prêtes à le percer , si dans la chaleur du mouvement son corps s'écartoit d'un point de la ligne qu'il doit décrire , il devient un objet digne de toute notre curiosité. Qu'on mette deux bâtons à la place des épées , que le voltigeur fasse tendre sa corde à deux pieds de hauteur sur une prairie, il fera en vain les mêmes sauts & les mêmes tours; on ne daignera plus le regarder ; l'attention du spectateur cesseroit avec le danger.

D'où venoit le plaisir extrême que les Romains trouvoient aux spectacles de l'amphithéâtre? On y faisoit déchirer des hommes vivans par des bêtes féroces. Les Gladiateurs s'entr'égorgeoient par troupes sur l'arène. On rafinoit même sur les instrumens meurtriers que ces malheureux devoient mettre en œuvre pour s'entretuer. Ce n'étoit point au

Hazard qu'on avoit armé le Gladiateur *Retiaire* d'une façon, & le *Mirmillon* d'une autre; on avoit cherché entre les armes offensives & les armes défensives de ces *Quadrilles* une proportion qui rendît leurs combats plus longs & plus remplis d'événemens; on vouloit que la mort y vînt à pas plus lents & plus affreux. D'autres *Quadrilles* combattoient avec d'autres armes. On vouloit diversifier les genres de mort de ces hommes souvent innocens. On les nourrissoit même avec des pâtes & des alimens propres à les tenir dans l'embonpoint, afin que le sang s'écoulât plus lentement par les blessures qu'ils recevroient, & que le spectateur pût jouir ainsi plus long-tems des horreurs de leur agonie. La profession d'instruire les Gladiateurs étoit devenue un art: le goût que les Romains avoient pour ces combats, leur avoit fait rechercher de la délicatesse, & introduire des agrémens dans un spectacle que nous ne sçaurions imaginer aujourd'hui sans horreur. Il falloit que les *Maîtres d'Escrime* (a) qui instruisoient les Gladiateurs, leur montraissent non-seulement

(a) *Lanista.*

à se bien servir de leurs armes ; mais il falloit encore qu'ils enseignassent à ces malheureuses victimes dans quelle attitude il falloit se coucher , & quel maintien il falloit tenir , lorsqu'on étoit blessé mortellement. Ces Maîtres leur apprenoient , pour ainsi dire , à expirer de bonne grace.

Ce spectacle ne s'introduisit point à Rome à la faveur de la grossiereté des cinq premiers siècles qui s'écoulerent immédiatement après sa fondation : quand les deux Brutus donnerent aux Romains le premier combat de Gladiateurs qu'ils eussent vu dans leur ville , les Romains étoient déjà civilisés. Mais loin que l'humanité & la politesse des siècles suivans ayent dégoûté les Romains des spectacles barbares de l'amphithéâtre , au contraire elles les en rendirent plus épris. Les Vierges Vestales avoient leur place marquée sur le premier degré de l'amphithéâtre dans les tems de la plus grande politesse des Romains , & quand un homme passoit pour barbare , *S'il faisoit marquer d'un fer chaud son esclave qui avoit volé le linge de table (a)* , crime pour lequel les loix

(a) *Juvenal, Sat. 14. v. 22.*

condamnent à mort, dans la plupart des pays Chrétiens, nos domestiques qui sont des hommes d'une condition libre. Mais les Romains sentoient à l'amphithéâtre une émotion qu'ils ne trouvoient pas au cirque ni au théâtre. Les combats des Gladiateurs ne cessèrent à Rome qu'après que la religion Chrétienne y fut devenue la religion dominante, & que Constantin le Grand les eut défendus par une loi expresse (a). Il y avoit déjà cinq cens ans (b) que les Romains avoient condamné leur goût pour les spectacles de l'arène, en défendant à tous les sujets de la République d'immoler aucune victime humaine, lorsque les combats dont je parle, furent abolis.

L'attrait du spectacle des Gladiateurs le fit aimer des Grecs aussi-tôt qu'ils le connurent: ils s'y accoutumerent, quoiqu'ils n'eussent point été familiarisés avec ses horreurs dès l'enfance. Les principes de Morale où les Grecs étoient alors élevés, ne leur permettoient pas d'avoir d'autres sentimens que des sentimens d'aversion pour un spectacle,

(a) *Cod. Just. lib. x. tit. 44. leg. unica.*

(b) *Plin. hist. lib. trig. cap. 21.*

où, dans le dessein de divertir l'assemblée, en égorgéoit des hommes qui souvent n'avoient pas mérité la mort.

Sous le regne d'Antiochus Epiphane, Roi de Syrie, les arts & les sciences qui corrigent la férocité de l'homme, & qui même quelquefois amolissent trop son courage, fleurissoient depuis long-tems dans tous les pays habités par les Grecs. Quelques usages pratiqués autrefois dans les jeux funébres, & qui pouvoient ressembler aux combats des Gladiateurs, y étoient abolis depuis long-tems. Antiochus qui formoit de grands projets, & qui mettoit en œuvre, pour les faire réussir, le genre de magnificence qui est propre à concilier aux Souverains la bienveillance des Nations, fit venir de Rome à grands frais des Gladiateurs, pour donner aux Grecs, amoureux de toutes les fêtes, un spectacle nouveau. Peut-être pensoit-il aussi qu'en assistant à ces combats, on conçut le mépris de la vie qui avoit rendu le soldat des Légions plus déterminé que celui des Phalanges, dans les guerres, où son pere Antiochus le grand & Philippe Roi de Macedoine avoient été battus par les Romains. D'abord, dit

Tite-Live , l'arène ne parut qu'un objet d'horreur. Qu'on s'imagine ce que les Grecs , toujours ingénieux à se vanter , comme à rabaisser les Barbares , purent dire sur la férocité des autres Nations ; Antiochus ne se rebuta point. Afin d'appriivoiser peu à peu les peuples avec son nouveau spectacle, il y fit combattre les Champions seulement jusqu'au premier sang. Nos Philosophes regarderent avec plaisir ces combats mitigés ; mais bien-tôt ils ne détournèrent plus les yeux des combats à toute outrage , & ils s'accoutumèrent à voir tuer des hommes uniquement pour les divertir ; il se forma même des Gladiateurs dans le pays. (a) *Gladiatorum munus Romanæ consuetudinis , primò majore cum terrore hominum , insuetorum ad tale spectaculum , quàm cum voluptate dedit : Deinde sæpiùs dando , & modò vulneribus tenùs , modò sine missione etiam , & familiare oculis gratumque id spectaculum fecit , & armorum studium plerisque juvenum accendit. Itaque , qui primò ab Roma magnis præmiis paratos Gladiatores arcessere solitus erat , jam suo , &c.*

Nous avons dans notre voisinage un

(a) Livius , lib. 41.

peuple tellement avare des souffrances des hommes, qu'il respecte encore l'humanité dans les plus grands scélérats. Il a mieux aimé que les criminels échappassent souvent aux châtimens que l'intérêt de la société civile demande qu'on leur fasse subir, que de permettre qu'un innocent pût être jamais exposé à ces tourmens dont les Juges se servent dans les autres pays chrétiens pour arracher aux accusés l'aveu de leurs crimes. Tous les supplices dont il permet l'usage, sont de ceux qui tuent les condamnés sans leur faire souffrir d'autre peine que la mort. Néanmoins ce peuple, si respectueux envers l'humanité, se plaît infiniment à voir les bêtes s'entre-déchirer. Il a même rendu capables de se tuer ceux des animaux à qui la nature a voulu refuser des armes qui pussent faire des blessures mortelles à leurs semblables; il leur fournit avec industrie des armes artificielles qui blessent facilement à mort. Le peuple dont je parle, regarde encore avec tant de plaisir des hommes, payés pour cela, se battre jusqu'à se faire des blessures dangereuses, qu'on peut croire qu'il auroit de véritables Gladiateurs à la

Romaine, si la Bible défendoit un peu moins positivement de verser le sang des hommes hors les cas d'une absolue nécessité.

On peut dire la même chose d'autres Nations très-polies, & qui font profession de la religion ennemie de l'effusion du sang humain. Les fêtes les plus chères à nos ancêtres, les tournois n'étoient-ils pas des spectacles où la vie des tenans couroit un véritable danger ? Il y arrivoit quelquefois que la lance à roquet bleffoit à mort aussi-bien que la lance à fer émolu : la France ne l'éprouva que trop, quand le Roi Henri II fut bleffé mortellement dans une de ces fêtes. Mais nous avons dans nos Annales une preuve encore plus forte que celle-là, pour montrer qu'il est dans les spectacles les plus cruels une espece d'attrait capable de les faire aimer des peuples les plus humains. Les combats en champ clos, entre deux ou plusieurs champions, ont été long-tems en usage parmi nous, & les personnes les plus considérables de la Nation y tiroient l'épée par un motif plus sérieux que celui de divertir l'assemblée ; c'étoit pour vider leurs querelles, c'étoit

pour s'entretuer. On accouroit cependant à ces combats comme à des fêtes ; & la Cour de Henri II, si polie d'ailleurs, assista dans S. Germain au duel de Jarnac & de la Chategneraie.

Les fêtes des taureaux coûtent bien souvent la vie aux combattans. Un grenadier n'est pas plus exposé à l'attaque d'un chemin couvert, que le sont les champions qui combattent ces animaux furieux. Les Espagnols de toute condition montrent néanmoins pour des fêtes si dangereuses l'empressement qu'avoient les Romains pour les fêtes de l'amphithéâtre. Malgré les efforts des Papes pour abolir les combats de taureaux, ils subsistent encore ; & la nation Espagnole, qui se pique de paroître du moins leur obéir avec soumission, n'a point eu dans ce cas-là de déférence pour leurs remontrances & pour leurs ordres. L'attrait de l'émotion fait oublier les premiers principes de l'humanité aux nations les plus débonnaires, & il cache aux plus chrétiennes les maximes les plus évidentes de leur religion.

Beaucoup de personnes mettent tous les jours une partie considérable de leur

bien à la merci des cartes & des dez ,
quoiqu'elles n'ignorent point les mau-
vaises suites du gros jeu. Les hommes
enrichis par ses bienfaits , sont connus
de toute l'Europe , comme le sont ceux
aufquels il est arrivé quelque aventure
singuliere. Les hommes riches & ruinés
par le jeu , passent en nombre les gens
robustes que les Médecins ont rendus
infirmes. Les fols & les fripons sont les
seuls qui jouent par un motif d'avarice
& dans la vûe d'augmenter leur bien
par des gains continuels. Ce n'est donc
point l'avarice , c'est l'attrait du jeu qui
fait que tant de personnes se ruinent à
jouer. En effet un joueur habile doué du
talent de combiner aisément une infini-
té de circonstances, & d'en tirer promp-
tement des conséquences justes ; un
joueur habile, dis-je, pourroit faire tous
les jours un gain certain en ne risquant
son argent qu'aux jeux où le succès dé-
pend encore plus de l'habileté des te-
nans , que du hazard des cartes & des
dez : cependant il préfere par goût les
jeux où le gain dépend entièrement du
caprice des dez & des cartes , & dans
lesquels son talent ne lui donne point
de supériorité sur les autres joueurs. La

raison d'une prédilection tellement opposée à ses intérêts, c'est que les jeux qui laissent une grande part dans l'événement à l'habileté du joueur, exigent une contention d'esprit plus suivie; & qu'ils ne tiennent pas l'ame dans une émotion continuelle, ainsi que le jeu des Landſquenets, la Bassette & les autres jeux où les événemens dépendent entièrement du hazard: à ces derniers tous les coups sont décisifs, & chaque événement fait perdre ou gagner quelque chose. Ils tiennent donc l'ame dans une espèce d'extase, & ils l'y tiennent encore sans qu'il soit besoin qu'elle contribue à son plaisir par une attention sérieuse, dont notre paresse naturelle cherche toujours à se dispenser. La paresse est un vice que les hommes surmontent bien quelquefois, mais qu'ils n'étouffent jamais: peut-être est-ce un bonheur pour la société que ce vice ne puisse pas être déraciné. Bien des gens croient que lui seul il empêche plus de mauvaises actions que toutes les vertus.

Ceux qui prennent trop de vin, ou qui se livrent à d'autres passions, en connoissent souvent les mauvaises sui-

tes bien mieux que ceux qui leur font des remontrances ; mais le mouvement naturel de notre ame , est de se livrer à tout ce qui l'occupe , sans qu'elle ait la peine d'agir avec contention. Voilà pourquoi la plûpart des hommes sont assujettis aux goûts & aux inclinations qui sont pour eux des occasions fréquentes d'être occupés agréablement par des sensations vives & satisfaisantes. *Trahit sua quemque voluptas.* En cela les hommes ont le même but ; mais comme ils ne sont pas organisés de même , ils ne cherchent pas tous les mêmes plaisirs.

SECTION III.

Que le mérite principal des Poëmes & des Tableaux consiste à imiter les objets qui auroient excité en nous des passions réelles. Les passions que ces imitations font naître en nous ne sont que superficielles.

QUAND les passions réelles & véritables qui procurent à l'ame ses sensations les plus vives , ont des retours si fâcheux , parce que les momens heu-

reux dont elles font jouir, sont suivis de journées si tristes, l'art ne pourroit-il pas trouver le moyen de séparer les mauvaises suites de la plûpart des passions d'avec ce qu'elles ont d'agréable? L'art ne pourroit-il pas créer, pour ainsi dire, des êtres d'une nouvelle nature? Ne pourroit-il pas produire des objets qui excitassent en nous des passions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons, & incapables de nous causer dans la suite des peines réelles & des afflictions véritables?

La Poësie & la Peinture en viennent à bout. Je ne prétends pas soutenir que les premiers Peintres & les premiers Poëtes, ni les autres artisans, qui peuvent faire la même chose qu'eux, ayent porté si loin leur idée, & qu'ils se soient proposé des vûes si raffinées en travaillant. Les premiers inventeurs du bain n'ont pas songé qu'il fût un remede propre à guérir de certains maux, ils ne s'en sont servis que comme d'un rafraichissement agréable durant la chaleur, lequel on a découvert depuis être utile pour rendre la santé dans certaines maladies: de même les premiers Poëtes &

Les premiers Peintres n'ont songé peut-être qu'à flater nos sens & notre imagination ; & c'est en travaillant pour cela qu'ils ont trouvé le moyen d'exciter dans notre cœur des passions artificielles. C'est par hazard que les inventions les plus utiles à la société ont été trouvées. Quoi qu'il en soit, ces phantômes de passions que la Poësie & la Peinture savent exciter, en nous émouvant par les imitations qu'elles nous présentent, satisfait au besoin où nous sommes d'être occupés.

Les Peintres & les Poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables. Comme l'impression que ces imitations font sur nous est du même genre que l'impression que l'objet imité par le Peintre où par le Poète feroit sur nous ; comme l'impression que l'imitation fait n'est différente de l'impression que l'objet imité feroit, qu'en ce qu'elle est moins forte, elle doit exciter dans notre ame une passion qui ressemble à celle que l'objet imité y auroit pû exciter. La copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie

de la passion que l'objet y auroit excitée. Mais comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde que l'impression que l'objet même auroit faite ; comme l'impression faite par l'imitation n'est pas sérieuse , d'autant qu'elle ne va point jusqu'à la raison pour laquelle il n'y a point d'illusion dans ces sensations , ainsi que nous l'expliquerons tantôt plus au long ; enfin comme l'impression faite par l'imitation n'affecte vivement que l'ame sensitive , elle s'efface bien-tôt. Cette impression superficielle faite par une imitation , disparoît sans avoir des suites durables , comme en auroit une impression faite par l'objet même que le Peintre ou le Poète a imité.

On conçoit facilement la raison de la différence qui se trouve entre l'impression faite par l'objet même , & l'impression faite par l'imitation. L'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel , elle n'a qu'une vie empruntée , au lieu que la force & l'activité de la nature se trouvent dans l'objet imité. C'est en vertu du pouvoir qu'il tient de la nature même que l'objet réel agit sur nous.

Namque iis , quæ in exemplum assumimus

Subest natura & vera vis : contra omnis imitatio ficta est, dit Quintilien. (a)

Voilà d'où procède le plaisir que la Poësie & la Peinture font à tous les hommes. Voilà pourquoi nous regardons avec contentement des peintures dont le mérite consiste à mettre sous nos yeux des aventures si funestes, qu'elles nous auroient fait horreur si nous les avions vûes véritablement ; car, comme le dit Aristote dans sa poétique : (b) *Des monstres & des hommes morts ou mourants que nous n'oserions regarder, ou que nous ne verrions qu'avec horreur, nous les voyons avec plaisir imités dans les ouvrages des Peintres. Mieux ils sont imités, plus nous les regardons avidement.* Il en est de même des imitations que fait la Poësie.

Le plaisir qu'on sent à voir les imitations que les Peintres & les Poètes sçavent faire des objets qui auroient excité en nous des passions dont la réalité nous auroit été à charge, est un plaisir pur. Il n'est pas suivi des inconvéniens dont les émotions sérieuses qui auroient été causées par l'objet même, seroient accompagnées.

(a) *Instit. lib. 10. cap. 20*

(b) *Chap. 4.*

Des exemples éclairciront encore mieux que des raisonnemens une opinion que je puis craindre de n'exposer jamais assez distinctement. Le massacre des Innocens a dû laisser des idées bien funestes dans l'imagination de ceux qui virent réellement les soldats effrénés égorger les enfans dans le sein des meres sanglantes. Le tableau de le Brun où nous voyons l'imitation de cet événement tragique, nous émeut & nous attendrit, mais il ne laisse point dans notre esprit aucune idée importune : ce tableau excite notre compassion, sans nous affliger réellement. Une mort telle que la mort de Phédre : une jeune Princesse expirante avec des convulsions affreuses, en s'accusant elle-même des crimes atroces dont elle s'est punie par le poison, seroit un objet à fuir. Nous serions plusieurs jours avant que de pouvoir nous distraire des idées noires & funestes qu'un pareil spectacle ne manqueroit pas d'empreindre dans notre imagination. La tragédie de Racine qui nous présente l'imitation de cet événement, nous émeut & nous touche sans laisser en nous la semence d'une tristesse durable. Nous jouissons de notre émo-

tion , sans être allarmés par la crainte qu'elle dure trop long-tems. C'est , sans nous attrister réellement , que la pièce de Racine fait couler des larmes de nos yeux : l'affliction n'est , pour ainsi dire , que sur la superficie de notre cœur , & nous sentons bien que nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse qui les fait couler.

Nous écoutons donc avec plaisir les hommes les plus malheureux , quand ils nous entretiennent de leurs infortunes par le moyen du pinceau d'un Peintre , ou dans les vers d'un Poëte ; mais , comme le remarque Diogene Laerce , nous ne les écouterions qu'avec répugnance s'ils déploreroient eux-mêmes leurs malheurs devant nous. *Itaque eos qui lamentationes imitantur libenter , qui autem verè lamentantur , hos sine voluptate audimus* , dit la Version latine. (a) Le Peintre & le Poëte ne nous affligent qu'autant que nous le voulons , ils ne nous font aimer leurs Héros & leurs Héroïnes qu'autant qu'il nous plaît : au lieu que nous ne serions pas les maîtres de la mesure de nos sentimens ; nous ne serions pas les maîtres de leur vivacité

(a) In *Aristi* po.

comme de leur durée , si nous avions été frappés par les objets mêmes que ces nobles Artisans ont imités.

Il est vrai que les jeunes gens qui s'adonnent à la lecture des Romans , dont l'attrait consiste dans des imitations poétiques , sont sujets à être tourmentés par des afflictions & par des desirs très-réels ; mais ces maux ne sont pas les suites nécessaires de l'émotion artificielle causée par le portrait de Cyrus & de Mandane. Cette émotion artificielle n'en est que l'occasion ; elle fomente dans le cœur d'une jeune personne qui lit les Romans avec trop de goût , les principes des passions naturelles qui sont déjà en elle , & la dispose ainsi à concevoir plus aisément des sentimens passionnés & sérieux pour ceux qui sont à portée de lui en inspirer : ce n'est point Cyrus ou Mandane qui sont le sujet de ses agitations.

On dit bien encore qu'on a vû des hommes se livrer de si bonne foi aux impressions des imitations de la Poësie , que la raison ne pouvoit plus reprendre ses droits sur leur imagination égarée. On sçait l'aventure des habitans d'Abdere , qui furent tellement frappés par

Les images tragiques de l'Andromede d'Euripide, que l'imitation fit sur eux une impression sérieuse & de même nature que l'impression que la chose imitée auroit fait elle-même : ils en perdirent le sens pour un tems, comme il pourroit arriver de le perdre à la vue d'événemens tragiques à l'excès. On cite aussi un bel esprit du dernier siècle, qui trop ému par les peintures de l'Asfrée, se crut le successeur de ces Bergers galands, qui n'eurent jamais d'autre patrie que les estampes & les tapisseries. Son imagination altérée lui fit faire des extravagances semblables à celles que Cervantes fait faire en une folie du même genre, mais d'une autre espèce, à son Don Quichotte, après avoir supposé que la lecture des prouesses de la Chevalerie errante avoit tourné la tête à ce bon Gentilhomme.

Il est bien rare de trouver des hommes qui ayent en même-tems le cœur si sensible & la tête si foible ; supposé qu'il en soit véritablement de tels, leur petit nombre ne mérite pas qu'on fasse une exception à cette regle générale : que notre ame demeure toujours la maîtresse de ces émotions superficielles.

que les vers & les tableaux excitent en elle.

On peut même penser que le Berger visionnaire dont je viens de parler, n'auroit jamais pris ni pannetiere ni houlette, sans quelque Bergere qu'il voyoit tous les jours ; il est vrai seulement que sa passion n'auroit pas produit des effets aussi bizarres, si, pour me servir de cette expression, elle n'eût été entée sur les chimeres dont la lecture de l'Astrée avoit rempli son imagination. Car pour l'avanture d'Abdere, le fait, comme il arrive toujours, est bien moins merveilleux dans l'auteur original que dans la narration de ceux qui nous le donnent de la troisième ou de la seconde main. Lucien raconte seulement (a) que les Abderitains ayant vû la représentation de l'Andromede d'Euripide durant les chaleurs les plus ardentes de l'été, plusieurs d'entre eux qui tomberent malades bien-tôt après, récitoient dans le transport de la fièvre des vers de cette tragédie ; c'étoit la dernière chose qui eût fait sur eux une grande impression. Lucien ajoute que le froid de l'hyver, dont la propriété est

(a) Dans la maniere d'écrire l'Histoire,

d'éteindre les maladies épidémiques allumées par l'intempérie de l'été, fit cesser la déclamation & la maladie.

SECTION IV.

*Du pouvoir que les imitations ont sur nous,
& de la facilité avec laquelle le cœur est ému.*

PERSONNE ne doute que les Poëmes ne puissent exciter en nous des passions artificielles ; mais il paroîtra peut-être extraordinaire à bien du monde & même à des Peintres de profession, d'entendre dire que des tableaux, que des couleurs appliquées sur une toile, puissent exciter en nous des passions : cependant cette vérité ne peut surprendre que ceux qui ne font pas d'attention à ce qui se passe dans eux-mêmes. Peut-on voir le tableau du Pouffin qui représente la mort de Germanicus, sans être ému de compassion pour ce Prince & pour sa famille, comme d'indignation contre Tibere ? Les Graces de la Galerie du Luxembourg, & plusieurs autres tableaux n'auroient pas été défi-

gurés, si leurs possesseurs les eussent vus sans émotion ; car tous les tableaux ne sont pas du genre de ceux dont parle Aristote, quand il dit : *Qu'il est des tableaux aussi capables de faire rentrer en eux-mêmes les hommes vicieux, que les préceptes de morale donnés par les Philosophes.* (a) Les personnes délicates souffrent-elles dans leurs cabinets des tableaux dont les figures sont hideuses, comme seroit le tableau de Prométhée attaché au rocher, & peint par Michel-Ange de Caravage ? L'imitation d'un objet hideux fait sur elle une impression qui approche trop de celle que l'objet même auroit faite. S. Grégoire de Nazianze rapporte l'histoire d'une Courtisane, qui dans un lieu où elle n'étoit pas venue pour faire des réflexions férieuses, jeta les yeux par hazard sur le portrait d'un Polémon, Philosophe fameux pour son changement de vie, lequel tenoit du miracle, & qui rentra en elle-même à la vûe de ce portrait. Cedrenus raconte qu'un tableau du Jugement dernier contribua beaucoup à la conversion d'un Roi des Bulgares. Ceux qui ont gouverné les peuples dans tous

(a) *Polit. lib 3,*

les tems, ont toujours fait usage des peintures & des statues pour leur mieux inspirer les sentimens qu'ils vouloient leur donner, soit en religion, soit en politique.

Ces objets ont toujours fait une grande impression sur les hommes, principalement dans les contrées où communément ils ont le sentiment très-vif, telles que sont les Régions de l'Europe les plus voisines du Soleil, & les côtes de l'Asie & de l'Afrique qui font face à ces Régions. Qu'on se souvienne de la défense que les tables de la Loi font aux Juifs de peindre & de *tailler* des figures humaines : elles faisoient trop d'impression sur un peuple enclin par son caractère à se passionner pour tous les objets capables de l'émouvoir.

Dans quelques pays Protestans, où, sous prétexte de Réforme, les statues & les tableaux ont été bannis des Eglises, le Gouvernement ne laisse pas de mettre en œuvre le pouvoir que la Peinture a naturellement sur les hommes pour contribuer à tenir le peuple dans le respect des Loix. On voit au-dessus des *placards* où ces Loix sont écrites, des tableaux représentant le supplice auquel

les infraçteurs qui les violeroient, feroient condamnés. Il faut que dans cet Etat, rempli d'Observeurs politiques qui étendent leur attention sur bien des choses auxquelles on ne daigne point faire réflexion en d'autres pays, nos Observeurs ayent remarqué que ces tableaux étoient propres à donner du moins aux enfans qui doivent un jour devenir des hommes, plus de crainte des châtimens prononcés par la Loi. Dans la République dont je parle, on fait apprendre à lire aux enfans dans des livres dont l'éloquence est à la portée de cet âge, & remplis encore d'images qui représentent des événemens arrivés dans leur propre patrie, lesquels sont propres à leur inspirer de l'adversion contre la puissance de l'Europe qui dans le tems est la plus suspecte à la République. Lorsque le systême de l'Europe vient à changer, on fait un nouveau livre, & on substitue la Puissance qui est devenue redoutable à l'Etat, à la place de celle qu'il a cessé de craindre.

La profession de Quintilien étoit d'enseigner aux hommes l'art d'émouvoir les autres hommes par la force de la parole : cependant Quintilien met en

parallele le pouvoir de la Peinture avec le pouvoir de l'art Oratoire. *Sic in intimos*, dit-il en parlant de la Peinture (a), *penetret affectus, ut ipsam vim dicendi non nunquam superare videatur*. Le même Auteur rapporte qu'il a vu quelquefois les accusateurs faire exposer dans le Tribunal un tableau, où le crime dont ils poursuivoient la vengeance, étoit représenté, afin d'exciter encore plus efficacement l'indignation des Juges contre le coupable. On appelloit la Peinture au secours de l'art Oratoire en un tems où cet Art étoit dans sa perfection. *Et ipse aliquando vidi depictam tabulam supra Jovem, in imaginem rei cujus atrocitate judex erat commovendus* (b).

Quand on fait attention à la sensibilité naturelle du cœur humain, à sa disposition pour être ému facilement par tous les objets dont les Peintres & les Poëtes font des imitations; on n'est pas surpris que les vers & les tableaux mêmes puissent l'agiter. La nature a voulu mettre en lui cette sensibilité si prompte & si soudaine, comme le premier fondement de la société. L'amour de soi-

(a) *Instit.* lib. 11. c. 3.

(b) *Instit.* lib. 6. c. 2.

même qui se change presque toujours en amour propre immodéré, à mesure que les hommes avancent en âge, les rend trop attachés à leurs intérêts présents & à venir, & trop durs envers les autres, lorsqu'ils prennent leur résolution de sens rassis. Il étoit à propos que les hommes pussent être tirés de cet état facilement. La nature a donc pris le parti de nous construire de manière que l'agitation de tout ce qui nous approche eût un puissant empire sur nous, afin que ceux qui ont besoin de notre indulgence ou de notre secours, pussent nous ébranler avec facilité. Ainsi leur émotion seule nous touche subitement; & ils obtiennent de nous, en nous attendrissant, ce qu'ils n'obtiendroient jamais par la voie du raisonnement & de la conviction. Les larmes d'un inconnu nous émeuvent même avant que nous sachions le sujet qui le fait pleurer. Les cris d'un homme qui ne tient à nous que par l'humanité, nous font voler à son secours par un mouvement machinal qui précède toute délibération. Celui qui nous aborde la joie peinte sur le visage, excite en nous un sentiment de joie, avant

que nous soyons informés du sujet de la sienne :

Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent.
Humani vultus (a).

Pourquoi les Acteurs qui se passionnent véritablement en déclamant, ne laissent-ils pas de nous émouvoir & de nous plaire, bien qu'ils ayent des défauts essentiels ? c'est que les hommes qui sont eux-mêmes touchés, nous touchent sans peine. Les Acteurs dont je parle, sont émus véritablement, & cela leur donne le droit de nous émouvoir, quoiqu'ils ne soient point capables d'exprimer les passions avec la noblesse ni avec la justesse convenable. La nature dont ils font entendre la voix, supplée à leur insuffisance. Ils font ce qu'ils peuvent ; elle fait le reste.

De tous les talens qui donnent de l'empire sur les autres hommes, le talent le plus puissant n'est pas la supériorité d'esprit & de lumieres : c'est le talent de les émouvoir à son gré ; ce qui se fait principalement en paroissant soi-même ému, & pénétré des sentimens qu'on veut leur inspirer. C'est le talent

(a) *Horat. us de Arte Poet.*

d'être comme Catilina, *Cujus rei libet stimulator*, qu'on appellera, si on veut, le talent d'être grand Comédien. Ceux des Anglois qui sont le mieux informés de l'histoire de leur pays, ne parlent pas d'Olivier Cromwel avec la même admiration que le commun de la Nation; ils lui refusent ce génie étendu, pénétrant & supérieur que lui donnent bien des gens, & ils lui accordent pour tout mérite la valeur du simple soldat, & le talent d'avoir sçu paroître pénétré des sentimens qu'il vouloit feindre, & aussi ému des passions qu'il vouloit inspirer aux autres, que s'il les avoit senties véritablement. Turlow, disent-ils, lui expliquoit dans le tems, & comme on l'explique à une femme qu'on veut faire agir dans une affaire importante, quelles personnes il falloit gagner pour faire réussir un projet, & par quel endroit il falloit les attaquer. Olivier leur parloit ensuite si pathétiquement, qu'il les gaignoit. L'Europe surprise de le voir détourner à son avantage l'événement qu'on avoit cru le devoir perdre, lui faisoit honneur pour ce succès de plusieurs vertus qu'il n'avoit pas: c'est ainsi que sa réputation s'est établie. Quelques

contemporains d'un Ministre des plus illustres que la France ait eu dans le dernier siècle, disoient de lui quelque chose d'approchant.

Quand nous sommes dans un de ces réduits ou plusieurs joueurs sont assis autour de différentes tables, pourquoi un instinct secret nous fait-il prendre place auprès des joueurs qui risquent de plus grosses sommes, bien que leur jeu ne soit pas aussi digne de curiosité que celui qui se joue sur les autres tables? Quel attrait nous ramene auprès d'eux, quand un mouvement de curiosité nous a fait aller voir ce que la fortune décideoit sur les théâtres voisins? C'est que l'émotion des autres nous émeut nous-mêmes, & ceux qui jouent gros jeu nous émeuvent davantage, parce qu'eux-mêmes ils sont plus émus.

Enfin il est facile de concevoir comment les imitations que la Peinture & la Poësie nous présentent, sont capables de nous émouvoir, quand on fait réflexion qu'une coquille, une fleur, une médaille où le tems n'a laissé que des phantômes de lettres & de figures, excitent des passions ardentes & inquiètes: le désir de les voir, & l'envie de

les posséder. Une grande passion allumée par le plus petit objet, est un événement ordinaire. Rien n'est surprenant dans nos passions qu'une longue durée.

SECTION V.

Que Platon ne bannit les Poètes de sa République, qu'à cause de l'impression trop grande que leurs imitations peuvent faire.

L'IMPRESSION que les imitations font sur nous en certaines circonstances paroît même si forte, & par conséquent si dangereuse à Platon, qu'elle est cause de la résolution qu'il prend de ne point souffrir l'imitation Poétique, ou la Poësie proprement dite, dans cette République idéale dont il regle la constitution avec tant de plaisir. Il craint que les peintures & les imitations qui sont l'essence de la Poësie, ne fassent trop d'effet sur l'imagination de son peuple favori, qu'il se représentoit avec la conception aussi vive & d'un naturel aussi sensible que les Grecs ses compatriotes. Les Poètes, dit Platon, ne se plaisent

point à nous décrire la tranquillité de l'intérieur d'un homme sage, qui conserve toujours une égalité d'esprit à l'épreuve des peines & des plaisirs. Ils ne font pas servir le talent de la fiction à nous peindre la situation d'un homme qui souffre avec constance la perte d'un fils unique (a). Ils n'introduisent pas sur les théâtres des personnages qui sçachent faire taire les passions devant la raison. Les Poètes n'ont pas tort sur ce point. Un Stoïcien joueroit un rôle bien ennuyeux dans une tragédie. Les Poètes qui veulent nous émouvoir, c'est Platon qui reprend la parole, présentent des objets bien différens : ils introduisent dans leurs Poèmes des hommes livrés à des desirs violens, des hommes en proie à toutes les agitations des passions, ou qui luttent du moins contre leurs secousses. En effet les Poètes sçavent si bien que c'est l'agitation d'un acteur qui nous fait prendre plaisir à l'entendre parler, qu'ils font disparaître les personnages dès qu'il est décidé s'ils seront heureux ou malheureux, dès que leur destinée est fixée. Or, suivant le sentiment de Platon, l'habitude de se livrer

(1) *De Re, lib. 10. p. 604. Edit. Serrani.*

aux passions, même à ces passions artificielles, que la Poësie excite, affoiblit en nous l'empire de l'ame spirituelle, & nous dispose à nous laisser aller aux mouvemens de nos appétits. C'est un dérangement de l'ordre que ce Philosophe voudroit établir dans les actions de l'homme qui, selon lui, doivent être réglées par son intelligence, & non pas gouvernées par les appétits de l'ame sensitive.

Platon (a) reproche encore un autre inconvénient à la Poësie : c'est que les Poëtes, en se mettant aussi souvent qu'ils le font à la place des hommes vicieux dont ils veulent exprimer les sentimens, contractent à la fin les mœurs vicieuses dont ils font tous les jours des imitations. Il est trop à craindre que leur esprit ne se corrompe à force de s'entretenir des idées qui occupent les hommes corrompus. *Frequens imitatio*, a dit depuis Quintilien (b) en parlant des Comédiens, *transit in mores*.

Platon (c) appuie de sa propre expérience les raisonnemens qu'il fait sur les

(a) *De Rep. lib. 3. p. 396.*

(b) *Inst. Or. lib. 3. c. 11.*

(c) *De Rep. lib. 10. p. 607.*

mauvais effets de la Poësie. Après avoir avoué que souvent il s'est trop laissé séduire à ses charmes, il compare la peine qu'il sent à se séparer d'Homere à la peine d'un amant forcé, après bien des combats, à quitter une maîtresse qui prend trop d'empire sur lui. Il l'appelle ailleurs le Poëte par excellence & le premier de tous les inventeurs. Si Platon exclut les Poëtes de sa République, on voit bien qu'il ne les en exile que par la même raison qui engage les Prédicateurs à prêcher contre les spectacles, & qui faisoit chasser d'Athenes ceux des citoyens qui plaisoient trop à leurs compatriotes.

Voilà les motifs qui font proscrire à Platon la partie de l'Art poétique qui consiste à peindre & à imiter; car il consent à garder dans sa République la partie de cet Art qui enseigne la construction du Vers & la composition du Mètre; c'est la partie de l'Art qu'on nomme souvent Versification, & que nous appellerons quelquefois dans ces Réflexions la Mécanique de la Poësie. Platon vante même assez cette partie de l'Art poétique, laquelle sçait rendre un discours plus pompeux & plus agréable

à l'oreille , en introduisant dans ses phrases un nombre & une harmonie qui lui plaisent plus que la cadence de la prose. Selon lui , les louanges des Dieux & celles des Héros mises en vers en deviennent plus capables de plaire & de se faire retenir. Le but de Platon est toujours de conserver dans son état les parties d'un Art qui sont presque incapables de nuire , lorsqu'il proscriit celles qui lui semblent trop dangereuses. C'est ainsi qu'en bannissant de sa République ceux des *Modes* de la Musique ancienne , dont les chants mols & efféminés lui sont suspects, il y conserve d'autres Modes dont les chants ne lui paroissent pas devoir être pernicieux.

On pourroit répondre à Platon, qu'un Art nécessaire & même simplement utile dans la société, n'en doit pas être banni , parce qu'il peut devenir un Art nuisible entre les mains de ceux qui en abuseroient. On ne doit proscrire dans un Etat que les Arts superflus & dangereux en même-tems , & se contenter de prendre des précautions pour empêcher les Arts utiles d'y faire du dommage : Platon lui-même ne défend pas de cultiver la vigne sur les côteaux de sa République ,

publique, quoique les excès du vin fassent commettre de grands désordres, & quoique les attraites de cette liqueur engagent souvent d'en prendre au-delà du besoin.

Le bon usage que plusieurs Poëtes ont fait dans tous les tems de l'invention & des imitations de la Poësie, montre assez qu'elle n'est pas un Art inutile dans la société. Comme il est aussi propre par sa nature à peindre les actions qui peuvent porter les hommes aux pensées vertueuses, que les actions qui peuvent fortifier les inclinations corrompues : il ne s'agit que d'en faire un bon usage. La peinture des actions vertueuses échauffe notre ame ; elle l'élève en quelque façon au-dessus d'elle-même, & elle excite en nous des passions louables, telles que sont l'amour de la patrie & de la gloire. L'habitude de ces passions nous rend capables de bien des efforts de vertu & de courage, que la raison seule ne pourroit pas nous faire tenter. En effet le bien de la société exige souvent des services si difficiles, qu'il est bon que les passions viennent au secours du pouvoir pour engager un citoyen à les rendre. Enfin un bon Poëte

ſçait diſpoſer de maniere les peintures qu'il fait des vices & des paſſions, que ſes Lecteurs en aiment davantage la ſageſſe & la vertu. En voilà ſuffiſamment à ce ſujet, d'autant plus que les Poëſies Françoises, comme nous le dirons dans la ſuite, ne ſçauroient prendre le même empire ſur les hommes que celle dont Platon craignoit ſi fort les effets. D'ailleurs notre naturel n'eſt pas auffi vif, ni auffi ſenſible que l'étoit celui des Athéniens.

Mais Platon fait encore une autre objection contre le mérite de la Poëſie. C'eſt que les Poètes ne ſont que les imitateurs & les copiſtes des ouvrages & des productions des autres artiſans. Le Poète (a) qui fait la deſcription d'un Temple n'eſt, ſelon lui, que le copiſte de l'Architecte qui l'a fait élever; j'en tombe d'accord, & que j'aimerois mieux être, par exemple, l'Architecte qui a fait bâtir l'Egliſe de Saint Pierre de Rome, que le Poète qui en auroit fait en vers une belle deſcription. Je veux même qu'il y ait plus de mérite à trouver les proportions qui rendent un vaiſſeau excellent voilier, qu'à décrire

(a) *De Rep. lib. 10.*

La rapidité de son vol sur les vastes plaines de la mer. Mais souvent aussi le mérite est moindre à être l'ouvrier qu'à être l'imitateur ? N'y a-t'il pas plus de mérite d'avoir peint un vieil livre comme l'a fait Despréaux, que de l'avoir relié, & imprimé si l'on veut ?

(a) A ces mots, il saisit un vieil *Infortiat*,
Grossi des visions d'Accurse & d'Alciat,
Inutile ramas de gothique écriture,
Dont quatre ais mal unis formoient la couverture,
Entourée à demi d'un vieux parchemin noir,
Où pendoit à trois clous un reste de fermoir.

Ici le Copiste vaut mieux que l'Original. D'ailleurs combien de choses les Poètes imitent-ils, lesquelles ne sont pas l'ouvrage des hommes, comme le tonnerre & les autres météores, en un mot toute la nature, l'ouvrage du Créateur. Mais ce raisonnement deviendrait une discussion Philosophique qui nous meneroit trop loin ; contentons-nous de dire que la société qui excleroit de son sein tous les citoyens dont l'art pourroit être nuisible, deviendrait bientôt le séjour de l'ennui.

(a) Boil, *Lutrin*, Chant. 5.

SECTION VI.

De la nature des sujets que la Peinture & les Poëtes traitent. Qu'ils ne sçauroient les choisir trop intéressans par eux-mêmes.

DÈS que l'attrait principal de la Poësie & de la Peinture, dès que le pouvoir qu'elles ont pour nous émouvoir & pour nous plaire, vient des imitations qu'elles sçavent faire des objets capables de nous intéresser : la plus grande imprudence que le Peintre ou le Poëte puissent faire, c'est de prendre pour l'objet principal de leur imitation des choses que nous regarderions avec indifférence dans la nature : c'est d'employer leur Art à nous représenter des actions qui ne s'attireroient qu'une attention médiocre si nous les voyions véritablement. Comment serons-nous touchés par la copie d'un original incapable de nous affecter ? Comment serons-nous attachés par un tableau qui représente un villageois passant son chemin en conduisant deux bêtes de somme

me, si l'action que ce tableau imite ne peut pas nous attacher ? Un conte en vers qui décrit une aventure que nous aurions vûe, sans y prendre beaucoup d'intérêt, nous intéressera encore moins. L'imitation agit toujours plus foiblement que l'objet imité (a) : *Quidquid alteri simile est, necesse est minus sit, et quod imitatur.* L'imitation ne sçauroit donc nous émouvoir, quand la chose imitée n'est point capable de le faire. Les sujets que Teniers, Wowermans & les autres Peintres de ce genre ont représentés, n'auroient obtenu de nous qu'une attention très-légère. Il n'est rien dans l'action d'une fête de village ou dans les divertissemens ordinaires d'un corps-de-garde qui puisse nous émouvoir. Il s'ensuit donc que l'imitation de ces objets peut bien nous amuser durant quelques momens, qu'elle peut bien nous faire applaudir aux talents que l'ouvrier avoit pour l'imitation, mais elle ne sçauroit nous toucher. Nous louons l'art du Peintre à bien imiter, mais nous le blâmons d'avoir choisi pour l'objet de son travail des sujets qui nous intéressent si peu.

(a) *Quintil. Institut. lib. 10. c. 2.*

Le plus beau paysage , fût-il du Titien & du Carrache , ne nous intéresse pas plus que le feroit la vûe d'un canton de pays affreux ou riant : il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne , pour ainsi dire ; & comme il ne nous touche guères , il ne nous attache pas beaucoup. Les Peintres intelligens ont si bien connu , ils ont si bien senti cette vérité , que rarement ils ont fait des paysages déserts & sans figures. Ils les ont peuplés , ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages dont l'action fût capable de nous émouvoir , & par conséquent de nous attacher. C'est ainsi qu'en ont usé le Pouffin , Rubens & d'autres grands Maîtres , qui ne se sont pas contentés de mettre dans leurs paysages un homme qui passe son chemin , ou bien une femme qui porte des fruits au marché. Ils y placent ordinairement des figures qui pensent , afin de nous donner lieu de penser ; ils y mettent des hommes agités de passions , afin de réveiller les nôtres , & de nous attacher par cette agitation. En effet on parle plus souvent des figures de ces tableaux que de leurs terrasses & de leurs arbres. Le

payfage que le Pouffin a peint plusieurs fois , & qui s'appelle communément l'*Arcadie* , ne seroit pas si vanté , s'il étoit sans figures.

Qui n'a point entendu parler de cette fameuse contrée qu'on imagine avoir été durant un tems le séjour des habitans les plus heureux qu'aucune terre ait jamais portés ? hommes toujours occupés de leurs plaisirs , & qui ne connoissoient d'autres inquiétudes , ni d'autres malheurs que ceux qu'essuient dans les Romains ces Bergers chimériques dont on veut nous faire envier la condition. Le tableau dont je parle , représente le payfage d'une contrée riante. Au milieu l'on voit le monument d'une jeune fille morte à la fleur de son âge : c'est ce qu'on connoît par la statue de cette fille couchée sur le tombeau , à la maniere des anciens. L'inscription sépulcrale n'est que de quatre mots Latins : Je vivois cependant en *Arcadie* , *Et in Arcadia ego*. Mais cette inscription si courte fait faire les plus sérieuses réflexions à deux jeunes garçons & à deux jeunes filles parées de guirlandes de fleurs , & qui paroissent avoir rencontré ce monument si triste en des

lieux où l'on devine bien qu'ils ne cherchoient pas un objet affligeant. Un d'entre eux fait remarquer aux autres cette inscription en la montrant du doigt, & l'on ne voit plus sur leurs visages, à travers l'affliction qui s'en empare, que les restes d'une joie expirante. On s' imagine entendre les réflexions de ces jeunes personnes sur la mort qui n'épargne ni l'âge, ni la beauté, & contre laquelle les plus heureux climats n'ont point d'azile. On se figure ce qu'elles vont se dire de touchant, lorsqu'elles seront revenues de la première surprise, & l'on l'applique à soi-même & à ceux à qui l'on s'intéresse.

Il en est de la Poësie comme de la Peinture, & les imitations que la Poësie fait de la nature, nous touchent seulement à proportion de l'impression que la chose imitée feroit sur nous, si nous la voyions véritablement. Un conte en vers dont le sujet ne feroit point plaisant par lui-même, ne feroit rire personne, quelque bien versifié qu'il pût être. Quand une Satire ne met pas dans un beau jour quelque vérité dont j'avois déjà un sentiment confus, quand elle ne contient pas de ces maximes di-

gnes de passer incessamment en proverbes, à cause du grand sens qu'elles renferment en abrégé, je puis tout au plus la louer d'être bien écrite; mais je n'en retiens rien, & j'ai aussi peu d'envie de la vanter que de la relire. Si le trait de l'Epigramme n'est pas vif, si le sujet n'en est pas tel qu'on l'écoutât avec plaisir, quand même il seroit raconté en prose, l'Epigramme, quoique bien versifiée & rimée richement, ne sera retenue de personne. Un Poëte Dramatique qui met ses personnages en des situations qui sont si peu intéressantes, que j'y verrois réellement des personnes de ma connoissance, sans être bien ému, ne m'émeut guères en faveur de ses personnages. Comment la copie me toucheroit-elle si l'original n'est pas capable de me toucher?



SECTION VII.

Que la Tragédie nous affecte plus que la Comédie, à cause de la nature des sujets que la Tragédie traite.

QUAND on fait réflexion que la Tragédie affecte, qu'elle occupe plus une grande partie des hommes que la Comédie, il n'est plus permis de douter que les imitations ne nous intéressent qu'à proportion de l'impression plus ou moins grande que l'objet imité auroit fait sur nous. Or il est certain que les hommes en général ne sont pas autant émus par l'action théâtrale, qu'ils ne sont pas aussi livrés au spectacle durant les représentations des Comédies, que durant celles des Tragédies. Ceux qui font leur amusement de la Poësie Dramatique, parlent plus souvent & avec plus d'affection des Tragédies que des Comédies qu'ils ont vûes; ils sçavent un plus grand nombre de vers des pièces de Corneille & de Racine, que de celles de Moliere. Enfin nous souffrons plus volontiers le médiocre dans le genre Tragique que

dans le genre Comique, qui semble n'avoir pas le même droit sur notre attention que le premier,

habet Comædia tanto

Plus oneris, quanto veniæ minus.

difoit Horace. (a) Tous ceux qui travaillent pour notre théâtre parlent de même, & ils assurent qu'il est moins dangereux de donner un rendez-vous au public pour le divertir en le faisant pleurer, que pour le divertir en le faisant rire.

Il semble cependant que la Comédie dût attacher les hommes plus que la Tragédie. Un Poète Comique ne dépeint pas aux spectateurs des Héros, ou des caractères qu'ils n'ayent jamais connus que par les idées vagues que leur imagination peut en avoir formées sur le rapport des Historiens: il n'entretient pas le parterre de conjurations contre l'Etat, d'oracles ni d'autres événemens merveilleux, & tels que la plûpart des spectateurs, qui jamais n'ont eû part à des aventures semblables, ne sçauroient bien connoître si les circonstances & les suites de ces aventures sont exposées

(a) *Lib. prim. Epistolâ primâ.*

avec vraisemblance. Au contraire le Poëte Comique dépeint nos amis, & les personnes avec qui nous vivons tous les jours. Le théâtre, suivant Platon (a), ne subsiste, pour ainsi dire, que des fautes où tombent les hommes, parce qu'ils ne se connoissent pas bien eux-mêmes. Les uns s'imaginent être plus puissans qu'ils ne sont, d'autres plus éclairés, & d'autres enfin plus aimables.

Le Poëte Tragique nous expose les inconvéniens dont l'ignorance de soi-même est cause parmi les Souverains, & les autres personnes indépendantes qui peuvent se venger avec éclat, dont le ressentiment est naturellement violent, & dont les passions propres à être traitées sur la scène, peuvent donner lieu à de grands événemens. Le Poëte Comique nous expose qu'elles sont les suites de cette ignorance de soi-même parmi le commun des hommes, dont le ressentiment est asservi aux loix, & dont les passions propres au théâtre ne sçauroient produire que des brouilleries, en un mot des projets & des événemens ordinaires.

(a) *In Phil.* p. 48.

Le Poëte Comique nous entretient donc des aventures de nos égaux , & il nous présente des portraits dont nous voyons tous les jours les originaux. Qu'on me pardonne l'expression : il fait monter le parterre même sur la scène. Les hommes toujours avides de démêler le ridicule d'autrui , & naturellement désireux d'acquérir toutes les lumières qui peuvent les autoriser à moins estimer les autres , devroient donc trouver mieux leur compte avec Thalie qu'avec Melpomène : Thalie est encore plus fertile que Melpomène en leçons à notre usage. Si la Comédie ne corrige pas tous les défauts qu'elle jouë , elle enseigne du moins comment il faut vivre avec les hommes qui sont sujets à ces défauts , & comment il faut s'y prendre pour éviter avec eux la dureté qui les irrite , & la basse complaisance qui les flatte. Au contraire la Tragédie représente des Héros à qui notre situation ne nous permet guères de vouloir ressembler , & ses leçons & ses exemples roulent sur des événemens si peu semblables à ceux qui nous peuvent arriver , que les applications que nous en voudrions faire , seroient toujours

bien vagues & bien imparfaites.

Mais la Comédie, suivant la définition d'Aristote (a) est l'imitation du ridicule des hommes : & la Tragédie, suivant la signification qu'on donnoit à ce mot (b), est l'imitation de la vie & du discours des Héros, ou des hommes sujets par leur élévation aux passions les plus violentes. Elle est l'imitation des crimes & des malheurs des grands hommes ; comme des vertus les plus sublimes dont ils soient capables. Le Poète Tragique nous fait voir les hommes en proie aux passions les plus emportées & dans les plus grandes agitations. Ce sont des Dieux injustes, mais tout-puissans, qui demandent qu'on égorge aux pieds de leurs autels une jeune Princesse innocente. C'est le grand Pompée, le vainqueur de tant de Nations, & la terreur des Rois de l'Orient, manacré par de vils esclaves. Nous ne reconnoissons pas nos amis dans les personnages du Poète Tragique, mais leurs passions sont plus impétueuses ; & comme les loix ne sont pour ces passions qu'un frein très-foible, elles ont bien d'autres suites que

(a) Poëtic. chap. 5.

(b) Vit. Etym. Græc.

les passions des personnages du Poëte Comique. Ainsi la terreur & la pitié, que la peinture des événemens tragiques excite dans notre ame, nous occupent plus que le lire & le mépris que les incidens des Comédies excitent en nous.

SECTION VIII.

Des différens genres de la Poësie & de leur caractère.

IL en est de même de tous les genres de Poësie, & chaque genre nous touche à proportion que l'objet, lequel il est de son essence de peindre & d'imiter, est capable de nous émouvoir. Voilà pourquoi le genre Elégiaque & le genre Bucolique ont plus d'attrait pour nous, que le genre Dogmatique. Ainsi *les vers que soupiroit Tibulle & que l'amour lui dictoit*, pour me servir de l'expression de l'Auteur de l'Art poétique, nous plaisent infiniment toutes les fois que nous les relisons. Ovide nous charme dans celles de ses Elégies où il n'a pas substitué son esprit au langage de la nature. Personne ne quitta jamais par ce dégoût

qui vient de satiété la lecture des *Eglogues* de Virgile. Elles font encore un plaisir sensible , quand elles n'ont plus rien de nouveau pour nous , & quand la mémoire devance les yeux dans cette lecture. Ces deux genres de Poësie nous font entendre des hommes touchés , & qui nous rendroient très-sensibles à leurs peines comme à leurs plaisirs , s'ils nous entretenoient eux-mêmes.

Les *Epigrammes* , dont le mérite consiste en jeux de mots , ou dans une allusion ingénieuse , ne nous plaisent guères que lorsqu'elles sont nouvelles pour nous. C'est la première surprise qui nous frappe. Le trait est émouffé, dès que nous en avons retenu le sens : mais les *Epigrammes* qui peignent des objets capables de nous attendrir , ou de s'attirer une grande attention en quelque manière que ce soit , font toujours impression sur nous. On les relit plusieurs fois , & bien des personnes les retiennent sans avoir jamais pensé à les apprendre. Pour ne point mettre en jeu les Poètes modernes , les *Epigrammes* de Martial , qu'on sçait communément , ne sont point celles où il a joué sur le mot , mais bien les *Epigrammes* où il a dépeint un

'objet capable de nous intéresser beaucoup. Telle est l'Épigramme de Martial sur Arria la femme de Pétus.

Les Auteurs sensés qui ont voulu composer des Poèmes dogmatiques, & faire servir les vers à nous donner des leçons, se sont conduits suivant le principe que je viens d'exposer. Afin de soutenir l'attention du lecteur, ils ont semé leurs vers d'images qui peignent des objets touchans; car les objets, qui ne sont propres qu'à satisfaire notre curiosité, ne nous attachent pas autant que les objets qui sont capables de nous attendrir. S'il est permis de parler ainsi, l'esprit est d'un commerce plus difficile que le cœur.

SECTION IX.

Comment on rend les Sujets dogmatiques, intéressans.

QUAND Virgile composa ses Géorgiques qui sont un Poème dogmatique, dont le titre nous promet des instructions sur l'agriculture & sur les occupations de la vie champêtre, il eut attention à le remplir d'imitations faites d'a-

près des objets qui nous auroient attachés dans la nature. Virgile ne s'est pas même contenté de ces images répandues avec un art infini dans tout l'ouvrage. Il place dans un de ces livres une dissertation faite à l'occasion des présages du soleil, & il y traite avec toute l'invention dont la Poësie est capable, le meurtre de Jules César, & les commencemens du regne d'Auguste. On ne pouvoit pas entretenir les Romains d'un sujet qui les intéressât davantage. Virgile met dans une autre livre la Fable miraculeuse d'Ariftée, & la Peinture des effets de l'Amour. Dans un autre, c'est un tableau de la vie champêtre qui forme un paysage riant & rempli des figures les plus aimables. Enfin il infere dans cet ouvrage l'avanture tragique d'Orphée & d'Euridice, capable de faire fondre en larmes ceux qui la verroient véritablement. Il est si vrai que ce sont ces images qui sont cause qu'on se plaît tant à lire les Georgiques, que l'attention se relâche sur les vers qui donnent les préceptes que le titre a promis. Supposé même que l'objet, qu'un poëme dogmatique nous présente, fût si curieux qu'on le lût une fois avec plaisir, on ne

le reliroit pas avec la même satisfaction qu'on relit une Eglogue. L'esprit ne sauroit jouir deux fois du plaisir d'apprendre la même chose ; mais le cœur peut jouir deux fois du plaisir de sentir la même émotion. Le plaisir d'apprendre est consommé par le plaisir de sçavoir.

Les Poèmes dogmatiques, que leurs Auteurs ont dédaigné d'embellir par des tableaux pathétiques assez fréquens, ne sont guères entre les mains du commun des hommes. Quel que soit le mérite de ces poèmes, on en regarde la lecture comme une occupation sérieuse, & non pas comme un plaisir. On les aime moins, & le public n'en retient guères que les vers qui contiennent des tableaux pareils à ceux dont on loue Virgile d'avoir enrichi ses Georgiques. Il n'est personne qui n'admire le génie & la verve de Lucrece, l'énergie de ses expressions, la maniere hardie dont il peint des objets, pour lesquels le pinceau de la Poësie ne paroïssoit point fait : enfin sa dextérité pour mettre en vers des choses, que Virgile lui-même auroit peut-être désespéré de pouvoir dire *en langage des Dieux* : mais Lucrece est bien plus admiré qu'il n'est lû. Il y a plus

à profiter dans son Poëme *De natura rerum*, tout rempli qu'il est de mauvais raisonnemens, que dans l'Enéïde de Virgile : cependant tout le monde lit & relit Virgile, & peu de personnes font de Lucrece leur livre favori. On ne lit son ouvrage que de propos délibéré. Il n'est point, comme l'Enéïde, un de ces livres sur lesquels un attrait insensible fait d'abord porter la main quand on veut lire une heure ou deux. Qu'on compare le nombre des traductions de Lucrece avec le nombre des traductions de Virgile dans toutes les langues polies, & l'on trouvera quatre traductions de l'Enéïde de Virgile contre une traduction du Poëme *De natura rerum*. Les hommes aimeront toujours mieux les livres qui les toucheront que les livres qui les instruiront. Comme l'ennui leur est plus à charge que l'ignorance, ils préfèrent le plaisir d'être émus au plaisir d'être instruits.



S E C T I O N X.

*Objection tirée des Tableaux , & faite pour
montrer que l'art de l'imitation intéresse
plus que le sujet même de l'imitation.*

ON pourroit objecter que des tableaux où nous ne voyons que l'imitation des différens objets qui ne nous auroient point attachés , si nous les avions vus dans la nature , ne laissent pas de se faire regarder long-tems. Nous donnons plus d'attention à des fruits & à des animaux représentés dans un tableau , que nous n'en donnerions à ces objets mêmes. La copie nous attache plus que l'original.

Je répons que , lorsque nous regardons avec application les tableaux de ce genre , notre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité , mais bien sur l'art de l'imitateur. C'est moins l'objet qui fixe nos regards que l'adresse de l'Artisan : nous ne donnons pas plus d'attention à l'objet même imité dans le tableau , que nous lui en donnons dans la nature. Ces tableaux ne font point

regardés aussi long-tems que ceux où le mérite du sujet est joint avec le mérite de l'exécution. On ne regarde pas aussi long-tems un panier de fleurs de Baptiste, ni une fête de village de Teniers, qu'on regarde un des sept Sacramens du Pouffin, ou une autre composition historique, exécuté avec autant d'habileté, que Baptiste & Teniers en font voir dans leur exécution. Un tableau d'histoire aussi bien peint qu'un corps-de-garde de Teniers, nous attacherait bien plus que ce corps-de-garde.

Il faut toujours supposer, comme la raison le demande, que l'art ait réüssi également; car il ne suffit pas que les tableaux soient de la même main. Par exemple, on voit avec plus de plaisir une fête de village de Teniers qu'un de ses tableaux d'histoire, mais cela ne prouve rien. Tout le monde sçait que Teniers réüssissoit aussi mal dans les compositions sérieuses, qu'il réüssissoit bien dans les compositions grotesques.

Or en distinguant l'attention qu'on donne à l'art d'avec celle qu'on donne à l'objet imité; on trouvera toujours que j'ai raison d'avancer que l'imitation ne fait jamais sur nous plus d'impression

quë l'objet imité en pourroit faire. Cela est vrai même en parlant des tableaux, qui sont précieux par le mérite seul de l'exécution.

L'art de la Peinture est si difficile, il nous attaque par un sens, dont l'empire sur notre ame est si grand, qu'un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente : mais je l'ai déjà dit, notre attention & notre estime sont alors uniquement pour l'art de l'imitateur qui sçait nous plaire, même sans nous toucher. Nous admirons le pinceau qui a sçu contrefaire si bien la nature. Nous examinons comment l'Artisan a fait pour tromper nos yeux, au point de leur faire prendre des couleurs couchées sur une superficie pour de véritables fruits. Un Peintre peut donc passer pour un grand Artisan, en qualité de dessinateur élégant, ou de coroliste rival de la nature, quand même il ne sçauroit pas faire usage de ses talens, pour représenter des objets touchans, & pour mettre dans ses tableaux l'ame & la vraisemblance qui se font sentir dans ceux de Raphaël & du Pouffin. Les tableaux de l'Ecole Lombarde sont ad-

mirés, bien que les Peintres s'y soient bornés souvent à flatter les yeux par la richesse & par la vérité de leurs couleurs, sans penser peut-être que leur art fût capable de nous attendrir : mais leurs partisans les plus zélés tombent d'accord qu'il manque une grande beauté aux tableaux de cette Ecole, & que ceux du Titien, par exemple, seroient encore bien plus précieux, s'il avoit traité toujours des sujets touchans, & s'il eût joint plus souvent les talens de son Ecole aux talens de l'Ecole Romaine. Le tableau de ce grand Peintre qui représente saint Pierre Martyr, Religieux Dominicain, massacré par les Vaudois, n'est peut-être pas, tout admirable qu'il est par cet endroit même, son tableau le plus précieux par la richesse des couleurs locales ; cependant de l'aveu du Cavalier Ridolfi, l'Historien des Peintres de l'Ecole de Venise (a), c'est celui qui est le plus connu & le plus vanté. Mais l'action de ce tableau est intéressante, & le Titien l'a traitée avec plus de vraisemblance, & avec une expression des passions plus étudiée que celles de ses autres ouvrages,

(a) *Pag. 151.*

SECTION XI.

Que les beautés de l'exécution ne rendent pas seules un Poëme un bon ouvrage, comme elles rendent un Tableau un ouvrage précieux.

IL n'en est pas des Poëtes, qui n'ont d'autre mérite que celui d'exceller dans la versification, & qui ne sçavent pas nous dépeindre aucun objet capable de nous toucher, mais qui, pour me servir de l'expression d'Horace, ne mettent sur le papier que *des niaiseries harmonieuses*, comme des Peintres dont je viens de parler. Le public ne fait jamais beaucoup de cas des ouvrages d'un Poëte qui n'a pour talent que celui de réussir dans la mécanique de son Art. On auroit tort cependant d'accuser le Public de rigueur envers les Poëtes & d'indulgence envers les Peintres. Il est tout autrement difficile d'être bon coloriste & dessinateur élégant, que grand arrangeur de mots & rimeur exact. D'ailleurs il n'est point d'imitation de la nature dans les compositions du simple

verificateur, ou du moins, comme je l'exposerai plus au long dans la suite de cet ouvrage, il est bien difficile que des vers françois imitent assez bien dans la prononciation le bruit que le sens de ces vers décrit, pour donner beaucoup de réputation au Poëte qui ne sçauroit pas faire autre chose. La rime n'est pas l'imitation d'aucune beauté qui soit dans la nature; mais, comme je viens de le dire, il est une imitation précieuse des beautés de la nature dans les tableaux du Peintre qui ne sçait que bien colorer. Nous y retrouvons la chair des hommes, & nous reconnoissons dans ses paysages les différens effets de la lumière & la couleur naturelle de tous les objets.

Dès que le mérite principal des Poëmes & des Tableaux consiste à représenter des objets capables de nous attacher & de nous toucher si nous les voyions véritablement, il est facile de concevoir combien le choix du sujet est important pour les Peintres & pour les Poëtes. Ils ne peuvent le choisir trop intéressant.

*Cui lecta potenter erit res
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo. (a)*

(a) Horat, de Arte Poëtic,

S E C T I O N X I I .

Qu'un ouvrage nous intéresse en deux manieres : comme étant un homme en général , & comme étant un certain homme en particulier.

UN sujet peut être intéressant en deux manieres. En premier lieu , il est intéressant de lui-même , & parce que ses circonstances sont telles qu'elles doivent toucher les hommes en général. En second lieu , il est intéressant par rapport à certaines personnes seulement , c'est-à-dire , que tel sujet qui n'est capable que de s'attirer une attention médiocre de la part du commun des hommes , s'attire cependant une attention très-sérieuse de la part de certaines personnes. Par exemple , un portrait est un tableau assez indifférent pour ceux qui ne connoissent pas la personne qu'il représente ; mais ce portrait est un tableau précieux pour ceux qui aiment la personne dont il est le portrait. Des vers remplis de sentimens pareils aux nôtres , & qui dépeignent

une situation dans laquelle nous sommes, ou même une situation dans laquelle nous aurions été autrefois, ont pour nous un attrait particulier. Le sujet qui renferme les principaux événemens de l'Histoire d'un certain peuple est plus intéressant pour ce peuple-là, que pour une autre Nation. Le sujet de l'Enéide étoit plus intéressant pour les Romains qu'il ne l'est pour nous. Le sujet du Poème de la Pucelle d'Orléans est plus intéressant pour nous que pour les Italiens. Je ne parlerai pas plus au long de cet intérêt de rapport & particulier à certains hommes comme à certains tems, d'autant qu'il est facile aux Peintres & aux Poètes de connoître si les sujets qu'ils entreprennent de traiter intéressent beaucoup les personnes devant lesquelles ils doivent produire leurs ouvrages.

Je me contenterai donc de faire deux réflexions à ce sujet. La première est qu'il est bien difficile qu'un poème de quelque étendue, & qui ne doit pas être soutenu par le pathétique de la déclamation, ni par l'appareil du théâtre, réussisse, s'il n'est pas composé sur un sujet qui réunisse les deux intérêts;

je veux dire sur un sujet capable de toucher tous les hommes, & qui plaise encore particulièrement aux compatriotes de l'Auteur, parce qu'il parle des choses auxquelles ils s'intéressent le plus. On ne lit pas un poëme pour s'instruire, mais pour son plaisir; & on le quitte quand il n'a point un attrait capable de nous attacher. Or il est presque impossible que le génie du Poëte soit assez fertile en beautés, & que le Poëte puisse les diversifier encore avec assez de variété pour nous tenir attentifs, pour ainsi dire, à force d'esprit, durant la lecture d'un Poëme épique. C'est trop oser que d'entreprendre à la fois d'exciter & de satisfaire notre curiosité. C'est trop hasarder que de vouloir nous faire aimer des personnages qui nous sont pleinement indifférens, avec assez d'affection, pour être émus de tous leurs succès & de toutes leurs traverses. Il est bon que le Poëte se prévaille de toutes les inclinations & de toutes les passions qui sont déjà en nous, principalement de celles qui nous sont propres comme citoyens d'un certain pays, ou par quelque autre endroit. Le Poëte qui intro-

duiroit Henri IV dans un poëme épique, nous trouveroit déjà affectionnés à son Héros & à son sujet : son art s'épuiferoit peut-être en vain, avant qu'il nous eût intéressés pour un Héros ancien, ou pour un Prince étranger, autant que nous le sommes déjà pour le meilleur de nos Rois.

L'intérêt de rapport, ou l'intérêt qui nous est particulier, excite autant notre curiosité, il nous dispose du moins autant que l'intérêt général à nous attendrir, comme à nous attacher. L'imitation des choses auxquelles nous nous intéressons, comme citoyens d'un certain pays, ou comme sectateurs d'un certain parti, a des droits tout puissans sur nous. Combien de livres de parti doivent leur première vogue à l'intérêt particulier que prennent à ces livres les personnes attachées à la cause pour laquelle ils parlent ? Il est vrai que le public oublie bientôt les livres qui n'ont d'autre mérite que celui de prendre l'essor en certaines conjonctures : il faut que le livre soit bon dans le fond pour se soutenir : mais s'il est tel, s'il mérite de plaire à tous les hommes, l'intérêt particulier le fait

connoître beaucoup plutôt. Un bon livre fait, à la faveur de cet intérêt, une fortune & plus prompte & plus grande. D'ailleurs il est des intérêts de rapport qui subsistent longtems, & qui peuvent concilier à un ouvrage durant plusieurs siècles l'attention particulière d'un grand nombre de personnes. Tel est l'intérêt que prend une Nation au Poëme qui décrit les principaux événemens de son Histoire, & qui parle des villes, des fleuves & des édifices sans cesse présens à ses yeux. Cet intérêt particulier auroit fait réussir la Pucelle de Chapelain, si le Poëme n'eût été que médiocre.

Il est vrai que toutes les Nations de l'Europe lisent encore l'Enéide de Virgile avec un plaisir infini, quoique les objets que ce Poëme décrit ne soient plus sous leurs yeux, & quoiqu'elles ne prennent pas le même intérêt à la fondation de l'Empire Romain que les contemporains de Virgile, dont les plus considérables se disoient encore descendus des Héros qu'il chante. Les fêtes, les combats & les lieux dont il parle, ne sont connus à plusieurs de ses Lecteurs que par ce que lui-même en

raconte. Mais l'Enéïde, l'ouvrage du Poëte le plus accompli qui jamais ait écrit, a, pour ainsi dire, des moyens de reste de faire fortune. Quoique ce poëme ne nous touche plus que parce que nous sommes des hommes, il nous touche encore assez pour nous attacher: mais un Poëte ne sçauroit promettre à ses ouvrages une fortune pareille à celle de l'Enéïde, qui est celle de toucher sans cet intérêt qui a un rapport particulier au Lecteur, à moins d'une grande présomption, principalement s'il compose en François. C'est ce que je tâcherai d'expliquer plus au long dans la suite de cet écrit.

Ma seconde réflexion sera sur l'injustice des jugemens téméraires qu'on porte quelquefois, en taxant de mensonge ce que disent les Anciens concernant le succès prodigieux de certains ouvrages, & cela parce qu'on ne fait pas attention à l'intérêt particulier que prenoient à ces ouvrages ceux qui leur ont tant applaudi. Par exemple, ceux qui s'étonnent que César ait été déconcerté en écoutant l'Oraison de Cicéron pour Ligarius, & que le Dictateur se soit oublié lui-même jus-

qu'à laisser tomber par un mouvement involontaire des papiers qu'il tenoit entre ses mains; ceux qui disent qu'après avoir lû cette Oraïson, ils cherchent encore l'endroit qui fut capable de frapper aussi vivement un homme tel que César, parlent en Grammairiens qui n'ont jamais étudié que la langue des hommes, & qui n'ont point acquis la connoissance des mouvemens du cœur humain. Qu'on se mette en la place de César, & l'on trouvera sans peine cet endroit. On concevra bientôt comment le Vainqueur de Pharsale, qui sur le champ de bataille même avoit embrassé son ennemi vaincu comme son concitoyen, a pû se laisser toucher par la peinture de cet événement que fait Cicéron, au point d'oublier qu'il fût assis sur un Tribunal.

Revenons à l'intérêt général & aux sujets où il se trouve, & qui par-là sont propres à toucher tout le monde. Les Peintres & les Poètes, je l'ai déjà dit, n'en doivent traiter que de tels. Il est vrai que ces Artisans sçavent enrichir leurs sujets; ils peuvent rendre les sujets qui sont naturellement dé-

nués d'intérêt, des sujets intéressans : mais il arrive plusieurs inconvéniens à traiter de ces sujets, qui tirent tout leur pathétique de l'invention de l'Artisan. Un Peintre, & principalement un Poète qui traite un sujet sans intérêt, n'en peut vaincre la stérilité, il ne peut jeter du pathétique dans l'action indifférente qu'il imite qu'en deux manières : ou bien il embellit cette action par des Episodes ; ou bien il change les principales circonstances de cette action. Si le parti que le Poète choisit est celui d'embellir son action par des Episodes, l'intérêt qu'on prend à ces Episodes, ne sert qu'à faire mieux sentir la froideur de l'action principale, & on lui reproche d'avoir mal rempli son titre. Si le Poète change les principales circonstances de l'action, que nous devons supposer être un événement généralement connu, son poème cesse d'être vraisemblable. Un fait ne sauroit nous paroître vraisemblable, quand nous sommes informés du contraire par des témoins dignes de foi : c'est ce que nous exposerons plus au long, quand nous ferons voir que toute sorte de fiction n'est pas permise en

Poësie , non plus qu'en Peinture.

Que les Peintres & les Poètes examinent donc sérieusement si l'action qu'ils veulent traiter nous toucheroit sensiblement , supposé que nous la visions , & qu'ils soient persuadés que son imitation nous affectera encore moins. Qu'ils ne s'en rapportent pas même uniquement à leur propre discernement , en une décision tellement importante au succès de leurs ouvrages. Avant que de s'affectionner à leurs sujets , avant , pour ainsi dire , que d'épouser leurs personnages , qu'ils consultent leurs amis : c'est le tems où ils en peuvent recevoir les avis les plus utiles. L'imprudence est grande d'attendre à demander avis sur un bâtiment , qu'il soit déjà sorti de terre , & qu'on ne puisse plus rien changer dans l'essentiel de son plan , sans renverser la moitié d'un édifice déjà construit.



SECTION XIII.

Qu'il est des sujets propres spécialement pour la Poësie, & d'autres spécialement propres pour la Peinture. Moyens de les reconnoître.

NON seulement le sujet de l'imitation doit être intéressant par lui-même, mais il faut encore le choisir convenable à la Poësie, quand on veut le traiter en vers. Il est des sujets plus avantageux pour les Peintres que pour les Poètes, comme il en est qui sont plus avantageux pour les Poètes que pour les Peintres. C'est ce que je vais tâcher d'exposer, après avoir prié qu'on me pardonne un peu de longueur dans cette discussion. Il m'a paru qu'il falloit m'étendre pour être plus intelligible.

Un Poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un Peintre ne sçauroit nous faire entendre. Un Poète peut exprimer plusieurs de nos pensées & plusieurs de nos sentimens qu'un Peintre ne sçauroit rendre, parce que ni les uns ni les autres ne sont pas suivis

d'aucun mouvement propre & spécialement marqué dans notre attitude, ni précisément caractérisé sur notre visage. Ce que Cornélie dit à César, en venant lui découvrir la conjuration qui l'alloit faire périr dans une heure,

L'exemple que tu dois périroit avec toi :

ne peut être rendu par un Peintre. Il peut bien, en donnant à Cornélie une contenance convenable à sa situation & à son caractère, nous donner quelque idée de ses sentimens, & nous faire connoître qu'elle parle avec une grande dignité; mais la pensée de cette Romaine, qui veut que la mort de l'oppressé de la République soit un supplice qui puisse épouvanter ceux qui voudroient attenter sur la liberté, & non pas un crime détestable, ne donne point de prise au pinceau. Il n'est pas d'expression pittoresque qui puisse articuler, pour ainsi dire, les paroles du vieil Horace, quand il répond à celui qui lui demandoit ce que son fils pouvoit faire seul contre trois combattans : *Qu'il mourût*. Un Peintre peut bien faire voir qu'un homme est ému d'une certaine passion, quand même il

ne le dépeint pas dans l'action , parce qu'il n'est pas de passion de l'ame qui ne soit en même-tems une passion du corps. Mais ce que la colere fait penser de singulier , suivant le caractère propre de chacun , & suivant les circonstances où il se rencontre , ce qu'elle fait dire de sublime , par rapport à la situation du personnage qui parle , il est très-rare que le Peintre puisse l'exprimer assez intelligiblement pour être entendu.

Par exemple , le Pouffin a bien pû dans son tableau de la mort de Germanicus , exprimer toutes les especes d'affliction dont sa famille & ses amis furent pénétrés , quand il mourut empoisonné entre leurs bras : mais il ne lui étoit pas possible de nous rendre compte des derniers sentimens de ce Prince si propres à nous attendrir. Un Poëte le peut faire : il peut lui faire dire : Je serois en droit de me plaindre d'une mort aussi prématurée que la mienne , quand bien même elle arriveroit par la faute de la nature ; mais je meurs empoisonné ; poursuivez donc la vengeance de ma mort , & ne rougissez point de vous faire délateurs pour l'obtenir : la compassion du pu-

blic fera du côté de pareils accusateurs. Un Peintre ne sçauroit exprimer la plûpart de ces sentimens; il ne peut encore peindre dans chaque tableau qu'un des sentimens qu'il lui est possible d'exprimer. Il peut bien, pour donner à comprendre le soupçon qu'avoit Germanicus que Tibere fût l'auteur de sa mort, faire montrer par Germanicus à sa femme Agrippine une statue de Tibere, avec un geste & avec un air de visage propres à caractériser ce sentiment; mais il faut qu'il employe tout son tableau à l'expression de ce sentiment-là.

Comme le tableau qui représente une action, ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le Peintre ne sçauroit atteindre au sublime que les choses qui ont précédé la situation présente, jettent quelquefois dans un sentiment ordinaire. Au contraire la Poësie nous décrit tous les incidens remarquables de l'action qu'elle traite; & ce qui s'est passé jette souvent du merveilleux sur une chose fort ordinaire qui se dit ou qui arrive dans la suite. C'est ainsi que la Poësie peut employer ce merveilleux qui naît des

circonstances , & qu'on appellera , si l'on veut , un sublime de rapport. Telle est la faille du Misantrope qui rendant un compte sérieux des raisons qui l'empêchent de s'établir à la Cour , ajoute , après une déduction des contraintes réelles & gênantes qu'on s'épargne , en n'y vivant point :

On n'a pas à louer les vers de Messieurs tels.

Cette pensée devient sublime par le caractère connu du personnage qui parle , & par la procédure qu'il vient d'essuyer , pour avoir dit que des vers mauvais ne valoient rien.

Il est encore plus facile , sans comparaison , au Poëte qu'au Peintre de nous affectionner à ses personnages , & de nous faire prendre un grand intérêt à leur destinée. Les qualités extérieures , comme la beauté , la jeunesse , la majesté & la douceur que le Peintre peut donner à ces personnages , ne sçauroient nous intéresser à leur destinée autant que les vertus & les qualités de l'ame que le Poëte peut donner aux siens. Un Poëte peut nous rendre presque aussi sensibles aux malheurs d'un Prince , dont nous n'entendîmes jamais

parler, qu'aux malheurs de Germanicus, & cela par le caractère grand & aimable qu'il donnera au Héros inconnu qu'il voudra nous rendre cher. Voilà ce qu'un Peintre ne sçauroit faire : il est réduit à se servir, pour nous toucher, de personnages que nous connoissons déjà : son grand mérite est de nous faire reconnoître sûrement & facilement ces personnages. C'est un chef-d'œuvre du Poussin que de nous avoir fait reconnoître Agrippine dans son tableau de la mort de Germanicus avec autant d'esprit qu'il l'a fait. Après avoir traité les différens genres d'affliction des autres personnages du tableau comme des passions qui pouvoient s'exprimer, il place à côté du lit de Germanicus une femme noble par sa taille & par ses vêtemens, qui se cache le visage avec les mains, & dont l'attitude entière marque encore la douleur la plus profonde. On conçoit sans peine que l'affliction de ce personnage doit surpasser celle des autres, puisque ce grand Maître désespérant de la représenter, s'est tiré d'affaire par un trait d'esprit. Ceux qui sçavent que Germanicus avoit une femme unique-

ment attachée à lui , & qui reçut ses derniers soupirs , reconnoissent Agrip-pine aussi certainement que les Anti-quitaires la reconnoissent à sa coëfure , & à son air de tête pris d'après les médailles de cette Princesse. Si le Poussin n'est pas l'inventeur de ce trait de Poësie , qu'il peut bien avoir emprunté du Grec qui peignit Agamemnon la tête voilée au sacrifice d'Iphigénie sa fille ; ce trait est toujours un chef-d'œuvre de la Peinture. Je dis toujours le Poussin , conformément à l'usage établi , bien que ce *le* dont les Italiens accompagnent les noms illustres , puisse donner à penser que le Poussin fût Italien. Nicolas Poussin , c'étoit son nom , étoit d'Andeli en Normandie.

Je me suis étonné plusieurs fois que les Peintres qui ont un si grand intérêt à nous faire reconnoître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher , & qui doivent rencontrer tant de difficultés à les faire reconnoître à l'aide seul du pinceau , n'accompagnassent pas toujours leurs tableaux d'histoire d'une courte inscription. Les trois quarts des Spectateurs qui sont d'ailleurs très-capables de rendre justice

à l'ouvrage, ne font point assez lettrés pour deviner le sujet du tableau. Il est quelquefois pour eux une belle personne qui plaît, mais qui parle une langue qu'ils n'entendent point: on s'ennuye bientôt de la regarder, parce que la durée des plaisirs, où l'esprit ne prend point de part, est bien courte.

Le sens des Peintres Gothiques, tout grossier qu'il étoit, leur a fait connoître l'utilité des inscriptions pour l'intelligence du sujet des tableaux. Il est vrai qu'ils ont fait un usage aussi barbare de cette connoissance que de leurs pinceaux. Ils faisoient sortir de la bouche de leurs figures, par une précaution bizarre, des rouleaux sur lesquels ils écrivoient ce qu'ils prétendoient faire dire à ces figures indolentes; c'étoit-là véritablement faire parler ces figures. Les rouleaux dont je parle, se sont anéantis avec le goût Gothique; mais quelquefois les plus grands Maîtres ont jugé deux ou trois mots nécessaires à l'intelligence du sujet de leurs ouvrages, & même ils n'ont pas fait scrupule de les écrire dans un endroit du plan de leurs tableaux où ils ne gâtoient rien. Raphaël & le Carrache en ont

usé ainsi: Coypel a placé de même des bouts de vers de Virgile dans la Galerie du Palais Royal, pour aider à l'intelligence de ses sujets qu'il avoit tirés de l'Enéïde. Déjà les Peintres dont on grave les ouvrages, commencent à sentir l'utilité de ces inscriptions, & ils en mettent au bas des estampes qui se font d'après leurs tableaux.

Le Poëte arrive encore plus certainement que le Peintre à l'imitation de son objet. Un Poëte peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion & le sentiment d'un de ses personnages. Si quelques-uns de ses traits avortent, s'ils ne frappent point précisément à son but; s'ils ne rendent pas exactement toute l'idée qu'il veut exprimer, d'autres traits plus heureux peuvent venir au secours des premiers. Joint ensemble, ils feront ce qu'un seul n'auroit pû faire, & ils exprimeront ainsi l'idée du Poëte dans toute sa force. Tous les traits dont Homere se sert pour peindre l'impétuosité d'Achille, ne sont pas également forts; mais les foibles sont rendus plus forts par d'autres, auxquels ils donnent réciproquement plus d'énergie. Tous les

traits que Moliere employe pour crayonner son Misantrope , ne sont pas également heureux , mais les uns ajoutent aux autres ; & pris tous ensemble , ils forment le caractere le mieux dessiné & le portrait le plus parfait qui jamais ait été mis sur le théâtre. Il n'en est pas de même du Peintre , qui ne peint qu'une seule fois chacun de ses personnages , & qui ne sçauroit employer qu'un trait pour exprimer une passion sur chacune des parties du visage où cette passion doit être rendue sensible. S'il ne forme pas bien le trait qui doit exprimer la passion ; si , par exemple , lorsqu'il peint un mouvement de la bouche , son contour n'est point précisément la ligne qu'il falloit tirer , l'idée du Peintre avorte ; & le personnage , au lieu d'exprimer une passion , ne fait plus qu'une grimace. Ce que le Peintre fait de mieux dans les autres parties du visage , peut bien engager d'excuser ce qu'il a fait de mal en dessinant la bouche , mais il ne supplée pas le trait manqué. C'est même souvent en vain qu'il tente de corriger sa faute ; il recommence sans faire mieux ; & semblable à ceux qui cherchent dans

leur mémoire un nom propre oublié, il trouve tout hormis le trait qui pourroit seul former l'expression qu'il veut imiter. Ainsi quoiqu'il soit des caractères qu'un Peintre ne puisse pas exprimer, moralement parlant, il n'en est pas qu'un Poète ne puisse copier. Nous allons voir aussi qu'il est bien des beautés dans la nature que le Peintre copie plus facilement, & dont il fait des imitations beaucoup plus touchantes que le Poète.

Tous les hommes s'affligent, pleurent & rient; tous les hommes ressentent les passions: mais les mêmes passions sont marquées en eux à des caractères différens. Les passions sont variées, même dans les personnes qui, suivant la supposition de l'Artisan, doivent prendre un égal intérêt à l'action principale du tableau. L'âge, la patrie, le tempérament, le sexe & la profession mettent de la différence entre les symptômes d'une passion produite par le même sentiment. L'affliction de ceux qui regardent le sacrifice d'Iphigénie, vient du même sentiment de compassion; & cependant cette affliction doit se manifester différemment en chaque

spectateur, suivant l'observation que nous venons de faire. Or le Poëte ne sçauroit rendre cette diversité sensible dans ses vers. S'il le fait sur la scène, c'est à l'aide de la déclamation, c'est par le secours du jeu muet des Acteurs.

On conçoit facilement comment un Peintre varie par l'âge, le sexe, la patrie, la profession & le tempérament, la douleur de ceux qui voient mourir Germanicus; mais on ne conçoit point comment un Poëte Epique, par exemple, viendroit à bout d'orner son poëme par cette variété, sans s'embarasser dans des descriptions qui rendroient son ouvrage ennuyeux. Il faudroit qu'il commençât par un détail fatigant de l'âge, du tempérament, & même du vêtement des personnages qu'il veut introduire à son action principale. On ne lui pardonneroit jamais une énumération pareille: s'il fait cette énumération dans ses premiers livres, le Lecteur ne s'en souviendra plus, & il ne sentira pas les beautés dont l'intelligence dépend de ce qu'il aura oublié; s'il fait cette énumération immédiatement avant la catastrophe, elle de-

viendra un retardement insupportable. L'ailleurs la Poësie manque d'expressions propres à nous instruire de la plus grande partie de ces circonstances. A peine la Physique viendrait-elle à bout avec le secours des termes qui lui sont propres, de bien expliquer le tempérament plus ou moins composé, & le caractère de chaque spectateur. Pour faire concevoir sans peine & distinctement tous ces détails, il faut les exposer aux yeux.

Au contraire rien n'est plus facile au Peintre intelligent que de nous faire connoître l'âge, le tempérament, le sexe, la profession, & même la patrie de ses personnages, en se servant des habillemens, de la couleur des chairs, de celle de la barbe & des cheveux, de leur longueur & de leur épaisseur, comme de leur tournure naturelle, de l'habitude du corps, de la contenance, de la figure de la tête, de la physionomie, du feu, du mouvement & de la couleur des yeux, & de plusieurs autres choses qui rendent le caractère d'un personnage reconnoissable par sentiment. La nature a mis en nous un instinct, pour faire le discernement du caractère

caractere des hommes, qui va plus vite & plus loin que ne peuvent aller nos réflexions sur les indices & sur les signes sensibles de ces caracteres. Or cette diversité d'expression imite merveilleusement la nature qui, nonobstant son uniformité, est toujours marquée dans chaque sujet à un coin particulier. Où je ne trouve pas cette diversité, je ne vois plus la nature & je reconnois l'art. Le tableau dans lequel plusieurs têtes & plusieurs expressions sont les mêmes, ne fut jamais fait d'après la nature.

Le Peintre ne trouve donc aucune opposition du côté de la mécanique de son Art à mettre dans son expression un caractere particulier. Il arrive même souvent que le Peintre en opérant comme Poëte, se suggere à lui-même comme coloriste & comme desinateur des beautés qu'il n'auroit point rencontrées s'il n'avoit point eu des idées Poëtiques à exprimer. Une invention en fait éclore une autre. Des exemples rendront encore notre réflexion plus facile à concevoir.

Tout le monde connoît le tableau de Raphaël, où Jesus-Christ confirme à

S. Pierre le pouvoir des Clefs en présence des autres Apôtres ; c'est une des pièces de tapisseries de la tenture des Actes des Apôtres que le Pape Leon X fit faire pour la Chapelle de Sixte IV, & dont les cartons originaux se conservent dans la Gallerie du Palais que Marie Stuard Princesse d'Orange fit bâtir à Hamptoncourt. Saint Pierre tenant ces clefs, est à genouil devant Jesus-Christ, & il paroît pénétré d'une émotion conforme à sa situation : sa reconnoissance & son zele pour son maître paroissent sensiblement sur son visage. Saint Jean l'Evangeliste représenté jeune comme il l'étoit, est dépeint avec l'action d'un jeune homme : il applaudit avec le mouvement de franchise si naturel à son âge, au digne choix que fait son maître, & qu'on croit appercevoir qu'il eût fait lui-même, tant la vivacité de son approbation est bien marquée par un air de visage & par un mouvement du corps très-empressé. L'Apôtre qui est auprès de lui, semble plus âgé, & montre la physionomie & la contenance d'un homme posé : aussi, conformément à son caractère, applaudit-il par un simple

mouvement des bras & de la tête. On distingue à l'extrémité du groupe un homme bilieux & sanguin ; il a le visage haut en couleur , la barbe tirante sur le roux , le front large , le nez quarré & tous les traits d'un homme fourcilleux. Il regarde donc avec dédain , & en fronçant le sourcil , une préférence qu'on devine bien qu'il trouve injuste. Les hommes de ce tempérament croient volontiers ne pas valoir moins que les autres. Près de lui est placé un autre Apôtre embarrassé de sa contenance : on le discerne pour être d'un tempérament mélancolique à la maigreur de son visage livide , à sa barbe noire & plate , à l'habitude de son corps , enfin à tous les traits que les Naturalistes ont assignés à ce tempérament. Il se courbe ; & les yeux fixement attachés sur J. C. il est dévoré d'une jalousie morne pour un choix dont il ne se plaindra point , mais dont il conservera longtems un vif ressentiment : enfin on reconnoît-là Judas aussi distinctement , qu'à le voir pendu au figuier une bourse renversée au col.

Je n'ai point prêté d'esprit à Raphaël , & je doute même qu'il soit possible de

pouffer l'invention poëtique plus loin que ce grand Peintre l'a fait dans les tableaux de son bon tems. Une autre pièce de la même tenture représente saint Paul annonçant aux Athéniens ce Dieu auquel ils avoient dressé un autel sans le connoître ; & Raphaël a fait de l'auditoire de cet Apôtre un chef-d'œuvre de Poësie, en se tenant dans les bornes de la vraisemblance la plus exacte. Un Cinique appuyé sur son bâton, & qu'on reconnoît pour tel à l'effronterie & aux haillons qui faisoient le caractère de la Secte de Diogene, regarde saint Paul avec impudence. Un autre Philosophe qu'on juge à son air de tête un homme ferme & même obstiné, a le menton sur la poitrine ; il est absorbé dans des réflexions sur les merveilles qu'il entend, & l'on croit s'appercevoir qu'il passe dans ce moment-là de l'ébranlement à la persuasion. Un autre a la tête panchée sur l'épaule droite, & il regarde l'Apôtre avec une admiration pure, qui ne paroît pas encore accompagnée d'aucun autre sentiment. Un autre porte le second doigt de sa main droite sur son nez, & fait le geste d'un

homme qui vient d'être enfin éclairé sur des vérités dont il avoit depuis longtems une idée confuse. Le Peintre oppose à ces Philosophes des jeunes gens & des femmes qui marquent leur étonnement & leur émotion par des gestes convenables à leur âge comme à leur sexe. Le chagrin est peint sur le visage d'un homme vêtu comme le pouvoient être alors chez les Juifs les gens de Loi. Le succès de la prédication de saint Paul devoit produire un pareil effet sur un Juif obstiné. La crainte d'être ennuyeux m'empêche de parler davantage des personnages de ce tableau : mais il n'en est aucun qui ne rende compte très-intelligiblement de ses sentimens, au spectateur attentif.

J'alléguerai encore un exemple. La matiere est assez importante pour cela. Je le tirerai de la *Susanne de Monsieur Coypel*, tableau qui fut très-vanté, même au sortir de dessus le chevalet. *Susanne* y comparoît devant le peuple accusée d'adultere, & le Peintre la représente dans l'instant où les deux vieillards déposent contre elle. A la physionomie de *Susanne*, à l'air de son visage encore serein, malgré son af-

fiction, on connoît bien que si elle baisse les yeux, c'est par pudeur & non par remord. La noblesse & la dignité de son visage déposent si hautement en sa faveur, qu'on sent bien que son premier mouvement seroit d'absoudre d'abord l'accusée qui se présenteroit avec une pareille contenance. Le Peintre a varié le tempérament des fameux vieillards ; l'un paroît sanguin, l'autre paroît bilieux & mélancolique. Ce dernier, suivant le caractère propre à son tempérament, qui est l'obstination, commet le crime avec constance. On n'apperçoit sur son visage que de la fureur & de la rage. Le sanguin paroît attendri, & l'on voit bien que, malgré son emportement, il sent déjà des remords qui le font chanceler dans sa résolution. C'est le caractère des hommes de ce tempérament. Assez violens pour se venger, ils ne sont point assez durs pour voir les suites de leur vengeance, sans être émus par des mouvemens de compassion.

Il est facile de conclure après ce que je viens d'exposer, que la Peinture se plaît à traiter des sujets où elle puisse introduire un grand nombre de per-

sonnages intéressés à l'action. Tels sont les sujets dont nous avons parlé, & tels sont encore le meurtre de César, le sacrifice d'Iphigénie, & plusieurs autres qu'il seroit superflu d'indiquer. L'émotion des assistans les lie suffisamment à une action, dès que cette action les agite. L'émotion de ces assistans les rend, pour ainsi dire, des acteurs dans un tableau, au lieu qu'ils ne seroient que de simples spectateurs dans un poëme. Par exemple, un Poëte qui traiteroit le sacrifice de la fille de Jephté, ne pourroit faire intervenir dans son action qu'un petit nombre d'acteurs très-intéressés. Des acteurs qui ne prennent pas un intérêt essentiel à l'action, dans laquelle on leur fait jouer un rôle, sont froids à l'excès en Poësie. Le Peintre au contraire peut faire intervenir à son action autant de spectateurs qu'il juge convenable. Dès qu'ils y paroissent touchés, on ne demande plus ce qu'ils y font.

La Poësie ne sçauroit donc se prévaloir d'un si grand nombre d'acteurs. Nous venons de dire qu'un personnage qui ne prend qu'un intérêt médiocre dans l'action, devient un personnage

ennuyeux. S'il y prend un grand intérêt, il faut que le poëme fixe la destinée de cet acteur. Il faut qu'il nous en instruisse. La multitude des acteurs, que le Poëte tragique employe quelquefois pour cacher sa stérilité, devient d'ailleurs très-embarrassante pour lui quand le dénouement s'approche, & quand il faut s'en défaire. Il oblige donc ces personnages à se défaire eux-mêmes par le fer ou par le poison sur le premier motif qu'il imagine:

L'un meurt vuide de sang, l'autre plein de séné.

C'est un vers de Despréaux (a) qu'on peut bien appliquer à ces personnages, quoiqu'il ne soit pas fait pour eux. On ne demande point ce que devient un mort, on l'enterre. Mais cette réforme sanglante, qui fait de la scène tragique un champ de bataille, souleve le spectateur contre tant de meurtres si peu vraisemblables. Ce n'est pas la quantité du sang répandu, c'est la manière dont il est versé, qui fait le caractère de la Tragédie. D'ailleurs le Tragique outré devient froid, & l'on est plus porté à rire d'un Poëte, qui croit devenir pathétique, à force de verser du sang,

(a) *Art. Post. chant 4.*

qu'à pleurer à sa pièce. Quelque esprit malin envoie lui demander la liste de ses morts.

En continuant de comparer la Poësie Dramatique avec la Peinture, nous trouverons encore que la Peinture a l'avantage de pouvoir mettre sous nos yeux ceux des incidens de l'action qu'elle traite, qui sont les plus propres à faire une grande impression sur nous. Elle peut nous faire voir Brutus & Cassius plongeant le poignard dans le cœur de César, & le Prêtre enfonçant le couteau dans le sein d'Iphigénie. Le Poëte Tragique oseroit aussi peu nous présenter ces objets sur la scène, que la Métamorphose de Cadmus en Serpent, & celle de Progné en Hirondelle. Tous ces objets sont de ceux dont Horace a dit :

Non tamen intus

Digna gerit promes in scenam, multaque tolles

Ex oculis, quæ mox narret facundia præsens. (a)

Quand bien même les loix de la Tragédie, fondées sur de bonnes raisons, ne défendroient point de mettre sur le théâtre des événemens tels que ceux dont nous avons parlé, le Poëte senté

(a) Horat. de Art. Poët. V. 182.

éviteroit toujours de les y mettre. Comme ces événemens ne peuvent presque jamais y être représentés avec vraisemblance, ni avec décence, ils dégèrent en un spectacle froid & puérile. Il n'est pas aussi facile d'en imposer à nos yeux qu'à nos oreilles. Certaines fictions réussissent donc mieux dans le récit que dans le spectacle. L'événement, qui pourroit nous toucher, s'il nous étoit raconté avec un choix ingénieux de circonstances mises en œuvre dans un récit où la vraisemblance seroit ménagée, devient un jeu de Marionettes, quand on entreprend de les exposer sur le théâtre. En effet les Métamorphoses qui se représentent sur la scène dans les Opera de France & d'Italie y font rire presque toujours, quoique l'événement soit tragique par lui-même. Voilà pourquoi le Poëte qui fait une Tragédie, est obligé d'avoir recours à un récit pour nous exposer tous les événemens tels que ceux dont il s'agit ici. Or le récit d'un acteur n'est, pour ainsi dire, que l'imitation d'une imitation & une seconde copie.

Quoique l'action qu'on nous montre dans un récit, pour parler ainsi,

soit très-touchante par elle-même, elle nous émouvra moins que ne le feroit une autre action moins tragique, mais qui se passeroit sous nos yeux, & qui seroit représentée devant nous dramatiquement. La premiere scene entre Rodrigue & Chimene nous émeut plus que le récit de la mort du pere de Chimene qu'elle fait au Roi, bien que ce récit se fasse par un personnage qui prend à l'événement un si grand intérêt. Cependant la mort du Comte est un événement plus terrible, & par conséquent bien plus capable d'attacher, que la conversation de Chimene & de Rodrigue, quelque intéressante qu'elle puisse être.

Les sujets, dont la beauté consiste principalement dans l'élévation d'esprit que font voir des acteurs, dans la noblesse de leurs sentimens, comme dans des situations qui doivent agiter violemment & sans relâche les personnes intéressées, & qui doivent ainsi donner lieu à divers sentimens très-vifs & à des entretiens animés, sont plus heureux pour le Poëte tragique. Il peut, en traitant de pareils sujets, nous tenir toujours attentifs, & nous faire

voir même tous les principaux événemens de son action, sans être réduit au secours des récits. Ce discernement des sujets est extrêmement important, & l'on peut adresser aux Peintres comme aux Poètes les vers qu'Horace écrit pour ces derniers :

*Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus.*

Soit que vous vouliez peindre, soit que vous vouliez composer des vers, ayez autant d'attention à choisir un sujet qui convienne au pinceau, si vous voulez faire un tableau, & qui convienne pour ainsi dire, à la plume, si vous êtes Poète, qu'à le choisir convenable aux forces de votre génie particulier & proportionné avec vos talens personnels. Nous traiterons plus au long de ce dernier choix dans la suite. Revenons aux sujets spécialement propres pour être traités ou dans un poème, ou dans un tableau.

Le Poète qui traite un sujet inconnu, généralement parlant, peut faire facilement connoître ses personnages dès le premier acte : il peut même, comme nous avons déjà dit, les rendre intéressans. Au contraire le Peintre à qui ces

moyens manquent, ne doit jamais entreprendre de traiter un sujet tiré de quelque ouvrage peu connu; il ne doit introduire sur sa toile que des personnages dont tout le monde, du moins le monde devant lequel il doit produire son tableau, ait entendu parler. Il faut que ce monde les connoisse déjà, car le Peintre ne peut faire autre chose que de les lui faire reconnoître. Nous avons parlé de l'indifférence des spectateurs pour le tableau dont ils ne connoissent pas le sujet.

Le Peintre doit avoir cette attention sans cesse; mais elle lui est encore plus nécessaire, quand il fait des tableaux de chevalet destinés à changer souvent de place comme de maître. Le sujet des fresques peintes sur les murailles, & celui de ces grands tableaux qui demeurent toujours dans la même place, s'il n'est pas bien connu, peut le devenir. On devine même que le tableau d'autel d'une Chapelle représente quelque événement de la vie du Saint sous le nom duquel elle est dédiée. Enfin la renommée qui instruit le monde du mérite de ces ouvrages, lui apprend en même-tems l'histoire que le Peintre y peut avoir traitée.

Il est des sujets généralement connus. Il en est d'autres qui ne sont bien connus que dans certains pays.

Les sujets les plus connus généralement dans toute l'Europe, sont tous les sujets tirés de l'Écriture sainte. Voilà peut-être pourquoi Raphaël & le Poussin ont préféré ces sujets aux autres, principalement quand ils ont fait des tableaux de chevalet. De quatre tableaux du Poussin, il y en a trois qui représentent une action tirée de la Bible. Les principaux événemens de l'histoire des Grecs & de celle des Romains, ainsi que les aventures fabuleuses des Dieux qu'adoroient ces deux Nations, sont encore des sujets généralement connus. La coutume établie maintenant chez tous les peuples polis de l'Europe, veut qu'on fasse de l'étude des Auteurs Grecs & Romains l'occupation la plus sérieuse des enfans. En étudiant ces Auteurs, on se remplit la tête des fables & des histoires de leur pays, & l'on oublie difficilement tout ce qu'on peut avoir appris dans l'enfance.

Il n'en est pas ainsi de l'histoire moderne, tant Ecclésiastique que Profane.

Chaque pays a ses Saints, ses Rois & ses grands Personnages très-connus, & que tout le monde y reconnoît facilement, mais qui ne sont pas reconnus de même en d'autres pays. Saint Pétrone vêtu en Evêque, & portant sur la main la ville de Boulogne caractérisée par ses principaux bâtimens & par ses tours, n'est pas une figure connue en France généralement comme elle l'est en Lombardie. Saint Martin coupant son manteau, action dans laquelle les Peintres & les Sculpteurs le représentent ordinairement, n'est pas d'un autre côté une figure aussi connue en Italie qu'elle l'est en France.

Les François sçavent communément l'histoire de France depuis deux siècles. Ils ont une idée de l'air du visage & des habillemens de ceux qui ont fait la plus grande figure dans ces tems-là. Mais une tête de Henry IV ne feroit pas deviner le sujet d'un tableau en Italie, comme elle le feroit deviner en France. Chaque peuple a même ses fables particulieres & ses Héros imaginaires. Les Héros du Tasse & de l'Arioste ne sont pas aussi connus en France qu'en Italie. Ceux de l'Astrée,

sont plus connus aux François qu'aux Italiens. Je ne sçais que Don Quichotte, Héros d'un genre particulier, dont les prouesses soient aussi connues des étrangers que des compatriotes de l'ingénieux Espagnol qui lui a donné l'être.

Horace passe avec raison pour le plus judicieux des Auteurs qui ont donné des enseignemens aux Poètes. Qu'on voye ce qu'il ne laisse pas de leur conseiller, malgré les facilités particulières qu'ils ont pour faire connoître leurs personnages, & pour mettre le lecteur au fait de leur sujet :

*Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primis.* (a)

Vous ferez encore mieux de choisir le sujet de votre pièce parmi les événemens de la guerre de Troye, si souvent mis sur le théâtre, que d'imaginer à plaisir l'action de votre Tragédie, ou de tirer de la poussière de quelque livre ignoré des Héros dont le monde n'entendit jamais parler, & d'en faire vos personnages. Que n'eût pas dit Horace aux Peintres, s'il leur avoit adressé la parole !

(a) *Horat. de Art. Poët. V. 129.*

SECTION XIV.

Qu'il est même des sujets spécialement propres à certains genres de Poësie & de Peinture. Des sujets propres à la Tragédie.

NON seulement certains sujets sont plus avantageux pour la Poësie que pour la Peinture, ou pour la Peinture que pour la Poësie; mais il est encore des sujets plus propres à chaque genre de Poësie & à chaque genre de Peinture, qu'aux autres genres de Poësie & de Peinture. Le sacrifice d'Iphigénie, par exemple, ne convient qu'à un tableau où le Peintre puisse donner à ses figures une certaine grandeur. Un pareil sujet ne veut pas être représenté avec de petites figures destinées à l'embellissement d'un paysage. Un sujet grotesque ne veut pas être traité avec des figures aussi grandes que le naturel. Des figures plus grandes que nature, ne seroient point propres à représenter une toilette de Venus. Qu'on ne demande point les raisons physi-

ques de ces convenances, je n'en pourrois alléguer d'autres que l'instinct qui nous les dicte, & l'exemple des grands Peintres qui les ont senties.

Il en est de même de la Poësie : les événemens tragiques ne sont point propres à être racontés en Epigramme : L'Epigramme peut tout au plus relever & mettre en son jour quelque circonstance brillante de ces événemens ; elle peut nous en faire admirer quelque trait, mais elle ne peut nous y intéresser. A peine en compte-t'on cinq ou six bonnes parmi les anciennes & les modernes qui roulent sur de pareils sujets. La Comédie ne veut point traiter des actions atroces, Thalie ne sauroit faire les imprécations, ni imposer les peines dûes aux grands crimes. L'Eglogue ne convient pas aux passions violentes & sanguinaires.

Quelques réflexions que je vais faire sur les actions propres à la Tragédie, empêcheront peut-être ceux qui voudront bien y faire attention, de se méprendre sur le choix des sujets qui lui conviennent.

Le but de la Tragédie étant d'exciter principalement en nous la terreur

& la compassion, il faut que le Poëte Tragique nous fasse voir en premier lieu des personnages aimables & estimables, & qu'il nous les représente ensuite en un état véritablement malheureux. Commencez par faire estimer aux hommes ceux que vous voulez leur faire plaindre. Il est donc nécessaire que les personnages de la Tragédie ne méritent point d'être malheureux, ou du moins d'être aussi malheureux qu'ils le sont. Si leurs malheurs ne sont pas une pure infortune, mais une punition de leur faute, ils en doivent être une punition excessive. Du moins si ces fautes sont de véritables crimes, il ne faut pas que ces crimes aient été commis volontairement. *Edipe* ne seroit plus un principal personnage de Tragédie, s'il avoit sçu dans le tems de son combat, qu'il tiroit l'épée contre son propre pere. Les malheurs des scélérats sont peu propres à nous toucher; ils sont un juste supplice dont l'imitation ne sçauroit exciter en nous ni terreur, ni compassion véritable.

Un événement terrible est celui qui nous étonne & qui nous épouvante à

la fois. Or rien n'est moins étonnant que le châtement d'un homme qui par ses crimes irrite le ciel & la terre. Ce seroit l'impunité des grands criminels qui pourroit surprendre : leur châtement ne sçauroit donc causer en nous la terreur ou cette crainte ennemie de la présomption , & qui nous fait nous défier de nous-mêmes. La peine due aux grands crimes ne nous paroît pas à craindre pour nous. Nous sommes suffisamment rassurés contre la crainte de commettre jamais de semblables forfaits , par l'horreur qu'ils nous inspirent. Nous pouvons craindre des fatalités du même genre que celles qui arrivent à Pyrrhus dans l'Andromaque de Racine , mais non de commettre des crimes aussi noirs que le sont ceux de Narcisse dans Britannicus. Un scélérat qui subit sa destinée ordinaire dans un poème , n'excite pas aussi notre compassion ; son supplice , si nous le voyions réellement , exciteroit bien en nous une compassion machinale ; mais comme l'émotion que les imitations produisent , n'est pas aussi tyrannique que celle que l'objet même exciteroit , l'idée des crimes qu'un

personnage de Tragédie a commis, nous empêche de sentir pour lui une pareille compassion. Il ne lui arrive rien dans la catastrophe que nous ne lui ayons souhaité plusieurs fois durant le cours de la pièce, & nous applaudissons alors au Ciel qui se justifie enfin de sa lenteur à punir.

Personne n'ignore qu'on entend en Poësie par scélérat un homme qui viole volontairement les préceptes de la loi naturelle, à moins qu'il ne soit excusé par une loi particuliere à son pays. Le respect pour les loix de la société dont on est membre, est une si grande vertu, qu'elle excuse sur la scène l'erreur qui nous fait violer la loi naturelle. Ainsi quand Agamemnon veut sacrifier sa fille, il viole la loi naturelle sans être en Poësie un personnage scélérat; il est excusé par sa résignation aux loix & à la religion de sa patrie qui autorisoit de pareils meurtres. C'est la loi de son pays qui se trouve chargée de l'horreur du crime. On plaint la misere des hommes de ce tems-là qui ne pouvoient plus discerner la loi naturelle à travers les nuages dont les fausses religions l'enveloppoient. Nous pou-

vons dire la même chose des meurtriers de César, parce qu'ils avoient été élevés dans la maxime, que les voies violentes étoient permises contre un citoyen qui vouloit faire des sujets de ses égaux; & qui, pour parler le langage des Romains, *affectoit la tyrannie.*

Mais un Romain contemporain de César, qui voudroit sacrifier sa propre fille, seroit un scélérat; il violeroit un précepte sacré de la loi naturelle, sans être excusé par les loix de sa patrie: car il y avoit longtems dès lors que les Romains avoient défendu de sacrifier des victimes humaines, & qu'ils avoient même obligé les peuples libres qui vivoient sous leur protection à garder cette défense. Une erreur excusable peut donc réhabiliter, pour ainsi dire, le personnage qui commet un grand crime contre la loi naturelle: mais je me donnerai bien de garde de donner aux emportemens & aux premiers mouvemens le droit d'excuse. Les grands crimes, même sur le théâtre. Celui à qui ses premiers mouvemens peuvent faire commettre de grands crimes, est toujours un scélérat. L'en-

portement n'excuse point le meurtre volontaire de sa femme, même suivant la morale de la Poësie, la seule dont il s'agit ici, & la plus indulgente de toutes. De tels crimes répugnent tellement aux cœurs qui ne sont pas entièrement dépravés, qu'il ne suffit point d'avoir perdu quelque chose de la liberté de son esprit pour les commettre, sans devenir un scélérat odieux. Ce n'est point par réflexion & en résistant à la tentation qu'un homme à qui il reste encore quelque vertu ne les commet pas, c'est parce qu'il n'est pas en lui de mouvement qui le porte jamais à de pareils excès: il est en lui une horreur d'instinct, & si j'ose dire, machinale, contre les actions dénaturées. S'il y pouvoit être porté par un premier mouvement de colere, un premier mouvement de vertu le retiendrait. Les vertus n'ont-elles pas leurs premiers mouvemens ainsi que les passions vicieuses!



SECTION XV.

Des personnages de Scélérats qu'on peut introduire dans les Tragédies.

APRÈS cela je suis très-éloigné de défendre d'introduire des personnages scélérats dans une Tragédie. Le principal dessein de ce Poëme est bien d'exciter en nous la terreur & la compassion pour quelques-uns de ses personnages, mais non pas pour tous ses personnages. Ainsi le Poëte, pour arriver plus certainement à son but, peut bien exciter en nous d'autres passions qui nous préparent à sentir plus vivement encore les deux qui doivent dominer sur la scène tragique, je veux dire la compassion & la terreur. L'indignation que nous concevons contre Narcisse augmente la compassion & la terreur où nous jetent les malheurs de Britannicus. L'horreur qu'inspirent les discours d'Énone, nous rend plus sensibles à la malheureuse destinée de Phédre; le mauvais effet des conseils de cette confidente que le Poëte lui fait toujours donner à Phédre, quand elle est prête

à se repentir, rend cette Princesse plus à plaindre, & ses crimes plus terribles. Nous craignons de recevoir de pareils conseils en de semblables conjonctures. On peut donc introduire des personnages scélérats dans un poëme, ainsi qu'on met des bourreaux dans le tableau qui représente le martyre d'un Saint: mais comme on blâmeroit le Peintre qui dépeindroit aimables des hommes auxquels il fait faire une action odieuse, de même on blâmeroit le Poëte qui donneroit à des personnages scélérats des qualités capables de leur concilier la bienveillance du spectateur. Cette bienveillance pourroit aller jusqu'à faire plaindre le scélérat, & à diminuer l'horreur du crime par la compassion que donneroit le criminel. Voilà ce qui est entièrement opposé au grand but de la Tragédie, je veux dire à son dessein de purger les passions.

Il ne faut point encore que le principal intérêt de la pièce tombe sur les personnages de scélérats. Le personnage d'un scélérat ne doit point être capable d'intéresser par lui-même; ainsi le spectateur ne sçauroit prendre part à ses aventures, qu'autant que ces aven-

tures seront les incidens d'un événement où des personnages d'un autre caractère auront un grand intérêt. Qui fait une grande attention à la mort de Narcisse dans Britannicus ?

Il est outre cela des scélérats qui ne devroient jamais paroître sur la scène, à quelque titre que ce fût ; ce sont les impies. J'appelle ici impiété tous les discours brutaux que fait tenir une audace insensée contre la Religion en général, ou contre celle qu'on professe, telle que puisse être cette Religion-là. Ainsi mon sentiment est qu'on ne doit point, par exemple, introduire jamais sur le théâtre un Romain encore Païen qui se moqueroit du feu de Vesta, non plus qu'un Grec qui traiteroit avec insolence l'Oracle de Delphes de fourberie inventée par les Prêtres d'Apollon. Il seroit inutile d'expliquer ici que ceux qui, comme Polieucte, parlent contre une Religion l'ouvrage des hommes, parce qu'ils connoissent la véritable, ne sont pas de ces impies que je proscriis. Les termes de ma proposition préviennent tout sujet de le soupçonner.

Mais, dira-t'on, Phédre viole volontairement les loix les plus saintes du droit naturel; elle aime le fils de son mari, elle lui parle de sa passion, elle tente tout pour le séduire; enfin ce qui fait le caractere le mieux marqué d'un scélérat, elle accuse l'innocent du crime qu'elle-même a commis. Cependant les malheurs de Phédre ne laissent pas d'exciter la compassion, quand on voit la Tragédie de Racine. On peut dire la même chose de plusieurs piéces des anciens Tragiques.

Je réponds que Phédre ne commet pas volontairement les crimes dont elle est punie; c'est un pouvoir divin auquel une mortelle ne sçauroit résister dans le systéme du Paganisme, qui la force d'être incestueuse & perfide. Après ce que Phédre & sa confidente disent dès le premier acte sur la haine de Venus contre la postérité de Pasiphaé, & sur la vengeance de cette Déesse, qui détermine notre Princesse infortunée à tout le mal qu'elle fait, ses crimes ne paroissent plus être ses crimes, que parce qu'elle en reçoit la punition. La haine en tombe sur Venus. Phédre plus malheureuse qu'elle ne devoit l'être,

est un véritable personnage de Tragédie,

Speroné Speroni, Poète du dix-septième siècle, a fait une Tragédie Italienne, intitulée *Canacée* (a), qui du moins peut passer pour une des meilleures Tragédies écrites en Italien. Le goût de déclamation y regne bien moins que dans les Tragédies de ses compatriotes. Le sujet de la Tragédie est l'aventure funeste de Macarée fils d'Eole, & de Canacée sœur de Macarée. Venus, pour se venger des persécutions d'Eole contre Enée, rend les enfans d'Eole amoureux l'un de l'autre (b), & Canacée commet un inceste avec son frere. L'action de la Tragédie révolta contre Spéroné Speroni les beaux esprits d'Italie; mais on est obligé de condamner leur délicatesse, quand on a lû la dissertation que cet Auteur composa pour justifier le choix de son sujet. Or comme la destinée de Phèdre est semblable à celle de Canacée, tout ce que l'Italien allégué pour sa défense justifie le François, & j'y renvoye mon Lecteur.

(a) *Imprimée à Venise en 1617.*

(b) *Act. prim. Scen. prim.*

Il seroit superflu d'avertir ici qu'en lisant une piéce de théâtre, on admet comme véritables les suppositions fausses qui étoient reçues au tems où l'action est arrivée; tout le monde sçait bien qu'il faut se prêter aux opinions qui ont été celles des Acteurs. Pour juger sainement de leur conduite, il faut entrer dans leurs idées, & penser comme eux-mêmes ils pensoient. Ainsi en voyant la Tragédie de Phédre, on se prête à la supposition qui faisoit les Dieux du Paganisme les auteurs & les vengeurs des crimes; bien que cette supposition révolte encore plus le bon sens, que ne le fait la plus extravagante des Métamorphoses qu'Ovide a mises en vers.

SECTION XVI.

De quelques Tragédies dont le sujet est mal choisi.

NON seulement il faut que le caractère des principaux personnages soit intéressant; mais il est encore nécessaire

que les accidens qui leur arrivent, soient tels qu'ils puissent affliger tragiquement des personnes raisonnables, & jeter dans une crainte terrible un homme courageux. Un Prince de quarante ans qu'on nous représente au désespoir & dans la disposition d'attenter sur lui-même, parce que sa gloire & ses intérêts l'obligent à se séparer d'une femme dont il est amoureux & aimé depuis douze ans, ne nous rend guères compatissant à son malheur. Nous ne sçaurions le plaindre durant cinq actes. Les excès de passions où le Poète fait tomber son héros, tout ce qu'il lui fait dire, afin de bien persuader les spectateurs que l'intérieur de ce personnage est dans l'agitation la plus affreuse, ne sert qu'à le dégrader davantage. On nous rend le Héros indifférent, en voulant rendre l'action intéressante. L'usage de ce qui se passe dans le monde, & l'expérience de nos amis, au défaut de la nôtre, nous apprennent qu'une passion contenue s'use tellement en douze années, qu'elle devient une simple habitude. Un Héros, obligé par sa gloire & par l'intérêt de son autorité, à rompre cette

habitude, n'en doit pas être assez affligé pour devenir un personnage tragique : il cesse d'avoir la dignité requise aux personnages de la Tragédie, si son affliction va jusqu'au désespoir. Un tel malheur ne sçauroit l'abbatre, s'il a un peu de cette fermeté, sans laquelle on ne sçauroit être, je ne dis pas un Héros, mais même un homme vertueux. La gloire, dira-t'on, l'emporte à la fin ; & Titus, de qui l'on voit bien que vous voulez parler, renvoye Bérénice chez elle.

Je répondrai donc que ces combats que livre Titus ne sont pas dignes de lui, ni dignes d'occuper la scène tragique durant cinq actes. Alléguer qu'à la fin la vertu triomphe de la passion, ce n'est pas justifier le caractère de Titus. Une pareille raison pourroit tout au plus justifier celui d'une jeune Princesse qui, durant quatre actes, auroit fait voir la foiblesse que montre cet Empereur. C'est faire tort à la réputation qu'il a laissée, c'est aller contre les loix de la vraisemblance & du pathétique véritable, que de lui donner un caractère si mol & si efféminé. L'Historien, dont Monsieur Racine a tiré le

fujet de sa pièce, raconte seulement que Titus renvoya Bérénice, & qu'ils se séparèrent à regret. *Berenicem statim ab urbe dimisit, invitam invitam* (a). Cet Auteur ne dit point que Titus se soit abandonné à la douleur excessive où il est toujours plongé dans la pièce dont je parle. Quand même l'aventure seroit narrée par Suetone avec les circonstances dont Monsieur Racine a trouvé bon de la revêtir, il n'auroit pas dû la choisir comme un sujet propre à la scène tragique. La gloire du succès ne répare pas toujours la honte d'un combat où nous devons remporter l'avantage d'abord. Un ennemi bien inégal nous surmonte en quelque façon, s'il dispute trop longtems la victoire contre nous. En effet dix mille Allemands qui n'auroient battu six mille Turcs en rase campagne qu'après un combat de douze heures, seroient honteux de leur propre victoire. Aussi quoique Bérénice soit une pièce très-méthodique & parfaitement bien écrite, le public ne la revoit pas avec le même goût qu'il lit Phédre, & qu'Andromaque. Monsieur Racine avoit mal

(a) *Suet. in Tit. Vespas. Sect. 7.*

choisi son sujet ; & pour dire plus exactement la vérité , il avoit eu la foiblesse de s'engager à la traiter sur les instances d'une grande Princesse. Quand il se chargea de cette tâche , son ami , dont les conseils lui furent tant de fois utiles , étoit absent. Despréaux a dit plusieurs fois qu'il eût bien empêché son ami de se consumer sur un sujet aussi peu propre à la Tragédie que Bérénice , s'il avoit été à portée de le dissuader de promettre qu'il le traiteroit.

Inspirez toujours de la vénération pour les personnages destinés à faire verser des larmes. Ne faites jamais chauffer le cothurne à des hommes inférieurs à plusieurs de ceux avec qui nous vivons : autrement vous serez aussi blâmable que si vous aviez fait ce que Quintilien appelle : Donner le rôle d'Hercule à jouer à un enfant : *Personam Herculis & cothurnos aptare infantibus.*



SECTION XVII.

S'il est à propos de mettre de l'amour dans les Tragédies.

MON sujet amène ici naturellement deux questions : La première , s'il est à propos de mettre de l'amour dans les Tragédies ; & la seconde , si nos Poètes Tragiques ne donnent point trop de part à cette passion dans les intrigues de leurs pièces.

Tous les hommes que nous trouvons dignes de notre estime , nous intéressent à leurs agitations comme à leurs malheurs ; mais nous sommes sensibles principalement aux inquiétudes comme aux afflictions de ceux qui nous ressemblent par leurs passions. Tous les discours qui nous ramènent à nous-mêmes , & qui nous entretiennent de nos propres sentimens , ont pour nous un attrait particulier. Il est donc naturel d'avoir de la prédilection pour les imitations qui dépeignent d'autres nous-mêmes , c'est-à-dire , des personnages livrés à des passions que nous

ressentons actuellement, ou que nous avons ressenties autrefois.

L'homme sans passion est une chimere; mais l'homme en proie à toutes les passions, n'est pas un être moins chimérique. Le même tempérament qui nous livre aux unes, nous garantit des autres. Ainsi il n'y a que certaines passions qui ayent un rapport particulier avec nous, & dont la peinture ait des droits privilégiés sur notre attention.

Les hommes qui ne ressentent pas les mêmes passions que nous, ne sont pas autant nos semblables que ceux qui les représentent; ces derniers tiennent à nous par des liens particuliers. Par exemple, Achille impatient de partir pour aller faire le siège de Troye, attire bien l'attention de tout le monde; mais il intéresse bien davantage à sa destinée un jeune homme avide de la gloire militaire, qu'un homme dont l'ambition est de se rendre le maître de soi-même, pour devenir digne de commander aux autres. Ce dernier s'intéressera bien davantage au caractère que Corneille donne à l'Empereur Auguste dans la Tragédie de

Cinna, caractère qui ne touchera que foiblement le partisan d'Achille.

Les peintures d'une passion que nous n'avons pas ressentie, ou d'une situation dans laquelle nous ne nous sommes pas trouvés, ne sçauroient donc nous émouvoir aussi vivement que la peinture des passions & des situations qui sont actuellement les nôtres, ou qui l'ont été autrefois. En premier lieu, l'esprit n'est guères piqué par la peinture d'une passion dont il ne connoît pas les symptômes; il craint d'être la dupe d'une imitation infidelle. Or l'esprit connoît mal les passions que le cœur n'a pas senties; tout ce que les autres nous en racontent, ne sçauroit nous donner une idée juste & précise des agitations d'un intérieur qu'elles tyrannisent. En second lieu, il faut que notre cœur ait peu de pente pour les passions que nous n'avons pas encore éprouvées à vingt-cinq ans. Le cœur a bien plutôt acquis toutes ses forces que l'esprit, & il me paroît presque impossible qu'un homme de cet âge n'ait pas encore senti les mouvemens de toutes les passions auxquelles son tempérament le condamne.

Comment ceux qui n'ont pas de dispositions à sentir une passion, comment un homme qui n'est point agité par l'objet même, pourroit-il être vivement touché par sa peinture ? Comment un homme dont l'esprit est insensible à la gloire militaire, & qui ne regarde ce qu'on appelle vulgairement un grand conquérant, que comme un furieux à charge au genre humain, peut-il être vivement intéressé par les mouvemens inquiets de l'impétueux Achille, quand il imagine qu'on conspire pour l'empêcher de s'aller immortaliser en prenant Troye ?

L'homme, pour qui les attrait du jeu sont sans amorce, est-il touché de l'affliction d'une personne qui vient de faire des pertes considérables, à moins qu'il ne prenne pour elle de ces intérêts particuliers qui font partager tous les sentimens d'une autre personne, de maniere qu'on s'afflige de ce qu'elle est affligée ? Sans un pareil motif l'homme qui n'aime pas le jeu, plaindra seulement le Joueur d'avoir contracté l'habitude dangereuse de mettre à la disposition des cartes ou des dez la douceur de son humeur & la tranquillité

de sa vie ; c'est parmi ceux qui sont tourmentés de maux pareils aux nôtres , que l'instinct nous fait chercher des gens qui partagent nos peines , & qui nous consolent en s'affligeant avec nous. Didon conçoit d'abord une compassion tendre pour Enée obligé de s'enfuir de sa patrie , parce qu'elle-même avoit été obligée de s'enfuir de la sienne. Elle avoit senti les mêmes peines qu'éprouvoit Enée , comme Virgile le lui fait dire :

Non ignara mali, miseris succurrere disco.

Il est encore ordinaire de juger des mouvemens naturels du cœur en général , par les mouvemens de son propre cœur. Ainsi ceux qui n'ont point de pente vers une passion , ne conçoivent point que les fureurs dont le Poète remplit ses scènes , & qu'il expose comme les suites naturelles d'un emportement dont ils n'ont jamais senti les accès , soient exposées suivant la vérité : ou bien les suites d'une semblable passion leur paroissent les pures faillies de l'imagination déréglée d'un Poète exagérateur : ou bien les personnages d'une pièce cessent de les inté-

resser. Ils ne les regardent plus comme des hommes troublés par une passion, mais comme des hommes tombés en une véritable démence. Suivant leur sentiment, ce sont des hommes moins propres à jouer un rôle sur la scène, qu'à être reclus dans ces maisons où les Nations polies renferment une partie de leurs fols.

Les transports forcenés d'un ambitieux, au désespoir qu'on lui ait préféré pour remplir un poste éminent & l'objet de ses desirs, celui de ses rivaux qu'il méprisoit davantage, peuvent donc bien intéresser vivement ceux qui sçavent par leur propre expérience que la passion que le Poëte peint peut exciter dans le cœur humain ces mouvemens furieux: Mais toutes ces agitations, que quelques Ecrivains nomment la fièvre d'ambition, toucheront foiblement les hommes à qui leur tranquillité naturelle a permis de se nourrir l'esprit de réflexions philosophiques, & qui plusieurs fois se sont dit à eux-mêmes, que les personnes qui distribuent les emplois se déterminent souvent dans tous les pays & dans tous les tems par des mo-

tifs injustes ou frivoles. Ce qu'ils sçavent du passé, ce qu'ils prévoient de l'avenir, les empêche de s'étonner de ce qu'ils voyent. Peu mortifiés, peu surpris même des préférences les plus bizarres, ils sont mal disposés à entrer avec affection dans les peines d'un personnage que la promotion d'un concurrent fait sortir de son bon sens. Pourquoi se désespérer si fort, diront-ils, pour un malheur aussi commun parmi les hommes, que la fièvre ?

Curentur dubii medicis majoribus ægri.

Tu venam vel discipulo committe Philippi. (a)

Il n'est pas besoin d'être Philosophe pour supporter un pareil malheur avec constance. Il suffit d'être un homme raisonnable.

Ainsi l'on ne sçauroit blâmer les Poëtes de choisir pour sujet de leurs imitations les effets des passions qui sont les plus générales, & que tous les hommes ressentent ordinairement. Or de toutes les passions, celle de l'amour est la plus générale : il n'est presque personne qui n'ait eu le malheur de la sentir du moins une fois en sa vie. C'en

(a) *JUVEN. Sat. 13.*

est assez pour s'intéresser avec affection aux peines de ceux qu'elle tyrannise.

Nos Poètes ne pourroient donc être blâmés de donner part à l'amour dans les intrigues de leurs pieces, s'ils le faisoient avec plus de retenue. Mais ils ont poussé trop loin la complaisance pour le goût de leur siècle, ou, pour dire mieux, ils ont eux-mêmes fomenté ce goût avec trop de lâcheté. En renchérissant les uns sur les autres, ils ont fait *une ruelle* de la scène tragique. Racine a mis plus d'amour dans ses pièces que Corneille; & la plupart de ceux qui sont venus depuis Racine, trouvant qu'il étoit plus facile de l'imiter par ses endroits foibles que par les autres, ont encore été plus loin que lui dans la mauvaise route.



SECTION XVIII.

Que nos voisins disent que nos Poètes mettent trop d'amour dans leurs Tragédies.

COMME le goût de faire mouvoir par l'amour les ressorts des Tragédies n'a pas été le goût des Anciens ; comme ce goût n'est pas fondé sur la vérité, & qu'il fait une violence presque continuelle à la vraisemblance, il ne fera point peut-être le goût de nos neveux. La postérité pourra donc blâmer l'abus que nos Poètes tragiques ont fait de leur esprit, & les censurer un jour d'avoir donné le caractère de Tircis & de Philène, d'avoir fait faire toutes choses pour l'amour, à des personnages illustres, & qui vivoient dans des siècles où l'idée qu'on avoit du caractère d'un grand homme n'admettoit pas le mélange de pareilles faiblesses. Elle reprendra nos Poètes d'avoir fait d'une intrigue amoureuse la cause de tous les mouvemens qui arrivèrent à Rome, quand il s'y forma une conjuration pour le rappel des Tar-

quins, comme d'avoir représenté les jeunes gens de ce tems-là si polis & même si timides devant leurs maîtresses, eux dont les mœurs sont connues suffisamment par le récit que fait Tite-Live de l'aventure de Lucrece.

Un Poëte très-vanté chez une Nation voisine, qui du moins a beaucoup d'émulation pour la nôtre, fait en différens endroits de ses ouvrages plusieurs réflexions un peu désobligeantes pour les Poëtes tragiques François. Cet Ecrivain prétend que l'affectation à mettre de l'amour dans toutes les intrigues des Tragédies & dans presque tous les caracteres des personnages, a fait tomber nos Poëtes en plusieurs fautes. Une des moindres est de faire souvent de fausses peintures de l'amour. L'amour n'est pas une passion gaie : le véritable amour, le seul qui soit digne de monter sur la scène tragique, est presque toujours chagrin, sombre & de mauvaise humeur. Or, ajoute l'Auteur Anglois, un pareil caractere déplairoit bientôt, si les Poëtes François le donnoient souvent à leurs *Amoureux*. Les Dames Françaises, auxquelles surtout il faut être complaisant, ne trouve-

roient point ces Héros assez gracieux. Le véritable amour jette souvent du ridicule sur les personnages les plus sérieux. En effet le Parterre rit presque aussi haut qu'à une scène de Comédie, à la représentation de la dernière scène du second acte d'Andromaque, où Monsieur Racine fait une peinture naïve des transports & de l'aveuglement de l'amour véritable, dans tous les discours que Pyrrhus tient à Phoenix son confident.

L'Auteur Anglois, qui reprend la parole, prétend que nos Poètes, afin de pouvoir mettre de l'amour partout, ont pris l'habitude de donner le nom d'amour & de passion à l'inclination générale d'un sexe pour l'autre sexe, déterminée en faveur d'une certaine personne par quelques sentimens d'estime & de préférence. Ils ont donc fait chauffer le cothurne à cette inclination machinale, qui n'est rien moins qu'une passion tragique & capable de balancer les autres passions. Quelques-uns même n'ont pas de honte de donner pour un véritable amour une passion qui ne commence que durant le cours de la pièce, quoiqu'il soit contre la vraisem-

blance qu'une passion naissante puisse devenir un jour une passion extrême. Quand on veut faire jouer un rôle important à l'amour, il faut du moins qu'il soit né depuis un tems, qu'il ait eu le loisir de s'enraciner dans un cœur, & même qu'il ait eu de l'espérance. Mais il est vrai que les bons Poëtes François ne nous amusent point avec ces passions subites.

Voilà ce qui rend les galands des Tragédies Françaises si différens des hommes véritablement amoureux. On croiroit que l'amour fût une passion gaie, à ouïr les gentilleffes que ces galands disent aux personnes qu'ils aiment; ils ornent leurs discours enjoués de ces traits ingénieux, de ces métaphores brillantes, enfin de toutes les expressions fleuries qui ne sçauroient naître que dans une imagination libre. On les entend sans cesse s'applaudir des fers qu'ils portent, & ils souhaitent que leurs chaînes soient éternelles; nouvelle preuve qu'ils n'en sentent point le poids. Loin de regarder leur amour comme une foiblesse des plus humiliantes, ils le contemplent comme une vertu glorieuse dont ils se sçavent gré. Ce qui prouve seul qu'ils ne

font pas véritablement amoureux ; ils prétendent mettre d'accord l'amour avec la raison , deux choses aussi peu compatibles que la fièvre & la raison.

Quæ res

*Nec modum habet neque consilium , ratione modoque
Tractari non vult. In amore hæc sunt mala , bellum ;
Pax rursus. Hæc si tempestatis prope ritu
Mobilia & cæcâ fluitantia sorte , labore
Reddere certa , sibi nihilo plus explicet , ac se
Insanire paret certâ ratione modoque. (a)*

Les amoureux ne sont point concertés. En amour on se querelle sans sujet, on se raccommode sans raison. Les idées des amans n'ont point de liaison suivie. Le cours de leurs sentimens n'est pas mieux réglé que le cours de ces vagues qu'un vent capricieux souleve à son gré durant la tempête. Vouloir assujettir ces sentimens à des principes, vouloir les ranger dans un ordre certain, c'est vouloir qu'un frénétique ait des visions suivies dans ses délires. Mais il importe peu qu'elle soit la substance des choses qu'on présente à certaines Nations, pourvu qu'elles soient apprêtées en forme de ragoût.

Un autre inconvénient, ajoute l'Ane

(a) Horat. Sat. 3. l. 2.

glois, qui vient de la mauvaise mode de mettre de l'amour partout ; c'est que les Poëtes François font amoureux à leur mode des Princes âgés & des Héros qui dans tous les tems ont eu une réputation de fermeté qui nous les représente d'un caractère bien opposé à celui qu'ils leur prêtent. Ces Héros, ainsi défigurés, paroîtront peut-être aux petits-fils de ceux qui les admirent tant aujourd'hui, des personnages barbouillés exprès pour être rendus ridicules. Ils prendront pour un genre de la Poësie burlesque, qui durant un tems fut en vogue parmi les François, les pièces où Brutus, Arminius & d'autres personnages, illustres par un courage inflexible & même par leur férocité, sont représentés si tendres & si galans. Ils mettront ces poëmes dans la même classe que le Virgile travesti. Voilà ce qui doit arriver tôt ou tard aux Poëtes qui ne s'affujettissent pas à copier la nature dans leurs imitations, qui ne s'embarrassent point que leurs personnages ressemblent à des hommes, & qui sont trop contens, quand ces personnages ont je ne sçai quel bon air. C'est avoir bien oublié la sage le-

çon que donne Monsieur Despréaux dans le troisiéme chant de son Art poétique, où il décide judicieusement qu'il faut conserver à ses personnages leur caractère national :

Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie,
L'air & l'esprit François à l'antique Italie ;
Et sous des noms Romains faisant notre portrait,
Peindre Caton galand, & Brutus dameret.

L'Auteur Anglois prétend que l'ancienne Chevalerie & ses Infantes ont laissé dans l'esprit de quelques Nations le goût qui leur fait aimer à retrouver partout un amour sans passion, & ce qu'elles appellent galanterie, espece de politesse que les Grecs & les Romains si spirituels & si cultivés, n'ont jamais connue. Cette galanterie, dit-il, que les François, qui ne s'embarassent pas tant d'approfondir les choses, n'ont jamais bien définie, est une affectation de témoigner aux femmes par politesse, les sentimens d'un amour que l'on n'a pas, mais dont l'apparence ne laisse point de les flatter. Suivant notre Auteur la nation Françoisise a beaucoup de pente vers l'affectation ; & dans les tems où elle cessoit d'être grossiere, sans être encore polie, elle a voulu

voulu montrer plus de gentillesse qu'elle n'en avoit. Trop spirituelle pour être encore barbare, mais trop peu éclairée pour connoître la dignité des mœurs, elle a conçu dans l'amour un mérite que les Nations sensées n'y trouvent point. Elle a donc imaginé qu'il y avoit une espece de vertu à dépendre en esclave des volontés, ou pour parler plus fincèrement, des caprices de quelque Infante, à lui rapporter tout ce qu'on faisoit, à ne vivre que pour la servir. Les Carroufels & les Tournois ont nourri cette manie, par leurs livrées, leurs devises & tout leur badinage. Enfin il est devenu à la mode d'être amoureux dans un pays où tout se décide suivant la mode, même le mérite des Généraux & celui des Prédicateurs. Delà sont nées les extravagances de tant d'amans, dont la plupart n'étoient point amoureux: les uns se font fait affommer en écrivant le nom des belles qu'ils pensoient aimer sur les murailles des villes assiégées; d'autres *sont allés de vie à trépas*, pour avoir voulu rompre dans les portes d'une ville ennemie leur lance enrichie des livrées d'une maîtresse qu'ils n'aimoient point, ou

qu'ils n'aimoient gueres. L'histoire fait foi qu'il est arrivé à plusieurs de ces Messieurs, pour un si digne sujet, les aventures qui arriverent à notre Huddibras, * quand il couroit les champs pour rétablir un chacun dans ses libertés & propriétés, même les ours qu'on menoit par force danser aux foires. Un Prince se fait tuer dans un Tournois, en voulant, disoit-il, rompre encore une lance en l'honneur des Dames.

* C'est le nom du Héros d'une espèce de Poëme épique, écrit en Anglois sous le regne de Charles II, par un homme de la Maison Butler, à ce qu'on croit. Il suppose que les maximes que prêchoient les Presbytériens sur l'exaltitude de la justice, maximes impraticables en ce bas monde, & qui sous Charles I leur firent bouleverser l'Angleterre, afin d'y réparer de petits désordres, avoient tourné la tête à son Huddibras, comme la lecture des Romans de Chevalerie avoit renversé la cervelle au pauvre Dom Quichotte. Huddibras se mit donc aux champs pour travailler à rendre à chacun ses droits, propriétés & franchises, & même aux ours qu'on menoit danser aux foires pour le profit d'autrui, & qu'on avoit arbitrairement dépouillés de leur liberté naturelle, sans leur avoir fait précédemment le procès suivant la loi & devant leurs Pairs. Ses aventures finissent ordinairement comme celles du Héros du Césantes & de Trivelin.

Un autre s'est mis au hazard de se rompre vingt fois le col, parce qu'il trouvoit plus galant de se guinder à l'aide d'une échelle de corde dans l'appartement de sa femme, que d'y entrer par la porte. Un troisieme est descendu dans une fosse aux lions, pour en rapporter à sa Dame le gand qu'elle n'y avoit jetté que pour l'envoyer chercher, & pour se faire un fort léger honneur au péril de la vie d'un homme, dont l'entêtement méritoit du moins de la compassion. C'est assez parler de ces caprices qui feroient prendre les François, les Espagnols & quelques autres Nations, pour des peuples de fols par les Grecs du tems d'Alexandre, & par les Romains du tems d'Auguste, si, pour me servir de l'expression tant usitée, les uns & les autres pouvoient revenir au monde. Les Romans de Chevalerie & de Bergerie ont encore fomenté chez les François le goût qui leur fait demander de l'amour partout. Voilà la source de cet amour imaginaire qui se trouve dans la plupart de leurs écrits. Les Etrangers, surtout ceux qui sont déterminés par leur humeur à ne se contenter que d'images

& de peintures faites véritablement d'après la nature, lisent ces endroits sans être émus.

Il n'en est pas de même des peintures de l'amour qui sont dans les écrits des Anciens: elles touchent tous les peuples; elles ont touché tous les siècles, parce que le vrai fait son effet dans tous les tems & dans tous les pays. Ces peintures trouvent partout des cœurs qui ressentent les mouvemens dont elles sont des imitations naïves. Ainsi l'amour que les bons Poètes de la Grèce avoient mis dans leurs Ouvrages, touchoit infiniment les Romains, parce que les Grecs avoient dépeint cette passion avec ses couleurs naturelles,

*Spirat adhuc amor
Vivunt que commissi calores
Æolix fidibus puellæ.*

dit Horace (a), en parlant des vers de Sapho. Qu'on voie dans celle des Odes de cette fille que Monsieur Despréaux a tournée en François dans sa Traduction de Longin, quels sont les symptômes de l'amour-passion. Les peintures de cette passion qui sont dans les Po

(a) Ode 9, l. 4.

sies des Romains, nous touchent, comme celles qui sont dans les Poësies des Grecs touchoient les Romains. Les amoureux que les uns & les autres ont introduits dans leurs Ouvrages, ne sont pas de froids galans; mais des hommes livrés, malgré eux, à des transports qui les maîtrisent, & qui font souvent des efforts inutiles pour arracher de leur cœur des traits dont la morsure les désespere. Telle est l'Eglogue de Virgile qui porte le nom de Gallus.

S E C T I O N X I X.

De la galanterie qui est dans nos Poëmes.

JE vais encore rapporter aux François ce que dit un autre Ecrivain Anglois sur la galanterie de nos Poëtes. Les rapports ont un attrait si piquant, qu'on ne sçauroit se défendre d'aimer à les entendre; & en des matieres pareilles à celles dont il s'agit ici, il n'est ni mal-honnête, ni dangereux, de contenter la curiosité des personnes intéressées.

Monsieur Perrault (a) avoit reproché aux Anciens qu'ils ne connoissoient point ce que nous appellons galanterie, & qu'on n'en voyoit aucune fleur dans leurs Poëtes; au-lieu que les écrits des Poëtes François, soit en vers, soit en prose, ces derniers écrits sont les Romans, se trouvent parsemés de ces gentilleses. Monsieur Woton qui a pris le parti des Modernes en Angleterre, & qui a défendu contre Mylord Orery la même cause que Monsieur Perrault avoit soutenue en France, abandonne son compagnon d'arme dans cette lice. Il ne veut point passer à nos Poëtes pour un mérite, ce jargon plein de fadeur, selon lui, qu'on appelle galanterie. C'est, ajoute l'Auteur Anglois (b), un sentiment qui n'est pas dans la nature, une des affectations extravagantes que le mauvais goût du siècle a mis à la mode. Ovide & Tibulle n'ont point mis de galanterie dans leurs écrits. Dirait-on qu'ils ne connoissoient pas le cœur humain, & les tempêtes que toutes les passions amoureuses y savent ex-

(a) *Parallèles des Anciens & des Modern.* Tom. 2.

(b) *Woton sur le sçavoir des Anciens & des Modernes*, chap. 4.

citer ? L'émotion qu'on éprouve en lisant leurs vers , fait bien sentir que la nature même s'y explique en sa propre langue. Les Poètes & les faiseurs de Romans, continue Monsieur Woton (a), comme d'Urfé, la Calprenede & leurs semblables, qui, pour avoir occasion de faire parade de leur esprit, nous peignent leurs personnages pleins à la fois d'amour & d'enjouement, & qui en font des discoureurs si gracieux, ne s'écartent pas moins de la vraisemblance, que Varillas s'écarte de la vérité. Or comme la vérité est l'ame de l'histoire, la vraisemblance est l'ame de toute fiction & de toute Poësie. C'est le vraisemblable qui nous émeut, & qui nous fait faire cas d'un Ouvrage & de son Auteur.

Quand je dis que Monsieur Woton a défendu la même cause que Monsieur Perrault; je dois ajouter que Monsieur Woton, en mettant le sçavoir des Modernes au-dessus de celui des Anciens dans la plupart des Arts & des Sciences, tombe d'accord néanmoins que dans la poësie & dans l'éloquence les Anciens ont surpassé les Modernes de bien-loin.

(a) Pag. 52.

C'est ainsi qu'il s'en explique lui-même dans le chapitre que j'ai déjà cité. Voici même ce qu'il ajoute : (a) *Monsieur Perrault n'étoit point assez sçavant, il n'entendoit point assez bien le Grec & le Latin pour faire même un bon Parallèle entre l'Eloquence & la Poësie des Anciens & des Modernes. La digression seroit trop longue si j'allois entreprendre de faire une énumération exacte de ses bévûës ; on me regarderoit d'ailleurs dans toute l'Europe comme un téméraire, si je me mélois d'écrire sur ce sujet après ce que M. Despréaux vient d'en dire dans ses Réflexions critiques sur Longin. Il y venge les Auteurs illustres de l'Antiquité, aussi-bien qu'il les sçait imiter.*

Pour revenir à la galanterie, un de ses traits énerve souvent l'endroit d'un poëme le plus pathétique. Il fait cesser pour un tems l'affection qu'on avoit prise pour le personnage. Renaud amoureux malgré lui, & parce qu'il est subjugué par les enchantemens d'Armide, m'intéresse vivement à sa situation : je suis même touché de sa passion, quand il ouvre la scène, en disant à sa maîtresse qui le quitte pour un moment :

(a) Pag. 56.

Armide, vous m'allez quitter (a) ; & lorsqu'il ne lui réplique, après qu'elle lui a dit le motif important qui l'oblige à s'éloigner de lui, que les mêmes paroles qu'il lui avoit déjà dites, *Armide*, vous m'allez quitter, Renaud me paroît alors un homme livré tout entier à l'amour. L'amour ne sçauroit mieux se faire sentir que par cette répétition : c'est la marque de l'yvresse de la passion, que de n'entendre pas les raisons qu'on lui oppose. Mais un moment après Renaud devient un amant précieux & un amoureux affecté, lorsqu'il répond à sa maîtresse qui lui dit, *Voyez en quel lieu je vous laisse*, par ce fade compliment, *Puis-je rien voir que vos appas*.

C'est en qualité d'Historien que je rapporte ici ce que nos voisins disent de nous. Si je fréquente les Nations étrangères pour apprendre leurs sentimens, c'est sans renoncer aux sentimens de la mienne. Je puis dire comme Seneque : (b) *Soleo sæpe in aliena castra transire, non tanquam transfuga, sed tanquam explorator*. C'est à nos Poètes d'examiner jusqu'à quel point ils doivent dé-

(a) *Opera d'Armide, Act. 5, Scen. prem.*

(b) *Epist. sec.*

férer aux critiques de nos voisins. Je crois avoir traité assez au long les deux questions, s'il est à propos de mettre de l'amour dans les Tragédies, & si nos Poètes ne lui donnent pas une trop grande part dans l'intrigue de leurs pièces. Aussi ne me reste-t'il plus que deux mots à dire sur ce sujet.

SECTION XX.

*De quelques maximes qu'il faut observer
en traitant des Sujets tragiques.*

IL importe beaucoup aux Poètes tragiques de nous faire admirer des personnages dont il faut que les malheurs nous coûtent des larmes, afin que la Tragédie réussisse. Or les foiblesses de l'amour déparent beaucoup de caractères héroïques qui nous inspireroient de la vénération, s'ils n'étoient point avilis par ces foiblesses.

La même raison qui doit obliger les Poètes à ne pas laisser prendre à l'amour un trop grand empire sur leurs Héros, doit les engager aussi à choisir leurs

Héros dans des tems éloignés d'une certaine distance du nôtre. *Major è longinquo reverentia*, dit Tacite ; il est plus facile de nous inspirer de la vénération pour des hommes qui ne nous sont connus que par ce qu'on lit d'eux dans l'histoire, que pour ceux qui ont vécu dans des tems si peu éloignés du nôtre, qu'une tradition encore récente nous instruit exactement des particularités de leur vie. Nous sçavons des détails sur les petiteſſes des grands hommes que nous avons vus, ou que nos contemporains ont pû voir, qui rapprochent si bien ces grands hommes des hommes ordinaires, que nous ne sçaurions avoir pour eux la même vénération avec laquelle nous sommes en habitude de regarder les grands hommes de Rome & ceux de la Grece. *Audita visis laudamus libentius* (a). Cet apophtegme est encore plus véritable en parlant des hommes, qu'en parlant des ouvrages de l'art ou des merveilles de la nature.

Il n'est point d'homme qui soit admirable, s'il n'est vu d'une certaine distance. Dès qu'on peut voir les hom-

(a) *Paverc. lib. 2.*

mes d'assez près pour discerner leurs petites vanités & leurs petites jalousies, comme pour démêler les inégalités de leur esprit, l'admiration cesse. Si nous sçavions l'histoire domestique de César & d'Alexandre avec autant de détail que nous sçavons celle des grands hommes de notre siècle, les noms du Grec & du Romain ne nous inspireroient plus la même vénération qu'ils nous inspirent. Je souscris volontiers au livre qui a dit : Que les plus grands ennemis de la gloire des Héros, étoient leurs valets de chambre. Les Héros gagnent toujours à n'être connus que par le récit des Historiens : la plupart se plaisent à rapporter ces traits naïfs & ces petits faits anecdotes qui font encore admirer davantage les hommes illustres ; mais ils taisent volontiers tout ce qui feroit un effet contraire. Voilà pour les Historiens ordinaires. Quant à ceux qui veulent dire du mal, ils font bien quelquefois les hommes plus méchans que peut-être ils n'ont été ; mais il est très-rare que ces Historiens fassent les hommes plus petits. Un Historien met ses talens en évidence, il peut même faire parade de sa

probité, en racontant les actions d'un grand scélérat ; mais il se dégrade lui-même, & il devient un Ecrivain infipide, s'il fait de ses Acteurs des hommes trop ordinaires. Le Poëte tragique, dira-t'on, peut supprimer toutes les petites capables d'avilir ses Héros. J'en tombe d'accord ; mais l'Auditeur s'en souvient, il les redit lorsque le Héros a vécu dans un tems si voisin du sien, que la tradition l'a instruit de ces petites.

D'ailleurs Melpomene se plaît à parer ses victimes de couronnes & de sceptres ; & les Maisons Souveraines sont aujourd'hui tellement enlacées les unes avec les autres par les mariages, qu'on ne scauroit faire monter présentement sur la scène tragique un Prince qui ait régné depuis cent ans dans un état voisin, sans que le Souverain du Pays où la piece seroit représentée, s'y trouvât intéressé comme parent. L'inconvénient s'explique assez de lui-même. Ainfi j'approuve les Auteurs qui, lorsqu'ils ont pris pour sujet quelque événement arrivé en Europe depuis un siècle, ont masqué leurs personnages sous le nom des anciens Romains, ou de Princes

Grecs, auxquels personne ne prend plus d'intérêt. On ne sçauroit mettre sur le théâtre tout ce qu'un Historien peut écrire dans un livre. Le théâtre est, pour ainsi dire, un livre destiné à être lû en public; & les bienséances doivent être observées, tous les égards doivent être gardés dans les pièces qu'on y représente, avec encore plus de sévérité que dans l'histoire la plus grave. Quand Monsieur Campiftron voulut mettre au théâtre l'avanture tragique de Don Carlos, le fils aîné de Philippe II Roi d'Espagne, il traita ce sujet sous le nom d'Andronic. Mais malgré le changement du nom des personnages, la représentation de cette Tragédie a été défendue durant longtems dans les Pays-Bas Espagnols.

Les Poètes Grecs n'avoient point cette délicatesse. J'en tombe d'accord. Ils ont mis sur la scène des Souverains morts depuis peu de tems, & quelquefois même des Princes vivans. Mais ces Poètes avoient été élevés dans l'esprit Républicain qui régnoit parmi les Athéniens, & qui cherchoit toujours à rendre odieux le gouvernement d'un seul. C'étoit un moyen d'y réussir que de

représenter les Rois & les Princes avec un caractère vicieux, dans des spectacles qui devoient avoir encore plus de pouvoir sur l'imagination des Grecs, qu'ils n'en scauroient avoir sur l'imagination des peuples Septentrionaux. Voilà pourquoi les Poëtes Grecs ont défiguré quelquefois le véritable caractère des Souverains; voilà pourquoi ils ont introduit si souvent sur la scène Oreste malheureux & poursuivi des Furies, quoique les Historiens citent ce Prince pour avoir vécu & regné longtems heureusement. *Factum ejus à Diis approbatum spatio vitæ & felicitate Imperii apparuit, quippe vixit annis nonaginta, regnavit septuaginta*, dit Paterculus, (a) en parlant d'Oreste.

Deux Nations voisines de la nôtre font encore monter sur le théâtre des Souverains morts depuis cent ans ou environ. Elles y traitent des événemens tragiques arrivés dans leur propre pays depuis un siècle. Peut-être est-ce qu'elles n'ont point encore une juste idée de la dignité de la scène tragique: peut-être entre-t'il aussi dans leurs vûes quelque trait de la poli-

(a) *Hist. lib. prim.*

tique Athénienne. La Tragédie Flamande, dont le sujet est le fameux Siège de Leyde que les Espagnols leverent durant les premières guerres des Pays-Bas (a), & laquelle, suivant la fondation d'un Citoyen de cette ville, s'y représente encore toutes les années dans le mois où l'événement arriva, est pleine des maximes & des sentences contre les Rois & contre leurs Ministres, qui pouvoient être à la mode dans Rome après l'expulsion des Tarquins. Jamais aucun Tragique Grec ne tâcha de rendre les Souverains odieux, autant que Mylord Comte de Rochester l'a voulu faire dans sa Tragédie de Valentinien.

Ce n'a point été certainement par un pareil motif que nous-mêmes nous avons fait monter sur notre scène, lorsqu'elle étoit encore grossière, nos Souverains encore vivans. Les François sont cités chez toutes les Nations pour respecter naturellement leurs Princes: Ils sont même davantage, ils les aiment. Aussi juge-t'on facilement par le caractère des pièces où les Poètes François ont introduit leur Souverain

(a) En 1574.

même, qu'ils n'ont péché que par grossièreté. Peu de mois après la mort de Henri IV, on représenta dans Paris une Tragédie dont le sujet étoit la mort funeste de ce Prince : Louis XIII qui régnoit alors, faisoit lui-même un personnage dans la pièce ; & de sa loge il pouvoit se voir représenter sur le théâtre où le Poète lui faisoit dire que l'étude l'affommoit, qu'un livre lui faisoit mal à la tête, qu'il ne pouvoit guérir qu'au son du tambour, & plusieurs autres gentilleses de ce genre, dignes d'un fils d'Alaric ou d'Athalaric. Mais la raison ou bien les réflexions nous ont rendu depuis le peuple de l'Europe le plus délicat & le plus difficile sur toutes les bienféances du théâtre. Nos Poètes ne peuvent se tromper impunément aujourd'hui sur le choix du tems, & du lieu de leurs pièces.

Monsieur Racine soutient dans la Préface de Bajazet, dont la mort tragique étoit un événement récent, quand il le mit au théâtre, que l'éloignement des lieux où un événement est arrivé, peut suppléer à la distance des tems, & que nous ne mettons presque point de différence entre ce qui est ar-

rivé mille ans avant notre tems , & ce qui est arrivé à mille lieues de notre pays. Je ne suis point de son sentiment. On ne trouve personne qui ait vécu mille ans avant lui ; mais on rencontre tous les jours des gens qui ont vécu dans ce pays éloigné de mille lieues , & leurs récits nuisent à la vénération qu'on prétend nous donner pour ces hommes devenus des Héros en passant la mer. D'ailleurs le commerce entre la France & Constantinople est si grand , que nous connoissons bien mieux les mœurs & les usages des Turcs par les relations verbales de nos amis qui ont vécu avec eux , que nous ne connoissons ceux des Grecs & des Romains sur le récit d'auteurs morts , & à qui l'on ne sçauroit demander des explications , quand ils sont obscurs ou trop succincts. Un Poète tragique ne sçauroit donc violer la notion générale que le monde a sur les mœurs & sur les coutumes des nations étrangères , sans préjudicier à la vrai-semblance de sa pièce. Cependant les règles de notre théâtre & les usages de notre scène tragique , qui veulent que les femmes aient toujours

beaucoup de part dans l'intrigue, & que l'amour y soit traité suivant nos manieres, empêchent que nous ne puissions nous conformer aux mœurs & aux coutumes des Nations étrangères. Il est vrai que les défauts qui résultent de cet embarras ne sont remarqués que par un petit nombre de personnes assez instruites pour les connoître; mais il arrive que, pour faire valoir leur érudition, elles exagerent souvent l'importance des défauts, & il ne se trouve que trop de gens qui se plaisent à répéter leur critique. Je n'ajouterai plus qu'un mot à cette observation: c'est qu'à l'exception de Bajazet & du Comte d'Essex, toutes les Tragédies écrites depuis quatre-vingt ans, dont le sujet étoit pris dans l'histoire des deux derniers siècles, sont tombées, leurs noms mêmes sont oubliés.

La définition qu'Aristote fait de la Comédie, quand il l'appelle une imitation du ridicule des hommes, enseigne suffisamment quels sujets lui sont propres. Comme elle n'inflige pas d'autre peine aux personnages vicieux que le ridicule, elle n'est pas faite pour re-

présenter les actions qui méritent des châtimens plus graves. On ne doit traduire à son tribunal que des hommes coupables envers la société de délits légers.

SECTION XXI.

Du choix des sujets des Comédies. Où il en faut mettre la Scène. Des Comédies Romaines.

J'AI rapporté plusieurs raisons pour montrer que les Poètes tragiques doivent placer leur scène dans des tems éloignés de nous. Des raisons opposées me font croire qu'il faut mettre la scène des Comédies dans les lieux & dans les tems où elle est représentée : que son sujet doit être pris entre les événemens ordinaires ; & que ses personnages doivent ressembler par toutes sortes d'endroits au peuple pour qui l'on la compose. La comédie n'a pas besoin d'élever ses personnages favoris sur des pedestaux, puisque son but principal n'est point de les faire admirer pour les faire plaindre plus facilement : elle

veut tout au plus nous donner pour eux quelque inquiétude causée par les contretens fâcheux qui leur arrivent, & qui doivent être plutôt des traverses que de véritables infortunes, afin que nous soyons plus satisfaits de les voir heureux à la fin de la pièce. Elle veut, en nous faisant rire aux dépens des personnages ridicules, nous corriger des défauts qu'elle joue, afin que nous devenions meilleurs pour la société. La Comédie ne sçauroit donc rendre le ridicule de ses personnages trop sensible aux spectateurs. Les spectateurs, en démêlant sans peine le ridicule des personnages, auront encore assez de peine à y reconnoître le ridicule qui peut être en eux.

Or nous ne pouvons pas reconnoître aussi facilement la nature, quand elle paroît revêtue de mœurs, de manières, d'usages & d'habits étrangers, que lorsqu'elle est mise, pour ainsi dire, à notre façon. Les bienséances d'Espagne, par exemple, ne nous étant pas aussi connues que celles de France, nous ne sommes pas choqués du ridicule de celui qui les blesse, comme nous le ferions, si ce personnage bleffoit les

bienféances en usage dans notre patrie & dans notre tems. Nous ne serions pas aussi frappés de tous les traits qui peignent l'Avare, que nous le sommes, si Harpagon exerçoit sa lésine sur la dépense d'une maison réglée suivant l'œconomie des maisons d'Italie.

Nous reconnoissons toujours les hommes dans les Héros des Tragédies, soit que leur scène soit à Rome, ou à Lacédémone, parce que la Tragédie nous dépeint les grands vices & les grandes vertus. Or les hommes de tous les pays & de tous les siècles sont plus semblables les uns aux autres dans les grands vices & dans les grandes vertus, qu'ils ne le sont dans les coutumes, dans les usages ordinaires, en un mot dans les vices & les vertus dont la Comédie veut faire le portrait. Ainsi les personnages de Comédie doivent être taillés, pour ainsi dire, à la mode du pays pour qui la Comédie est faite.

Plaute & Térence, dira-t'on, ont mis la scène de la plupart de leurs pièces dans un pays étranger par rapport aux Romains pour qui ces Comédies étoient composées. L'intrigue de

leurs pieces supposent les loix & les mœurs Greques. Mais si cette raison fait une objection contre mon sentiment, elle ne suffit point pour prouver le sentiment opposé à celui que j'expose. D'ailleurs je répondrai à l'objection, que Plaute & Térence ont pû se tromper. Quand ils composèrent leurs pièces, la Comédie étoit à Rome un poëme d'un genre nouveau, & les Grecs avoient déjà fait d'excellentes Comédies. Plaute & Térence, qui n'avoient rien dans la langue latine qui pût leur servir de guide, imiterent trop servilement les Comédies de Ménandre & d'autres Poëtes Grecs, & ils jouèrent des Grecs devant les Romains. Ceux qui transplantent quelque Art que ce soit d'un pays étranger dans leur patrie, en suivent d'abord la pratique de trop près, & ils font la méprise d'imiter chez eux les mêmes originaux que cet Art est en habitude d'imiter dans les lieux où ils l'ont appris. Mais l'expérience enseigne bientôt à changer l'objet de l'imitation: aussi les Poëtes Romains ne furent pas longtems à connoître que leurs Comédies plairoient davantage, s'ils en mettoient

la scène dans Rome, & s'ils y jouoient le peuple même qui devoit en juger. Ces Poètes le firent, & la Comédie composée dans les mœurs Romaines, se divisa même en plusieurs especes. On fit aussi des Tragédies dans les mœurs Romaines. Horace, le plus judicieux des Poètes, sçait beaucoup de gré à ceux de ses compatriotes qui les premiers introduisirent dans leurs Comédies des personnages Romains, & qui délivrèrent ainsi la scène Latine d'une espece de tyrannie que des personnages étrangers y venoient exercer.

Nil intentatum nostri liquere Poetae ;

Nec minimum meruere decus vestigia Græca

Ausi deserere, & celebrare domestica facta,

Vel qui Prætextas, vel qui docuere Togatas. (a)

Les Romains, en parlant de leurs Poësies dramatiques, ont confondu quelquefois le genre avec l'espece. Je crois néanmoins devoir tâcher de débrouiller ici cette confusion, pour faciliter l'intelligence de ce qui me reste encore à dire sur le sujet que je traite actuellement.

(a) *De Arte Poëtic. V. 285.*

La Poësie dramatique des Romains se divisoit d'abord en trois genres, qui se subdivisoient en plusieurs especes. Ces trois genres étoient, la Tragédie, la Satire & la Comédie.

Les Romains avoient des Tragédies de deux especes. Ils en avoient dont les mœurs & les personnages étoient Grecs, & ils les appelloient *Palliata*, parce qu'on se servoit des habits des Grecs pour les représenter. Les Tragédies dont les mœurs & les personnages étoient Romains, s'appelloient *Prætextata* ou *Prætextæ*, du nom de l'habit que les personnes de condition portoient à Rome. Quoiqu'il ne nous soit demeuré qu'une Tragédie de cette espece, l'*Oclavie* qui passe sous le nom de Sénèque, nous sçavons néanmoins que les Romains en avoient un grand nombre. Telles étoient le Brutus qui chassa les Tarquins, & le Decius du Poëte Attius.

La Satire étoit une espece de Pastorale que quelques Auteurs disent avoir tenu le milieu entre la Tragédie & la Comédie. Nous n'en sçavons guères davantage.

La Comédie, ainsi que la Tragédie, se divisoit premièrement en deux espe-

ces ; la Comédie Grecque ou *Palliata* ; & la Comédie Romaine ou *Togata* , parce qu'on y introduisoit ordinairement de simples citoyens dont l'habit étoit le vêtement appelé *Toga*. *Togata fabulæ dicuntur quæ scriptæ sunt secundum ritus & habitus hominum Togatorum, id est Romanorum*, dit Diomede (a) ancien Auteur, qui a écrit quand l'Empire Romain subsistoit encore.

La Comédie Romaine se subdivisoit à son tour en quatre especes ; la Comédie *Togata*, proprement dite, la Comédie *Tabernaria*, les pièces *Atellanes* & les Mimes.

Les pièces du premier caractère étoient très-sérieuses, & l'on y introduisoit même des personnages de condition, ce qui les fait appeller quelquefois *Prætextatæ*. *Apud Romanos*, dit Diomede (b), *Prætextata, Tabernaria, Atellana, Planipes*. Les pièces du second caractère étoient des Comédies un peu moins sérieuses. Leur nom venoit de *Taberna*, qui signifioit proprement un lieu de rendez-vous propre à rassembler les personnes de conditions différentes,

(a) *De Arte Gram.* l. 3. c. 4.

(b) *Ibid.* cap. 4.

qui jouoient un rôle dans ces pièces.

Les Atellanes étoient des pièces telles à peu près que les Comédies Italiennes ordinaires, c'est-à-dire, dont le dialogue n'est point écrit. L'Acteur des Atellanes jouoit donc son rôle d'imagination, & il le brodoit à son plaisir. Tite-Live, en faisant l'histoire du progrès de la Comédie à Rome, dit que la jeunesse de Rome n'avoit pas voulu que cet amusement devînt un Art. Elle se l'étoit réservé. Voilà pour-quoi, ajoute-t'il, (a) ceux qui jouent dans les Atellanes, conservent tous les droits des citoyens, & qu'ils servent même dans les légions, comme s'ils ne montoient pas sur le théâtre. *Eo institutum manet, ut Actores Atellanarum nec tribu moveantur, & stipendia tanquam expertes artis Ludicæ faciant.* Festus dit que les spectateurs n'avoient pas le droit de les faire démasquer, comme ils pouvoient faire démasquer les autres Comédiens. On sçait bien qu'ils n'en étoient pas quitte quelquefois pour s'ôter le masque. *Atellani jus habent personam non ponere.* Tous ces Comédiens jouoient chauffés avec cetteef-

(a) Lib. 7.

pece de fouliers particuliers qu'on appelloit *Soque*. Le *Cothurne* étoit la chaussure de ceux qui jouoient les Tragédies.

Les Mimes ressembloient à nos farces, & leurs Acteurs jouoient déchauffés. Combien, dit Sénèque, trouver-t'on de Sentences dans les Poètes dont des Philosophes pourroient se faire honneur? Je ne parle point des Tragédies ni même des Comédies à longue robe, qui, par la gravité qu'elles gardent, tiennent le milieu entre les Comédies plaisantes & la Tragédie. Mais dans les Mimes mêmes, combien y a-t'il de maximes de Publius Syrus plus propres à être débitées par des Acteurs montés sur le *Soque*, & même sur le *Cothurne*, que par des Acteurs sans chaussure. *Quàm multa Poëtæ dicunt quæ à Philosophis aut dicta sunt, aut dicenda. (a). Non attingam Tragicos aut Togatas nostras. Habent enim hæc quoque aliquid severitatis, & sunt inter Tragedias & Comedias mediæ. Quantum disertissimorum versuum inter Mimos jacet? quàm multa Publii, non excalceatis, sed cothurnatis, dicenda sunt.* Ce Publius Syrus étoit un Poète qui faisoit de ces

(a) Sénec. Ep. 3.

Comédies appellées Mimes, & le rival de Laberius. Macrobe parle beaucoup de leur concurrence dans ses Saturnales. Diomede acheve de confirmer ce que je viens de dire en écrivant (a) : *Quarta species est Planipedia, Grecè dicitur Mimos, quod Actores planis pedibus profcenium introirent, non ut Tragici Actores cum Cothurnis, neque ut Comici cum Soccis.* La quatrième espece de Comédie est celle qu'on appelle *Comédie déchauffée*, parce que les Acteurs qui la jouent, ne chauffent point le Cothurne, comme les Acteurs qui représentent les Tragédies, ni le Soque, comme ceux qui représentent les Comédies des trois premiers genres. Les Grecs donnent le nom de Mimes à cette quatrième espece de Comédie.

Nous voyons par l'aventure qui arriva aux funérailles de Vespasien, où Suetone nous dit que suivant l'usage, on jouoit le caractere du défunt dans une pièce de Mimes, qu'il y avoit de ces pièces dans les mœurs Romaines. L'avarice de cet Empereur n'en avoit pas été moins scandaleuse, quoi qu'il l'égayât souvent par de bons mots,

(a) Lib. 2. c. 7. Lib. 3. c. 4.

dont plusieurs sont venus jusqu'à nous (a). Tout le monde sçait, par exemple, le trait dont il se servit pour excroquer une ville qui vouloit dépenfer une grande somme à lui ériger une Statue. Messieurs, dit-il à ses Députés, en leur présentant la paume de la main, voici la base où il faut placer votre Statue. *Favor Archimimus*, c'est le nom & la profession de l'Acteur qui faisoit le rôle de Vespasien, ayant demandé aux Directeurs du convoi, combien coutoit sa pompe funébre, il s'écria, lorsqu'il eut appris que la dépense montoit à des millions: Epargnons, Messieurs, donnez-moi cent mille écus, & jettez mon cadavre dans la riviere. Nous parlerons plus bas des Pantomimes, espece de Comédiens qui déclamoient sans rien prononcer. Retournons à notre sujet.

Nos Poètes Lyriques & nos Poètes Comiques ont fait la même méprise que Plaute & que Térence, lorsque notre goût perfectionné par Malherbe & par ses successeurs, devint assez difficile pour ne s'accommoder plus des anciennes farces; nos Poètes Comiques

(a) *Dion. lib. 66.*

François tâchèrent de perfectionner leur tâche, comme les autres Poëtes avoient perfectionné la leur. Ces Poëtes Comiques sans modèles, & peut-être sans génie, trouvant que les Espagnols nos voisins étoient déjà riches en Comédies, copierent d'abord les Comédies Castillanes. Presque tous nos Poëtes Comiques les ont imité, jusques à Moliere, qui, après s'être égaré quelquefois, prit enfin pour toujours la route qu'Horace a jugé être la seule qui fût bonne. Ses dernières Comédies, si on en excepte celle qu'il fit pour jouter contre Plaute, sont dans les mœurs Françoises. Je ne parle point des Comédies héroïques de Moliere, parce qu'il songea moins, en les écrivant, à faire des Comédies, qu'à composer des pièces dramatiques qui pussent servir de liaisons aux divertissemens destinés à former ces spectacles magnifiques que Louis XIV encore jeune donnoit à sa Cour, & dont la mémoire s'est conservée dans les pays étrangers, autant que celle de ses conquêtes. Le Public, qui ne sort gueres du bon goût, lorsqu'il y est entré, a rejeté depuis quelques années

toutes les Comédies composées dans des mœurs étrangères, avec lesquelles on auroit voulu l'amuser. En effet, à moins que de connoître l'Espagne & les Espagnols (connoissance qu'un Poëte n'est pas en droit d'exiger du spectateur) on n'entend pas le fin de la plupart des plaisanteries de ses pièces. Combien y a-t'il de spectateurs qui ne comprennent pas la moitié des plaisanteries de Dom Japhet ? celle, par exemple, qui roule sur le reproche que les Castillans qui prononcent bien & nettement, font aux Portugais qui prononcent mal, & qui mangent une partie des syllabes : Ce sont *les guenons qui parlent Portugais.*

Nous avons eu depuis quatre-vingt ans deux différentes troupes de Comédiens Italiens établis à Paris. Ces Comédiens ont été obligés de parler François ; c'est la langue de ceux qui les payent. Mais comme les pièces Italiennes qui ne sont point composées dans nos mœurs, ne peuvent amuser le public, les Comédiens dont je parle ont encore été obligés de jouer des pièces écrites dans les mœurs Françaises. Les premiers Auteurs Anglois

qui mirent en leur langue les Comédies de Moliere, les traduisirent mot à mot. Ceux qui l'ont fait dans la suite, ont accommodé la Comédie Françoisé aux mœurs Angloises. Ils en ont changé la scène & les incidens, & elles en ont plu davantage. C'est ainsi que Monsieur Wycherley en usa, lorsqu'il fit du Misantrope de Moliere son *Homme au franc procédé*, qu'il suppose être un Anglois & homme de mer.

Nos premiers faiseurs d'Opera se sont égarés, ainsi que nos Poëtes Comiques, pour avoir imité trop servilement les Opera des Italiens de qui nous empruntons ce genre de spectacle, sans faire attention que le goût des François ayant été élevé par les Tragédies de Corneille & de Racine, ainsi que par les Comédies de Moliere, il exigeoit plus de vraisemblance, qu'il demandoit plus de régularité & plus de dignité dans les Poëmes dramatiques, qu'on n'en exige au-delà des Alpes. Aussi nous ne sçaurions plus lire aujourd'hui sans dédain l'Opera de Gilbert, & la Pomone de l'Abbé Perrin. Ces pièces écrites depuis soixante-huit ans, nous paroissent des Poëmes gothiques composés cinq

ou six générations avant nous. Monsieur Quinault, qui travailla pour notre théâtre Lyrique après les Auteurs que j'ai cités, n'eut pas fait deux Opera, qu'il comprit bien que les personnages de bouffons, essentiels dans les Opera d'Italie, ne convenoient pas dans des Opera faits pour des François. *Thésée* est le dernier Opera où Monsieur Quinault ait introduit des bouffons; & le soin qu'il a pris d'annoblir leur caractère, montre qu'il avoit déjà senti que ces rôles étoient hors de leur place dans des Tragédies faites pour être chantées, autant que dans des Tragédies faites pour être déclamées.

Il ne suffit pas que l'Auteur d'une Comédie en place la scène au milieu du peuple qui la doit voir représenter, il faut encore que son sujet soit à la portée de tout le monde, & que tout le monde puisse en concevoir sans peine le nœud, le dénouement, & entendre la fin du dialogue des personnages. Une Comédie qui roule sur le détail d'une profession particulière, & dont le Public, généralement parlant, n'est pas instruit, ne sçauroit réussir.

Nous avons vu échouer une Comédie, parce qu'il falloit avoir plaidé long-tems pour l'entendre. Ces farces, dont le sujet éternel est le train de vie de gens de mauvaises mœurs & d'un certain étage, sont autant contre les regles que contre la bienséance. Il n'est qu'un certain nombre de personnes qui aient assez fréquenté les originaux dont on expose des copies, pour juger si les caracteres & les événemens sont traités dans la vraisemblance. On se lasse de la mauvaise compagnie sur le théâtre, comme on s'en lasse dans le monde, & l'on dit des Poëtes de pareilles pièces, ce que Despréaux dit du satyrique Regnier.

S E C T I O N X X I I .

*Quelques remarques sur la Poësie Pastorale
& sur les Bergers des Eglogues.*

LA scène des Poëmes Bucoliques doit toujours être à la campagne, du moins elle ne doit être ailleurs que pour quelques momens : En voici la

raison. L'essence des Poëmes Bucoliques consiste à emprunter des prés, des bois, des arbres, des animaux, en un mot, de tous les objets qui parent nos campagnes, les métaphores, les comparaisons & les autres figures dont le style de ces poëmes est spécialement formé. Il faut donc supposer que les Interlocuteurs des Poësies Pastorales aient ces objets devant leurs yeux. Le fonds de ces especes de tableaux doit toujours, pour ainsi dire, être un paysage. Ainsi les actions violentes & sanguinaires ne scauroient être le sujet d'une Eglogue. Des personnages agités par des passions furieuses & tragiques doivent être insensibles aux beautés rustiques. Il seroit entièrement contre la vraisemblance qu'ils fissent assez d'attention sur les objets qui se présentent à la campagne, pour en tirer leurs figures. Un Général qui donne une bataille, fait-il réflexion si le terrain qu'il fait occuper par son corps de réserve, seroit propre pour y asseoir une maison de campagne ?

Je ne crois pas qu'il soit de l'essence de l'Eglogue de ne faire parler que des amoureux. Puisque les Bergers d'E-

gypte & d'Assyrie font les premiers Astronomes, pourquoy ce qui se trouve de plus facile & de plus curieux dans l'Astronomie ne seroit-il pas un sujet propre pour la Poësie Bucolique? Nous avons vu des Auteurs qui ont traité cette matiere en forme d'Eglogue avec un succès auquel toute l'Europe a donné son applaudissement. Le premier livre de la Pluralité des Mondes traduite en tant de Langues, est la meilleure Eglogue qu'on nous ait donnée depuis cinquante ans. Les descriptions & les images que font ses Interlocuteurs, sont très-convenables au caractère de la Poësie Pastorale, & il y a plusieurs de ces images que Virgile auroit employées volontiers.

J'ai dit que les personnages tragiques nous intéressent toujours par le caractère de leurs passions & par l'importance de leurs aventures; mais il n'en est pas de même des aventures des Eglogues ni de leurs personnages. Ces personnages qui ne doivent point être exposés à de grands dangers, ni tomber dans des malheurs véritablement tragiques & capables par leur nature de nous émouvoir beaucoup,

veulent, suivant mon sentiment, être copiés d'après ce que nous voyons dans notre pays. La scène des Eglogues, ainsi que celle des Comédies, doit être placée dans nos campagnes, & leur sujet doit être une imitation des événemens qui peuvent y arriver.

Il est vrai que nos Bergers & nos Payfans sont si grossiers, qu'on ne sçauroit peindre d'après eux les personnages des Eglogues : mais nos Payfans ne sont pas les seuls qui puissent emprunter des agrémens de la campagne les figures de leurs discours. Un jeune Prince qui s'égare à la chasse, & qui seul, ou bien avec un confident, parle de sa passion, & qui emprunte ses images & ses comparaisons des beautés rustiques, est un excellent personnage pour une Idille. La fiction ne se soutient que par sa vraisemblance, & la vraisemblance ne sçauroit subsister dans un Ouvrage où l'on n'introduit que des personnages dont le caractère est entièrement opposé au naturel que nous avons toujours devant les yeux. Ainsi je ne sçaurois approuver ces porte-houlettes doucereux qui disent tant de choses merveilleses en

tendresse & sublimes en fadeur, dans quelques-unes de nos Eglogues. Ces prétendus pasteurs ne sont point copiés, ni même imités d'après Nature, mais ils sont des êtres chimériques inventés à plaisir par des Poètes qui ne consulteraient jamais que leur imagination pour les forger. Ils ne ressemblent en rien aux habitans de nos campagnes & à nos Bergers d'aujourd'hui, malheureux Payfans, occupés uniquement à se procurer par les travaux pénibles d'une vie laborieuse, de quoi subvenir aux besoins les plus pressans d'une famille toujours indigente. L'âpreté du climat sous lequel nous vivons, les rend grossiers, & les injures de ce climat multiplient encore leurs besoins. Ainsi les Bergers langoureux de nos Eglogues ne sont point d'après Nature : leur genre de vie, dans lequel ils font entrer les plaisirs les plus délicats entremêlés des soins de la vie champêtre, & surtout de l'attention à bien faire paître leur cher troupeau, n'est pas le genre de vie d'aucun de nos concitoyens.

Ce n'est point avec de pareils phan-
tômes que Virgile & les autres Poètes

de l'Antiquité ont peuplé leurs aimables payfages ; ils n'ont fait qu'introduire dans leurs Eglogues les Bergers & les Payfans de leur pays & de leur tems un peu annoblis. Les Bergers & les Pasteurs d'alors étoient libres de ces soins qui dévorent les nôtres. La plupart de ces habitans de la campagne étoient des esclaves que leurs maîtres avoient autant d'attention à bien nourrir, qu'un Laboureur en a du moins pour bien nourrir ses chevaux. Le soin des enfans de ces esclaves regardoit leur maître dont ils faisoient la richesse. D'autres enfin étoient chargés de l'embaras de pourvoir aux nécessités de ces Bergers. Aussi tranquilles donc sur leur subsistance que le Religieux d'une riche Abbaye, ils avoient la liberté d'esprit nécessaire pour se livrer aux goûts que la douceur du climat, dans les contrées qu'ils habitoient, faisoient naître en eux. L'air vif & presque toujours serein de ces régions subtilisoit leur sang, & les disposoit à la Musique, à la Poësie & aux plaisirs les moins grossiers. Beaucoup d'entre eux étoient encore nés ou élevés dans les maisons que leur maître

avoit dans une ville, & ce maître ne leur avoit pas plaint une éducation qui tournoit toujours à son profit, soit qu'il voulût vendre ou garder ces esclaves. Aujourd'hui même, quoique l'état politique de ces contrées n'y laisse point les habitans de la campagne dans la même aisance où ils étoient autrefois; quoiqu'ils n'y reçoivent plus la même éducation, on les voit encore néanmoins sensibles à des plaisirs fort au-dessus de la portée de nos Payfans. C'est avec la guitare sur le dos que les Payfans d'une partie de l'Italie gardent leurs troupeaux, & qu'ils vont travailler à la culture de la terre: ils sçavent encore chanter leurs amours dans des vers qu'ils composent sur le champ, & qu'ils accompagnent du son de leurs instrumens. Ils les touchent, sinon avec délicatesse, du moins avec assez de justesse; c'est ce qui s'appelle *improviser*. Vida Evêque d'Alba dans le seizième siècle, & Poète si connu par l'élégance de ses vers Latins, nous dépeint les Payfans ses compatriotes & ses contemporains, tels à peu près que ceux sur lesquels il dit que Virgile avoit moulé les personnages de ses Eglogues.

*Quin etiam agricolas ea fanli nota voluptas
 Exercent, dum lata seges, dum trudere gemmas
 Incipiunt vites, sitientiaque ætheris imbrem
 Prata bibunt, ridentque, satis surgentibus, agri. (a)*

Quoique nos Payfans soient infiniment plus grossiers que ceux de la Sicile & d'une partie du Royaume de Naples; quoiqu'ils ne connoissent ni vers ni guitare, nos Poëtes font néanmoins de leurs Bergers des chantres plus sçavans & plus délicats, ils en font des personnages bien plus subtils en tendresse que ceux de Gallus & de Virgile. Nos galans porte-houlettes sont paîtris de métaphysique amoureuse; ils ne parlent d'autre chose, & les moins délicats se montrent capables de faire un commentaire sur l'Art qu'Ovide professoit à Rome sous Auguste. Plusieurs de nos chansons faites il y a quatre-vingt ans, & quand le goût dont je parle ici, regnoit avec plus d'empire, sont infectées des mêmes niaiseries. S'il en est quelques unes où la passion parle toute pure, & dont les Auteurs n'invoquent Appollon que pour trouver la rime, combien

(a) *Poët. lib. 3. V. 95.*

d'autres sont remplies d'un amour sophistiqué qui ne ressemble en rien à la Nature ? Les Auteurs de ces chansons, en voulant feindre des sentimens qui n'étoient pas les leurs, ni peut-être ceux de leur âge, se font encore métamorphosés en Bergers imaginaires dans leurs froids délires. On sent dans tous leurs vers un Poëte plus glacé qu'un vieil Eunuque.

SECTION XXIII.

*Quelques remarques sur le Poëme Epique.
Observation touchant le lieu & le tems
où il faut prendre son sujet.*

UN Poëme Epique étant l'ouvrage le plus difficile que la Poësie Françoisise puisse entreprendre, à cause des raisons que nous exposerons en parlant du génie de notre langue & de la mesure de nos vers, il importeroit beaucoup au Poëte qui oseroit en composer un, de choisir un sujet où l'intérêt général se trouvât réuni avec l'intérêt particulier. Qu'il n'espere pas de

réussir, s'il n'entretient point les François des lieux fameux dans leur histoire, & s'il ne leur parle point des personnages & des événemens auxquels ils prennent déjà un intérêt, s'il est permis de parler ainsi, national. Tous les endroits de l'Histoire de France qui sont mémorables, ne nous intéressent pas même également. Nous ne prenons un grand intérêt qu'à ceux dont la mémoire est encore assez récente. Les autres sont presque devenus pour nous les événemens d'une Histoire étrangère, d'autant plus que nous n'avons pas le soin de perpétuer le souvenir des jours heureux à la Nation par des fêtes & par des jeux anniversaires, ni celui d'éterniser la mémoire de nos Héros, ainsi que le pratiquoient les Grecs & les Romains. Combien peu y en a-t'il parmi nous qui s'affectionnent aux événemens arrivés sous Clovis & sous la première race de nos Rois ? Pour rencontrer dans notre Histoire un sujet qui nous intéresse vivement, je ne crois pas qu'il fallût remonter plus haut que Charles VII.

Il est vrai que les raisons que nous avons alléguées pour montrer qu'on

ne devoit point prendre une action trop récente pour le sujet d'une Tragédie, prouvent aussi qu'une action trop récente ne doit pas être le sujet d'un Poëme Epique. Que le Poëte choisisse donc son sujet en des tems qui soient à une distance convenable de son siècle, c'est-à-dire, en des tems que nous n'ayons pas encore perdus de vuë, & qui soient cependant assez éloignés de nous, pour qu'il puisse donner aux caractères la noblesse nécessaire, sans qu'elle soit exposée à être démentie par une tradition encore trop récente & trop commune.

Quand bien même il seroit vrai que nos mœurs, nos combats, nos fêtes, nos cérémonies & notre Religion ne fourniroient point aux Poëtes une matière aussi heureuse que celle que fournissoit à Virgile le sujet qu'il a traité, il ne seroit pas moins nécessaire d'emprunter de notre Histoire les sujets des poëmes Epiques. Ce seroit un inconvénient, mais il en épargneroit un plus grand, le défaut d'intérêt particulier. Mais la chose n'est pas ainsi. La pompe d'un carrousel & les événemens d'un tournois sont des sujets plus magnifiques par eux-mêmes

que les jeux qui se firent au tombeau d'Anchise, & dont Virgile sçait faire un spectacle si superbe. Quelles peintures ce Poëte n'auroit-il pas faites des effets de la poudre à cañon dans les différentes opérations de guerre dont elle est le ressort? Les miracles de notre Religion ont un merveilleux qui n'est pas dans les fables du Paganisme. Qu'on voie avec quel succès Corneille les a traités dans Polieucte, & Racine dans Athalie. Si l'on reprend Sannazar, l'Arioste & d'autres Poëtes, d'avoir mêlé mal-à-propos la Religion Chrétienne dans leurs Poëmes, c'est qu'ils n'en ont point parlé avec la dignité & la décence qu'elle exige; c'est qu'ils ont allié les fables du Paganisme aux vérités de notre Religion. C'est qu'ils font, comme dit Despréaux, follement idolâtres en des sujets chrétiens. On les blâme de n'avoir pas senti qu'il étoit contre la raison, pour ne rien dire de plus fort, de se permettre en parlant de notre Religion, la même liberté que Virgile pouvoit prendre, en parlant de la sienne. Que ceux qui ne voudroient pas faire le choix du sujet d'un Poëme Epique,

tel que je le propose, allèguent donc leur véritable excuse: c'est que le secours de la Poësie des Anciens leur étant nécessaire, pour rendre leur verve féconde, ils aiment mieux traiter les mêmes sujets que les Poëtes Grecs & les Poëtes Latins ont traités, que des sujets modernes où ils ne pourroient pas s'aider aussi facilement de la Poësie, du style & de l'invention des premiers. Nous dirons encore quelque chose dans la suite sur ce sujet-là.

SECTION XVIII.

Des actions allégoriques & des personnages allégoriques par rapport à la Peinture.

NOTRE matiere nous conduit naturellement à traiter ici des compositions & des personnages allégoriques, soit en Poësie, soit en Peinture. Parlons d'abord des Allégories Pittoresques.

La composition allégorique est de deux especes. Ou le Peintre introduit

des personnages allégoriques dans une composition historique, c'est-à-dire, dans la représentation d'une action qu'on croit être arrivée réellement, comme est le sacrifice d'Iphigénie, & c'est ce qu'on appelle faire une composition mixte : Ou le Peintre imagine ce qu'on appelle une composition purement allégorique, c'est-à-dire, qu'il invente une action qu'on sçait bien n'être jamais arrivée réellement, mais de laquelle il se sert comme d'une emblème, pour exprimer un événement véritable. Avant que de nous étendre davantage sur ce sujet, parlons des personnages allégoriques.

Les personnages allégoriques sont des êtres qui n'existent point, mais que l'imagination des Peintres a conçus, & qu'elle a enfantés en leur donnant un nom, un corps & des attributs. C'est ainsi que les Peintres ont personnifié les vertus, les vices, les royaumes, les provinces, les villes, les saisons, les passions, les vents & les fleuves. La France représentée sous une figure de femme ; le Tibre représenté sous une figure d'homme couché ; & la Calomnie sous une figure de Satyre.

Satyre, font des personnages allégoriques.

Ces personnages allégoriques font de deux especes. Les uns sont nés depuis plusieurs années. Depuis longtems ils ont fait fortune. Ils se sont montrés sur tant de théâtres, que tout homme un peu lettré les reconnoît d'abord à leurs attributs. La France représentée par une femme, la couronne fermée en tête, le sceptre à la main, & couverte d'un manteau bleu semé de fleurs de lys d'or : le Tibre représenté par une figure d'homme couché, ayant à ses pieds une Louve qui allaite deux enfans, sont des personnages allégoriques inventés depuis longtems, & que tout le monde reconnoît pour ce qu'ils sont. Ils ont acquis, pour ainsi dire, droit de bourgeoisie parmi le genre humain. Les personnages allégoriques modernes sont ceux que les Peintres ont inventés depuis peu, & qu'ils inventent encore, pour exprimer leurs idées. Ils les caractérisent à leur mode, & ils leur donnent les attributs qu'ils croient les plus propres à les faire reconnoître.

Je ne parlerai que des personnages allégoriques de la première espece, c'est

à-dire, des aînés ou des anciens. Leurs cadets, qui depuis une centaine d'années sont sortis du cerveau des Peintres, sont des inconnus & des gens sans aveu, qui ne méritent pas qu'on en fasse aucune mention. Ils sont des chiffres dont personne n'a la clef, & même peu de gens la cherchent. Je me contenterai donc de dire à leur sujet que l'inventeur fait ordinairement un mauvais usage de son esprit, quand il l'occupe à donner le jour à de pareils êtres. Les Peintres qui passent aujourd'hui pour avoir été les plus grands Poètes en peinture, ne sont pas ceux qui ont mis au monde le plus grand nombre de personnages allégoriques. Il est vrai que Raphaël en a produit de cette espèce; mais ce Peintre si sage ne les employe que dans les ornemens qui servent de bordure ou de soutien à ses tableaux dans l'appartement de la signature. Il a même pris la précaution d'écrire le nom de ces personnages allégoriques sous leur figure. (a) Quoique Raphaël fût très-capable de les rendre reconnoissables, néanmoins on

(a) Ces figures allégoriques ont été gravées par G. Audran.

ne trouve pas que cette précaution soit inutile, & l'on fouhaite même quelquefois qu'il l'eût poussée jusques à nous donner une explication des symboles dont il les orne. Car bien que l'inscription apprenne leur nom, on a encore beaucoup de peine à deviner la valeur & le mérite de tous les attributs emblématiques dont ils sont ornés.

Revenons aux personnages allégoriques anciens, & voyons l'usage qu'il est permis d'en faire dans les compositions historiques. Le sentiment des personnes habiles est, que les personnages allégoriques n'y doivent être introduits qu'avec une grande discrétion, puisque ces compositions sont destinées à représenter un événement arrivé réellement, & dépeint comme on croit qu'il est arrivé. Ils n'y doivent même entrer dans les occasions où l'on peut les introduire, que comme l'écu des armes ou les attributs des personnages principaux, qui sont des personnages historiques. C'est ainsi qu'Harpocrate, le Dieu du Silence, ou Minerve, peuvent être placés à côté d'un Prince pour désigner sa discrétion & sa prudence. Je ne pense pas que les personnages allé-

goriques y doivent être eux-mêmes des acteurs principaux. Des personnages que nous connoissons pour des phantômes imaginés à plaisir, à qui nous ne sçaurions prêter des passions pareilles aux nôtres, ne peuvent pas nous intéresser beaucoup à ce qui leur arrive.

D'ailleurs, la vraisemblance ne peut être observée trop exactement en Peinture non plus qu'en Poësie. C'est à proportion de l'exacritude de la vraisemblance que nous nous laissons séduire plus ou moins par l'imitation. Or des personnages allégoriques employés comme acteurs dans une composition historique, doivent en altérer la vraisemblance. Le tableau de la gallerie du Luxembourg qui représente l'arrivée de Marie de Médicis à Marseille, est une composition historique. Le Peintre a voulu représenter l'événement suivant la vérité. La Reine aborde sur les galeres de Toscane. On reconnoît les Seigneurs & les femmes de condition qui l'accompagnerent ou qui la reçurent. Ainsi les Néréïdes & les Tritons sonnant de leurs *conques*, que Rubens a placés dans le port, pour exprimer l'allégresse avec laquelle cette Ville

maritime reçoit la nouvelle Reine, ne font point un bon effet, suivant mon sentiment. Je sçai bien qu'il ne parut aucune des divinités de la mer à cette cérémonie, & cette espee de mensonge détruit une partie de l'effet que l'imitation faisoit sur moi. Je trouve que Rubens auroit dû embellir son port d'ornemens plus compatibles avec la vraisemblance. Que les choses que vous inventez pour rendre votre sujet plus capable de plaire, soient compatibles avec ce qui est de vrai dans ce sujet. Le Poëte ne doit pas exiger du spectateur une foi aveugle, & qui se soumette à tout. Voilà comme parle Horace. (a)

*Ficta, voluptatis causa, sint proxima veris,
Nec quodcumque volet, possat sibi fabula creari.*

Je suis encore persuadé que le magnifique tableau qui représente l'accouchement de Marie de Medicis, plairoit davantage, si Rubens, au lieu du Génie & des autres figures allégoriques qui entrent dans l'action du tableau, y avoit fait paroître celles des femmes de ce tems-là qui pouvoient assister

(a) *De Arte poet.*

aux couches de la Reine. On le regarderoit avec plus de satisfaction, si Rubens avoit exercé sa Poësie à représenter les unes contentes, les autres transportées de joie, quelques-unes sensibles aux douleurs de la Reine, & d'autres un peu mortifiées de voir un Dauphin en France. Les Peintres sont Poètes, mais leur Poësie ne consiste pas tant à inventer des chimères ou des jeux d'esprit, qu'à bien imaginer quelles passions & quels sentimens l'on doit donner aux personnages, suivant leur caractère & la situation où l'on les suppose, comme à trouver les expressions propres à rendre ces passions sensibles, & à faire deviner ces sentimens. Je ne me souviens pas que Raphaël ni le Poussin ayent jamais fait l'usage vicieux des personnages allégoriques que j'ose critiquer dans le tableau de Rubens.

Mais, me dira-t-on, les Peintres ont été de tout tems en possession de peindre des Tritons & des Néréïdes dans leurs tableaux, quoiqu'on n'en ait jamais vû dans la nature :

*Pictoribus atque Poëtis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.*

Pourquoi donc reprendre Rubens de les avoir introduits dans le tableau qui représente l'arrivée de Marie de Médicis à Marseille ? Le nud de ces Divinités fait un effet merveilleux dans la composition, parmi tant de figures habillées que l'histoire obligeoit d'y mettre.

Je réponds que cette licence donnée aux Peintres & aux Poètes, doit s'entendre, comme Horace l'explique lui-même, *sed non ut placidis coëant immittia*. C'est-à-dire, que cette licence ne s'étend point à rassembler en un même tableau des choses incompatibles, comme sont l'arrivée de Marie de Médicis à Marseille, & des Tritons qui font de leurs *conques* dans le port. Marie de Médicis n'a jamais dû se rencontrer en un même lieu avec des Tritons, quand bien même on supposeroit un lieu *Pittoresque*, comme Monsieur Corneille vouloit qu'on supposât un lieu théâtral. Si Rubens avoit besoin de figures nues pour faire valoir son dessein & son coloris, il pouvoit introduire dans son tableau des Forçats aidans au débarquement, & les mettre en telle attitude qu'il auroit voulu.

Ce n'est point que je dispute aux

Peintres le droit qui leur est acquis de peindre des Sirenes, des Tritons, des Néréïdes, des Faunes & toutes les divinités fabuleuses, nobles chimères dont l'imagination des Poëtes peupla les eaux & les forêts, & enrichit toute la Nature. Ma critique n'est point fondée sur ce qu'il n'y eut jamais de Sirenes & de Néréïdes, mais sur ce qu'il n'y en avoit plus, pour ainsi dire, dans les tems où arriva l'événement qui donne lieu à cette discussion. Je tomberai d'accord qu'il est des compositions historiques où les Sirenes & les Tritons, comme les autres Divinités fabuleuses, peuvent avoir part à une action. Ce sont les compositions qui représentent des événemens arrivés durant le Paganisme, & quand le monde croyoit que ces Divinités existoient réellement. Mais ces mêmes Divinités ne doivent pas avoir part à l'action dans les compositions historiques qui représentent des événemens arrivés depuis l'extinction du Paganisme, & dans des tems où elles avoient déjà perdu l'espece d'être, que l'opinion vulgaire leur avoit donnée en d'autres siècles. Elles ne peuvent être introduites dans

ces dernières compositions que comme des figures allégoriques & des symboles. Or nous avons déjà vû que les personnages allégoriques ne doivent entrer dans les compositions historiques, que comme des personnages historiques.

Le spectateur se prête sans peine à la croyance qui avoit cours dans les tems où l'événement que le Peintre & le Poëte représentent, est arrivé. Ainsi je regarde Iris comme un personnage historique dans la représentation de la mort de Didon. Venus & Vulcain sont des personnages historiques dans la vie d'Enée. Nous sommes en habitude de nous prêter à la supposition que ces divinités ayent existé véritablement dans ces tems-là, parce que les hommes croyoient alors l'existence de ces Divinités. Le Peintre qui représente les aventures d'un Héros Grec ou Romain, peut donc y faire intervenir toutes les Divinités comme des personnages principaux. Il peut à son gré embellir ses compositions avec les Tritons & les Sirenes. Il ne fait rien contre son système. Je l'ai déjà dit, les livres qui firent l'occupation de notre

jeunesse, la vraisemblance qu'on trouve à voir un Héros secouru par les Dieux qu'il adoroit, nous mettent en disposition de nous prêter sans aucune peine à la fiction. A force d'entendre parler durant notre enfance des amours de Jupiter & des passions des autres Dieux, nous sommes en habitude de les regarder comme des êtres qui auroient autrefois existé, étant sujets à des passions du même genre que les nôtres. Quand nous lisons l'histoire de la bataille de Pharsale, ce n'est que par réflexion que nous distinguons le genre d'existence que Jupiter foudroyant avoit dans ces tems-là, d'avec le genre d'existence de César & de Pompée.

Mais ces Divinités changent de nature, pour ainsi dire, & deviennent des personnages purement allégoriques dans la représentation des événemens arrivés en un siècle où le système du Paganisme n'avoit plus cours. Quand on les introduit dans ces événemens comme des personnages véritables, je les comparerois volontiers à ces Saints, les Patrons de ceux qui faisoient peindre des sujets de dévotion, & que les

Peintres plaçoient autrefois dans des tableaux plus dévots que sensés, sans égard pour la chronologie, ni pour la vraisemblance. On y voyoit saint Jérôme présent à la Cène, & saint François assister au Crucifiment. Cet usage vicieux est relegué depuis longtems dans les tableaux de village.

Après avoir discouru des personnages allégoriques, il convient de retourner aux compositions allégoriques. Une telle composition est la représentation d'une action qui n'arriva jamais, & que le Peintre invente à plaisir, pour représenter un ou plusieurs événemens merveilleux, qu'il ne veut point traiter, en s'affujettissant à la vérité historique. Les Peintres font servir encore ces compositions à peu près au même usage que les Egyptiens employoient leurs figures Hiéroglyphiques, c'est-à-dire, pour mettre sensiblement sous nos yeux quelque vérité générale de la Morale.

Les compositions allégoriques sont de deux especes; les unes sont purement allégoriques, parce qu'il n'entre dans leur composition que de ces personnages symboliques éclos du cerveau

des Peintres & des Poètes. De ce genre font deux tableaux du Corrège peints en détrempe, & qu'on peut voir dans le cabinet du Roi. Dans l'un, le Peintre a représenté l'homme tyrannisé par les passions; & dans l'autre, il exprime d'une manière symbolique l'empire de la vertu sur les passions. Les compositions allégoriques de la seconde espèce, sont celles où le Peintre mêle des personnages historiques avec les personnages allégoriques. Ainsi l'apothéose de Henri IV, & l'avènement de Marie de Médicis à la Régence, représentés dans le tableau qui est au fonds de la galerie du Luxembourg, font une composition mixte. L'action du tableau est feinte, mais le Peintre introduit dans cette action qui est le type de l'Arrêt du Parlement, par lequel la Régence fut déferée à la Reine, Henri IV & plusieurs autres personnages historiques.

Il est rare que les Peintres réussissent dans les compositions purement allégoriques, parce qu'il est presque impossible que dans les compositions de ce genre, ils puissent faire connoître distinctement leur sujet, & mettre tou-

tes leurs idées à portée des spectateurs les plus intelligens. Encore moins peuvent-ils toucher le cœur, peu disposé à s'attendrir pour des personnages chimériques, en quelque situation qu'on les représente. La composition purement allégorique ne devrait donc être mise en œuvre que dans une nécessité urgente, & pour tirer le Peintre d'un embarras dont il ne pourroit sortir par la route ordinaire. Il ne sçauroit entrer dans cette composition qu'un petit nombre de figures, & les figures ne sçauroient être trop faciles à reconnoître. Si l'on ne l'entend pas aisément, on la laisse comme un vain *galimatias*. Il est des *galimatias* en Peinture aussi bien qu'en Poësie.

Je ne me souviens que d'une seule composition purement allégorique qui puisse être citée comme un modèle, & que le Pouffin & Raphaël voulussent avoir faite. Je juge ici de leurs sentimens par leurs ouvrages. Il est vrai qu'il paroît impossible d'imaginer en ce genre rien de meilleur que cette idée élégante par sa simplicité, & sublime par sa convenance avec le lieu où elle devoit être placée. Aussi fût-elle

la production du Prince de Condé le dernier mort, (a) je ne dirai pas le Prince, mais l'homme de son tems né avec la conception la plus vive & l'imagination la plus brillante.

Le Prince dont je parle, faisoit peindre dans la gallerie de Chantilly l'histoire de son pere connu vulgairement en Europe sous le nom du Grand Condé. Il se rencontroit un inconvénient dans l'exécution du projet. Le Héros, durant sa jeunesse, s'étoit trouvé lié d'intérêt avec les ennemis de l'Etat, & il avoit fait une partie de ses belles actions, quand il ne portoit pas les armes pour sa patrie. Il sembloit donc qu'on ne dût point faire parade de ces faits d'armes dans la gallerie de Chantilly. Mais d'un autre côté, quelques-unes de ces actions, comme le secours de Cambrai, & la retraite de devant Arras, étoient si brillantes qu'il devoit être bien mortifiant pour un fils amoureux de la gloire de son pere, de les supprimer dans l'espece de temple qu'il élevoit à la mémoire de ce Héros. Les Anciens eussent dit que la piété l'avoit inspiré, & que c'étoit elle

(a) *Henri Jules.*

qui lui avoit suggeré le moyen d'éterniser le souvenir de ces grandes actions, en témoignant qu'il le vouloit éteindre. Il fit donc dessiner la Muse de l'Histoire, personnage allégorique, mais très-connu, qui tenoit un livre, sur le dos duquel étoit écrit, *Vie du Prince de Condé*. Cette Muse arrachoit des feuillets du livre qu'elle jettoit par terre, & on lisoit sur ces feuillets, *secours de Cambrai, secours de Valenciennes, retraite de devant Arras*: enfin le titre de toutes les belles actions du Prince de Condé durant son séjour dans les Pays-Bas Espagnols, actions dont tout étoit louable, à l'exception de l'écharpe qu'il portoit, quand il les fit. Malheureusement ce tableau n'a pas été exécuté suivant une idée si ingénieuse & si simple. Le Prince qui avoit conçu une idée si noble, eut en cette occasion un excès de complaisance; & déférant trop à l'Art, il permit au Peintre d'altérer l'élégance & la simplicité de sa pensée par des figures, qui rendent le tableau plus composé, mais qui ne lui font rien dire de plus que ce qu'il disoit déjà d'une manière si sublime.

Les compositions allégoriques que

nous avons nommées des compositions mixtes, font d'un plus grand usage que les compositions purement allégoriques. Quoique leur action soit feinte, ainsi que celle des compositions purement allégoriques, néanmoins comme une partie de leurs personnages se trouvent être des personnages historiques, on peut mettre le sens de ces fictions à la portée de tout le monde, & les rendre ainsi capables de nous instruire, de nous attacher & même de nous intéresser.

Les Peintres tirent de grands secours de ces compositions allégoriques de la seconde espece, ou pour exprimer beaucoup de choses qu'ils ne pourroient pas faire entendre dans une composition historique, ou pour représenter en un seul tableau plusieurs actions dont il semble que chacune demandât une toile séparée. La gallerie du Luxembourg & celle de Versailles en font foi. Rubens & le Brun ont trouvé moyen d'y représenter par le moyen de ces fictions mixtes, des choses qu'on ne concevoit pas pouvoir être rendues avec des couleurs. Ils y font voir en un seul tableau, des événemens qu'un Historien ne pourroit narrer qu'en plu-

siens pages. En voici un exemple.

En mil six cent soixante & douze, la France déclara la guerre aux Etats Généraux, & les Espagnols, à qui les Traités subsistans défendoient de se mêler de la querelle, ne laisserent pas de leur donner des secours cachés. Mais ces secours n'apportoient à la rapidité des conquêtes de la France, que des obstacles bientôt surmontés. Les Espagnols, pour s'opposer plus efficacement à ces progrès, leverent le masque & ils se déclarerent. Le succès de leurs secours avoués, ne fut pas plus heureux que celui de leurs secours secrets. Malgré ces secours, le feu Roi prit Mastrich, & portant ensuite la guerre dans les Pays-Bas Espagnols, il y enlevoit chaque campagne un nombre des plus fortes places, par des conquêtes que la paix seule put arrêter. Voilà ce que Monsieur le Brun avoit à représenter. Voici comment il a traité son sujet qui paroît plutôt du ressort de la Poësie que de celui de la Peinture.

Le Roi paroît sur un char guidé par la Victoire, & traîné rapidement par des coursiers. Ce char renverse dans sa course les Figures étonnées des Villes

& des Fleuves, qui formoient la frontière des Hollandois, & chaque figure se reconnoît d'abord, ou par l'écu de ses armes, ou par ses autres attributs. C'est l'image véritable de ce qu'on vit arriver dans cette guerre, où les Conquérans furent surpris eux-mêmes de leurs propres succès. Une femme qui représente l'Espagne, & qui s'annonce suffisamment par son Lion & par ses autres attributs, veut arrêter le char du Roi en saisissant les guides. Mais au lieu des guides, elle n'attrappe que les traits. Le char qu'elle vouloit arrêter, l'entraîne elle-même, & le masque qu'elle portoit, tombe par terre dans cet effort inutile.

Il seroit superflu de prendre beaucoup de peine pour persuader aux Peintres qu'on peut faire quelquefois un bon usage des compositions & des personnages allégoriques. Ils n'ont que trop de penchant à employer l'allégorie avec excès dans tous les sujets, même dans ceux qui sont le moins susceptibles de ces embellissemens. Mais le défaut d'aimer trop à faire usage du brillant de l'imagination, qu'on appelle

communément l'esprit, est un défaut général à tous les hommes, qui les fait s'égarer souvent, même en des professions bien plus sérieuses que la Peinture. Rien ne fait dire, rien ne fait faire autant de sottises, que le désir de montrer de l'esprit.

Pour nous renfermer dans les limites de la Peinture, j'ose avancer que rien n'a plus souvent écarté les bons Peintres du véritable but de leur Art, & ne leur a fait faire plus de choses hors de propos, que le désir de se faire applaudir sur la subtilité de leur imagination, c'est-à-dire, sur leur esprit. Au lieu de s'attacher à l'imitation des passions, ils se font plûs à donner l'esfort à une imagination capricieuse, & à forger des chimères, dont l'allégorie mystérieuse est une énigme plus obscure que ne le furent jamais celles du Sphinx. Au lieu de nous parler la langue des passions qui est commune à tous les hommes, ils ont parlé un langage qu'ils avoient inventé eux-mêmes, & dont les expressions proportionnées à la vivacité de leur imagination, ne font point à la portée du reste des hommes. Ainsi tous les personnages d'un

tableau allégorique sont souvent muets pour les spectateurs dont l'imagination n'est point du même étage que celle du Peintre. Ce sens mystérieux est placé si haut, que personne n'y sçauroit atteindre. Je l'ai dit déjà, les tableaux ne doivent pas être des énigmes, & le but de la Peinture n'est pas d'exercer notre imagination, en lui donnant des sujets embrouillés à deviner. Son but est de nous émouvoir, & par conséquent les sujets de ses ouvrages ne sçauroient être trop faciles à entendre.

On voit dans la gallerie de Versailles beaucoup de morceaux de Peinture dont le sens enveloppé trop mystérieusement, échappe à la pénétration des plus subtils, & passe les lumières des mieux instruits. Tout le monde est informé des principales actions de la vie du feu Roi, laquelle fait le sujet de tous les tableaux, & l'intelligence des curieux est encore aidée par des inscriptions placées sous les sujets principaux: néanmoins il reste encore une infinité d'allégories & de symboles que les plus lettrés ne sçauroient deviner. On s'est vu réduit à mettre sur les tables de ce

magnifique vaisseau, des livres qui les expliquassent, & qui donnassent, pour ainsi dire, le net de ces chiffres. On peut dire la même chose de la gallerie du Luxembourg. Les personnes les mieux informées des particularités de la vie de Marie de Médicis, comme les plus sçavantes dans la Mythologie & dans la science des Emblèmes, ne conçoivent pas la moitié des pensées de Rubens. Peut-être même qu'elles ne devineroient pas le quart de ce qu'a voulu représenter ce Peintre trop ingénieux, sans l'explication * de ces tableaux, qu'une tradition encore récente avoit conservée, quand Monsieur Felibien la mit par écrit, & l'inséra dans ses *Entretiens sur les vies des Peintres*. (a)

Toutes les Nations, & les François

* Cette explication a été renouvelée avec des augmentations par Monsieur Moreau de Mautour dans un Ecrit qui fut imprimé & répandu dans le Public en 1704, lorsque Monsieur le Duc de Mantouë logeoit au Palais du Luxembourg, où tout Paris alloit en foule pour voir le Prince & la belle gallerie de ce Palais. Peu de tems après elle a paru gravée.]

(a) Tome 2, pag. 198.

principalement, se lassent bientôt de chercher le sens des pensées d'un Peintre qui l'enveloppe toujours. Les tableaux de la galerie du Luxembourg, dont on regarde le sujet avec le plus de plaisir, sont ceux dont le sujet est purement historique, comme le mariage & le couronnement de la Reine. Tel est le pouvoir de la vérité, que les imitations & les fictions ne réussissent jamais mieux, que lorsqu'elles l'altèrent le moins. Après avoir regardé ces tableaux du côté de l'Art, on les regarde encore avec l'attention qu'on donneroit aux récits d'un contemporain de Marie de Médicis. Chacun trouve quelque chose qui pique son goût particulier dans des tableaux où le Peintre a représenté un point d'histoire dans toute sa vérité, c'est-à-dire, sans en altérer la vraisemblance historique. L'un s'arrête sur les habits du tems qui ne déplaisent jamais, lorsqu'ils sont traités par un Artisan, qui a sçu les accommoder à l'air comme à la taille de ses personnages; & leur donner, en les drappant, la grace dont leur tournure les rendoit susceptibles. Un autre examine les traits &

la contenance des personnes illustres. Le bien ou le mal que l'Histoire en raconte, lui donnoit envie depuis long-tems de connoître leur physionomie. Un autre s'attache à l'ordre & aux rangs d'une scéance. Enfin ce que le monde a remarqué davantage dans la galerie du Luxembourg & dans celle de Versailles, ce ne sont pas les allégories semées dans la plupart des tableaux, ce sont les expressions de quelques passions où véritablement il entre plus de Poësie que dans tous les emblèmes inventés jusques ici.

Telle est l'expression qui arrête les yeux de tout le monde sur le visage de Marie de Médicis qui vient d'accoucher. On y apperçoit distinctement la joie d'avoir mis au monde un Dauphin, à travers les marques sensibles de la douleur à laquelle Eve fut condamnée. Enfin chacun en convenant que ces galleries, deux des plus riches Portiques qui soient en Europe, fourmillent de beautés admirables dans le dessein & dans le coloris, & que la composition de leurs tableaux est des plus élégantes; chacun, dis-je, voudroit bien que les Peintres n'y eussent

point introduit un si grand nombre de ces figures qui ne peuvent point nous parler comme tant d'actions qui ne sçauroient nous intéresser. Or, comme nous le dit Vitruve en termes très-sensés, il ne suffit pas que nos yeux trouvent leur compte dans un tableau bien peint & bien dessiné; l'esprit y doit aussi trouver le sien. Il faut donc que l'Artisan du tableau ait choisi un sujet, que ce sujet se comprenne distinctement, & qu'il soit traité de manière qu'il nous intéresse. Je n'estime guere, ajoute-t'il, les tableaux dont les sujets n'imitent pas quelque vérité. (a) *Næque enim picturæ probari debent quæ non sunt similes veritati, nec si factæ sunt elegantes ab arte, idè de his debet statim judicari, nisi argumentationis certas habuerint rationes, sine offensionibus explicitas.* Ce passage m'exemptera de parler de ces figures qu'on appelle communément des *Grotesques*.

Les Peintres doivent employer l'allégorie dans les tableaux de dévotion, plus sobrement encore que dans les tableaux profanes. Ils peuvent bien dans les sujets qui ne représentent pas les

(a) *Vitruve*, l. 7, c. 5.

Myfteres & les miracles de notre Religion, se servir d'une composition allégorique, dont l'action exprimera quelque vérité qui ne fçauroit être rendue autrement, foit en Peinture, foit en Sculpture. Je consens donc que la Foi & l'Espérance soutiennent un mourant, & que la Religion paroisse affligée aux pieds d'un Evêque mort. Mais je crois que toute composition allégorique est défenduë aux Artisans qui traitent les miracles & les dogmes de notre Religion. Ils peuvent tout au plus introduire dans leur action, qui doit toujours imiter la vérité historique, quelques figures allégoriques de celles qui sont convenables au sujet, comme seroit, par exemple, la Foi représentée à côté d'un Saint qui seroit un miracle.

Les faits sur lesquels notre Religion est établie, & les dogmes qu'elle enseigne, sont des sujets où il n'est pas permis à l'imagination de s'égayer. Des vérités auxquelles nous ne sçaurions penser sans terreur & sans humiliation, ne doivent pas être peintes avec tant d'esprit, ni représentées sous l'emblème d'une allégorie ingénieuse in-

ventée à plaisir. Il est encore moins permis d'emprunter les personnages & les fictions de la Fable pour peindre ces vérités. Michel-Ange fut universellement blâmé pour avoir mêlé avec ce qui nous est révélé du Jugement universel, les fictions de l'ancienne Poësie, dans la représentation qu'il en peignit sur le mur du fond de la Chapelle de Sixte IV. Rubens, à mon sens, aura commis une faute encore plus grande que celle de Michel-Ange, en composant, ainsi qu'il l'a fait, le tableau du maître-Autel des Dominicains d'Anvers. Ce grand Poëte y exprime trop ingénieusement, par une composition allégorique, le mérite de l'intercession des Saints, dont les prières procurent souvent aux pécheurs le secours & les moyens d'appaîser la colère de Dieu.

Jésus-Christ sort d'entre les deux autres personnes de la Trinité, comme pour exécuter l'arrêt de condamnation qu'elle vient de prononcer contre le monde, figuré par un globe placé dans le bas de ce tableau. Il tient la foudre à la main, & dans l'attitude du Jupiter de la Fable, il paroît prêt à la lan-

cer sur le monde. La Vierge & plusieurs Saints placés à côté de Jesus-Christ, intercedent pour le monde, sans que Jesus-Christ suspende son action. Mais, ce qui convient au lieu où le tableau se trouve placé, Saint Dominique couvre le monde de son manteau & du Rosaire. Je crois voir trop d'esprit dans la représentation d'un sujet aussi terrible. Les hommes inspirés pouvoient bien employer des paraboles, pour nous exposer plus sensiblement les vérités que Dieu nous révéloit par leur bouche. Dieu leur inspiroit lui-même les figures dont ils devoient se servir, & l'application qu'il en falloit faire. Mais c'est assez d'honneur à nos Peintres que d'être admis à représenter historiquement ceux des événemens de nos Mysteres, qui peuvent être mis sous nos yeux. Il ne leur est point permis d'inventer des fictions, & de s'en servir à leur gré, pour exposer de pareils sujets. Ce que je dis des Peintres, je le pense des Poètes, & je n'approuve pas plus le Poème de Sannazar, sur les couches de la Vierge, ni les visions de l'Arioste, que la composition dont Rubens s'est

fervi pour représenter le mérite de l'intercession des Saints.

Vous réduisez donc les Peintres à la condition de simples Historiens, m'objectera-t'on, sans faire attention que l'invention & la Poësie font de l'essence de la Peinture ? Vous voulez éteindre dans l'imagination des Peintres ce feu qui mérite qu'on les traite quelquefois d'Ouvriers divins, pour les réduire aux fonctions d'un Annaliste scrupuleux ? Je réponds que l'enthousiasme qui fait les Peintres & les Poëtes, ne consiste pas dans l'invention des mysteres allégoriques, mais bien dans le talent d'enrichir ses compositions par tous les ornemens que la vraisemblance du sujet peut permettre, ainsi qu'à donner de la vie à tous ces personnages par l'expression des passions. Telle est la Poësie de Raphaël; telle est la Poësie du Pouffin & de le Sueur; & telle fut souvent celle de Monsieur le Brun & de Rubens.

Il n'est pas nécessaire d'inventer son sujet, ni de créer ses personnages, pour être réputé un Poëte plein de verve. On mérite le nom de Poëte, en rendant l'action qu'on traite capable d'émouvoir, ce qui se fait en imaginant quels sentimens

conviennent à des personnages supposés dans une certaine situation, & en tirant de son génie les traits les plus propres à bien exprimer ces sentimens. Voilà ce qui distingue le Poète, d'un Historien, qui ne doit point orner ses récits de circonstances tirées de son imagination, qui n'invente pas des situations pour rendre les événemens qu'il narre plus intéressans, & à qui même il est rarement permis d'exercer son génie, en lui faisant produire des sentimens convenables à ses personnages pour les leur prêter. Les discours que le grand Corneille fait tenir à César dans la mort de Pompée, sont une meilleure preuve de l'abondance de sa veine & de la sublimité de son imagination, que l'invention des allégories du Prologue de la Toison d'or.

Il faut avoir une imagination plus féconde & plus juste, pour imaginer & pour rencontrer les traits dont la Nature se sert dans l'expression des passions, que pour inventer des figures emblématiques. On produit tant qu'on veut de ces symboles par le secours de deux ou trois livres qui sont des sources intarissables de pareils colifichets, au lieu qu'il faut avoir une imagination fertile, & qui

soit guidée encore par une intelligence sage & judicieuse, pour réussir dans l'expression des passions, & pour y peindre avec vérité leurs symptômes.

Mais, diront les Partisans de l'esprit, ne doit-il pas y avoir plus de mérite à inventer des choses qui ne furent jamais pensées, qu'à copier la Nature, ainsi que fait votre Peintre, qui excelle dans l'expression des passions? Je leur réponds qu'il faut sçavoir faire quelque chose de plus que copier servilement la Nature, ce qui est déjà beaucoup, pour donner à chaque passion son caractère convenable, & pour bien exprimer les sentimens de tous les personnages d'un tableau. Il faut, pour ainsi dire, sçavoir copier la Nature sans la voir. Il faut pouvoir imaginer avec justesse quels sont les mouvemens dans des circonstances où on ne la vit jamais. Est-ce avoir la Nature devant les yeux que de dessiner d'après un modèle tranquille, lorsqu'il s'agit de peindre une tête où l'on découvre de l'amour à travers la fureur de la jalousie? On voit bien une partie de la Nature dans son modèle, mais on n'y voit pas ce qu'il y a de plus important par rapport au sujet qu'on peint. On voit bien le sujet que la

passion doit animer , mais on ne le voit point dans l'état où la passion doit le réduire , & c'est dans cet état qu'il le faut peindre. Il faut que le Peintre applique encore à la tête qu'il fait ce que les livres disent en général de l'effet des passions sur le visage , & des traits auxquels elles y sont marquées. Toutes les expressions doivent tenir du caractère de tête qu'on donne au personnage qu'on représente agité d'une certaine passion. Il faut donc que l'imagination de l'ouvrier supplée à tout ce qu'il a de plus difficile à faire dans l'expression , à moins qu'il n'ait dans son atelier un modèle encore plus grand Comédien que Baron.

SECTION XXV.

Des personnages & des actions allégoriques , par rapport à la Poësie.

PARLONS présentement de l'usage qu'on peut faire en Poësie des personnages & des actions allégoriques. Les personnages allégoriques que la Poësie employe , sont de deux especes. Il en est de parfaits , & d'autres que nous appellerons imparfaits.

Les personnages allégoriques parfaits sont ceux que la Poësie crée entièrement, auxquels elle donne un corps & une ame, & qu'elle rend capables de toutes les actions, & de tous les sentimens des hommes. C'est ainsi que les Poëtes ont personifié dans leurs vers la Victoire, la Sageffe, la Gloire, en un mot, tout ce que nous avons dit que les Peintres avoient personifié dans leurs tableaux.

Les personnages allégoriques imparfaits sont les Etres qui existent déjà réellement, auxquels la Poësie donne la faculté de penser & de parler qu'ils n'ont pas, mais sans leur prêter une existence parfaite, & sans leur donner un être tel que le nôtre. Ainsi la Poësie fait des personnages allégoriques imparfaits, quand elle prête des sentimens aux bois, aux fleuves, en un mot quand elle fait penser & parler tous les êtres inanimés, ou quand, élevant les animaux au-dessus de leur sphere, elle leur prête plus de raison qu'ils n'en ont, & la voix articulée qui leur manque. Ces derniers personnages allégoriques sont le plus grand ornement de la Poësie, qui n'est jamais si pompeuse, que lorsqu'elle anime &

qu'elle fait parler toute la Nature. C'est en quoi consiste le sublime du Pseaume *In exitu Israel de Egypto*, & de quelques autres, dont les personnes de goût sont aussi touchées que des plus beaux endroits de l'Iliade & de l'Enéide. Mais ces personnages imparfaits ne sont point propres à jouer un rôle dans l'action d'un Poëme, à moins que cette action ne soit celle d'un Apologue. Ils peuvent seulement comme spectateurs, prendre part aux actions des autres personnages, ainsi que les Chœurs prenoient part aux Tragédies des Anciens.

Je crois qu'on peut traiter dans la Poësie les personnages allégoriques parfaits, comme nous les avons traités dans la Peinture. Ils n'y doivent pas jouer un des rôles principaux d'une action, mais ils y peuvent seulement intervenir, soit comme les attributs des personnages principaux, soit pour exprimer plus noblement, par le secours de la fiction, ce qui paroîtroit trivial, s'il étoit dit simplement. Voilà pourquoi Virgile personifie la Renommée dans l'Enéide. On remarquera que ce Poëte fait entrer dans son ouvrage un petit nombre de personnages de cette espece,

& je n'ai jamais entendu louer Lucain d'en avoir fait un usage plus fréquent.

Le Lecteur fera de lui même la réflexion, que Venus, l'Amour, Mars & les autres divinités du Paganisme, sont des personnages historiques dans l'Enéide. Les événemens dépeints dans ce Poëme, sont arrivés en des tems où le commun des hommes étoit persuadé de leur existence. Ces divinités sont même des personnages historiques dans les Poëmes des Ecrivains modernes qui choisissent leur Scene & leurs Acteurs dans les tems du Paganisme. Ils peuvent donc, en traitant de pareils sujets, employer ces divinités comme des Acteurs principaux ; mais qu'ils observent de ne point confondre avec elles les personnages, qui, comme la Discorde & la Renommée, n'étoient déjà que des personnages allégoriques dans ces tems-là. Quant aux Poëtes qui traitent des actions qui ne se sont point passées entre des Payens, ils ne doivent employer les divinités fabuleuses que comme des personnages allégoriques. Ainsi Minerve, l'Amour, & Jupiter même, ne doivent pas y jouer un rôle principal. Quant aux actions allégoriques, les

Poëtes n'en doivent faire usage qu'avec un grand discernement. On peut s'en servir avec succès dans les Fables & dans plusieurs autres ouvrages qui sont destinés pour instruire l'esprit en le divertissant, & dans lesquels le Poëte parle en son nom, & peut faire lui-même l'application des leçons qu'il prétend nous donner. C'est à l'aide des actions allégoriques que plusieurs Poëtes nous ont dit, avec agrément, des vérités qu'ils n'auroient pû nous exposer sans le secours de cette fiction. Les conversations que les Fables supposent entre les animaux, sont des actions allégoriques, & les Fables sont un des plus aimables genres de la Poësie.

Je ne crois point qu'une action allégorique soit un sujet propre pour les Poëmes dramatiques, dont le but est de nous toucher par l'imitation des passions humaines. Comme l'Auteur ne nous parle point directement dans ces sortes de Poëmes, & qu'ainsi il ne sçauroit nous expliquer lui-même ce qu'il veut dire par son allégorie, il nous exposeroit souvent à la lire, sans que nous pussions comprendre son idée. Il faut avoir trop d'esprit pour démêler toujours avec

justesse l'application que nous devons faire d'une allégorie. Je crois donc qu'il en faut abandonner l'usage aux Poètes qui racontent, & qu'elle ne doit point être employée par les Poètes dramatiques.

D'ailleurs il est impossible qu'une pièce, dont le sujet est une action allégorique, nous intéresse beaucoup. Celles des Ecrivains à qui personne ne refuse de l'esprit, ont hasardées en ce genre-là, n'ont pas autant réussi que celles où ils avoient bien voulu être moins ingénieux, & traiter un sujet historiquement. Le brillant qui naît d'une action *métaphorique*, les pensées délicates qu'elle suggere, & les tours fins avec lesquels on applique son allégorie aux folies des hommes, en un mot, toutes les graces qu'un bel esprit peut tirer d'une pareille fiction, ne sont point en leur place sur le théâtre. Le piédestal n'est point fait pour la statue. Notre cœur exige de la vérité dans la fiction même : & quand on lui présente une action allégorique, il ne peut se résoudre, pour parler ainsi, à entrer dans les sentimens de ces personnages chimériques. Il les regarde comme des symboles &

des énigmes, sous lesquels sont enveloppés des préceptes de Morale, & des traits de Satyre qui font du ressort de l'esprit. Or une pièce de théâtre qui ne parle qu'à l'esprit, ne sçauroit nous tenir attentifs pendant toute sa durée. C'est donc principalement aux Poètes dramatiques qu'on peut dire avec Lactance : Apprenez que la licence Poëtique a ses bornes, au-delà desquelles il n'est point permis de porter la fiction. C'est à bien représenter ce qui a pû véritablement arriver, & à l'orner par des images nettes & élégantes, que consiste l'art du Poète. Mais inventer une action chimérique, & créer des personnages du même genre que l'action, c'est être imposteur plutôt que Poète. *Nesciunt homines qui sit Poeticæ licentiæ modus ; quousque progredi fingendo liceat : cum officium Poetæ in eo sit, ut ea quæ verè geri potuerint, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat. Totum autem quod referas fingere, id est ineptum esse & mendacem potius quàm Poetam.*

Je n'ignore pas que les personnages de plusieurs Comédies d'Aristophane, ceux des Oiseaux & des Chœurs des

Nuées, par exemple, ne soient allégoriques. Mais on devine aisément les raisons qu'Aristophane avoit de traiter ainsi ses sujets, quand on sçait que ce Poète vouloit jouer dans Athenes les hommes les plus considérables de la République, & principalement ceux qui venoient d'avoir la plus grande part à la guerre du Péloponese. Les Sçavans sont tous convaincus que ce Poète fait souvent allusion dans ces Comédies à différens événemens arrivés dans cette guerre, ou à des aventures dont elle avoit été l'occasion. Aristophane qui vouloit attaquer des gens plus à craindre que Socrate, ne pouvoit pas donc trop masquer ses personnages, ni trop déguiser ses sujets. Ainsi une action & des personnages allégoriques étoient plus propres à son dessein, que des personnages & une action à l'ordinaire. D'ailleurs ses trois dernières Comédies, du moins suivant l'ordre où elles sont arrangées, ont pour sujet une action humaine & vraisemblable. Les François se sont mépris comme les autres, sur la nature du Drame, lorsqu'ils ont commencé à faire des pièces dramatiques qui méritassent d'avoir un nom.

Ils crurent alors que des actions allégoriques pouvoient être des sujets de Comédie. Nous avons encore une Pièce qui fut représentée aux nôces de Philibert Emmanuel Duc de Savoie, & de la Sœur de notre Roi Henri II. dont l'action est purement allégorique. Paris y paroissoit comme le pere de trois filles qu'il vouloit marier, & ces trois filles étoient les trois principaux quartiers de la Ville de Paris, l'Université, la Ville proprement dite & la Cité, que le Poëte avoit personifiés. Mais ou la raison, ou l'instinct nous ont fait quitter ce goût très-propre à faire composer de mauvaises pièces par de bons Auteurs; & les Poëtes qui depuis quelques années ont voulu le renouveler, n'y ont pas réussi. Les actions allégoriques ne conviennent qu'aux Prologues des Opera destinés pour servir d'une espece de Préface à la Tragédie, & pour enseigner l'application de sa morale. M. Quinault a montré comment il y falloit traiter ces actions allégoriques, & les allusions qu'on y pouvoit faire à des événemens récents dans les tems où les Prologues sont représentés.

SECTION XXVI.

Que les sujets ne sont pas épuisés pour les Peintres. Exemples tirés des Tableaux du Crucifiment.

ON plaint quelquefois les Peintres & les Poètes qui travaillent aujourd'hui, de ce que leurs prédécesseurs leur ont enlevé tous les sujets. Ces Artisans s'en plaignent souvent eux-mêmes ; mais je crois que c'est à tort. Un peu de réflexion fera connoître que les Artisans qui travaillent présentement, ne doivent point être reçus à s'excuser sur la disette des sujets, quand on leur reproche quelquefois que leurs nouveaux ouvrages ne sont point nouveaux. La Nature est si variée qu'elle fournit toujours des sujets neufs à ceux qui ont du génie.

Un homme né avec du génie voit la Nature, que son Art imite, avec d'autres yeux que les personnes qui n'ont pas de génie. Il découvre une différence infinie entre des objets, qui aux yeux des autres hommes paroissent les mêmes,

& il fait si bien sentir cette différence dans son imitation, que le sujet le plus rebatu, devient un sujet neuf sous sa plume ou sous son pinceau. Il est pour un grand Peintre une infinité de joies & de douleurs différentes qu'il sçait varier encore par les âges, par les tempéramens, par les caractères des nations & des particuliers, & par mille autres moyens. Comme un tableau ne représente qu'un instant d'une action, un Peintre né avec du génie, choisit l'instant que les autres n'ont pas encore saisi, ou s'il prend le même instant, il l'enrichit de circonstances tirées de son imagination, qui font paroître l'action un sujet neuf. Or c'est l'invention de ces circonstances qui constituë le Poëte en Peinture. Combien a-t'on fait de crucifimens depuis qu'il est des Peintres ? Cependant les Artisans doués de génie, n'ont pas trouvé que ce sujet fût épuisé par mille tableaux déjà faits. Ils ont sçû l'orner par des traits de Poësie nouveaux, & qui paroissent néanmoins tellement propres au sujet, qu'on est surpris que le premier Peintre qui a médité sur la composition d'un crucifiment, ne se soit pas saisi de ces idées.

Tel est le tableau de Rubens qu'on voit au maître-Autel des Récollets d'Anvers. Jésus-Christ paroît mort entre les deux Larrons qui sont encore vivans. Le bon Larron regarde le Ciel avec une confiance fondée sur les paroles de Jésus-Christ, & qui se fait remarquer à travers les douleurs du supplice. Rubens, sans mettre des diables à côté de son mauvais Larron, comme l'avoient pratiqué plusieurs de ses devanciers, n'a pas laissé d'en faire un objet d'horreur. Il s'est servi pour cela de la circonstance du supplice de ce réprouvé qu'on lit dans l'Évangile : Que pour hâter sa mort, on lui cassa les os. On voit par la meurtrissure de la jambe de ce malheureux, qu'un bourreau l'a déjà frappée d'une barre de fer qu'il tient à la main. L'impression d'un grand coup nous oblige à nous ramasser le corps par un mouvement violent & naturel. Le mauvais Larron s'est donc soulevé sur son gibet, & dans cet effort que la douleur lui a fait faire, il vient d'arracher la jambe qui a reçu le coup, en forçant la tête du clou qui tenoit le pied attaché au poteau funeste. La tête du clou est même chargée des dépouilles

hideuses qu'elle a emportées en déchirant les chairs du pied à travers lequel elle a passé. Rubens qui sçavoit si bien en imposer à l'œil par la magie de son clair obscur, fait paroître le corps du Larron sortant du coin du tableau dans cet effort, & ce corps est encore la chair la plus vraie qu'ait peint ce grand Coloriste. On voit de profil la tête du supplicié, & sa bouche dont cette situation fait encore mieux remarquer l'ouverture énorme, ses yeux dont la prunelle est renversée, & dont on n'apperçoit que le blanc sillonné de veines rougeâtres & tenduës; enfin l'action violente de tous les muscles de son visage, font presque oïr les cris horribles qu'il jette. On découvre derriere la Croix des spectateurs qui la font avancer, & qui semblent tellement enfoncés dans le tableau, qu'à peine ose-t'on croire que toutes ces figures soient placées sur une même superficie.

Depuis Rubens jusqu'à Coypel, le sujet du crucifiment a été traité plusieurs fois. Cependant ce dernier Peintre a rendu sa composition nouvelle. Son tableau représente le moment où la Nature s'émut d'horreur à la mort de J. C. le

moment où le Soleil s'éclipfa fans l'interposition de la Lune, & où les morts sortirent de leurs sépulcres. Dans l'un des côtés du tableau l'on voit des hommes saisis d'une peur mêlée d'étonnement à l'aspect du désordre nouveau où paroît le Ciel, sur lequel leurs regards sont attachés. Leur épouvante fait un contraste avec une crainte mêlée d'horreur, dont sont frappés d'autres spectateurs, au milieu desquels un mort sort tout-à-coup de son tombeau. Cette pensée très-convenable à la situation des personnages, & qui montre des accidens différens de la même passion, va jusqu'au sublime; mais elle paroît si naturelle en même-tems, que chacun s'imagine qu'il l'auroit trouvée, s'il eût traité le même sujet. La Bible qui est celui de tous les livres qu'on lit le plus, ne nous apprend-t'elle pas que la Nature s'émut d'horreur à la mort de Jesus-Christ, & que les morts sortirent de leurs tombeaux? Comment, dirions-nous, a-t'on pû faire un seul tableau du Crucifiment, sans y employer ces accidens terribles, & capables de produire un si grand effet? Cependant le Poussin introduit dans son tableau du Crucifi-

ment un mort sortant du sépulcre, sans tirer de l'apparition de ce mort le trait de Poësie, que Monsieur Coypel en a tiré. Mais c'est le caractere propre de ces inventions sublimes que le génie seul fait trouver, que de paroître tellement liées avec le sujet, qu'il semble qu'elles ayent dû être les premières idées qui se soient présentées aux Artisans, qui ont traité ce sujet. On suë vainement, dit Horace, quand on veut trouver des inventions du même genre, sans avoir un génie pareil à celui du Poëte, dont on veut imiter le naturel & la simplicité. (a)

Ut sibi quis

Speret idem, sudeat multum frustra que laboret ausu^{is}
idem.

Le génie de la Fontaine lui fait rencontrer dans la composition de ses Fables une infinité de traits qui paroissent si naïfs & tellement propres à son sujet, que le premier mouvement du Lecteur est de croire qu'il les eût trouvés aussi bien que lui, s'il avoit eu à mettre en vers le même Apologue. Cette pensée a fait venir depuis longtems à quelques Poëtes le dessein d'imiter la Fontaine ;

(a) *De Arte poët.*

mais il s'en faut beaucoup qu'en l'imitant , ils aient fait comme lui.

S E C T I O N X X V I I .

Que les sujets ne sont pas épuisés pour les Poètes.

Qu'on peut encore trouver de nouveaux caractères dans la Comédie.

C E que nous venons de dire de la Peinture , se peut dire aussi de la Poésie. Non-seulement un Poète né avec du génie , ne dira jamais qu'il ne sçauroit trouver de nouveaux sujets , mais j'ose même avancer qu'il ne trouvera jamais aucun sujet épuisé. La pénétration , compagne inséparable du génie , lui fait découvrir des faces nouvelles dans les sujets qu'on croit vulgairement les plus usés ; car le génie conduit chaque mortel dans ses travaux par une route particulière , comme je l'exposerai dans la seconde partie de cet ouvrage. Aussi les Poètes guidés chacun par un génie particulier , se rencontrent si rarement , qu'on peut dire , que généralement par-

lant, ils ne se rencontrent jamais. Quand Corneille & Racine ont traité le même sujet ; & quand ils ont fait chacun une Tragédie de Bérénice , ils ne se sont pas rencontrés. Rien n'est si différent du plan & du caractère de la Tragédie de Corneille , que le plan & le caractère de la Tragédie de Racine. Les Comédies que Moliere composa , quand il eut atteint le période de ses forces , ne ressemblent aux Comédies de Térence , que parce que les unes & les autres sont des pièces excellentes. Leur genre de beauté est bien différent.

Les Artisans nés avec du génie , ne prennent point pour modeles les ouvrages de leurs devanciers , mais la Nature même ; & la Nature est encore plus féconde en sujets différens , que le génie des Artisans n'est varié. D'ailleurs tous les sujets ne sont point à la portée des yeux d'un seul homme. Il ne découvre que ceux qui sont convenables à son talent . & auxquels il se sent propre particulièrement. Comme son génie ne lui fournit pas d'idées frappantes sur les autres sujets , ils lui paroissent ingrats. Il ne les regarde point comme des sujets-propres à réussir. Un autre Poëte

les trouve des sujets heureux , parce que son génie est d'un caractère différent du génie de l'autre. C'est ainsi que Corneille & Racine ont découvert les sujets convenables à leurs talens , & qu'ils les ont traités , chacun suivant son caractère. Un Poète tragique qui auroit autant de génie qu'eux , trouveroit des sujets qui leur ont échappé , & il traiteroit les sujets qu'il mettroit au Théâtre dans un goût aussi différent du goût de Corneille que le goût de Racine , & aussi éloigné du goût de Racine que le goût de Corneille. Comme le dit Cicéron , (a) en parlant de quelques Poètes dramatiques illustres dans la Grece & à Rome : c'est sans se ressembler qu'ils ont réussi également. *Atque id primum, in Poetis cerni licet quibus est proxima cognatio cum Oratoribus , quàm sint inter se Paccuvius , Ennius , Acciusque dissimiles , quàm apud Græcos Eschyles , Sophocles , Euripides , quamquàm omnibus par penè laus in dissimili genere scribendi tribuatur.*

Les sujets qui sont encore *intacts* nous échappent , & nous lisons plusieurs fois l'histoire qui les raconte, sans les remar-

(a) *De Orat. lib. III.*

quer, parce que le génie n'ouvre pas nos yeux : mais ces sujets frapperont d'abord le Poëte qui auroit un génie propre à les traiter. Voilà pourquoi le sujet d'Andromaque qui n'avoit point frappé Corneille, frappa Racine dès qu'il commença d'être un grand Poëte. Le sujet d'Iphigénie en Tauride, qui n'a point frappé Racine, frappera de même un jeune Auteur. On peut dire des sujets de Tragédie ce que l'Esopé Latin dit des Fables. (a)

... *Materia tantâ abundat copiâ,
Lavori faber ut desit, non fabro labor.*

Il est vrai, me dira-t'on, que les sujets ne sçauroient manquer aux Poëtes tragiques, qui peuvent faire entrer dans une action des personnages auxquels ils donnent des caractères faits à plaisir, & qui peuvent encore orner leur fable par des incidens extraordinaires inventés à leur gré. Il suffit aux Poëtes tragiques de faire de belles têtes, & ils peuvent, pour les rendre plus admirables, s'écarter à un certain point, des proportions que la Nature observe ordinairement. Mais il faut que le Poëte comique fasse des portraits où nous recon-

(a) *Phedr. l. 4. fab. 25.*

noissons les hommes avec qui nous vivons. Nous nous mocquons des caractères qu'il donne à ses personnages, si nous ne reconnoissons pas ces caractères pour être dans la Nature, & Moliere, & quelques-uns de ses successeurs, se sont saisis de tous les caractères vrais & naturels. Le Poëte tragique peut bien inventer de nouveaux caractères, mais le Poëte comique ne peut que copier les caractères des hommes. Les sujets de Comédie sont épuisés.

Je réponds que Moliere & ses imitateurs n'ont pas mis sur la scène la quatrième partie des caractères propres à faire le sujet d'une Comédie. Il en est de l'esprit & du caractère des hommes à peu près comme de leur visage. Le visage des hommes est toujours composé des mêmes parties, de deux yeux, d'une bouche, &c. cependant tous les visages sont différens, parce qu'ils sont composés différemment. Or les caractères des hommes sont non-seulement composés différemment, mais ce ne sont pas toujours les mêmes parties, je veux dire les mêmes vices, les mêmes vertus, & les mêmes projets qui entrent dans la composition de leur caractère.

Ainsi les caracteres des hommes doivent être encore plus variés, plus différens que les visages des hommes.

Qui dit un caractère, dit un mélange, dit un composé de plusieurs défauts & de plusieurs vertus, dans lequel mélange certain vice domine, si le caractère est vicieux; c'est une vertu laquelle y domine, si le caractère doit être vertueux. Ainsi les différens caracteres des hommes sont tellement variés par ce mélange de défauts, de vices, de vertus & de lumieres diversement combiné, que deux caracteres parfaitement semblables sont encore plus rares dans la Nature que deux visages entièrement semblables.

Or tout caractère bien peint fait un bon personnage de Comédie. Il peut jouer avec succès un rôle sur la scène véritablement plus ou moins long, & plus ou moins important. Pourquoi l'amour serait-il une passion privilégiée, & la seule qui fournisse des caracteres différens, à l'aide de la diversité que l'âge, le sexe & la profession mettent entre les sentimens des amoureux? Le caractère d'un avare ne peut-il pas de même être varié par l'âge, par le sexe, par d'au-

tres passions & par la profession ? Ces caractères bien peints n'ennuieroient point, parce qu'ils sont dans la Nature, & la peinture naïve de la Nature plaît toujours. C'est donc parce que les faiseurs de Comédie n'ont pas les yeux assez bons pour bien lire dans la Nature, pour y démêler distinctement les différens principes des mêmes actions, & pour y voir comment les mêmes principes font agir différemment chaque individu, qu'ils ne sçauroient plus mettre au Théâtre de nouveaux caractères. Il s'en faut bien que tous les ridicules du genre humain ne soient encore réduits en Comédie.

Mais quels sont, me dira-t'on, les caractères neufs qui n'ont point encore été traités. Je réponds que j'entreprendrois d'en indiquer quelques-uns, si j'avois un génie approchant de celui de Térence ou de Molière, mais je suis de ceux dont Despréaux a parlé dans ces Vers :

La Nature féconde en bisarres portraits
 Dans chaque Ame est marquée à de différens traits,
 Un geste la découvre, un rien la fait paroître,
 Mais tout mortel n'a pas des yeux pour la connoître.
 Pour démêler ce qui peut former un ca-

ractere, il faut être capable de discerner entre vingt ou trente choses que dit, ou que fait un homme, trois ou quatre traits qui sont propres spécialement à son caractere particulier. Il faut ramasser ces traits, & continuant d'étudier son modele, extraire, pour parler ainsi, de ses actions & de ses discours les traits les plus propres à faire reconnoître le portrait. Ce sont ces traits qui séparés des choses indifférentes que tous les hommes disent & font à peu près les uns comme les autres, qui, rapprochés & réunis ensemble, forment un caractere, & lui donnent, pour ainsi dire, sa rondeur théâtrale. Tous les hommes paroissent uniformes aux esprits bornés. Les hommes paroissent différens les uns des autres aux esprits plus étendus; mais les hommes sont tous des originaux particuliers pour le Poëte né avec le génie de la Comédie.

Tous les portraits des Peintres médiocres sont placés dans la même attitude. Ils ont tous le même air, parce que ces Peintres n'ont pas les yeux assez bons pour discerner l'air naturel qui est différent dans chaque personne,

& pour le donner à chaque personne dans son portrait. Mais le Peintre habile sçait donner à chacun dans son portrait l'air & l'attitude qui lui sont propres , en vertu de sa conformation. Le Peintre habile a le talent de discerner le naturel qui est toujours varié. Ainsi la contenance & l'action des personnes qu'il peint, sont toujours variées. L'expérience aide encore beaucoup à trouver la différence qui est réellement entre des objets, qui au premier coup d'œil nous paroissent les mêmes. Ceux qui voyent des Negres pour la premiere fois, croyent que tous les visages des Negres sont presque semblables; mais à force de les voir, ils trouvent les visages des Negres aussi différens entre eux que les visages des hommes blancs. Voilà pourquoi Moliere a trouvé plus d'originaux parmi les hommes, quand il a été à l'âge de cinquante ans, qu'il n'en trouvoit lorsqu'il n'avoit encore que quarante ans. Je reviens à ma proposition, c'est qu'il ne s'ensuit pas que tous les sujets de Comédie soient épuisés, de ce que les personnes qui n'ont point de génie pour la Comédie, & qui

n'ont pas étudié les hommes par le côté que la Comédie doit les étudier, n'en peuvent pas indiquer de nouveaux.

Le commun des hommes est donc bien capable de reconnoître un caractère, lorsque ce caractère a reçu sa forme & sa rondeur théâtrale; mais tant que les traits propres à ce caractère, & qui doivent servir à le dessiner, demeurent noyés & confondus dans une infinité de discours & d'actions que les bienséances, la mode, la coutume, la profession & l'intérêt font faire à tous les hommes à peu près du même air, & d'une manière si uniforme que leur caractère ne s'y décele qu'imperceptiblement, il n'y a que ceux qui sont nés avec le génie de la Comédie, qui puissent les discerner. Eux seuls peuvent dire quel caractère résulteroit de ces traits, si ces traits étoient détachés des actions & des discours indifférens, si ces traits rapprochés les uns des autres, étoient immédiatement réunis entr'eux. Enfin discerner les caractères dans la Nature, c'est invention. Ainsi l'homme qui n'est pas né avec le génie de la Comédie, ne les sçauroit démêler; comme celui

qui n'est pas né avec le génie de la Peinture, n'est pas capable de discerner dans la Nature quels sont les objets les plus propres à être peints. *Quam multa vident Pictores in umbris, & in eminentia, quæ nos non videmus.* Combien de choses un Peintre n'observeroit pas dans un incident de lumière que nos yeux n'aperçoivent point, dit Cicéron. (a)

Je conclus donc que les Peintres & les Poètes qui tiennent leur vocation aux Arts qu'ils professent, du génie, & non pas de la nécessité de subsister, trouveront toujours des sujets neufs dans la Nature. Pour parler figurément, leurs devanciers ont encore laissé plus de marbre dans les carrières qu'ils n'en ont tiré pour le mettre en œuvre.

(a) *Acad. Quest. lib. IV.*

SECTION XXVIII.

De la vraisemblance en Poësie.

LA première règle que les Peintres & les Poètes soient tenus d'observer en traitant le sujet qu'ils ont choisi,

c'est de n'y rien mettre qui soit contre la vraisemblance. Les hommes ne sçau- roient être guere touchés d'un événe- ment qui leur paroît sensiblement im- possible. Il est permis aux Poëtes com- me aux Peintres qui traitent les faits historiques, de supprimer une partie de la vérité. Les uns & les autres peu- vent ajouter à ces faits des incidens de leur invention :

Ficta potes multa addere veris ;

dit Vida. On ne traite point de men- teurs les Poëtes & les Peintres qui le font. La fiction ne passe pour mensonge que dans les ouvrages qu'on donne pour contenir exactement la vérité des faits. Ce qui seroit un mensonge dans l'histoire de Charles VII, ne l'est pas dans le Poëme de la Pucelle. Ainsi le Poëte qui feint une aventure honora- ble à son Héros pour le rendre plus grand, n'est pas un imposteur, quoi- que l'Historien qui seroit la même chose, passât pour tel. On n'a rien à reprocher au Poëte, si son invention ne choque point la vraisemblance, & si le fait qu'il imagine, est tel qu'il ait pû arriver véritablement. Parlons d'a-

bord du vraisemblable en Poësie.

Un fait vraisemblable est un fait possible dans les circonstances où on le fait arriver. Ce qui est impossible en ces circonstances, ne sçauroit paroître vraisemblable. Je n'entends pas ici par impossible ce qui est au-dessus des forces humaines, mais ce qui paroît impossible, même en se prêtant à toutes les suppositions que le Poëte sçauroit faire. Comme le Poëte est en droit d'exiger de nous que nous trouvions possible tout ce qui paroïssoit possible dans les tems où il met sa scène, & où il transporte en quelque façon ses lecteurs, nous ne pouvons point, par exemple, l'accuser de manquer à la vraisemblance, en supposant que Diane enleve Iphigénie pour la transporter dans la Tauride, dans le moment qu'on alloit sacrifier cette Princesse. L'événement étoit possible, suivant la théologie des Grecs de ce tems-là.

Après cela, que des personnes plus hardies que moi, osent marquer les bornes entre la vraisemblance & le merveilleux, par rapport à chaque genre de Poësie, par rapport au tems où l'on suppose que l'événement est

arrivé ; enfin par rapport à la crédulité, plus ou moins grande, de ceux pour qui le Poëme est composé. Il me paroît trop difficile de placer ces bornes. D'un côté, les hommes ne sont point touchés par les événemens qui cessent d'être vraisemblables, parce qu'ils sont trop merveilleux. D'un autre côté, des événemens si vraisemblables qu'ils cessent d'être merveilleux, ne les rendent guere attentifs. Il en est des sentimens comme des événemens. Les sentimens où il n'y a rien de merveilleux, soit par la noblesse, ou par la convenance du sentiment, soit par la précision de la pensée, soit par la justesse de l'expression, paroissent plats. Tout le monde, dit-on, auroit pensé cela. D'un autre côté, les sentimens trop merveilleux paroissent faux & outrés. Le sentiment que Duriér prête à Scévola, dans la Tragédie qui porte ce nom, quand il lui fait dire, en parlant du Peuple Romain, que Porfenna auquel il parle, vouloit affamer :

Se nourrira d'un bras, & combattra de l'autre.

devient aussi comique par l'exagéra-

tion qu'il renferme , qu'aucun trait de l'Arioste.

Il ne me paroît donc pas possible d'enseigner l'art de concilier le vraisemblable & le merveilleux. Cet art n'est qu'à la portée de ceux qui sont nés Poètes & grands Poètes. C'est à eux qu'il est réservé de faire une alliance du merveilleux & du vraisemblable , où l'un & l'autre ne perdent pas leurs droits. Le talent de faire une telle alliance , est ce qui distingue éminemment les Poètes de la classe de Virgile , des Versificateurs sans invention , & des Poètes extravagans. Voilà ce qui distingue ces Poètes illustres des Auteurs plats , & des faiseurs de Romans de Chevalerie , tels que sont les Amadis. Ces derniers ne manquent pas certainement de merveilleux. Au contraire ils en sont remplis ; mais leurs fictions sans vraisemblance , & les événemens prodigieux à l'excès , dégoutent les Lecteurs dont le jugement est formé , & qui connoissent les Auteurs judicieux.

Un Poëme qui pèche contre la vraisemblance , est d'autant plus vicieux que son défaut est sensible à tout le

monde. Nous avons une Tragédie de M. Quinault, intitulée *Le faux Tiberinus*, où le Poëte suppose que Tiberinus Roy d'Albe, étant mort dans une expédition, un de ses Généraux, afin d'empêcher le découragement des troupes, dérobe à leur connoissance la mort du Roi. Pour mieux cacher l'accident, il fait soutenir à son propre fils le personnage du Roi Tiberinus, à la faveur d'une ressemblance parfaite qui se trouvoit entre le Roi & Agrippa. C'est le nom de ce fils qui passe pour Tiberinus. Son pere suppose encore, pour mieux cimenter l'imposture, que le Roi mort a fait tuer secrètement Agrippa. Tout le Royaume d'Albe s'y méprend un an durant, & le dénouement de la piece, laquelle fournit d'acte en acte des situations merveilleuses, est encore très-intéressant. Cependant on ne comptera jamais cette Tragédie parmi celle qui font l'honneur de notre Théâtre. Elle ne touche que par surprise, & l'on desavoue son émotion propre, dès qu'on fait réflexion à l'extravagance de la supposition, sur laquelle toutes les situations merveilleuses de la Tragédie sont fondées. On

n'a presque point de plaisir à revoir une pièce qui suppose que la ressemblance du Roi Tiberinus & d'Agrippa fût absolument si parfaite, même du côté de l'esprit, que l'amante d'Agrippa, après avoir eu de longues conversations avec lui, continue à le prendre pour Tiberinus.

J'avouerai cependant qu'un Poëme sans merveilles, me déplairoit encore plus qu'un Poëme fondé sur une supposition sans vraisemblance. En cela je suis de l'avis de Monsieur Despréaux, qui préfère le voyage du monde de la Lune de Cyrano, aux Poëmes sans invention de Motin & de Cotin.

Comme rien ne détruit plus la vraisemblance d'un fait que la connoissance certaine que peut avoir le Spectateur que le fait est arrivé autrement que le Poëte ne le raconte, je crois que les Poëtes qui contredisent dans leurs ouvrages des faits historiques très-connus, nuisent beaucoup à la vraisemblance de leurs fictions. Je sçai bien que le faux est quelquefois plus vraisemblable que le vrai; mais nous ne reglons pas notre croyance tou-

chant les faits sur leur vraisemblance métaphyfique, ou sur le pied de leur possibilité : c'est sur la vraisemblance historique. Nous n'examinons pas ce qui devoit arriver plus probablement, mais ce que les témoins nécessaires, ce que les Historiens racontent ; & c'est leur récit, & non pas la vraisemblance qui détermine notre croyance. Ainsi nous ne croyons pas l'événement qui est le plus vraisemblable & le plus possible, mais ce qu'ils nous disent être véritablement arrivé. Leur déposition étant la règle de notre croyance sur les faits, ce qui peut être contraire à leur déposition, ne sçauroit paroître vraisemblable. Or comme la vérité est l'ame de l'Histoire, la vraisemblance est l'ame de la Poësie.



SECTION XXIX.

Si les Poëtes Tragiques sont obligés de se conformer à ce que la Géographie, l'Histoire & la Chronologie nous apprennent positivement.

Remarques à ce sujet sur quelques Tragedies de Corneille & de Racine.

JE crois donc qu'un Poëte tragique va contre son Art, quand il pêche trop grossièrement contre l'Histoire, la Chronologie & la Géographie, en avançant des faits qui sont démentis par ces Sciences. Plus le contraire de ce qu'il avance, est notoire, plus son erreur devient nuisible à son ouvrage. Le Public ne pardonne guere de pareilles fautes, quand il les connoît; & jamais il ne les excuse si pleinement qu'il n'en estime un peu moins l'ouvrage.

Un Poëte ne doit donc pas faire sauver la vie à Thomiris par Cyrus, ni faire tuer Brutus par César. Je crois encore qu'il doit à la Fable universellement établie, le même respect qu'à

l'Histoire. Ce que la Fable nous débite de ses Héros & de ses Dieux, s'est acquis le droit de passer pour vérité dans les Poëmes, & nous ne sommes plus parties capables de contredire ses narrations. Un Poëte ne doit aussi rien changer, sans une grande nécessité, à ce que l'Histoire & la Fable nous apprennent des événemens, des mœurs, des coutumes & des usages des pays où il place sa scène.

Ce que je dis ne doit pas s'entendre des faits de peu d'importance, & conséquemment peu connus. Par exemple, ce seroit une pédanterie que de reprendre Monsieur Racine d'avoir fait dire à Narcisse, dans *Britannicus*, que Locuste, cette fameuse empoisonneuse du tems de Néron, a fait expirer un Esclave à ses yeux, pour essayer l'activité du poison qu'elle avoit préparé pour *Britannicus*, parce que les Historiens racontent que cette épreuve fut faite sur un porc. La circonstance que le Poëte change, n'est point assez importante pour la conserver aux dépens du pathétique que la vie d'un homme sacrifié pour faire une épreuve, jette dans le récit, & de l'embarras qu'il y

auroit à raconter cet incident, comme le narrent les Historiens. Mais je ne condamnerois pas de même celui qui reprendroit dans cette piece de Racine beaucoup de choses pleinement démenties par ce que nous sçavons positivement des mœurs de ce tems-là & de l'Histoire de Néron.

Junia Calvina, l'amante de Britannicus sur laquelle le Poëte prend soin de nous instruire dans sa Préface, & qu'il a tant de peur que nous ne confondions avec Junia Silana, n'étoit point à Rome dans le tems de la mort de Britannicus. Il n'est pas possible qu'elle ait été un personnage de l'action qu'il met sur le théâtre. Junia Calvina avoit été exilée vers la fin du regne de Claude, comme coupable d'inceste avec son frere, & Néronne la rappella de son exil, que lorsqu'il voulut faire un certain nombre d'actions de bonté, afin d'adoucir les esprits aigris contre lui par le meurtre de sa mere. Dailleurs le caractere que Monsieur Racine s'est plû à donner à cette Junia Calvina, est bien démenti par l'Histoire. Il affecte de la peindre comme une fille vertueuse en jeune per-

bonne : & plus d'une fois il lui fait dire , en phrases poëtiques , qu'elle n'a point vu le monde , & qu'elle ne le connoît pas encore.

Tacite , qui doit avoir vu Junia Calvina , puisqu'elle a vécu jusques sous le regne de Vespasien , dit (a) dans l'Histoire de Claudius , qu'elle étoit une *effrontée*. Avant que Claudius épousât Agrippine , & plus de sept ans avant la mort de Britannicus , elle avoit été mariée à Lucius Vitellius , le frere de Vitellius qui fut Empereur dans la suite. Seneque , dans la Satyre ingénieuse qu'il écrivit sur la mort de l'Empereur Claudius , parle de Junia Calvina en homme qui la tenoit réellement coupable du crime d'inceste avec son propre frere , & pour lequel elle avoit été exilée sous le regne de ce Prince. Racine rapporte une partie du passage de Seneque , d'une maniere à faire croire qu'il ne l'avoit pas lû tout entier. Il cite bien l'expression dont Seneque se sert pour dire qu'elle étoit la jeune personne de son tems la plus enjouée ; *Festivissimam omnium puellarum*. Mais Racine ne nous dit pas ce

(b) Tacitus An. lib. XII.

qu'ajoute Seneque ; Que Junia Calvina paroïſſoit une Venus à tout le monde , mais que ſon frere aimoit mieux en faire ſa Junon. Perſonne n'ignore que Junon étoit à la fois la ſœur & la femme de Jupiter. Monsieur Racine ſuppoſe dans ſa Préface que l'âge ſeul de Junia Calvina l'empêcha d'être reçue chez les Veſtales , puisqu'il penſe avoir rendu ſa réception dans leur College vraiſemblable , en lui faiſant donner par le peuple une diſpenſe d'âge , événement ridicule par rapport à ce tems-là , où le peuple ne faiſoit plus les loix. Mais outre que l'âge de Junia Calvina étoit trop avancé pour ſa réception parmi les Veſtales , il y avoit encore pluſieurs raiſons qui rendoient ſa réception dans leur Collège impoſſible. Enfin ce fait eſt détruit par tout ce que les Hiſtorienſ nous apprennent de la vie de Junia Calvina. Je ne penſe pas auſſi qu'il fût permis à M. Racine de reſſuſciter Narciffe , perſonnage auſſi fameux dans l'Hiſtoire Romaine que les Conſuls les plus illuſtres , pour en faire un des Acteurs de ſa piece. Tacite nous apprend que dès les premiers jours du regne de Né-

ron, Agrippine obligea cet affranchi célèbre à se donner la mort.

On trouve dans Britannicus plusieurs autres fautes pareilles à celles que je viens d'exposer ; mais il y en a encore davantage dans la Tragédie de Bérénice. Monsieur Racine y fait aggrandir, par Titus, les Etats de cette Reine. Il est parlé vingt fois des Etats de Bérénice dans la piece, & cette Princesse n'eut jamais ni Royaume, ni Principauté. On l'appelloit Reine, ou parce qu'elle avoit épousé des Souverains, ou parce qu'elle étoit fille de Roi: l'usage d'appeller Reine les filles de Rois, a eu cours dans plusieurs pays, & même en France (a). Racine suppose que son Antiochus, celui qui fut blessé dans un combat des troupes d'Othon contre celles de Vitellius, & qui avoit mené un secours aux Romains devant Jérusalem, fut Roi de Commagene sous l'Empire de Titus, quoique les Historiens nous apprennent que le pere de ce Prince infortuné, a été le dernier Roi de Commagene. Il fut soupçonné sous l'empire de Vespasien, le pere & le prédéces-

(a) L'Oyseau des Ordres, ch. XI. §. 34.

seur de Titus , d'intelligence avec les Parthes , & il fut obligé de se sauver chez eux avec ses fils , dont l'Antiochus de Racine étoit un , pour éviter de tomber entre les mains de Cefennius Pœtus qui avoit ordre de les enlever. Pœtus se mit en possession de la Commagene , qui fût dès lors réduite pour toujours en Province de l'Empire. Ainsi lors de l'avènement de Titus au Trône , Anthiocus Ephiphane étoit réfugié chez les Parthes , & il n'y avoit plus de Roi de Commagene. Notre Poète pèche encore contre la vérité , quand il fait dire à Paulin que Titus charge , comme son confident , de lui parler sur le mariage de Bérénice :
 Qu'on a vu

Des fers de Claudius Felix encore flétri
 De deux Reines , Seigneur , devenir le mari ,
 Et s'il faut jnsqu'au bout que je vous obéisse ,
 Ces deux Reines étoient du sang de Bérénice.

Ce Felix , si connu par Tacite & par Joseph , n'épousa jamais qu'une Reine ou fille d'un sang royal , qui fut Drusille. Il est vrai qu'elle étoit du sang de Bérénice. C'étoit sa propre sœur.

Je ne voudrois donc pas accuser de pédanterie celui qui censurerait Monsieur Racine d'avoir fait un si grand nombre de fautes contre une Histoire autant avérée, & généralement aussi connue que l'Histoire des premiers Empereurs des Romains, comme d'être tombé dans des erreurs de Géographie, qu'il pouvoit aisément s'épargner. Telle est l'erreur qu'il fait commettre par Mithridate, en lui faisant dire à ses fils dans l'exposition de son projet, de passer en Italie, & de surprendre Rome.

Doutez-vous que l'Enxin ne me porte en deux jours
Aux lieux où le Danube y vient finir son cours ?

Il en pouvoit bien douter, dit un Prince qui a commandé des Armées sur les bords du Danube, & qui, comme Mithridate, a conservé sa réputation de grand Capitaine dans l'une & dans l'autre fortune, puisque la chose est réellement impossible. L'armée navale de Mithridate, en partant des environs d'Asaph & du détroit de Cassa, où Racine établit la scène de sa pièce avoit près de trois cens lieues à faire avant que de débarquer sur les rives

du Danube. Des vaisseaux qui naviguent en flotte, & qui n'ont d'autres moyens d'avancer, que des rames & des voiles, ne sçauroient se promettre de faire cette route en moins de huit ou dix jours. Monsieur Racine, sans craindre d'ôter le merveilleux de l'entreprise de Mithridate, pouvoit bien encore accorder six mois de marche à son armée, qui avoit sept cens lieues à faire pour arriver à Rome. Le vers qu'il fait dire à Mithridate,

Je vous rends dans trois mois aux pieds du Capitole,

révolte ceux qui ont quelque connoissance de la distance des lieux. Quoique les Armées Grecques & Romaines marchassent avec plus de célérité que les nôtres, il est toujours vrai qu'il n'y a point de troupes qui puissent durant trois mois, & sans jamais séjourner, faire chaque jour près de huit lieues, surtout en passant par des pays difficiles & ennemis, ou du moins suspects, tels qu'étoient la plupart des pays que Mithridate avoit à traverser. Ces sortes de critiques courent dans le monde, surtout quand une piece est nouvelle, & souvent on les fait valoir

valoir contre un Poëte encore plus qu'elles ne devoient valoir.

Monfieur Corneille est souvent tombé dans la même inattention que Monfieur Racine. Je n'en citerai qu'un exemple; ce que dit Nicomede à Flaminius, l'Ambassadeur des Romains auprès du Roi Prusias son pere. Nicomede, après avoir fait ressouvenir l'Ambassadeur qu'Annibal avoit gagné la Bataille de Trasimene sur un Flaminius, il l'avertit encore de ne pas oublier,

Qu'autrefois ce grand homme
Commença par son pere à triompher de Rome,

Mais Titus Quintus Flaminius, celui à qui parle Nicomede, & qui avoit contraint Annibal d'avoir recours au poison, n'étoit pas le fils de celui qui perdit la bataille de Trasimene contre Annibal. Ils étoient même de maison & de races différentes. Flaminius défait à Trasimene, étoit Plébeïen; & Flaminius qui fut Ambassadeur de la République auprès de Prusias, & qui fut cause de la mort d'Annibal, étoit Patricien. D'ailleurs la Bataille de Trasimene ne fut point le premier succès

d'Annibal en Italie. Elle avoit été précédée par la bataille de la Trébbia, & par le fameux combat du Tésin que le Général Carthaginois avoit déjà gagné, quand il battit Flaminius auprès du Lac de Pérouse. Je ne sçai pourquoi il a plû à Monsieur Corneille de faire cette faute, en confondant deux Flaminius, quand les Sçavans la reprochoient depuis longtems à l'Auteur de la vie des Hommes Illustres, qui est sous le nom d'Aurelius Victor.

Il est vrai que les Tragiques Grecs ont fait quelquefois de semblables fautes, mais elles n'excusent point celles des modernes, d'autant plus que l'Art devroit du moins être aujourd'hui plus parfait. D'ailleurs on a toujours repris les Poètes tragiques de la Grèce de ces fautes qui nuisent à la vraisemblance de leurs suppositions, en combattant des vérités certaines & connues. Paterculus (a) reproche même à ces Poètes, comme une erreur grossière, d'avoir appelé Theffalie cette partie de la Grèce qui fut ainsi nommée dans la suite, en des tems où elle ne portoit pas encore ce nom.

(a) *Lib, prim, Hist,*

Quo nomine mirari convenit eos, qui, Iliaca componentes tempora, de eâ regione ut Thessalia commemorant; quòd cum alii faciant Tragici, frequentissimè faciunt, quibus minimè id concedendum est, nihil enim sub persona Poetae, sed omnia sub eorum, qui illo tempore vixerunt, dixerunt. En effet la faute choque d'autant plus dans le Poëte tragique, qu'il la fait commettre à un personnage qui vivoit dans des tems où il ne pouvoit point faire cette faute. Nous pouvons encore confirmer notre sentiment par ce qu'Aristote dit (a) au sujet de la vraisemblance historique qu'il faut garder dans les Poëmes. Il blâme ceux qui prétendent que l'exactitude à se conformer à cette vraisemblance, soit une affectation inutile; & même il reprend Sophocle d'avoir fait annoncer dans la Tragédie d'Electre qu'Oreste s'étoit tué aux Jeux Pythiens, parce que ces jeux ne furent institués que plusieurs siècles après Oreste. Mais il est plus facile aux Poëtes de traiter cette exactitude de pédanterie, que d'acquérir les connoissances nécessaires pour ne point faire de fautes pareilles à l'erreur qu'Aristote reproche à Sophocle.

(a) Poëtie, ch. 25.

SECTION XXX.

De la vraisemblance en Peinture , & des égards que les Peintres doivent aux Traditions reçues.

IL est deux fortes de vraisemblance en peinture , la vraisemblance poétique & la vraisemblance mécanique. La vraisemblance mécanique consiste à ne rien représenter qui ne soit possible, suivant les loix de la statique , les loix du mouvement , & les loix de l'optique.

Cette vraisemblance mécanique consiste donc à ne point donner à une lumiere d'autres effets que ceux qu'elle auroit dans la Nature : par exemple, à ne lui point faire éclairer les corps sur lesquels d'autres corps interposés l'empêchent de tomber. Elle consiste à ne point s'éloigner sensiblement de la proportion naturelle des corps ; à ne point leur donner plus de force qu'il est vraisemblable qu'ils en puissent avoir. Un Peintre pécheroit contre ces loix , s'il faisoit lever par un hom-

me qui seroit mis dans une attitude, laquelle ne lui laisseroit que la moitié de ses forces, un fardeau qu'un homme, qui peut faire usage de toutes ses forces, auroit peine à ébranler. Encore moins faut-il faire porter à une figure un tronçon de colonne, ou quelque autre fardeau d'une pesanteur excessive, & au-dessus des forces d'un Hercule. Mais si l'on suppose, dira-t'on, que ces figures sont des Génies bons ou mauvais, dont les forces sont plus qu'humaines, alors la vraisemblance n'en souffrira point. A cela je réplique, que le Peintre aura bien alors la raison pour lui, mais il aura les sens contre lui. A qui doit-il plaire principalement ? Je ne parlerai point plus au long de la vraisemblance mécanique, parce qu'on en trouve des regles très-détailées dans les livres qui traitent de l'Art de la Peinture.

La vraisemblance poétique consiste à donner à ses personnages les passions qui leur conviennent, suivant leur âge, leur dignité, suivant le tempérament qu'on leur prête, & l'intérêt qu'on leur fait prendre dans l'action. Elle consiste à observer dans son tableau

ce que les Italiens appellent *il Costume*, c'est-à-dire, à s'y conformer à ce que nous sçavons des mœurs, des habits, des bâtimens & des armes particulières des peuples qu'on veut représenter. La vraisemblance poétique consiste enfin à donner aux personnages d'un tableau leur tête & leur caractère connu, quand ils en ont un, soit que ce caractère ait été pris sur des portraits, soit qu'il ait été imaginé. Nous parlerons tantôt plus au long de ces caractères connus.

Quoique tous les spectateurs dans un tableau deviennent des Acteurs, leur action néanmoins ne doit être vive qu'à proportion de l'intérêt qu'ils prennent à l'événement dont on les rend témoins. Ainsi le soldat qui voit le sacrifice d'Iphigénie doit être ému, mais il ne doit point être aussi ému qu'un frère de la victime. Une femme qui assiste au jugement de Suzanne, & qu'on ne reconnoît point à son air de tête ou à ses traits pour être la sœur ou la mère de Suzanne, 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.

L'attention à la même chose est encore différente en ces deux âges. Le jeune homme doit paroître livré pleinement à tel spectacle que l'homme d'expérience ne doit voir qu'avec une légère attention. Le spectateur, à qui l'on donne la physionomie d'un homme d'esprit, ne doit point admirer comme celui qu'on a caractérisé par une physionomie stupide. L'étonnement d'un Roi ne doit point être celui d'un homme du peuple. Un homme qui écoute de loin, ne doit pas se présenter comme celui qui écoute de près. L'attention de celui qui voit, est différente de l'attention de celui qui ne fait qu'entendre. Une personne vive ne voit pas & n'écoute pas dans la même attitude qu'une personne mélancolique. Le respect & l'attention que la Cour d'un Roi de Perse témoigne pour son maître doivent être exprimés par des démonstrations qui ne conviennent pas à l'attention de la suite d'un Consul Romain pour son Magistrat. La crainte d'un Esclave n'est pas celle d'un Citoyen, ni la peur d'une femme celle d'un soldat. Un soldat qui verroit le ciel s'entrouvrir, ne doit pas même

avoir peur comme une personne d'une autre condition. La grande frayeur peut rendre une femme immobile ; mais le soldat éperdu doit encore se mettre en posture de se servir de ses armes, du moins par un mouvement purement machinal. Un homme de courage, attaqué d'une grande douleur, laisse bien voir sa souffrance peinte sur son visage ; mais elle n'y doit point paroître telle qu'elle se montreroit sur le visage d'une femme. La colere d'un homme bilieux n'est pas celle d'un homme mélancolique.

On voit au maître-Autel de la petite Eglise de saint Etienne de Genes un tableau de Jules Romain qui représente le martyre de ce Saint. Le Peintre y exprime parfaitement bien la différence qui est entre l'action naturelle des personnes de chaque tempérament, quoiqu'elles agissent par la même passion ; & l'on sçait bien que cette sorte d'exécution ne se faisoit point par des bourreaux payés, mais par le peuple lui-même. Un des Juifs qui lapide le Saint, a des cheveux roussâtres, le teint haut en couleur, enfin toutes les marques d'un homme bilieux

& sanguin, & il paroît transporté de colere. Sa bouche & ies narines sont ouvertes extraordinairement. Son geste est celui d'un furieux; & pour lancer sa pierre avec plus d'impétuosité, il ne se soutient que sur un pied. Un autre Juif placé auprès du premier, & qu'on reconnoît être d'un tempérament mélancolique à la maigreur de son corps, à son tein livide, comme à la noirceur des poils, se ramasse tout le corps en jettant sa pierre, qu'il adresse à la tête du Saint. On voit bien que sa haine est encore plus forte que celle du premier, quoique son maintien & son geste ne marquent pas tant de fureur. Sa colere contre un homme condamné par la loi, & qu'il exécute par principe de religion, n'en est pas moins grande pour être d'une espece différente.

L'emportement d'un Général ne doit pas être le même que celui d'un simple soldat. Enfin il en est de même de tous les sentimens & de toutes les passions. Si je n'en parle point plus au long, c'est que j'en ai déjà dit trop pour les personnes qui ont réfléchi sur le grand art des expressions, quand je n'en sçau-

rois dire assez pour celles qui n'y ont pas réfléchi.

La vraisemblance poétique consiste encore dans l'observation des règles que nous comprenons, ainsi que les Italiens, sous le mot de *Costumé*: observation qui donne un si grand mérite aux tableaux du Pouffin. Suivant ces règles, il faut représenter les lieux où l'action s'est passée, tels qu'ils ont été, si nous en avons connoissance; & quand il n'en est pas demeuré de notion précise, il faut, en imaginant leur disposition, prendre garde à ne se point trouver en contradiction avec ce qu'on en peut sçavoir. Les mêmes règles veulent encore qu'on donne aux différentes Nations qui paroissent ordinairement sur la scène des tableaux, la couleur de visage & l'habitude de corps que l'Histoire a remarqué leur être propres. Il est même beau de pousser la vraisemblance jusqu'à suivre ce que nous sçavons de particulier des animaux de chaque pays, quand nous représentons un événement arrivé dans ce pays-là. Le Pouffin qui a traité plusieurs actions, dont la scène est en Egypte, met presque toujours dans ses

tableaux des bâtimens, des arbres ou des animaux, qui, par différentes raisons, sont regardés comme étant particuliers à ce pays.

Monsieur le Brun a suivi ces regles dans ses tableaux de l'Histoire d'Alexandre avec la même ponctualité. Les Perses & les Indiens s'y distinguent des Grecs à leur physionomie autant qu'à leurs armes. Leurs chevaux n'ont pas le même corsage que ceux des Macédoniens. Conformément à la vérité, les chevaux des Perses y sont représentés plus minces. J'ai entendu dire à Monsieur Perrault que son ami Monsieur le Brun avoit fait dessiner à Alep des chevaux de Perse, afin d'observer le *Costumé* sur ce point-là dans ses tableaux. Il est vrai qu'il se trompa sur la tête d'Alexandre dans le premier qu'il fit. C'est celui qui représente les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre. On avoit donné à Monsieur le Brun pour la tête d'Alexandre une tête de Minerve qui étoit sur une Médaille, au revers de laquelle on lisoit le nom d'Alexandre. Ce Prince, contre la vérité qui nous est connue, paroît donc beau comme une femme dans ce ta-

bleau. Mais Monsieur le Brun se corrigea, dès qu'il eut été averti de sa méprise, & il nous a donné la véritable tête d'Alexandre dans le tableau du passage du Granique, & dans celui de son entrée à Babylone. Il en prit idée d'après le buste de ce Prince qui se voit dans un des bosquets de Versailles sur une colonne, & qu'un Sculpteur moderne a déguisé en Mars Gaulois, en lui mettant un coq sur son casque. Ce buste, ainsi que la colonne qui est d'albâtre Oriental, ont été apportés d'Alexandrie.

La vraisemblance poétique exige aussi qu'on représente les Nations avec leurs vêtemens, leurs armes & leurs étendarts. Qu'on mette dans les enseignes des Athéniens, la Chouette; dans celles des Egyptiens, la Cigogne; & l'Aigle dans celles des Romains; enfin qu'on se conforme à celles de leurs coutumes qui ont du rapport avec l'action du tableau. Ainsi le Peintre qui fera un tableau de la mort de Britannicus, ne représentera point Néron & les autres convives assis autour d'une table; mais bien couchés sur des lits.

L'erreur d'introduire dans une action

des personnages qui ne purent jamais en être les témoins, pour avoir vécu dans des tems éloignés de celui de l'action, est une erreur grossiere où nos Peintres ne tombent plus. On ne voit plus un saint François écouter la prédication de saint Paul, ni un Confesseur le Crucifix en main, exhorter le bon Larron.

Enfin la vraisemblance poëtique demande que le Peintre donne à ses personnages leur air de tête connu, soit que cet air de tête nous ait été transmis par des médailles, des statuiës, ou par des portraits; soit qu'une tradition, dont ne connoît pas la source, nous l'ait conservé; soit même qu'il soit imaginé. Quoique nous ne sçachions pas bien certainement comment saint Pierre étoit fait, néanmoins les Peintres & les Sculpteurs sont tombés d'accord par une convention tacite de le représenter avec un certain air de tête & une certaine taille qui sont devenus propres à ce Saint. En imitation, l'idée reçue & généralement établie, tient lieu de la vérité. Ce que j'ai dit de saint Pierre, peut aussi se dire de la figure sous laquelle on représente plusieurs autres Saints, & même de celle

qu'on donne ordinairement à saint Paul, quoiqu'elle ne convienne pas trop avec le portrait que cet Apôtre fait de lui-même. Il n'importe, la chose est établie ainsi. Le Sculpteur qui représenteroit saint Paul plus petit, plus décharné, & avec une barbe plus courte que saint Pierre, seroit repris, autant que le fut Bandinelli, pour avoir mis à côté de la statuë d'Adam qu'il a faite pour le dôme de Florence, une statuë d'Eve plus haute que celle de son mari. (a)

Nous voyons par les Epîtres de Sidonius Apollinaris (b) que les Philosophes illustres de l'Antiquité avoient aussi chacun son air de tête, sa figure & son geste qui lui étoient propres en peinture. *Per Gymnasia pinguntur Zensippus cervice curva, Aratus panda, Zenon fronte contracta, Epicurus cute distenta, Diogenes barba comante, Socrates coma candente, Aristoteles brachio exserto, Xenocrates crure collecto, Heracli-*

(a) Ces deux statuës ne sont plus dans l'Eglise cathédrale de Florence; elles en ont été ôtées en 1722 par ordre du Grand Duc Cosme III, pour être mises dans la grande Sale du vieux Palais. On leur a substitué un groupe que Michel-Ange avoit laissé imparfait, & qui représente un Christ descendu de la Croix.

(b) *Libro nono, Epist. nona.*

*tus fletu oculis clausis , Democritus risu
labris apertis , Chrysippus digitis propter
numerorum indicia constrictis , Euclides
propter mensurarum spatia laxatis , Clean-
thes propter utrumque corrosis.* Raphaël
s'est bien servi de cette érudition dans
son tableau de l'Ecole d'Athenes. Nous
apprenons aussi de Quintilien (a) que
les anciens Peintres s'étoient assujet-
tis à donner à leurs Dieux & à leurs
Héros la physionomie & le même ca-
ractere que Zeuxis leur avoit donné,
ce qui lui attira le nom de Législateur.
*Ille verò ita circumscripsit omnia ut eum
legumlatorem vocent , quia Deorum & He-
roum effigies quales ab eo sunt traditæ , cæ-
teri tanquàm ita necesse sit sequuntur.*

L'Observation de la vraisemblance
me paroît donc , après le choix du su-
jet , la chose la plus importante dans
le projet d'un poëme ou d'un tableau.
La regle qui enjoint aux Peintres com-
me aux Poëtes de faire un plan judi-
cieux , & d'arranger leurs idées de ma-
niere que les objets se débrouillent sans
peine , vient immédiatement après la
regle qui enjoint d'observer la vraisem-
blance.

(a) *Instit.* lib. 12 , c. 26.

SECTION XXXI.

De la disposition du Plan. Qu'il faut diviser l'ordonnance des Tableaux en composition Poétique & en composition Pittoresque.

MES réflexions sur le plan des Poèmes seront bien courtes, quoique la matiere soit des plus importantes. Ce que l'on peut dire touchant les Poèmes de grande étendue, se trouve déjà dans le Traité du Poème Epique par le Pere le Bossu, dans la pratique du Théâtre par l'Abbé d'Aubignac, comme dans les dissertations que le grand Corneille a faites sur ses propres pieces. Ce qu'on peut dire touchant les petits ouvrages de Poësie, est très-court. S'ils font le récit d'une action, il faut qu'ils ayent, ainsi que les pieces de théâtre, une exposition, une intrigue & un dénouement. S'ils ne contiennent pas une action, il faut qu'il y ait un ordre ou sensible ou caché; & que les pensées y soient disposées de maniere que nous les concevions sans peine, & que nous

puissions même retenir la substance de l'ouvrage & le progrès du raisonnement.

Quant à la Peinture, je crois qu'il faut diviser l'Ordonnance ou le premier arrangement des objets qui doivent remplir un tableau, en composition pittoresque & en composition poétique.

J'appelle composition pittoresque, l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau, par rapport à l'effet général de ce tableau. Une bonne composition pittoresque est celle dont le coup d'œil fait un grand effet, suivant l'intention du Peintre, & le but qu'il s'est proposé. Il faut pour cela que le tableau ne soit point embarrassé par les figures, quoiqu'il y en ait assez pour bien remplir la toile. Il faut que les objets s'y démêlent facilement. Il ne faut pas que les figures s'estropient l'une l'autre en se cachant réciproquement la moitié de la tête, ni d'autres parties du corps, lesquelles il convient au sujet que le Peintre fasse voir. Il faut enfin que les groupes soient bien composés; que la lumière leur soit distribuée judicieuse-

ment ; & que les couleurs locales, loin de s'entretuer, soient disposées de manière qu'il résulte du tout une harmonie agréable à l'œil par elle-même.

La composition poétique d'un tableau, c'est un arrangement ingénieux des figures inventé pour rendre l'action qu'il représente, plus touchante & plus vraisemblable. Elle demande que tous les personnages soient liés par une action principale ; car un tableau peut contenir plusieurs incidens, à condition que toutes ces actions particulières se réunissent en une action principale, & qu'elles ne fassent toutes qu'un seul & même sujet. Les règles de la Peinture sont autant ennemies de la duplicité d'action, que celles de la Poësie dramatique. Si la Peinture peut avoir des Episodes comme la Poësie, il faut dans les tableaux, comme dans les tragédies, qu'ils soient liés avec le sujet, & que l'unité d'action soit conservée dans l'ouvrage du Peintre comme dans le Poëme.

Il faut encore que les personnages soient placés avec discernement, & vêtus avec décence, par rapport à leur

dignité comme à l'importance dont ils sont. Le pere d'Iphigénie, par exemple, ne doit pas être caché derrière d'autres figures au sacrifice où l'on doit immoler cette Princesse. Il doit y tenir la place la plus remarquable après celle de la Victime. Rien n'est plus insupportable que des figures indifférentes, placées dans le milieu d'un tableau. Un soldat ne doit pas être vêtu aussi richement que son Général, à moins qu'une circonstance particulière ne demande que cela soit ainsi. Comme nous l'avons déjà dit en parlant de la vraisemblance, tous les personnages doivent faire les démonstrations qui leur conviennent, & l'expression de chacun d'eux doit être conforme au caractère qu'on lui fait soutenir. Sur-tout il ne faut pas qu'il se trouve dans le tableau des figures oiseuses, & qui ne prennent point de part à l'action principale. Elles ne servent qu'à distraire l'attention du spectateur. Il ne faut pas encore que l'Artisan choque la décence ni la vraisemblance pour favoriser son dessein ou son coloris, & qu'il sacrifie ainsi la Poësie à la mécanique de son art.

Le talent de la composition poétique & le talent de la composition pittoresque sont tellement séparés, que nous voyons des Peintres excellens dans l'une, être grossiers dans l'autre. Paul Veronese, par exemple, a très-bien réussi dans cette partie de l'ordonnance que nous appellons composition pittoresque. Aucun Peintre n'a sçu mieux que lui, bien arranger sur une même scène un nombre infini de personnages, placer plus heureusement ses figures, en un mot bien remplir une grande toile, sans y mettre de la confusion. Cependant Paul Veronese n'a pas réussi dans la composition poétique. Il n'y a point d'unité d'action dans la plupart de ses grands tableaux. Un de ses plus magnifiques ouvrages, les noces de Cana, qu'on voit au fond du Réfectoire du Convent de saint Georges à Venise, est rempli de fautes contre la Poësie pittoresque. Un petit nombre des personnages sans nombre, dont il est rempli, paroît être attentif au Miracle de la conversion de l'eau en vin, qui fait le sujet principal. Personne n'en est touché autant qu'il le faudroit. Paul Veronese introduit parmi

les conviés des Religieux Bénédictins du Convent pour lequel il travailloit. Enfin ses personnages sont habillés de caprice, &, comme dans ses autres tableaux, il y contredit ce que nous sçavons positivement des mœurs & des usages du peuple, dans lequel il choisit ses Acteurs.

Monsieur de Piles grand amateur de la Peinture, & qui lui-même manioit le pinceau, nous a laissé plusieurs écrits touchant cet Art, qui sont dignes d'être connus de tout le monde; mais un de ces écrits mérite toutes les louanges qui sont dues aux livres originaux, c'est sa balance des Peintres. On y apprend distinctement à quel point de mérite chaque Peintre, dont il parle, est parvenu en chacune des quatre parties dans lesquelles l'Art de la Peinture peut se diviser. Ces parties sont la composition, le dessein, l'expression & le coloris (a). Après avoir supposé que le vingtième degré de sa balance marque le plus haut point de perfection où il soit possible d'atteindre en chacune de ses parties: il nous dit à quel degré chaque Peintre est demeuré. Mais pour

(a) *Cours de Peinture*, p. 489.

n'avoir pas distribué l'Art de la Peinture en cinq parties, ni divisé ce qu'on appelle en général l'ordonnance, en composition pittoresque & en composition poétique, il tombe dans des propositions insoutenables, comme est celle de placer au même degré de sa balance Paul Veronese & le Pouffin en qualité de Compositeurs. Cependant les Italiens mêmes tomberont d'accord que Paul Veronese n'est nullement comparable dans la Poësie de la Peinture au Pouffin, qu'on a nommé dès son vivant le Peintre des gens d'esprit, éloge le plus flatteur qu'un Artisan pût recevoir.

Le même Paul Veronese se trouve encore placé dans notre balance à côté de Monsieur le Brun, quoique dans la partie de la comparaison poétique, la seule dont il s'agit ici, le Brun ait peut-être été aussi loin que Raphaël. On voit dans le grand appartement du Roi à Versailles les deux excellens tableaux, placés vis-à-vis l'un de l'autre, les Pellerins d'Emmaüs par Paul Veronese, & les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, par le Brun. Un peu d'attention sur ces tableaux fera juger que, si Paul Veronese est un méchant voi-

fin pour le Brun quant au coloris, le François est encore un plus méchant voisin pour l'Italien, quant à la Poësie pittoresque & à l'expression. Il n'est pas difficile de deviner à qui Raphaël auroit donné le prix: suivant l'apparence, Raphaël auroit prononcé en faveur du genre de mérite dans lequel il excelloit, je veux dire en faveur de l'expression, & de la Poësie. Je conseille à mon Lecteur de lire dans le premier volume des Parallèles de M. Perrault, (a) le jugement raisonné qu'il porte sur ces deux tableaux. Ce galant homme, dont la mémoire sera toujours en vénération à ceux qui l'ont connu, nonobstant tout ce qu'il peut avoir écrit sur l'antiquité, étoit aussi capable de faire une bonne comparaison de l'ouvrage de Paul Veronese & de celui de le Brun, qu'il étoit incapable, suivant Monsieur Woton, de faire un bon parallèle entre les Poëtes anciens & les Poëtes modernes.

(a) Pag. 225.

SECTION XXXII.

*De l'importance des fautes que les Peintres
& les Poëtes peuvent faire contre leurs
regles.*

COMME les parties d'un tableau sont toujours placées l'une à côté de l'autre, & qu'on en voit l'Ensemble du même coup d'œil, les défauts qui sont dans son ordonnance, nuisent beaucoup à l'effet de ses beautés. On aperçoit sans peine ses fautes relatives, quand on a sous les yeux en même tems les objets qui n'ont pas entr'eux le rapport qu'ils doivent avoir. Si cette faute consiste, comme celle du Bandinelli, dans une figure de femme plus haute qu'une figure d'homme d'égale dignité, elle est facilement remarquée, puisque ces deux figures sont l'une à côté de l'autre. Il n'en est pas de même d'un poëme de quelque étendue. Comme nous ne voyons que successivement un Poëme dramatique ou un Poëme épique, & comme il faut employer plusieurs jours à lire ce dernier, les défauts

défauts qui font dans l'ordonnance & dans la distribution de ces Poëmes, ne viennent pas fauter aux yeux, comme y fauter les défauts pareils qui font dans un tableau. Pour remarquer les fautes relatives d'un Poëme, il faut se rappeler ce qu'on a déjà vu ou entendu, & retourner, pour ainsi dire, sur ses pas, afin de comparer les objets qui manquent de rapport ou de proportion. Par exemple, il faut se ressouvenir que l'incident qui fait le dénouement dans le cinquième Acte, n'aura point été suffisamment préparé dans les Actes précédens; ou qu'une chose dite par un personnage dans le quatrième Acte, dément le caractère qu'on lui a donné dans le premier. Voilà ce que tous les hommes n'observent point toujours: plusieurs même ne l'observent jamais. Ils ne lisent point les Poëmes pour examiner si rien ne s'y dément, mais pour jouir du plaisir d'être touchés. Ils lisent les Poëmes comme ils regardent les tableaux; & ils sont choqués seulement des fautes qui, pour ainsi dire, tombent sous le sentiment, & qui diminuent beaucoup leur plaisir.

D'ailleurs les fautes réelles qui sont dans un tableau, comme une figure trop courte, un bras estropié, ou un personnage qui nous présente une grimace, au lieu de l'expression naturelle, sont toujours à côté de ses beautés. Nous ne voyons pas ce que le Peintre a fait de bon, séparément de ce qu'il a fait de mauvais. Ainsi le mauvais empêche le bon de faire sur nous toute l'impression qu'il devrait faire. Il n'en est pas de même d'un Poëme; ses fautes réelles, comme une scène qui sort de la vraisemblance, ou des sentimens qui ne conviennent point à la situation dans laquelle un personnage est supposé, ne nous dégoûtent que de la partie d'un bon Poëme où elles se trouvent. Elles ne jettent même sur les beautés voisines qu'une ombre bien légère.



SECTION XXXIII.

De la Poësie du Style, dans laquelle les mots sont regardés en tant que les signes de nos idées.

Que c'est la Poësie du Style qui fait la destinée des Poëmes.

A I N S I la beauté de chaque partie du Poëme, je veux dire la maniere dont chaque scène est traitée & la maniere dont s'expliquent les personnes, contribue plus au succès d'un ouvrage, que la justesse du plan & que sa régularité, c'est-à-dire, que l'union & la dépendance de toutes les différentes parties qui composent un Poëme. Une Tragédie, dont toutes les scènes prises en particulier seront belles, mais mal cousues ensemble, doit réussir plutôt qu'une Tragédie, dont les scènes bien liées entr'elles, seront froides. Voilà pourquoi nous admirons plusieurs Poëmes qui ne sont rien moins que réguliers, mais qui sont soutenus par l'invention & par un style plein de poësie, qui

de moment en moment présente des images qui nous rendent attentifs, & nous émeuvent. Le plaisir sensible que nous font des beautés renaissantes à chaque période, nous empêche d'appercevoir une partie des défauts réels de la piece, & il nous fait excuser l'autre. C'est ainsi qu'un homme aimable en présence fait oublier ses défauts, & quelquefois ses vices, durant les momens où l'on est séduit par les charmes de sa conversation. Il réussit même souvent à nous les faire oublier dans la définition générale de son caractère.

La Poësie du style consiste à prêter des sentimens intéressans à tout ce qu'on fait parler, comme à exprimer par des figures, & à représenter sous des images capables de nous émouvoir, ce qui ne nous toucheroit pas, s'il étoit dit simplement en style prosaïque.

Ces premières idées qui naissent dans l'ame, lorsqu'elle reçoit une affection vive, & qu'on appelle communément *des sentimens*, touchent toujours, bien qu'ils soient exprimés dans les termes les plus simples. Ils parlent le langage du cœur. Emilie intéresse donc, quand elle dit

sur la Poësie & sur la Peinture. 293
dans les termes les plus simples ,

J'aime encor plus Cinna que je ne hais Augaste.

Un sentiment cesseroit même d'être aussi touchant, s'il étoit exprimé en termes magnifiques & avec *des figures ambitieuses*. Le vieil Horace ne m'intéresseroit plus autant qu'il m'intéresse, si au lieu de dire simplement le fameux *Qu'il mourût*, il exprimoit ce sentiment en style figuré. La vraisemblance périroit avec la simplicité de l'expression. Où j'apperçois de l'affectation, je ne reconnois plus le langage du cœur.

Et Tragicus plerumque dolet sermone pedestri,

dit Horace. Mais les retours que les Interlocuteurs font sur leurs sentimens & sur ceux des autres, les réflexions du Poëte, les récits, les descriptions, en un mot tout ce qui n'est pas sentiment, veut, autant que la nature du poëme & la vraisemblance le permettent, nous être représenté sous des images qui forment des tableaux dans notre imagination.

J'excepterai de cette regle générale les récits des événemens prodigieux qui

se font, lorsque ces événemens viennent d'arriver. Il est dans la vraisemblance que le témoin oculaire de pareils événemens, & qu'il convient d'employer pour en faire le récit, ait été frappé d'un étonnement qui dure encore. Il seroit ainsi contre la vraisemblance qu'il se servît dans son récit des figures qu'un homme saisi, & qui ne songe point à être pathétique, ne trouve pas. D'ailleurs ces événemens prodigieux exigent du Poëte de leur procurer la croyance du spectateur, autant qu'il est possible; & un moyen de la leur procurer, c'est de les faire raconter dans les termes les plus simples & les moins capables de faire soupçonner celui qui parle d'exagération. Mais, comme je viens de le dire, il faut que hors de ces deux occasions, le style de la Poësie soit rempli de figures qui peignent si bien les objets décrits dans les vers, que nous ne puissions les entendre, sans que notre imagination soit continuellement remplie des tableaux qui s'y succèdent les uns aux autres, à mesure que les périodes du discours se succèdent les unes aux autres.

Chaque genre de Poëme a quelque chose de particulier dans la Poësie de son style. La plupart des images, dont il convient que le style de la Tragédie soit nourri, pour ainsi dire, sont trop graves pour le style de la Comédie. Du moins le Poëte comique ne doit-il en faire qu'un usage très-sobre. Il ne doit les employer que pour faire parler *Chrémes*, lorsque ce personnage entre pour un moment dans une passion tragique. Nous avons déjà dit que les Eglogues empruntoient leurs peintures & leurs images des objets qui parent la campagne, & des événemens de la vie rustique. La Poësie du style de la Satyre doit être nourrie des images les plus propres à exciter notre bile. L'Ode monte dans les Cieux, pour y emprunter ses images & ses comparaisons du Tonnerre, des Astres & des Dieux mêmes. Mais ce sont des choses dont l'expérience a déjà instruit tous ceux qui aiment la Poësie.

Il faut donc que nous croyions voir, pour ainsi dire, en écoutant des Vers : *Ut Pictura Poësis*, dit Horace. Cléopâtre s'attireroit moins d'attention, si le Poëte lui faisoit dire en style prosaïque

aux Ministres odieux de son frere : Ayez peur , méchans : César qui est juste , va venir la force à la main : Il arrive avec des troupes. Sa pensée a bien un autre éclat , elle paroît bien plus relevée , lorsqu'elle est revêtue de figures poétiques , & lorsqu'elle met entre les mains de César l'instrument de la vengeance de Jupiter. Ce vers (a)

Tremblez , méchans , tremblez : voici venir la foudre ;

me présente César armé du tonnerre , & & les meurtriers de Pompée foudroyés. Dire simplement qu'il n'y a pas un grand mérite à se faire aimer d'un homme qui devient amoureux facilement , mais qu'il est beau de se faire aimer par un homme qui ne témoigna jamais de disposition à l'amour , ce seroit dire une vérité commune , & qui ne s'attireroit pas beaucoup d'attention. Quand Monsieur Racine met dans la bouche d'Aricie cette vérité , revêtue des beautés que lui prête la Poësie de son style , elle nous charme. Nous sommes séduits par les images dont le Poëte se sert pour l'exprimer ; & la pensée , de triviale qu'elle seroit , devient dans ses Vers

(a) *Mort de Pompée.*

un discours éloquent qui nous frappe,
& que nous retenons (a).

Pour moi, je suis plus fière, & suis la gloire aisée
D'arracher un hommage à mille autres offert,
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert.
Mais de faire fléchir un courage inflexible,
De porter la douleur dans une ame insensible,
D'enchaîner un captif de ses fers étouffé,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné,
Voilà ce qui me plaît, voilà ce qui m'irrite.

Ces vers tracent cinq tableaux dans l'imagination.

Un homme qui nous diroit simplement, Je mourrai dans le même château où je suis né, ne toucheroit pas beaucoup. Mourir, est la destinée de tous les hommes; & finir dans le sein de ses Pénates, c'est la destinée des plus heureux. L'Abbé de Chaulieu nous présente cependant cette pensée sous des images qui la rendent capable de toucher infiniment :

Fontenay, lieux délicieux
Où je vis d'abord la lumière,
Bientôt au bout de ma carrière
Chez toi je joindrai mes Ayeux.

Muses, qui dans ce lieu champêtre
Avec soin me fites nourrir;
Beaux arbres, qui m'avez vu naître;
Bientôt vous me verrez mourir.

(a) *Phedr. Act. II.*

Ces apostrophes me font voir le Poëte en conversation avec les Divinités & avec les arbres de ce lieu. Je m'imagine qu'ils sont attendris par la nouvelle qu'il leur annonce ; & le sentiment qu'il leur prête , fait naître dans mon cœur un sentiment approchant du leur.

L'art d'émouvoir les hommes & de les amener où l'on veut , consiste principalement à sçavoir faire un bon usage de ces images. L'Ecrivain le plus austere , celui qui fait la profession la plus sérieuse de ne mettre en œuvre , pour nous persuader , que la raison toute nue , sent bientôt que , pour nous convaincre , il nous faut émouvoir ; & qu'il faut , pour nous émouvoir , mettre sous nos yeux par des peintures les objets dont il nous parle. Un des plus grands partisans du raisonnement sévère que nous ayons eu , le Pere Mallebranche , a écrit contre la contagion des imaginations fortes , dont le charme , pour nous séduire , consiste dans leur fécondité en images , & dans le talent qu'elles ont de peindre vivement les objets (a). Mais qu'on ne s'attende point à voir dans son discours une précision sèche

(a) *Recherche de la Vérité* , liv. 2 , part. 3.

qui écarte toutes les figures capables de nous émouvoir & de nous séduire, ni qui se borne aux raisons concluantes. Ce discours est rempli d'images & de peintures, & c'est à notre imagination qu'il parle contre l'abus de l'imagination.

La Poësie du style fait la plus grande différence qui soit entre les vers & la prose. Bien des métaphores qui passeroient pour des figures trop hardies dans le style oratoire le plus élevé, sont reçues en Poësie. Les images & les figures doivent être encore plus fréquentes dans la plupart des genres de la Poësie, que dans les discours oratoires. La Rétorique, qui veut persuader notre raison, doit toujours conserver un air de modération & de sincérité. Il n'en est pas de même de la Poësie, qui songe à nous émouvoir préférablement à toutes choses, & qui tombera d'accord, si l'on veut, qu'elle est souvent de mauvaise foi. C'est donc la Poësie du style qui fait le Poète, plutôt que la rime & la césure. Suivant Horace, on peut être Poète en un discours en prose, & l'on n'est souvent que *profateur* dans un discours écrit en vers. Quintilien

explique si bien la nature & l'usage des images & des figures dans les derniers chapitres de son huitième Livre, & dans les premiers chapitres du Livre suivant, qu'il ne laisse rien à faire que d'admirer sa pénétration & son grand sens.

Cette partie de la Poësie la plus importante, est en même tems la plus difficile. C'est pour inventer des images qui peignent bien ce que le Poëte veut dire, c'est pour trouver les expressions propres à leur donner l'être, qu'il a besoin d'un feu divin, & non pas pour rimer. Un Poëte médiocre peut, à force de consultations & de travail, faire un plan régulier, & de donner des mœurs décentes à ses personnages; mais il n'y a qu'un homme doué du génie de l'Art, qui puisse soutenir ses vers par des fictions continuelles, & par des images renaissantes à chaque période. Un homme sans génie tombe bientôt dans la froideur qui naît des figures qui manquent de justesse, & qui ne peignent point nettement leur objet, ou dans le ridicule qui naît des figures, lesquelles ne sont point convenables au sujet. Telles sont, par exemple, les figures que

met en œuvre le Carme Auteur du poëme de la Magdelaine, qui forme souvent des images grotesques, où le Poëte ne doit nous offrir que des images sérieuses. Le conseil d'un ami peut bien nous faire supprimer quelques figures impropres ou mal imaginées : mais il ne peut nous inspirer le génie nécessaire pour inventer celles dont il conviendrait de se servir. Le secours d'autrui, comme nous le dirons en parlant du génie, ne sauroit faire un Poëte : Il peut tout au plus lui aider à se former.

Un peu de réflexion sur la destinée des Poëmes François publiés depuis quatrevingt ans, achevera de nous persuader que le plus grand mérite d'un poëme vient de la convenance & de la continuité des images & des peintures que ses vers nous présentent. Le caractère de la Poësie du style a toujours décidé du bon ou du mauvais succès des poëmes, même de ceux qui par leur étendue semblent dépendre le plus de l'économie du plan, de la distribution de l'action & de la décence des mœurs.

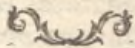
Nous avons deux Tragédies du grand Corneille, dont la conduite & la plupart des caractères sont très-défectueux,

le Cid & la Mort de Pompée. On pourroit même disputer à cette dernière piece le titre de Tragédie. Cependant le public enchanté par la poésie du style de ces ouvrages, ne se lasse point de les admirer, & il les place fort au-dessus de plusieurs autres, dont les mœurs sont meilleures, & dont le plan est régulier. Tous les raisonnemens des critiques ne le persuaderont jamais qu'il ait tort de prendre pour des ouvrages excellens deux Tragédies, qui depuis quatrevingt ans font toujours pleurer les spectateurs. Mais, comme le dit le Poëte Anglois Auteur de la Tragédie de Caton : *Les Vers des Poëtes Anglois sont souvent harmonieux & pompeux, avec un sens trivial, ou qui ne consiste qu'en un jeu de mots, lequel ne fait point d'image; au lieu que dans les Tragédies des Anciens, ainsi que dans celles de Corneille & de Racine, le vers présente toujours quelque chose à l'imagination. Leur Poësie est encore plus belle par les images que par l'harmonie. Le sens des mots enrichit leur phrase, encore plus que le choix & l'a emblage mélodieux des sons qui la composent (a).*

La Pucelle de Chapelain & le Clo-

(a) Spectateur du 14 Avril 1711.

vis de Desmarets font deux poèmes épiques, dont la constitution & les mœurs valent mieux sans comparaison que celles des deux Tragédies dont j'ai parlé. D'ailleurs leurs incidens, qui font la plus belle partie de notre Histoire, doivent plus attacher la Nation Francoise que des événemens arrivés depuis longtems dans l'Espagne & dans l'Egypte. Chacun sçait le succès de ces poèmes épiques, qu'on ne sçauroit imputer qu'au défaut de la poësie du style. On n'y trouve presque point de sentimens naturels capables d'intéresser. Ce défaut leur est commun. Quant aux images, Desmarets ne crayonne que des chimères : & Chapelain, dans son style Tudesque, ne dessine rien que d'imparfait & d'estropié ; toutes ses peintures sont des tableaux Gothiques. De-là vient le seul défaut de la Pucelle, mais dont il faut, suivant M. Despréaux, que ses défenseurs conviennent : le défaut *Qu'on ne la sçauroit lire.*



SECTION XXXIV.

Du motif qui fait lire les Poëſtes : que l'on n'y cherche pas l'inſtruction comme dans d'autres Livres.

LES gens du métier ſont les ſeuls qui ſe faſſent une étude de la lecture des Poëtes. On ne les lit plus, nous l'avons déjà dit, que pour s'occuper agréablement, dès qu'on eſt ſorti du Collège, & non pas comme on lit les Hiſtorienſ & les Philoſophes, c'eſt-à-dire, pour apprendre. Si l'on peut tirer des inſtructions de la lecture d'un poëme, cette inſtruction n'eſt gueres le motif qui fait ouvrir le livre.

Nous faiſons donc le contraire en liſant un Poëte de ce que nous faiſons en liſant un autre livre. En liſant un Hiſtorien, par exemple, nous regardons ſon ſtyle comme l'acceſſoire. L'important, c'eſt la vérité, c'eſt la ſingularité des faits qu'il nous apprend. En liſant un poëme, nous regardons les inſtructions que nous y pouvons prendre comme l'acceſſoire. L'important, c'eſt le ſtyle, parce que c'eſt du ſtyle d'un poëme que

dépend le plaisir de son lecteur. Si la Poësie du style du Roman de Télémaque eût été languissante, peu de personnes auroient achevé la lecture de l'ouvrage, quoiqu'il n'en eût pas été moins rempli d'instructions profitables. C'est donc suivant que la lecture d'un poëme nous plaît que nous le louons.

On remarquera que je ne parle ici que des personnes qui étudient; car celles qui lisent principalement pour s'amuser, & en second lieu pour s'instruire (c'est l'usage cependant que les trois quarts du monde font de la lecture) aiment encore mieux les livres d'histoire dont le style est intéressant, que les livres d'histoire mal écrits, mais pleins d'exaëtitude & d'érudition. Bien des personnes suivent même ce goût dans le choix qu'elles font des livres de Philosophie, & d'autres Sciences encore plus sérieuses que la Philosophie. Qu'on juge si le monde ne doit pas trouver que le poëme qui sçait le mieux lui plaire, doit être le meilleur.

Les hommes qui ne lisent les poëmes que pour être entretenus agréablement par des fictions, se livrent donc dans cette lecture au plaisir actuel. Ils se lais-

sent aller aux impressions que fait sur eux l'endroit du poëme qui est sous leurs yeux. Lorsque cet endroit les occupe agréablement, ils ne s'avisent gueres de suspendre leur plaisir, pour faire réflexion s'il n'y a point de fautes contre les regles. Si nous tombons sur une faute grossiere & sensible, notre plaisir est bien interrompu; nous pouvons bien alors faire des reproches au Poëte; mais nous nous réconcilions avec lui, dès que ce mauvais endroit du poëme est passé, dès que notre plaisir a recommencé. Le plaisir actuel qui domine les hommes avec tant d'empire, qu'il leur fait oublier les maux passés, & qu'il leur cache les maux à venir, peut bien nous faire oublier les fautes d'un poëme qui nous ont choqués davantage, dès qu'elles ne sont plus sous nos yeux. Quant à ces fautes relatives, & qu'on ne démêle qu'en retournant sur ses pas, & en faisant réflexion sur ce qu'on a vu, elles diminuent très-peu le plaisir du lecteur & du spectateur, quand même il lit la piece, ou quand il la voit, après avoir été informé de ces fautes. Ceux qui ont lu la Critique du Cid, n'en ont pas moins de plaisir à voir cette Tragédie.

En effet, l'événement qu'un Poëte tragique aura trop laissé prévoir en le préparant grossièrement, ne laissera point de nous toucher, s'il est bien traité. Cet événement nous intéressera, bien qu'il ne nous surprenne point réellement. Quoique les événemens de Polieucte & d'Athalie ne surprennent pas véritablement ceux qui ont vu plusieurs fois ces Tragédies, ils ne laissent pas de les toucher jusques aux larmes. Il semble que l'esprit oublie ce qu'il sçait des événemens d'une Tragédie dont il connoît parfaitement la fable, afin de mieux jouir du plaisir de la surprise que ces événemens causent, lorsqu'ils ne sont pas attendus. Il faut bien qu'il arrive en nous quelque chose d'approchant de ce que je dis; car après avoir vu vingt fois la Tragédie de Mithridate, on est presque aussi frappé du retour imprévu de ce Prince, quand il est annoncé à la fin du premier Acte, que si cet incident de la piece surprenoit véritablement. Notre mémoire paroît donc suspendue au spectacle; & il semble que nous nous y bornions à ne sçavoir les événemens, que lorsqu'on nous les annonce. On s'interdit d'anti-

ciper sur les événemens ; & comme on oublie ce qu'on a vu à d'autres représentations , on peut bien oublier ce que l'indiscrétion d'un Poëte lui a fait révéler avant le tems. L'attrait du plaisir a-t'il tant de peine à étouffer la voix de la raison ?

Enfin si le charme du coloris est si puissant qu'il nous fasse aimer les tableaux du Bassan , nonobstant les fautes énormes contre l'ordonnance & le dessein , contre la vraisemblance poétique & pittoresque dont ils sont remplis ; si le charme du coloris nous les fait vanter , bien que ces fautes soient actuellement sous nos yeux , lorsque nous les louons ; on peut aisément concevoir comment les charmes de la Poësie du style nous font oublier dans la lecture d'un poëme les fautes que nous y avons apperçues.

Il s'ensuit de mon exposition , que le meilleur poëme est celui dont la lecture nous intéresse davantage ; que c'est celui qui nous séduit au point de nous cacher la plus grande partie de ses fautes , & de nous faire oublier volontiers celles mêmes que nous avons vues , & qui nous ont choqués. Or c'est à propor-

tion des charmes de la Poësie du style qu'un poëme nous intéresse. Voilà pourquoi les hommes préféreront toujours les poëmes qui touchent, aux poëmes réguliers : voilà pourquoi nous préférons le Cid à tant d'autres Tragédies. Si l'on veut rappeler les choses à leur véritable principe, c'est donc par la poësie du style qu'il faut juger d'un poëme, plutôt que par sa régularité & par la décence des mœurs.

Nos voisins les Italiens ont deux poëmes épiques en leur langue, la *Jérusalem délivrée* du Tasse, & le *Roland furieux* de l'Arioste, qui, comme l'Iliade & l'Enéide, sont devenus des livres de la Bibliothèque du genre humain. On vante le poëme du Tasse pour la décence des mœurs, pour la convenance & pour la dignité des caractères, pour l'économie du plan, en un mot sa régularité. Je ne dirai rien des mœurs, des caractères, de la décence & du plan du poëme de l'Arioste. Homere fut un Géometre auprès de lui ; & l'on sçait le beau nom que le Cardinal d'Est donna au ramas informe d'Histoires mal tissées ensemble qui composent le *Roland furieux*. L'unité d'action y est si mal ob-

fervée, qu'on a été obligé dans les Editions postérieures, d'indiquer, par une note mise à côté de l'endroit où le Poëte interrompt une histoire, l'endroit du poëme où il la recommence, afin que le lecteur puisse suivre le fil de cette histoire. On a rendu en cela un grand service au public; car on ne lit pas deux fois l'Arioste de suite, & en passant du premier chant au second, & de celui-là aux autres successivement; mais bien en suivant, indépendamment de l'ordre des livres, les différentes histoires qu'il a plutôt incorporées qu'unies ensemble. Cependant les Italiens, généralement parlant, placent l'Arioste fort au-dessus du Tasse. L'Académie de la Crusca, après avoir examiné le procès dans les formes, a fait une décision authentique qui adjuge à l'Arioste le premier rang entre les Poëtes épiques Italiens. Le plus zélé défenseur du Tasse (a) confesse qu'il attaque l'opinion générale, & que tout le monde a décidé pour l'Arioste, séduit par la poésie de son style. Elle l'emporte véritablement sur la poésie de la Jérusalem délivrée, dont les fi-

(a) *Camillo Pellegrini*, p. 11.

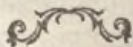
gures ne sont pas souvent convenables à l'endroit où le Poëte les met en œuvre. Il y a souvent encore plus de brillant & d'éclat dans ces figures, que de vérité. Je veux dire qu'elles surprennent & qu'elles éblouissent l'imagination, mais qu'elles n'y peignent pas distinctement des images propres à nous intéresser. Voilà ce que Monsieur Despréaux a défini le *Clinquant du Tasse*; & les Etrangers, à l'exception de quelques compatriotes du dernier, ont souscrit à ce jugement. *Quant au Poëte dont toutes ces merveilles sont tirées*, dit Monsieur Addison, en parlant d'un Opera Italien dont le sujet avoit été pris dans le Tasse, *je suis de l'avis de Monsieur Despréaux. qu'un vers de Virgile vaut mieux que tout le Clinquant du Tasse* (a). Il est vrai néanmoins, pour continuer la figure, qu'on trouve quelquefois de l'or le plus pur à côté de ce clinquant.

On voudroit inutilement faire changer de sentiment aux Italiens, & l'on se doute bien de ce qu'ils répondroient à l'étranger qui s'aviferoit de les réprimander sur la dépravation de leur goût. Ils feroient ce que firent nos peres,

(a) Spectateur du 6 Mars 1711.

quand on voulut diminuer leur amour pour le Cid. Les raisonnemens des autres peuvent bien nous persuader le contraire de ce que nous croyons, mais non pas le contraire de ce que nous sentons. Or nous sentons bien quel est celui de deux poèmes qui nous fait le plus grand plaisir. C'est de quoi je dois parler plus au long à la fin de la seconde partie de cet ouvrage.

L'expression me paroît dans un tableau ce que la poésie du style est dans un poème. Je comparerois volontiers le coloris avec cette partie de l'Art poétique qui consiste à choisir & arranger les mots, de manière qu'il en résulte des vers qui soient harmonieux dans la prononciation. Cette partie de l'Art poétique peut s'appeller la mécanique de la Poésie.



SECTION XXXV.

De la Mécanique de la Poësie qui ne regarde les mots que comme de simples sons. Avantages des Poëtes qui ont composé en Latin sur ceux qui composent en François.

C O M M E la Poësie du style consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots, considérés en tant que les signes des idées; la mécanique de la Poësie consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots, considérés en tant que de simples sons, auxquels il n'y auroit point une signification attachée. Ainsi comme la Poësie du style regarde les mots du côté de leur signification, qui les rend plus ou moins propres à réveiller en nous certaines idées; la mécanique de la Poësie les regarde uniquement comme des sons plus ou moins harmonieux, & qui étant combinés diversement, composent des phrases dures ou mélodieuses dans la prononciation. Le but que se propose la Poësie du style, est de faire des ima-

ges, & de plaire à l'imagination. Le but que la mécanique de la Poësie se propose, est de faire des vers harmonieux, & de plaire à l'oreille. Leurs intérêts seront souvent opposés, me dira-t'on. J'en tomberai d'accord, & qu'il faut encore être né Poëte pour les concilier.

Ce que je pourrois avoir à dire de nouveau sur la mécanique des vers François, se trouvera dans le parallèle que je vais faire de la Langue Latine avec la nôtre, pour montrer l'avantage que les Poëtes Latins ont eu sur les Poëtes François en cette partie de l'Art poëtique. Il est bon de prouver en forme une fois que ceux qui soutiennent que la Poësie Françoisse ne sçauroit égaler la Poësie Latine, ni dans la Poësie du style, ni dans la cadence & l'harmonie des vers, n'ont point de tort. Ainsi, après avoir fait voir que le Latin est plus propre à faire des images que le François, à cause de sa brièveté & de l'inversion, je montrerai encore, par plusieurs raisons, que celui qui compose des vers en Langue Latine, a des facilités pour faire des vers nombreux & harmonieux, que n'a point celui qui

compose des vers en Langue François.

Le Latin est plus court que le François, géométriquement parlant. Si certains mots Latins sont plus longs que les mots François qui leur sont synonymes, il est aussi des mots François qui sont plus longs que les mots qui leur sont relatifs en Latin : en compensant les uns par les autres, le François n'a rien à reprocher au Latin à cet égard. Mais les Latins déclinent leurs mots, de manière que la *désinence* ou la terminaison seule du nom marque le cas où il est employé. Quand on trouve dans une phrase Latine le mot *Dominus*, on connoît par sa désinence, s'il est au génitif, au datif, ou à l'accusatif. Le Latin dit *Domini* au génitif, *Dominum* à l'accusatif. On connoît encore par la *désinence*, s'il est au pluriel ou bien au singulier : si quelques cas ont la même terminaison, le régime du verbe empêche qu'on ne s'y méprenne. Ainsi les Latins déclinent leurs noms sans le secours des articles *le, du, &c.* que nous sommes obligés d'employer, en déclinant les noms François, parce que nous n'en changeons pas la *désinence* suivant le cas. Il nous faut dire *le Maître, du Maître, au Maître.*

Le Latin conjugue encore ses verbes comme il décline ses noms. *La désinence* marque le tems, la personne, le nombre & le mode. Si quelques *désinences* sont semblables, le sens de la phrase leve l'ambiguité. A douze ans on ne s'y trompe pas, & à quatorze on n'y hésite plus. On ne conjugue en François la plupart des tems des verbes qu'avec le secours de deux autres verbes, que pour cela même nous appellons des verbes auxiliaires, sçavoir, le verbe possessif *Avoir*, & le verbe substantif *Etre*. Si les Latins étoient obligés de s'aider d'un verbe auxiliaire pour conjuguer quelque tems du passif, nous sommes presque toujours obligés d'y en mettre deux. Pour rendre *Amatus fui*, il faut que nous disions, *J'ai été aimé*. Il est encore nécessaire, pour conjuguer les verbes François, que nous aidions de l'article, *je, tu, il, &* du pluriel de cet article; & nous ne pouvons pas encore supprimer la préposition, comme les Latins le faisoient presque toujours. Le Latin dit bien, *illum ense occidit*; mais pour dire tout ce qu'il dit en trois mots, il faut que le François dise, *il le tua avec une épée*.

Ainsi il est aussi clair que le François est plus long essentiellement que le Latin, qu'il est clair qu'un cercle est plus grand qu'un autre, lorsqu'il faut une plus grande ouverture de compas pour le mesurer.

Si l'on allegue qu'il se trouve des traductions Latines plus longues que les originaux François, je répondrai que cette excédence de la traduction arrive ou par la nature du sujet qui est traité dans l'original, ou par la faute du traducteur, mais qu'on n'en sçauroit rien conclure contre la briéveté du Latin.

En premier lieu, un traducteur en Latin qui sçait mal cette langue, ne rencontrant point assez-tôt le mot propre pour signifier le mot François qu'il veut rendre, au lieu de le chercher dans un Dictionnaire, prend le parti d'en exprimer le sens par une périphrase. C'est ainsi que les thèmes des écoliers sont souvent plus longs que les discours François que le Régent leur a dicté. En second lieu, il arrive que le traducteur Latin d'un Historien François, qui pour faire le détail d'un siège, d'un combat naval ou d'une séance du Parlement, a eu sous sa main tous les termes pro-

pres qui font nécessaires à sa narration, ne peut trouver des mots synonymes dans la Langue Latine. Comme les Romains ne connoissoient pas les choses dont le traducteur doit parler, les Romains n'avoient point de termes propres pour les signifier. Ils n'avoient point de mots propres pour dire un mortier, & l'angle saillant d'une contrescarpe, parce qu'ils n'avoient pas ces choses-là. Le traducteur est donc réduit à se servir de périphrase, & à ne pouvoir rendre qu'en plusieurs mots ce que l'Ecrivain François a pu dire par un seul mot. Mais cette prolixité n'est qu'une prolixité d'accident, comme seroit la prolixité d'un François qui traduiroit le récit d'un repas donné par Lucullus, ou la description d'un combat de gladiateurs, & qui par conséquent seroit obligé de parler de beaucoup de choses qui n'ont pas de nom en notre langue. Ainsi le Latin est toujours plus court que le François, dès qu'on écrit sur des sujets pour lesquels les deux langues sont également avanta-gées de termes propres. Or rien ne sert plus à rendre une phrase éner-gique, que sa briéveté. Il en est des mots

comme du métal qu'on employe pour monter un diamant. Moins on y en met, plus la pierre fait un bel effet. Une image terminée en six mots, frappe plus vivement, & fait plutôt son effet, que celle qui n'est achevée qu'au bout de dix mots. Tous nos meilleurs Poëtes m'ont fort assuré que cette vérité ne seroit jamais contestée par aucun Ecrivain sensé.

Non-seulement le Latin est plus avantageux que le François, par rapport à la Poësie du style; mais il est encore infiniment plus propre que le François pour réussir dans la mécanique de la Poësie, & cela par quatre raisons. Les mots Latins sont plus beaux que les mots François à tous égards. Il est plus aisé de composer harmonieusement en Latin qu'en François. Les regles de la Poësie Latine gênent moins le Poëte que les regles de la Poësie Françoise. Enfin l'observation des regles de la Poësie Latine jette plus de beautés dans des vers, que n'y en jette l'observation des regles de la Poësie Françoise. Exposons sommairement ces quatre vérités.

En premier lieu les mots Latins sont

plus beaux que les mots François à deux égards : les mots peuvent être regardés, ou comme les signes de nos idées, ou comme de simples sons. Les mots, comme signes de nos idées, sont susceptibles de deux beautés différentes. La première est de réveiller en nous une belle idée. A cet égard les mots de toutes les langues sont égaux. A cet égard le mot *perturbator* qui sonne si bien à l'oreille, n'est pas plus beau en Latin que celui de brouillon en François. Ils réveillent la même idée. La seconde beauté, dont les mots sont susceptibles comme signes de nos idées, c'est un rapport particulier avec l'idée qu'ils signifient. C'est d'imiter en quelque façon le bruit inarticulé que nous ferions pour la signifier. Je m'explique.

Les hommes se donnent à entendre les uns aux autres par des sons artificiels & par des sons naturels. Les sons artificiels sont les mots articulés, dont les hommes qui parlent une même langue, sont convenus de se servir pour exprimer certaines choses. Voilà pourquoi un mot n'a de signification que parmi un certain nombre d'hommes. Un mot

François n'a de signification que pour ceux qui entendent cette langue. Il ne réveille aucune idée, quand on ne la sçait pas. Lorsque les hommes ont formé ces sons artificiels, toutes les fois qu'ils ont fait une nouvelle langue, ils ont du, suivant l'instinct de la Nature, faire ce que font encore aujourd'hui les hommes qui ne sçauroient trouver le mot dont ils ont besoin pour exprimer quelque chose. Ils se donnent à entendre en contrefaisant le bruit que fait la chose, ou en mettant dans le son imparfait qu'ils forment, quelque ton qui ait le rapport le plus marqué qu'il soit possible, avec la chose qu'ils veulent donner à comprendre, sans pouvoir la nommer. C'est ainsi qu'un Etranger qui ne sçauroit pas comment le tonnerre s'appelle en François, suppléeroit à ce mot par un son qui imiteroit, autant qu'il seroit possible, le bruit de ce météore. C'est apparemment ainsi que les anciens Gaulois avoient formé le nom de *cocq*, dont nous nous servons aujourd'hui dans la même signification qu'eux, en imitant dans le son du mot le son du bruit que cet oiseau fait par intervalles. C'est encore ainsi qu'ils

ont formé le mot de *bec* qui signifioit la même chose chez eux que chez nous.

Ces sons imitatifs auront été mis en usage, principalement quand il aura fallu donner des noms aux soupirs, au rire, aux gémissemens, & à toutes les expressions inarticulées de nos sentimens & de nos passions. Ce n'est point par conjectures que nous savons que les Grecs en ont usé ainsi. Quintilien (a) nous dit expressément qu'ils l'avoient fait, & il les loue de leur invention. *Fingere Græcis magis concessum est, qui sonis quibusdam & affectibus non dubitarunt nomina aptare, non aliâ libertate quàm quâ illi primi homines rebus appellationes dederunt.* Or les sons que ces mots imitent, se trouvent être des signes institués par la Nature même, pour signifier les passions & les autres choses dont ils sont les signes. C'est d'elle-même qu'ils tirent leur signification & leur énergie. En effet ils sont à peu près les mêmes partout, semblables en cela aux cris des animaux. Du moins si les sons par lesquels les hommes marquent leur surprise, leur joie, leur douleur

(a) *Instit. lib. 8. c. 3.*

& leurs autres passions , ne sont pas entierement les mêmes dans tous les pays , ils y sont si semblables que tous les peuples les entendent : *Ut in tantâ per omnes gentes nationesque lingua diversitate , hic mihi omnium hominum communis sermo videatur* (a). C'est , s'il est permis d'user ici de cette expression , une monnoie frappée au coin de la Nature , & qui a cours parmi tout le genre humain.

Ils s'ensuit donc que les mots , qui dans leur prononciation imitent le bruit qu'ils signifient , ou le bruit que nous ferions naturellement pour exprimer la chose dont ils sont un signe institué , ou qui ont quelque autre rapport avec la chose signifiée , sont plus énergiques que les mots qui n'ont d'autre rapport avec la chose signifiée , que celui que l'usage y a mis. Un mot qui a naturellement du rapport avec la chose signifiée , en réveille l'idée plus vivement. Le signe qui tient de la Nature même une partie de sa force & de sa signification , est plus puissant & agit plus efficacement sur nous , que le signe qui doit au hasard ou au ca-

(a) *Instit. lib. 11. c. 2.*

price de l'Instituteur, toute son énergie.

Les langues qu'on appelle langues meres, pour n'être pas dérivées d'une autre langue, mais pour avoir été formées du jargon que s'étoient fait quelques hommes dont les cabanes se trouvoient voisines, doivent contenir un plus grand nombre de ces mots imitatifs, que les langues dérivées. Quand les langues dérivées se forment, le hasard, la condition des organes de ceux qui les composent, laquelle est différente suivant l'air & la température de chaque contrée, la maniere dont se fait le mélange de la langue qu'ils parloient auparavant avec celle qui entre dans la composition de la nouvelle langue; enfin le génie qui préside à sa naissance, sont cause qu'on altere la prononciation de la plupart des mots imitatifs. Ils perdent ainsi l'énergie que leur donnoit le rapport naturel de leur son avec la chose dont ils étoient les signes institués. Voilà d'où vient l'avantage des langues meres sur les langues dérivées. Voilà pourquoi, par exemple, ceux qui sçavent l'Hébreu, sont charmés de l'énergie des mots de cette langue.

Or quoique la langue Latine soit elle-même une langue dérivée du Grec & du Toscan, néanmoins elle est une langue mere à l'égard du François : la plupart des mots François viennent du Latin. Ainsi quoique les mots Latins soient moins énergiques que ceux des langues dont ils sont dérivés, ils doivent encore l'être plus que les mots François. D'ailleurs le génie de notre langue est très-timide, & rarement il ose entreprendre de rien faire contre les regles pour atteindre à des beautés où il arriveroit quelquefois, s'il étoit moins scrupuleux.

Nous voyons donc que plusieurs mots qui sont encore des mots imitatifs en Latin, ne sont plus tels en François. Notre mot, hurlement, n'exprime pas le cris du loup, ainsi que celui d'*ululatus* dont il est dérivé, quand on le prononce *ouloulatous*, ainsi que le font les autres Nations. Il en est de même des, *singultus*, *gemitus*, & d'une infinité d'autres. Les mots François ne sont pas aussi énergiques que les mots Latins dont ils furent empruntés. J'ai donc eu raison de dire que la plupart des mots Latins sont plus beaux que la

plupart des mots François, même en examinant les mots entant que signes de nos idées.

Quant aux mots considérés comme de simples sons qui ne signifieroient rien, il est hors de doute qu'à cet égard les uns ne plaisent davantage que les autres, & par conséquent que certains mots ne soient plus beaux que d'autres mots. Les mots qui sont composés de sons, qui par eux-mêmes & par leur mélange plaisent davantage à l'oreille, doivent lui être plus agréables que d'autres mots où les sons ne seroient pas combinés aussi heureusement, & cela comme je l'ai dit, indépendamment de leur signification. Osera-t'on nier que le mot de compagnon ne plaise plus à l'oreille que celui de collègue, bien que par rapport à leur signification le mot de collègue soit plus beau que celui de compagnon? Les simples soldats, les ouvriers même ont des compagnons; mais les Magistrats seuls ont des collègues. Car, comme le dit Quintilien (a): *Nam, ut syllabæ à litteris meliùs sonantibus clariores sunt, ita verba à syllabis magis vocalia, & quò plus qua-*

(a) *Instit. lib. 8. cap. 5.*

quæ spiritus habet, eò auditu pulchrior.
Il y a plus de ces syllabes sonores dans *compagnon* que dans *collègue*, & l'un de nos meilleurs Poëtes (a) & en même tems c'est ce qui fait ici, l'un de nos meilleurs *construeteurs* de vers, a mieux aimé se servir du mot de *compagnon* que de celui de *collègue*, en une phrase où celui de *collègue* étoit le mot propre. Il s'est prévalu de la maxime de Cicéron qui permet de sacrifier quelquefois la regle & même une partie du sens aux charmes de l'harmonie. *Imperatum est*, dit-il, en parlant de quelques mots Latins, à *consuetudine*, ut *suavitatis causâ peccare liceret.*

Or, généralement parlant, les mots Latins sonnent mieux dans la prononciation que les mots François. Les syllabes finales des mots qui se font mieux sentir que les autres, à cause du repos dont elles sont ordinairement suivies, sont, généralement parlant, plus sonores & plus variées en Latin qu'en François. Un trop grand nombre de mots François est terminé par cet *e* que nous appellons féminin. Les mots François sont donc, généralement parlant,

(a) M. Rousseau.

moins beaux que les mots Latins, soit qu'on les examine comme signes des idées, soit qu'on les regarde comme de simples sons. C'est ma première raison pour soutenir que la langue Latine est plus avantageuse à la Poésie que la langue Française.

Ma seconde raison est tirée de la syntaxe de ces deux langues. La construction Latine permet de renverser l'ordre naturel des mots, & de les transporter jusqu'à ce qu'on ait rencontré un arrangement dans lequel ils se prononcent sans peine, & rendent même une mélodie agréable. Mais suivant notre construction, le cas d'un nom ne sauroit être marqué distinctement dans une phrase, qu'à l'aide de la suite naturelle de la construction, & par le rang que le mot y tient. Par exemple, on dit *le pere* à l'accusatif ainsi qu'au nominatif. Si je mets *le pere* avant le verbe, quand il est à l'accusatif, ma phrase devient un galimathias. Nous sommes donc astreints, sous peine d'être inintelligibles, à mettre le mot qui doit être reconnu pour le nominatif du verbe, le premier, ensuite le verbe & puis le nom qui est à l'accusatif. Ainsi ce sont les

regles de la construction , & non pas les principes de l'harmonie qui décident de l'arrangement des mots dans une phrase Françoisé. Les inversions peuvent bien avoir lieu dans notre langue en certains cas ; mais c'est avec deux restrictions , auxquelles les Latins n'étoient point assujettis. Premièrement la langue Françoisé ne permet que l'inversion des membres d'une phrase , & non l'inversion des mots qui composent ces membres : il faut toujours que l'ordre du régime soit gardé entre ces mots , ce qui n'étoit point nécessaire en Latin , où chaque mot pouvoit être transposé. Secondement nous exigeons de nos Poëtes qu'ils usent encore avec sobriété des inversions qui leur sont permises. L'inversion & les transpositions qui sont des licences en François , étoient dans la langue Latine l'arrangement ordinaire des mots.

Cependant les phrases Françoisés auroient encore plus de besoin de l'inversion , pour devenir harmonieuses , que les phrases Latines n'en avoient besoin. Une moitié des mots de notre langue est terminée par des voyelles , & de ces voyelles , l'*e* muet est la seule qui

s'élide, qu'on me permette ce mot ; contre la voyelle qui peut commencer le mot suivant. On prononce donc bien sans peine *fille aimable* ; mais les autres voyelles qui ne s'élident pas contre la voyelle qui commence le mot suivant, amènent des rencontres de sons désagréables dans la prononciation. Ces rencontres rompent sa continuité, & déconcertent son harmonie. Les expressions suivantes font ce mauvais effet. *L'amitié abandonnée, la fierté opulente, l'ennemi idolâtre*. Nous sentons si bien que la collision du son de ces voyelles qui s'entrechoquent, est désagréable dans la prononciation, que les règles de notre Poësie défendent aujourd'hui la combinaison de pareils mots.

Elles défendent la liaison des mots qui commencent & qui finissent par ces voyelles, dont la prononciation ne se peut faire sans un *hiatus*. Cette difficulté ne se présente pas en Latin. En cette langue toutes les voyelles font élision l'une contre l'autre, lorsqu'un mot terminé par une voyelle rencontre un mot qui commence par une voyelle. Dailleurs un Latin éviteroit facilement cette collision désagréable à

l'aide de son inversion, au lieu qu'il est rare que le François puisse sortir de la difficulté par cet expédient. Il trouve rarement d'autre ressource que celle d'ôter le mot qui corrompt l'harmonie de sa phrase. Il est souvent obligé de sacrifier l'harmonie à l'énergie du sens, ou l'énergie du sens à l'harmonie. Rien n'est plus difficile que de conserver au sens & à l'harmonie leurs droits lorsqu'on écrit en François, tant on trouve d'opposition entre leurs intérêts, en composant dans cette langue.

L'inversion Latine sert encore à faire trouver sans peine la variété des sons, & le mélange de ces sons le plus agréable à l'oreille. Il ne sçauroit y avoir une véritable harmonie dans une phrase sans la variété des sons. Les plus beaux sons déplaisent, quand ils se succèdent immédiatement trop de fois. Qu'on les interrompe par d'autres sons, ils paroîtront faire l'ornement de la phrase. Il arrive encore à quelques sons de blesser l'oreille, lorsqu'ils viennent la frapper immédiatement après de certains sons, qui feroient plaisir à l'oreille, s'ils se présentoient après d'autres sons. Cela vient de ce que les plis que les or-

ganes qui servent à la prononciation, sont obligés de prendre pour articuler certaines syllabes, ne permettent pas à ces organes de se replier aisément, ainsi qu'il faudroit qu'ils se pliaissent pour articuler sans peine les syllabes suivantes. L'on a remarqué depuis long-tems que toute prononciation pénible pour la bouche de celui qui parle, devient pénible pour l'oreille de celui qui l'écoute. Voilà pourquoi nous sommes choqués machinalement par la prononciation d'un homme qui profere avec peine certains mots d'une langue étrangere, & qui est obligé à forcer souvent ses organes pour en arracher des sons qu'ils ne font point en habitude de former. Notre premier mouvement, que la politesse même a peine à réprimer en beaucoup de pays, est de rire de lui, & de le contrefaire.

Il est clair par les raisons que nous avons exposées, qu'il est bien plus facile aux Ecrivains Latins de faire des alliances agréables entre les sons, de placer tous les mots d'une phrase auprès d'autres mots qui se plaisent dans leur voisinage; en un mot, de parvenir à ce que Quintilien appelle *inoffensam verbo-*

rum copulam, qu'il n'est possible aux écrivains François de le faire. Cette phrase Françoise *le pere aime son fils*, ne sçauroit être écrite que dans l'ordre où je viens de l'écrire : il faut y suivre cet arrangement de mots. Mais les mots qui la composent, lorsqu'elle est mise en Latin, peuvent être arrangés de quatre manieres différentes.

En troisiéme lieu, les regles de la Poësie Latine sont plus faciles à pratiquer que les regles de la Poësie Françoise. Les regles de la Poësie Latine prescrivent une *figure* particuliere à chaque espece de vers. Cette *figure* est composée d'un nombre de pieds déterminé. La valeur de chaque pied est aussi réglée. Il est dit de combien de syllabes il sera composé, & la longueur ou la briéveté de ces syllabes est aussi désignée. Quand la regle laisse le choix d'une alternative, c'est-à-dire, la liberté d'employer un pied à la place d'un autre dans la figure, elle prescrit en même tems ce qu'il faut faire, suivant le choix auquel on se détermine.

En effet, ces regles ne sont autre chose que les observations & la pratique des meilleurs Poëtes Latins rédui-

tes en art. Les hommes ont commencé de faire des vers, avant qu'il y eût des regles pour en bien faire. Ils ont travaillé d'abord, sans consulter d'autres regles que l'oreille. Leurs réflexions sur les vers, dont le nombre & l'harmonie plaisoient, & sur ceux dont la cadence étoit desagréable, ont produit les loix de la versification. *Sicut Poëma nemo dubitaverit imperito quodam initio fufum, & aurium mensurâ & similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum, mox in eo repertos pedes. . . . Ante enim carmen ortum est quàm observatio carminis (a).* La Poësie, comme les autres Arts, n'est donc qu'un assemblage méthodique de principes arrêtés d'un consentement général, en conséquence des observations faites sur les effets de la Nature. *Neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed Naturâ atque sensu quem dimensa ratio docuit quid acciderit. Ita notatio Naturæ & animadversio peperit artem (b).* Tous les peuples ont bien tenu au même but dans leur poësie; mais tous n'y ont pas tendu par des routes aussi bonnes.

(a) Quint. Instit. lib. 9.

(b) Cicero in Oratori.

Il est vrai que les regles de la Poësie Latine sont en bien plus grand nombre que les regles de la Poësie Françoisë, à cause qu'elles entrent plus dans le détail de la versification que les regles de la Poësie Françoisë ; mais comme ces regles se dessignent, pour ainsi dire, comme on en fait la figure, en se servant des caracteres différens qui marquent la quantité des syllabes, elles sont aisées à comprendre, & faciles à retenir.

Un peu de figure fait tout comprendre, dit le Proverbe Italien. Ne voyons-nous pas en effet que les enfans sçavent par cœur, & qu'ils mettent même en pratique les regles de la Poësie Latine dès l'âge de quinze ans, bien que le Latin soit pour eux une Langue étrangere, qu'ils n'ont apprise que par méthode ? Lorsque la langue Latine étoit une langue vivante, ceux qui vouloient faire des vers en cette langue, connoissoient déjà par l'usage la quantité, c'est-à-dire, la longueur ou la brieveté des syllabes. Aujourd'hui même il ne faut pas mettre sur le compte de la Poësie Latine la peine d'apprendre cette quantité. On doit la sçavoir, pour être ca-

pable de bien parler Latin , comme on doit sçavoir la quantité de syllabes de sa langue naturelle pour la bien parler.

Dès qu'on sçavoit une fois les regles de la Poësie Latine , rien n'étoit plus facile que d'arranger les mots suivant un certain mètre dans cette langue où l'on transpose les mots à son gré.

La construction de nos vers François est assujettie à quatre regles. Nos vers doivent être composés d'un certain nombre de syllabes , suivant l'espece du vers. Secondement nos vers de quatre , de cinq & de six pieds , doivent avoir un repos ou une césure. Troisièmement il faut éviter dans les vers le concours des lettres voyelles finales & initialés , lesquelles ne souffrent pas l'éllision. Enfin il faut rimer. Mais la rime seule devient par l'asservissement des phrases Françaises à l'ordre naturel des mots , une chaîne aussi gênante pour un Poëte sensé , que toutes les regles de la Poësie Latine. En effet nous n'appercevons gueres dans les Poëtes Latins les plus médiocres , des épithetes oiseuses , & mises en œuvre uniquement pour finir le vers ; mais combien en voyons-nous dans nos meilleures Poë-

sies

fies que la seule nécessité de rimer y a introduites ? Après cela, que mon lecteur trouve bon que je le renvoye sur la difficulté de rimer à l'Epître que Despréaux adressa au Roi Louis XIV sur le passage du Rhin, ainsi qu'à l'Epître que le même Poëte a écrite à Moliere. On y verra mieux que je ne pourrois le dire, que si la rime est une esclave qui ne doit qu'obéir, il en coûte bien pour ranger cette esclave à son devoir.

Nos Poëtes sont encore chargés du soin d'observer la césure, le nombre des syllabes, & d'éviter, en composant, la rencontre choquante de celles qui s'entreheurtent. Aussi voyons-nous bien des François qui composent plus facilement des vers Latins que des vers François. Or moins l'imagination du Poëte est gênée par le travail mécanique, mieux cette imagination prend l'essor. Moins elle est resserrée, plus il lui reste de liberté pour inventer. Un Artisan qui peut manier ses instrumens sans peine, met une élégance & une propreté dans son exécution, que l'Artisan qui n'a point entre ses mains des instrumens aussi dociles ne sçauroit mettre dans la sienne, Ainsi les Ecrivains

Latins, & particulièrement les Poètes Latins qui n'ont pas été gênés autant que les nôtres, ont pu tirer de leur langue des agrémens & des beautés qu'il est presque impossible aux nôtres de tirer de la langue Françoisse. Les Latins ont pu, par exemple, parvenir à faire de ces phrases, que j'appellerai ici des phrases imitatives. Il est des phrases imitatives, ainsi qu'il est des mots imitatifs.

L'homme qui manque de mots pour exprimer quelque bruit extraordinaire, ou pour rendre à son gré le sentiment dont il est touché, a recours naturellement à l'expédient de contrefaire ce même bruit, & de marquer ses sentimens par des sons inarticulés. Nous sommes portés par un mouvement naturel à dépeindre par ces sons inarticulés le fracas qu'une maison aura fait en tombant, le bruit confus d'une assemblée tumultueuse, la contenance & les discours d'un homme transporté de colere, & plusieurs autres choses. L'instinct nous porte à suppléer par ces sons inarticulés à la stérilité de notre langue, ou bien à la lenteur de notre imagination. Ceux qui ont élevé des en-

fans, ſçavent combien il faut de ſoin pour les corriger du penchant qu'ils ont à ſe ſervir de ces ſons inarticulés, dont nous regardons l'usage comme une mauvaſe habitude. Les hommes, en qui la Nature n'a point été redreſſée, les Sauvages & le bas peuple, ſe ſervent fréquemment durant toute leur vie de ces ſons inarticulés.

J'appellerai donc des phraſes imitatives celles qui ſont dans la prononciation un bruit, lequel imite en quelque maniere le bruit inarticulé dont nous nous ſervirions par inſtinct naturel, pour donner l'idée de la choſe que la phraſe exprime avec des mots articulés. Les Auteurs Latins ſont remplis de ces phraſes imitatives, qui ont été admirées & citées avec éloge par les Ecrivains du bon tems. Elles ont été louées par les Romains du tems d'Auguſte, qui étoient Juges compétens de ces beautés. Tel eſt le vers de Virgile qui peint Poliphème :

*Monſtrum horrendum, informe, ingens, cui lumen
ademptum.*

Ce vers prononcé, en ſupprimant les ſyllabes qui ſont éliſion, & en faiſant

sonner l'*u*, comme les Romains le faisoient sonner, devient, pour ainsi parler, un vers monstrueux. Tel est encore le vers où Perse parle d'un homme qui nazille, & qu'on ne sçauroit aussi prononcer qu'en nazillant :

Rancidulum quiddam balbâ de narre locutus.

Le changement arrivé dans la prononciation du Latin nous a voilé, suivant les apparences, une partie de ces beautés, mais il ne nous les a point cachées toutes.

Nos Poètes qui ont voulu enrichir leurs vers de ces phrases imitatives, n'ont pas réussi au goût des François, comme ces Poètes Latins réussissoient au goût des Romains. Nous rions du vers où du Bartas dit, en décrivant un courfier, *le champ plat bat, abbat*. Nous ne traitons pas plus sérieusement les vers où Ronsard décrit en phrases imitatives le vol de l'Alouette :

Elle guindée du Zéphire
Sublime en l'air vire & revire,
Et y déclique un joli cris,
Qui rit, guérit & tire l'ira
Des esprits, mieux que je n'écris.

Pasquier rapporte plusieurs autres

phrases imitatives des Poëtes François dans le chapitre de ses Recherches, où il veut prouver que notre langue Française n'est pas moins capable, que la Latine, de beaux traits Poëtiques (a); mais les exemples que Pasquier rapporte, réfutent sa proposition.

En effet, parce qu'on aura introduit quelques phrases imitatives dans des vers, il ne s'ensuit pas que ces vers soient bons. Il faut que ces phrases imitatives y aient été introduites, sans préjudicier au sens & à la construction grammaticale. Or il ne me souvient que d'un seul morceau de Poësie Française qui soit de cette espece, & qu'on puisse opposer en quelque façon à tant d'autres vers que les Latins de tous les tems ont loués dans les ouvrages des Poëtes qui avoient écrit en langue vulgaire. C'est la description d'un assaut qui se trouve dans l'Ode de Despréaux sur la prise de Namur. Le Poëte y dépeint en phrases imitatives & en vers élégans le soldat qui gravit contre une breche, & qui veut,

Sur les monceaux de piques,
De corps morts, de rocs, de briques,
S'ouvrir un large chemin.

(a) Liv. 8. ch. 10.

Je demande pardon à ceux de nos Poëtes qui peuvent avoir composé dans ce goût-là avec autant de succès que Monsieur Despréaux, de ne les point citer ; c'est que je ne connois pas leurs vers.

Non-seulement la langue Françoisë n'est pas aussi susceptible de ces beautés que la langue Latine ; mais il se trouve encore que nous n'avons pas étudié autant que les Romains l'avoient fait, la valeur des sons, la combinaison des syllabes, l'arrangement des mots propres à produire de certains effets, ni le rithme qui peut résulter de la composition des phrases. Ceux de nos Ecrivains qui voudroient tenter de faire quelque chose d'approchant de ce que faisoient les Latins, ne seroient point aidés par aucune recherche méthodique déjà faite sur cette matiere. Leur unique ressource seroit de consulter l'oreille ; mais la meilleure oreille ne suffit pas toujours, principalement lorsque, pour parler ainsi, on ne l'a point cultivée. Pour réussir certainement dans ces tentatives, il faudroit avoir des regles établies qu'on pût consulter dans la chaleur de la composition ;

ou du moins il faudroit avoir fait d'avance plusieurs réflexions, en conséquence desquelles on eût établi quelques maximes. Les Anciens avoient cultivé avec soin leur terrain. Ils étoient encouragés par sa fertilité. Ceux qui feront curieux de voir dans quels détails les Anciens étoient entrés sur cette matiere, & jusques à quel point ils avoient porté leurs vûes, peuvent lire le quatrième chapitre du neuvième livre de Quintilien, l'Orateur de Cicéron, & ce que Longin a écrit du choix des mots, du rithme & du mètre, dans son Traité du Sublime, & dans ses prolegomenes sur l'Enchiridion d'Ephestion.

Ma quatrième raison pour prouver que la mécanique de la Poësie s'aide mieux de la langue Latine que de la langue Françoise, c'est que les beautés qui résultent de la simple observation des regles de la Poësie Latine, sont plus grandes que les beautés qui résultent de l'observation des regles de la Poësie Françoise.

L'observation des regles de la Poësie Latine introduit nécessairement le rithme dans les vers composés suivant les

regles de cette Poësie. La suite des syllabes longues & brèves, entremêlées diversément, suivant la proportion prescrite par l'Art, amene toujours dans les vers Latins une cadence telle que l'espece, dont font les vers, la demande. Les regles de la Poësie Latine ne font autre chose que les observations & la pratique des meilleurs Poëtes Latins, sur l'arrangement des syllabes, laquelle est nécessaire pour produire le rithme, réduites en préceptes, & puis en méthode. Ces regles, il est vrai, ne prescrivent pas quel doit être le son de chaque syllabe: Elles se contentent de déterminer le nombre arithmétique des syllabes qui doivent entrer dans chaque espece de vers, & de marquer quelles de ces syllabes doivent être longues, quelles doivent être brèves, & où l'on peut mettre ou des longues ou des brèves. Elles disent bien, par exemple, que les deux dernieres syllabes d'un vers hexasmetre doivent être longues; mais elles ne disent pas quel doit être le son de ces deux dernieres syllabes. Ainsi les regles de la Poësie Latine n'introduisent pas dans les vers Latins l'harmonie, qui n'est autre cho-

se qu'un mélange agréable de différens sons. C'étoit à l'oreille du Poëte à chercher quel étoit le mélange de ces sons le plus propre à produire une harmonie agréable & convenable au sens des vers. Voilà pourquoi les vers de Properce, qui n'avoit pas l'oreille aussi délicate que Tibulle, pour bien juger du mélange des sons, sont moins harmonieux que ceux de Tibulle, dans la prononciation desquels on trouve une *suavité singuliere*. Quant à la différence qui est entre la cadence des vers élégiaques de ces Auteurs, elle vient de l'affectation de Properce à imiter la cadence des vers pentamètres grecs; & il ne faut pas la confondre avec la différence qui est entre l'harmonie de ces deux Poëtes. Mais à la chute près, leurs vers ont, pour parler ainsi, la même démarche, quoique ceux de Properce ne cheminent pas d'aussi bonne grace que ceux de Tibulle. Or c'est dire beaucoup à la louange des regles de la Poësie Latine, que de soutenir qu'elles font la moitié & plus de l'ouvrage, & que l'oreille du Poëte n'y est chargé que d'un soin; c'est à sçavoir, du soin de rendre les

vers mélodieux par un heureux mélange du son des syllabes dont ils sont composés.

Je vais montrer que l'observation des règles de la Poësie Française ne produit ni l'un ni l'autre effet. L'observation de ces règles ne rend les vers ni nombreux, ni mélodieux. Des vers François très-conformes à ces règles, peuvent être sans rithme & sans harmonie dans la prononciation.

Les règles de la Poësie Française ne décident que du nombre arithmétique des syllabes qui doivent entrer dans les vers. Elles ne statuent rien sur la quantité, c'est-à-dire en Poësie, sur la longueur & sur la briéveté de ces syllabes. Mais comme les syllabes des mots François ne laissent pas d'être quelquefois longues & brèves dans la prononciation, il résulte plusieurs inconvéniens du silence que nos règles gardent sur leur combinaison. Il arrive en premier lieu que des vers François, auxquels les règles n'auront rien à reprocher, ne laisseront pas de contenir des suites trop longues de syllabes brèves ou de syllabes longues. Or si ces suites durent trop longtems, elles empêchent qu'on

ne fente aucun rithme dans la prononciation des vers.

Le rithme ou la cadence d'un vers consiste dans une alternative de syllabes longues & de syllabes brèves, variées suivant une certaine proportion. Un trop grand nombre de syllabes longues employées de suite, retarde trop la progression du vers dans la prononciation. Un trop grand nombre de syllabes brèves employées de suite, la précipite désagréablement.

En second lieu, il arrive souvent que lorsqu'on veut examiner deux vers Alexandrins François liés ensemble par une rime commune, par rapport au tems que dure la prononciation de chaque vers, il se trouve une différence énorme entre la longueur de ces vers, bien que l'un & l'autre soient composés suivant les regles. Que dix syllabes, des douze syllabes qui composent un vers masculin, soient longues; & que dix syllabes du vers suivant soient brèves; ces vers, qui paroîtront égaux sur le papier, seront dans la prononciation d'une inégalité choquante. Ainsi ces vers réciproques & liés ensemble par une rime commune, perdront toute la ca-

dence qui pourroit naître de l'égalité de leur mesure. Or ce ne sont pas les yeux, c'est l'oreille qui juge de la cadence des vers.

Cet inconvénient, comme je l'ai déjà dit, n'arrive point à ceux qui composent des vers Latins, les règles les préviennent. Le nombre arithmétique des syllabes qui doivent entrer dans la composition de chaque espèce de vers Latins, est déterminé avec égard à la longueur ou à la brièveté de ces syllabes. Ces règles, qui ont été faites en gardant la proportion convenable à chaque espèce de vers entre le nombre arithmétique & la quantité des syllabes, décident en premier lieu que dans tels & tels pieds du vers, il faut mettre des syllabes d'une quantité prescrite. En second lieu, lorsque ces règles laissent au Poëte le choix d'employer en un certain endroit du vers des syllabes longues ou bien des syllabes brèves; elles lui enjoignent, s'il se détermine à y mettre des syllabes longues, d'y mettre alors un moindre nombre de syllabes. Si le Poëte se détermine en faveur des syllabes brèves, les règles lui prescrivent alors d'en mettre

un plus grand nombre. Or comme dans la prononciation une syllabe longue dure deux fois aussi longtems qu'une syllabe breve ; tous les vers hexamètres Latins se trouvent être de même longueur dans la prononciation, bien que les uns contiennent un plus grand nombre de syllabes que les autres. La quantité de syllabes est toujours compensée par leur nombre arithmétique.

Voilà pourquoi les vers hexamètres Latins sont égaux dans la prononciation, nonobstant la variété de leur progression ; au lieu que nos vers Alexandrins sont très-souvent inégaux, quoiqu'ils aient presque tous une progression uniforme. Voilà pourquoi quelques Critiques ont pensé qu'il étoit comme impossible de faire un Poëme épique François de dix mille vers, lequel réussît. Il est vrai que cette uniformité de rithme n'a point empêché le succès de nos Poëmes dramatiques en France & dans les Pays étrangers ; mais ces Poëmes qui n'ont que deux mille vers, sont assez bons pour se soutenir malgré le dégoût. D'ailleurs elle est moins sensible au Théâtre, où brillent le plus ces

fortes d'ouvrages, parce que les Acteurs, qui enjambent presque toujours sur le vers suivant avant que de reprendre haleine, ou qui la reprennent avant que d'avoir fini le vers, empêchent qu'on ne sente le vice de la cadence trop uniforme.

Ce que nous avons dit des vers hexamètres, peut être dit des autres espèces de vers. Les vers qui s'accélèrent, parce qu'ils sont composés de syllabes brèves, durent donc autant que ceux qui se rallentissent, parce qu'ils sont composés de syllabes longues. Par exemple, Virgile a mis des syllabes brèves partout où les règles du mètre lui permettoient d'en mettre dans le vers qui dépeint si bien un coursier qui galoppe, que la prononciation du vers nous fait presque entendre le bruit de la course :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Ce vers contient dix-sept syllabes : mais il ne dure pas plus long-tems dans la prononciation, que le vers suivant qui n'en renferme que treize, & que Virgile a fait pour décrire le travail des Cyclopes, qui levent leurs bras

armés de marteaux, pour battre sur l'enclume ; effet que décrit le vers qui le suit immédiatement :

*Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam.*

Ainsi la cadence des vers n'est pas rompue par cette affectation d'employer, pour mieux peindre son objet, plus de syllabes brèves ou plus de syllabes longues.

L'art d'employer à propos les syllabes longues & les syllabes brèves, art que les Anciens avoient tant cultivé, sert encore à une infinité d'autres vûes. Pour en dire un mot en passant, on remarque que Cicéron (a) n'osant pas mettre en œuvre des figures fréquentes dans le récit du supplice indigne d'un citoyen Romain, que Verrès avoit fait battre de verges, & cela par la crainte de se rendre suspect de déclamation, trouve une ressource dans la complaisance de sa langue, pour arrêter néanmoins durant longtems son Auditeur sur l'image de ce supplice. L'atrocité du fait étoit si grande, qu'il suffisoit que l'auditeur s'y arrêtât. Il

(a) In Verr. Act. 5.

devoit suppléer les figures de lui-même. C'est l'effet que produit la lenteur avec laquelle se prononcent les expressions simples & en apparence sans art, que Cicéron répète pour parler de l'action contre laquelle il veut soulever l'imagination de l'Auditeur. *Cædebat virgis civis Romanus*. On reconnoît l'art dans les différentes répétitions de ces mots, qu'il varie pour déguiser l'affectation : Mais revenons à l'usage de mettre en œuvre la combinaison des syllabes brèves & des syllabes longues, pour rendre les phrases nombreuses & cadencées.

Les Romains étoient tellement épris de l'effet que le rithme produisoit, que leurs Ecrivains en prose s'y attachèrent avec tant d'affection, qu'ils en vinrent par degrés jusques à sacrifier le sens & l'énergie du discours au nombre & à la cadence des phrases. Cicéron dit (a) que de son tems la prose avoit déjà sa cadence mesurée comme les vers. La différence essentielle qui étoit entre la prose & les vers, ne venoit plus de ce que les vers fussent astreints à une certaine mesure, quand

(a) *In Oratore.*

la prose en étoit affranchie ; mais de ce que le mètre de la prose étoit différent du mètre des vers. L'ancienne définition de *soluta* & de *stricta oratio* ne constituoit plus cette différence. *Nam etiam Poëta quæstionem attulerunt, quidnam esset illud quo ipsi differrent ab Oratoribus. Numero videbantur antea maximè & versu. Nunc apud Oratores jam ipse numerus increbuit.* Cicéron traite ensuite des pieds comme d'une connoissance aussi nécessaire aux Orateurs qu'aux Poëtes mêmes.

Quintilien qui écrivoit environ un siècle après Cicéron, parle de certains *Profateurs* de son tems, qui pensoient avoir égalé les plus grands Orateurs, lorsqu'ils pouvoient se vanter que leurs phrases nombreuses rendoient dans la prononciation un rithme si bien marqué, que la déclamation en pouvoit être partagée entre deux personnes. L'une pouvoit faire les gestes au bruit de la récitation de l'autre, sans s'y méprendre, tant ce rithme étoit sensible. *Laudis & gloriae & ingenii loco plerique jaçtant cantari saltarique commentarios suos (a).* Ce que nous dirons sur la récitation des

(a) *Dialog. de Orat.*

Comédiens, achevera d'expliquer ce passage.

Il faut que les Poètes François, après avoir observé les regles de notre Poësie, déjà plus contraignantes que les regles de la Poësie Latine, cherchent encore avec le seul secours de l'oreille la cadence & l'harmonie. On peut juger de la difficulté de ce travail, en faisant réflexion que l'inversion des mots n'est pas permise à nos Poètes dans la vingtième partie des occasions où elle étoit permise aux Poètes Latins. Après cela je suis bien éloigné de penser qu'il soit impossible aux Poètes François de faire des vers harmonieux & nombreux. J'ai seulement prétendu soutenir que les Poètes François ne pourroient pas mettre autant de cadence & d'harmonie dans leurs vers que les Poètes Latins; & que ce peu qu'ils en peuvent introduire dans leurs vers, leur coûte plus, que toutes les beautés que les Poètes Latins ont sçu mettre dans les leurs, n'ont coûté à leurs Auteurs. Je ne crois pas même qu'aucun Poète moderne de ceux qui ont composé dans les langues qui se sont polies depuis trois siècles, ait mis plus de cadence & de mélodie

que Malherbe en a mis dans les siens ,
apparemment au prix d'une peine &
d'une persévérance dont il avoit obli-
gation au pays où il étoit né. Le lec-
teur n'en trouvera pas moins dans les
vers que j'insérerai ici pour le délasser
de tant de discussions grammaticales.

Monsieur le Marquis de la Farre que
le monde & la république des lettres
regretterent comme un de leurs plus
beaux ornemens , lorsqu'il mourut en
1712 , avoit prié Monsieur l'Abbé de
Chaulieu de lui donner son portrait.
Au lieu de payer un Peintre pour le
faire , il le fit lui-même. Il y a peu de
personnes capables d'une pareille épar-
gne. Voici les premiers traits de ce Ta-
bleau qui durera plus longtems qu'au-
cun de ceux du Titien.

O toi ! qui de mon ame es la chère moitié ;
Toi , qui joins la délicatesse
Des sentimens d'une maîtresse
A la solidité d'une sûre amitié ;
La Fare , il faut bientôt que la Parque cruelle
Vienne rompre de si beaux nœuds ;
Et malgré nos cris & nos vœux ,
Bientôt nous esuierons une absence éternelle.
Chaque jour je sens qu'à grands pas
J'entre dans ce sentier obscur & difficile,
Qui va me conduire là-bas
Rejoindre Catulle & Virgile :

Là, sous des berceaux toujours verts
 Assis à côté de Lesbie,
 Je leur parlerai de tes vers
 Et de ton aimable génie.
 Je leur raconterai comment
 Tu recueillis si galamment
 La Muse qu'ils avoient laissée,
 Et comme elle sut sagement
 Par ta paresse autorisée
 Préférer avec agrément
 Au tour brillant de la pensée
 La vérité du sentiment,
 Et s'exprimer si tendrement
 Que Tibulle encore maintenant
 En est jaloux dans l'Elisée.

Je voudrois pouvoir ici publier l'ouvrage tout entier; & pour preuve de ma bonne volonté, je vais donner encore au lecteur deux fragmens d'une lettre écrite par le même Auteur à M. le Prince d'Auvergne.

Au milieu cependant de mes peines cruelles,
 De la fin de nos jours compagnes trop fidelles,
 Je suis tranquille & gai. Quel bien plus précieux
 Puis-je espérer jamais de la bonté des Dieux?
 Tel qu'un rocher dont la tête
 Egale le Mont Athos
 Voit à ses pieds la tempête
 Troubler le calme des flots;
 La mer autour bruit & gronde,
 Malgré ces émotions
 Sur son front élevé regne une paix profonde
 Que tant d'agitations

Et que les fureurs de l'onde
Respectent à l'égal du nid des Alcions.

Quoique la scène du second fragment
soit dans les Champs Elisées le centre
du pays fabuleux, ce morceau contient
néanmoins une louange des plus véri-
tables qu'aucun Poëte ait jamais don-
nées.

Dans une foule de guerriers,
Vendôme sur une éminence
Paroit couronné de lauriers;
Vendôme de qui la vaillance
Fait avouer aux Scipions
Que le sac de Carthage & celui de Numance
N'obscurcit pas ses actions;
Et laisse à juger à l'Espagne
Si son bras n'y fit pas plus en une campagne
Qu'ils n'y firent en dix avec vingt Légions.

Le lecteur qui se donnera la peine de
prononcer tout haut ces vers de l'Ab-
bé de Chaulieu, sentira bien que le
rithme qui tient l'oreille dans une at-
tention continuelle, & que l'harmonie
qui rend cette attention agréable, &
qui acheve, pour ainsi dire, d'affervir
l'oreille, font bien un autre effet que
la richesse des rimes. Peut-on d'ailleurs
ne point regarder le travail bisarre de
rimer comme la plus basse fonction de

la mécanique de la Poësie ? Mais puisque le Poëte ne sçauroit faire faire cette besogne par d'autres, comme le Peintre fait broyer ses couleurs, il nous convient d'en parler.

SECTION XXXVI.

De la Rime.

LA nécessité de rimer est la règle de la Poësie dont l'observation coûte le plus, & jette le moins de beautés dans les vers. La rime estropie souvent le sens du discours, & elle l'énerve presque toujours. Pour une pensée heureuse que l'ardeur de rimer richement peut faire rencontrer par hasard, elle fait certainement employer tous les jours cent autres pensées dont on auroit dédaigné de se servir sans la richesse ou la nouveauté de la rime que ces pensées amènent.

Cependant l'agrément de la rime n'est point à comparer avec l'agrément du nombre & de l'harmonie. Une syllabe terminée par un certain son, n'est

point une beauté par elle-même. La beauté de la rime n'est qu'une beauté de rapport qui consiste en une conformité de *désinace* entre le dernier mot d'un vers, & le dernier mot du vers réciproque. On n'entrevoit donc cette beauté qui passe si vite, qu'au bout de deux vers, & après avoir entendu le dernier mot du second vers qui rime au premier. On ne sent même l'agrément de la rime qu'au bout de trois & de quatre vers, lorsque les rimes masculines & féminines sont entrelacées, de manière que la première & la quatrième soient masculines, & la seconde & la troisième féminines, mélange qui est fort en usage dans plusieurs espèces de Poësie.

Mais pour ne parler ici que des vers où la rime paroît dans tout son éclat & dans toute sa beauté, on n'y sent la richesse qu'au bout du second vers. C'est la conformité de son, plus ou moins parfaite, entre les derniers mots des deux vers, qui fait son élégance. Or la plupart des Auditeurs qui ne sont pas du métier, ou qui ne sont point amoureux de la rime, bien qu'ils soient du métier, ne se souviennent plus de la

premiere rime assez distinctement, lorsqu'ils entendent la seconde, pour être bien flattés de la perfection de ces rimes. C'est plutôt par réflexion que par sentiment qu'on en connoît le mérite, tant le plaisir qu'elle fait à l'oreille est un plaisir mince.

On me dira qu'il faut qu'il se trouve dans la rime une beauté bien supérieure à celle que je lui accorde. L'agrément de la rime, ajoutera-t'on, s'est fait sentir à toutes les Nations. Elles ont toutes des vers rimés.

En premier lieu, je ne disconviens pas de l'agrément de la rime; mais je tiens cet agrément fort au-dessous de celui qui naît du rithme & de l'harmonie du vers, & qui se fait sentir continuellement durant la prononciation du vers métrique. Le rithme & l'harmonie font une lumière qui luit toujours, & la rime n'est qu'un éclair qui disparoît après avoir jetté quelque lueur. En effet, la rime la plus riche ne fait qu'un effet bien passager. A n'estimer même le mérite des vers que par les difficultés qu'il faut surmonter pour les faire, il est moins difficile sans comparaison de rimer richement que
de

de composer des vers nombreux & remplis d'harmonie. On trouve des embarras à chaque mot, lorsqu'on veut faire des vers nombreux & harmonieux. Rien n'aide un Poëte François à surmonter ces difficultés, que son génie, son oreille & sa persévérance. Aucune méthode réduite en art, ne vient à son secours. Les difficultés ne se présentent pas si souvent, quand on ne veut que rimer richement, & l'on s'aide encore, pour les surmonter, d'un Dictionnaire de rimes, le livre favori des Rimeurs sévères. Quoiqu'ils en disent, ils ont tous ce livre dans leur arriercabinet.

Je tombe d'accord en second lieu que nous rimeons tous nos vers, & que nos Voisins riment la plus grande partie des leurs. On trouve même la rime établie dans l'Asie & l'Amérique. Mais la plupart de ces peuples rimeurs sont barbares; & les peuples rimeurs qui ne le sont plus, & qui sont devenus des Nations polies, étoient barbares & presque sans lettres, lorsque leur poësie s'est formée. Les langues qu'ils parloient, n'étoient pas susceptibles d'une poësie plus parfaite, lorsque ces

peuples ont posé, pour ainsi dire, les premiers fondemens de leur poétique. Il est vrai que les Nations Européennes, dont je parle, sont devenues dans la suite sçavantes & lettrées. Mais comme elles ne se sont polies que longtemps après s'être formées en un corps politique; comme les usages nationaux étoient déjà établis, & même fortifiés par le long tems qu'ils avoient duré, quand ces Nations se sont cultivées par une étude judicieuse de la langue Grecque & de la langue Latine, on a bien poli & rectifié ces usages, mais il n'a pas été possible de les changer entièrement. L'Architecte, à qui l'on donne un bâtiment gothique à raccommoder, peut bien y faire quelques ajustemens qui le rendent logeable; mais il ne sçauroit corriger les défauts qui viennent de la première construction. Il ne sçauroit faire de son bâtiment un édifice régulier. Pour cela il faudroit ruiner l'ancien, pour en élever un tout neuf sur d'autres fondemens.

Ainsi les Poètes excellens qui ont travaillé en France & dans les pays voisins, ont bien pû embellir, ils ont bien pû *enjoliver*, qu'on me pardonne

ce mot, la Poësie moderne ; mais il ne leur a pas été possible de changer sa premiere conformation, qui avoit son fondement dans la nature & dans le génie des langues modernes. Les tentatives que des Poëtes sçavans ont faites en France de tems en tems pour changer les regles de notre Poësie, & pour introduire l'usage des vers mesurés, à la maniere de ceux des Grecs & des Romains, n'ont pas eu de succès.

La rime, ainsi que les fiefs & les duels, doit donc son origine à la barbarie de nos Ancêtres. Les peuples, dont descendent les Nations modernes, & qui envahirent l'Empire Romain, avoient déjà leurs Poëtes, quoique barbares, lorsqu'elles s'établirent dans les Gaules & dans d'autres Provinces de l'Empire. Comme les langues dans lesquelles ces Poëtes sans étude composoient, n'étoient point assez cultivées pour être maniées suivant les regles du mètre ; comme elles ne donnoient pas lieu à tenter de le faire, ils s'étoient avisés qu'il y auroit de la grace à terminer par le même son, deux parties du discours qui fussent consécutives ou relatives & d'une étendue égale. Ce mê-

me son final, répété au bout d'un certain nombre de syllabes, faisoit une espèce d'agrément, & il sembloit marquer, ou il marquoit, si l'on veut, quelque cadence dans les vers. C'est apparemment ainsi que la rime s'est établie.

Dans les contrées envahies par les Barbares, il s'est formé un nouveau peuple composé du mélange de ces nouveaux venus & des anciens habitans. Les usages de la Nation dominante ont prévalu en plusieurs choses, & principalement dans la langue commune, qui s'est formée de celle que parloient les anciens habitans, & de celle que parloient les nouveaux venus. Par exemple, la langue qui se forma dans les Gaules, où les anciens habitans parloient communément Latin, quand les Francs s'y vinrent établir, ne conserva que des mots dérivés du Latin. La Syntaxe de cette langue se forma entièrement différente de la Syntaxe de la langue Latine, ainsi que nous l'avons dit déjà. En un mot, la langue naissante se vit asservie à rimer ses vers, & la rime passa même dans la langue Latine, dont l'usage s'étoit conservé parmi un certain monde. Vers le huit

tième siecle les vers Léonins, qui sont des vers Latins rimés comme nos vers François, furent en usage, & ils y étoient encore, quand on fit ceux-ci :

*Fingitur hæc specie bonitatis odore refertus
Istius Ecclesiæ fundator Rex Dogobertus.*

Les vers Léonins disparurent avec la barbarie, au lever de cette lumiere dont le crépuscule parut dans le quinzième siecle.

S E C T I O N X X X V I I .

Que les mots de notre langue naturelle font plus d'impression sur nous que les mots d'une langue étrangère.

U N E preuve sans contestation de la supériorité des vers Latins sur les vers François, c'est que les vers Latins touchent plus, c'est qu'ils affectent plus que les vers François, ceux des François qui sçavent la langue Latine. Cependant l'impression que les expressions d'une langue étrangere font sur nous, est bien plus foible que l'impression que font sur nous les expressions de

notre langue naturelle. Dès que les vers Latins font plus d'impression sur nous que les vers François, il s'ensuit donc que les vers Latins sont plus parfaits & plus capables de plaire que les vers François. Les vers Latins n'ont pas naturellement le même pouvoir sur une oreille françoise, qu'ils avoient sur une oreille latine. Ils n'ont pas le pouvoir que les vers François doivent avoir sur une oreille françoise.

A l'exception d'un petit nombre de mots qui peuvent passer pour des mots imitatifs, nos mots n'ont d'autre liaison avec l'idée attachée à ces mots, qu'une liaison arbitraire. Cette liaison est l'effet du caprice ou du hasard. Par exemple, on a pu attacher dans notre langue l'idée du cheval au mot *soliveau*; & l'idée de la piece de bois qu'il signifie, au mot *cheval*. Or ce n'est que durant les premières années de notre vie, que la liaison entre un certain mot & une certaine idée se fait si bien, que ce mot nous paroisse avoir une énergie naturelle, c'est-à-dire, une propriété particulière, pour signifier la chose dont il n'est cependant qu'un signe institué arbitrairement. Ainsi quand nous

avons appris dès l'enfance la signification du mot *aimer*, quand ce mot est le premier que nous ayons retenu pour exprimer la chose dont il est le signe, il nous paroît avoir une énergie naturelle, bien que la force que nous lui trouvons, vienne uniquement de notre éducation, & de ce qu'il s'est fait, pour ainsi dire, de la première place dans notre mémoire.

Il arrive même que lorsque nous apprenons une langue étrangère, après que nous sommes parvenus à un certain âge, nous ne rapportons point immédiatement à leur idée les mots de cette langue étrangère, mais bien aux mots de notre langue naturelle, qui sont associés avec ces idées-là. Ainsi un François qui apprend l'Anglois, ne lie point immédiatement au mot Anglois *God* l'idée de Dieu, mais bien au mot *Dieu*. Lorsqu'il entend ensuite prononcer *God*, l'idée qui se réveille d'abord en lui, est celle de la signification que ce mot a en François. L'idée de Dieu ne se réveille en lui qu'en second lieu. Il semble qu'il lui faille d'abord se traduire le premier mot à lui-même.

Qu'on traite, si l'on veut, cette explication de subtilité, il fera toujours vrai de dire, que dès que notre cerveau n'a pas été habitué dans l'enfance à nous représenter promptement certaines idées, aussi-tôt que certains sons viennent frapper nos oreilles, ces mots font sur nous une impression & plus foible & plus lente que les mots auxquels nos organes sont en habitude d'obéir dès l'enfance. L'opération que font les mots, est dépendante du ressort mécanique de nos organes, & par conséquent elle doit dépendre de la facilité, comme de la promptitude de leurs mouvemens. Voilà pourquoi le même discours ébranle en des tems inégaux un homme d'un tempérament vif, & un autre homme d'un tempérament lent, quoiqu'ils en viennent enfin à prendre le même intérêt à la chose dont il s'agit.

L'expérience qui est plus décisive dans les faits, que tous les raisonnemens, nous enseigne que la chose est ainsi. Un François qui ne sçait l'Espagnol que comme une langue étrangère, n'est pas affecté par le mot *querer*, comme par le mot *aimer*, quoique

ces mots signifient la même chose.

Cependant les vers Latins plaisent plus, ils affectent plus que les vers François. On ne sçauroit recuser le témoignage des Etrangers à qui l'usage de la langue François est beaucoup plus familier aujourd'hui que l'usage de la langue Latine. Ils disent tous que les vers François leur font moins de plaisir que les vers Latins, quoique la plupart ils ayent appris le François avant que d'apprendre le Latin. Les François mêmes qui sçavent assez bien le Latin pour entendre facilement les Poëtes qui ont composé dans cette langue, font de leur avis. En supposant que le Poëte François & le Poëte Latin ayent traité la même matiere, qu'ils ayent également réussi, les François, dont je parle, trouvent plus de plaisir à lire les vers Latins. On sçait le bon mot de Monsieur Bourbon, *qu'il croyoit boire de l'eau, quand il lisoit des vers François.* Enfin les François & les Etrangers, je parle de ceux qui sçavent notre langue aussi-bien que nous-mêmes, & qui ont été élevés un Horace dans une main, & un Despréaux dans l'autre, ne sçauroient souffrir qu'on mette en

comparaifon les vers Latins & les vers François confidérés mécaniquement. Il faut donc qu'il fe rencontre dans les vers Latins une excellence qui ne foit pas dans les vers François : l'Etranger qui fait plutôôt fortune dans une Cour, qu'un homme du pays, eft réputé avoir plus de mérite que celui qu'il a laiffé derriere lui.

SECTION XXXVIII.

Que les Peintres du tems de Raphaël n'avoient point d'avantage fur ceux d'aujourd'hui. Des Peintres de l'Antiquité.

Nos Poètes François font donc à plaindre, lorsqu'on veut leur faire effuyer la comparaifon des Poètes Latins qui avoient tant de fecours & tant de facilité pour faire mieux qu'il n'est poffible de faire aux Poètes François. Ils pourroient dire ce que Quintilien répond, pour les Poètes Latins, aux Critiques qui avoient voulu exiger des Ecrivains Latins qu'ils touchaffent au-

tant que les Ecrivains Grecs : Rendez donc notre langue aussi féconde en expressions & aussi agréable dans la prononciation, que la langue de ceux que vous prétendez que nous devons égaler pour mériter votre estime. *Det mihi in loquendo eandem jucunditatem & parem copiam* (a). L'Architecte qui ne sçauroit bâtir qu'avec de la brique, ne peut pas élever un édifice qui plaise autant que s'il pouvoit le bâtir avec de la pierre & avec du marbre. Nos Peintres sont en cela bien plus heureux que nos Poètes. Les Peintres qui travaillent aujourd'hui, employent les mêmes couleurs & les mêmes instrumens qu'ont employé les Peintres, dont on peut opposer les ouvrages à ceux qu'ils font tous les jours. Nos Peintres, pour ainsi dire, composent dans la même langue que parloient leurs prédécesseurs. En parlant des Peintres les prédécesseurs des nôtres, je n'entends point parler des Peintres du tems d'Alexandre le Grand, & de ceux du tems d'Auguste. Nous ne scavons pas assez distinctement les détails de la mécanique de la peinture antique, pour

(a) *Iustit. lib. 12.*

en faire un parallèle avec la mécanique de la peinture moderne. Par les Peintres prédécesseurs des nôtres, j'entends parler seulement des Peintres qui se sont produits depuis le renouvellement des Lettres & des beaux Arts.

Je ne sçache point qu'il soit venu jusques à nous aucun tableau des Peintres de l'ancienne Grece. Ceux qui nous restent des Peintres de l'ancienne Rome, sont en si petite quantité, & ils sont encore d'une espece telle, qu'il est bien difficile de juger sur l'inspection de ces tableaux, de l'habileté des meilleurs ouvriers de ce tems-là, ni des couleurs qu'ils employoient. Nous ne pouvons sçavoir positivement s'ils en avoient que nous n'ayons plus; mais il y a beaucoup d'apparence qu'ils n'avoient point les couleurs que nos ouvriers tirent de l'Amérique & de quelques autres pays, avec lesquels l'Europe n'a un commerce réglé que depuis deux siècles.

Un grand nombre des morceaux de la peinture antique qui nous reste, est exécuté en Mosaïque, c'est-à-dire, en peinture faite avec de petites pierres colorées, & des aiguilles de verre

compassées & rapportées ensemble, de maniere qu'elles imitent dans leur assemblage le trait & la couleur des objets qu'on a voulu représenter. On voit, par exemple, dans le palais que les Barberins ont fait bâtir dans la ville de Palestrine, à vingt-cinq milles de Rome, un grand morceau de Mosaïque qui peut avoir douze pieds de longs sur dix pieds de hauteur, & qui sert de pavé à une espece de grande niche, dont la voûte soutient les deux rampes séparées, par lesquelles on monte au premier palier du principal escalier de ce bâtiment. Ce superbe morceau est une espece de Carte Géographique de l'Égypte; &, à ce qu'on prétend, le même pavé que Sylla avoit fait placer dans le Temple de la Fortune Prénestine, & dont Pline parle dans le vingt-cinquième chapitre du trente-sixième livre de son Histoire. Il se voit gravé en petit dans le *Latium* du P. Kircher; mais en 1721 le Cardinal Charles Barberin le fit graver en quatre grandes feuilles. L'Ouvrier ancien s'est servi pour embellir sa Carte, de plusieurs espees de vignettes, telles que les Géographes en mettent pour rem-

plir les places vuides de leurs cartes. Ces vignettes représentent des hommes, des animaux, des bâtimens, des chasses, des cérémonies, & plusieurs points de l'Histoire morale & naturelle de l'Égypte ancienne. Le nom des choses qui y sont dépeintes, est écrit au-dessus en caracteres Grecs, à peu près comme le nom des Provinces est écrit dans une carte générale du royaume de France.

Le Pouffin s'est servi de quelques-unes de ces compositions pour embellir plusieurs de ses tableaux, entre autres celui qui représente l'arrivée de la Sainte Famille en Égypte. Ce grand Peintre vivoit encore, quand cette superbe Mosaïque fut détournée des ruines d'un Temple de Serapis, qui devoit être, pour parler à notre maniere, une Chapelle du Temple célèbre de la *Fortune Prenestine*. Tout le monde sçait que l'ancien Prénesté est la même ville que Palestrine. Par bonheur elle en fut tirée très-entière & très-bien conservée; mais malheureusement pour les curieux, elle ne sortit de son tombeau que cinq ans après que Monsieur Suarez Evêque de Vaissons eut fait imprimer son livre *Prænestes antiquæ libri*

duo (a). La carte, dont je parle, étoit alors ensevelie dans les caves de l'Evêché de Palestrine où elle étoit comme invisible. On en appercevoit seulement quelque chose à force d'en laver les endroits qui étoient déjà découverts, & l'on ne les voyoit encore qu'à la clarté des flambeaux. Ainsi Monsieur Suarez n'a pu nous donner dans son Ouvrage (b) que la description de quelques morceaux que le Cavalier del Pozzo avoit fait dessiner sur les lieux. (c)

On voit encore à Rome & dans plusieurs endroits de l'Italie des fragmens de Mosaïque antique, dont la plupart ont été gravés par Pietro Santi Bartoli, qui les a inférés dans ses différens recueils. Mais pour plusieurs raisons on jugeroit mal du pinceau des Anciens, si l'on vouloit en juger sur ces Mosaïques. Les curieux sçavent bien qu'on ne rendroit pas au Titien la justice qui lui est dûe, si l'on vouloit juger de son mérite par celles des Mosaïques de l'Eglise de Saint Marc de Venise, qui

(a) *Imprimée à Rome en 1655.*

(b) *Prænest. Antiq. lib. prim. p. 50.*

(c) *Ibid. lib. 2. p. 228.*

furent faites sur les desseins de ce Maître de la couleur. Il est impossible d'imiter avec les pierres & les morceaux de verre, dont les Anciens se sont servi pour peindre en Mosaïque, toutes les beautés & tous les agrémens que le pinceau d'un habile homme met dans un tableau, où il est maître de voiler les couleurs, & de faire sur chaque point physique tout ce qu'il imagine, tant par rapport aux traits que par rapport aux teintes. En effet, les Mosaïques sur lesquelles on se récrie davantage, celles qu'on prend d'une certaine distance pour des tableaux faits au pinceau, sont des Mosaïques copiées d'après de simples portraits. Telle est le portrait du Pape Paul cinquième, qu'on voit à Rome au Palais Borghese.

Il ne reste dans Rome même qu'un petit nombre de peintures antiques faites au pinceau. Voici celles que je me souviens d'y avoir vues. En premier lieu, la Nôce de la Vigne Aldobrandine, & les *Figurines* de la Pyramide de Cestius. Il n'y a point de curieux, qui du moins n'en ait vû des estampes. En second lieu, les peintures qui sont au Palais Barberin dans Rome, & qui

furent trouvées dans des grottes souterraines, lorsqu'on jetta les fondemens de ce Palais. Ces peintures sont le Paysage ou le Nymphée dont Lucas Holstenius a publié l'estampe, avec une explication qu'il avoit faite de ce tableau; la Venus restaurée par Carle Maratte, & une figure de Rome qui tient une Victoire. Les connoisseurs qui ne sçavent pas l'histoire de ces deux Fresques, prennent l'une pour être de Raphaël, & l'autre pour être du Corregge. On voit encore au Palais Farnese un morceau de peinture antique, trouvé dans la Vigne de l'Empereur Adrien à Tivoli, & un reste de plafond dans le jardin d'un particulier auprès de Saint Grégoire. On a trouvé, depuis la premiere édition de cet Ouvrage, plusieurs autres peintures antiques dans la Vigne Farnese sur le Mont Palatin, dans l'endroit qu'occupoit autrefois le Palais des Empereurs. Ces peintures ornoient le plafond d'une salle de bains; mais ni Monsieur le Duc de Parme à qui elles ont appartenu, ni le Roi des deux Siciles qui les a fait transporter depuis à Naples, ne les ont point encore fait graver. Monsieur le Doc-

teur Mead, si connu dans toute l'Europe par ses talens & par son amour pour les Arts a enrichi son Cabinet d'un morceau de peinture antique, qui s'est pareillement trouvé dans les ruines du palais des Empereurs, & il a fait graver ce précieux fragment. Il représente, à ce qu'on a sujet de croire, l'Empereur Auguste, ayant à côté de lui Agrippa, Mecenas & quelques autres personnes, & donnant une couronne à une figure qui ne paroît plus. Monsieur le Marquis Capponi, qui joint à beaucoup d'érudition un goût singulier pour tout ce qui est du ressort de l'antiquité, a fait encore graver un morceau singulier de peinture antique de son Cabinet. C'est le portrait d'un Architecte, auprès de qui l'on voit les instrumens de son Art. Cette peinture a été découverte dans un tombeau.

On voyoit il y a quelque tems plusieurs autres morceaux de peintures antiques dans les bâtimens qui sont compris vulgairement sous le nom des ruines des Thermes de Titus; mais les uns sont péris, comme le tableau qui représentoit Coriolan, que sa mere persuadoit de ne point venir attaquer

Rome , & dont le dessein fait par Annibal Carrache , & qui a été gravé , est aujourd'hui entre les mains de M. Crozat , qui l'a eu du Chanoine Vittoria ; les autres ont été enlevés. C'est de-là que le Cardinal Massimi avoit tiré les quatre morceaux qui passent pour représenter l'Histoire d'Adonis , & deux autres fragmens. Ces sçavantes reliques sont passées à sa mort entre les mains du Marquis Massimi , & l'on en voit les estampes dans le livre de Monsieur de la Chauffe , intitulé *le Pitture antiche delle Grote di Roma*. Cet Auteur a donné dans ce livre plusieurs desseins de peintures antiques qui n'avoient pas encore été rendus publics , & entre autres , le dessein du plafond d'une chambre , qui fut déterrée auprès de Saint Etienne *in Rotundâ* en 1705 , c'est-à-dire , une année avant l'édition de son Ouvrage. La figure de femme peinte sur un morceau de stuc qui étoit chez le Chanoine Vittoria , est présentement à Paris chez Monsieur Crozat le jeune.

Quant à ce qui reste dans les Thermes de Titus , il n'y a plus que des peintures à demi effacées ; le Pere de

Montfaucon (a) & François Bartoli nous ont donné (b) l'estampe du morceau le plus entier qui s'y voye, & qui représente un paysage.

On voyoit encore en 1702 dans les ruines de l'ancienne Capouë, éloignée d'une lieuë de la Ville moderne de Capouë, une Gallerie enterrée, en Latin *Cripto-Porticus*, dont la voûte étoit peinte, & représentoit des figures qui se jouoient dans différens ornemens. En 1709, le Prince Emmanuel d'Elbeuf, en faisant travailler à sa maison de campagne, située entre Naples & le mont Vesuve, sur le bord de la mer, trouva un bâtiment orné de peintures antiques; mais je ne sçache point que personne ait publié le dessein de ces peintures, non plus que le dessein de celles de la vieille Capouë.

Je ne connois point d'autres peintures antiques faites au pinceau, & qui subsistent encore aujourd'hui, que les morceaux dont je viens de parler. Il est vrai que depuis deux siècles on en a déterré un bien plus grand nombre, soit dans Rome, soit dans d'autres en-

(a) *Diar. Ital. pag. 132.*

(b) *Pittura antiche.*

droits de l'Italie; mais je ne sçai par quelle fatalité, la plupart de ces peintures sont péries, & il ne nous en est demeuré que les desseins. Le Cardinal Massimi avoit fait un très-beau recueil de ces desseins, & par une aventure bisarre, c'étoit d'Espagne qu'il avoit rapporté à Rome les plus grandes richesses de son recueil (a). Durant sa Nonciature, il y avoit fait copier un portefeuille qui étoit dans le Cabinet du Roi d'Espagne, & qui contenoit le dessein de plusieurs peintures antiques, qui furent trouvées à Rome, lorsqu'on commença durant le seizième siècle à fouiller avec ardeur dans les ruines, pour y chercher des débris de l'antiquité. Le Cavalier del Pozzo, dont le nom est si célèbre parmi les amateurs de la Peinture, le même pour qui le Poussin peignit ses premiers tableaux des sept Sacremens avoit fait aussi un très-beau recueil de desseins d'après les peintures antiques, que le Pape Clément XI. acheta durant son Pontificat, pour le mettre dans la Bibliotheque

(a) Ce Recueil de Desseins est passé depuis peu en Angleterre, & est entre les mains de M. le Docteur Mead.

particuliere qu'il s'étoit formée.

Mais presque toutes les peintures d'après lesquelles ces desseins furent faits, sont péries. Celles du tombeau des Nazons qu'on déterra près de Pontemole en 1674. ne subsistent déjà plus. Il ne nous est resté des peintures de ce Mausolée, que les copies coloriées qui furent faites pour Monsieur Colbert & pour le Cardinal Massimi, & les estampes gravées par Pietro Santi Bartoli, qui font avec les explications du Bellori un volume *in-folio* imprimé à Rome. (a) A peine demeuroit-il, il y a déjà quarante ans, quelques vestiges des peintures originales, quoiqu'on eût eu l'attention de passer dessus une teinture d'ail, qui est si propre à conserver les Fresques. Malgré cette précaution, elles se sont détruites elles-mêmes.

Les Antiquaires prétendent que c'est la destinée de toutes les peintures anciennes, qui durant un grand nombre d'années ont été enterrées en des lieux si bien étouffés, que l'air extérieur ait été longtems sans pouvoir agir sur elles. Cet air extérieur les détruit aussi-

(a) En 1680.

tôt qu'elles redeviennent exposées à son action, au lieu qu'il n'endommage les peintures enterrées en des lieux où il avoit conservé un libre accès, que comme il endommage tous les tableaux peints à fresque. Ainsi les peintures qu'on déterra il y a vingt ans à la Vigne Corfini bâtie sur le Janicule, devoient durer encore longtems. L'air extérieur s'étoit conservé un libre accès dans les tombeaux dont elles ornoient les murailles ; mais par la faute du propriétaire, elles ne subsisterent pas longtems. Heureusement nous en avons les estampes gravées par Bartoli (a). Cette aventure n'arrivera plus désormais. Le Pape Clément XI qui avoit beaucoup de goût pour les Arts, & qui aimoit les antiquités, n'ayant pu empêcher la destruction des peintures de la Vigne Corfini sous le pontificat d'un autre, n'a point voulu que les curieux pussent reprocher au sien de pareils accidens, qui sont pour eux des malheurs signalés. Il fit donc rendre un Edit dès le commencement de son regne par le Cardinal Jean Baptiste Spinola, Camerlingue du Saint

(a) *Lib. De Sepulchri antichi.*

Siège, qui défend à tous les propriétaires des lieux où l'on aura trouvé quelques vestiges de peinture antique, de démolir la maçonnerie où elles seroient attachées, sans une permission expresse.

On conçoit bien qu'on ne peut sans témérité entreprendre un parallèle de la peinture antique avec la peinture moderne, sur la foi des fragmens de la peinture antique, qui ne subsistent plus qu'endommagés, du moins par le tems. D'ailleurs ce qui nous reste, & ce qui étoit peint à Rome sur les murailles, n'a été fait que longtems après la mort des Peintres, célèbres de la Grece. Or il paroît par les écrits des anciens, que les Peintres qui ont travaillé à Rome sous Auguste & sous ses premiers successeurs, étoient très-inférieurs au célèbre Appelle & à ses illustres contemporains. Pline qui composoit son histoire sous Vespasien, & quand les Arts avoient atteint déjà le plus haut point de perfection où ils soient parvenus sous les Empereurs, ne cite point parmi les tableaux qu'il compte pour un des plus grands ornemens de la Capitale de l'Univers, aucun

aucun tableau qu'il donne lieu de croire avoir été fait du tems des Césars. On ne sçauroit donc asseoir sur les fragmens de la peinture antique qui nous restent, & qui sont les débris d'ouvrages faits dans Rome sous les Empe-reurs, aucun jugement certain concer-nant le degré de perfection où les Grecs & les anciens Romains pour-roient avoir porté ce bel Art. On ne sçauroit même décider par ces frag-mens, du degré de perfection où la peinture pouvoit être, lorsqu'ils furent faits.

Avant que de pouvoir juger sur un certain ouvrage, de l'état où l'Art étoit, lorsque cet ouvrage a été fait, il faut droit sçavoir positivement en quelle estime l'ouvrage a été dans ce tems-là, & s'il y a passé pour un ouvrage ex-cellent en son genre. Quelle injustice, par exemple, ne feroit-on pas à notre siècle, si l'on jugeoit un jour de l'état où la Poësie dramatique auroit été de notre tems sur les Tragédies de Pra-don, ou sur les Comédies de Haute-roche? Dans les tems les plus féconds en Artisans excellens, il se rencontre encore un plus grand nombre d'Artisans

médiocres. Il s'y fait encore plus de mauvais ouvrages que de bons. Or nous courerions le risque de prononcer sur la foi d'un de ces ouvrages médiocres, si, par exemple, nous voulions juger de l'état où la peinture étoit à Rome sous Auguste, par les figures qui sont dans la pyramide de Cestius; quoiqu'il soit très-probable que ces figures peintes à fresque, aient été faites dans le tems même que le Mausolée fut élevé, & par conséquent sous le regne de cet Empereur. Nous ignorons quel rang pouvoit tenir entre les Peintres de son tems, l'Artisan qui les fit; & ce qui se passe aujourd'hui dans tous les pays, nous apprend suffisamment que la cabale fait distribuer souvent les ouvrages les plus considérables à des Artistes très-inférieurs à ceux qu'elle fait négliger.

Nous pouvons bien comparer la sculpture antique avec la nôtre, parce que nous sommes certains d'avoir encore aujourd'hui les chefs-d'œuvres de la sculpture Greque, c'est-à-dire, ce qui s'est fait de plus beau dans l'Antiquité. Les Romains dans le siècle de leur splendeur, qui fut celui d'Auguste, ne

disputerent aux illustres de la Grece que la science du gouvernement. Ils les reconnurent pour leurs maîtres dans les arts, & nommément dans l'Art de la sculpture.

*Excudent alii spirantia mollius æra,
Credo equidem, vivos ductur de marmore vulnus.
Tu regere imperio populos, Romane, memento
Hæ tibi erunt artes. (a)*

Pline est du même sentiment que Virgile. Mais ce qu'il y avoit de plus précieux dans la Grece, avoit été apporté à Rome, & nous sommes certains d'avoir encore aujourd'hui les plus beaux ouvrages qui fussent dans cette Capitale du monde, après qu'elle eût été enrichie des chef-d'œuvres les plus précieux, nés sous le cizeau des Grecs. Pline (b) parle avec distinction de la statuë d'Hercule, qui présentement est dans la cour du Palais Farnese, & Pline écrivoit quand Rome avoit déjà dépouillé l'Orient, l'un des plus beaux morceaux de sculpture qui fussent à Rome. Ce même Auteur nous apprend encore (c) que le Laocoon

(a) *Enëid.* lib. 6.

(b) *Plin. Hist.* lib. 36.

(c) *Histor.* lib. 35.

qu'on voit aujourd'hui dans une cour du Palais de *Belveder*, étoit le morceau de sculpture le plus précieux qui fût à Rome de son tems. Le caractère que Pline donne aux Statuës qui composent le groupe du Laocoon, le lieu où il nous dit qu'elles étoient dans le tems qu'il écrivoit, & qui sont les mêmes que les lieux où elles ont été déterrées depuis plus de deux siècles, rendent constant, malgré les scrupules de quelques Antiquaires, que les Statuës que nous avons, sont les mêmes dont Pline a parlé. Ainsi nous sommes en état de juger si les Anciens nous ont surpassés dans l'Art de la sculpture. Pour me servir de cette phrase, les parties au procès ont produit leurs titres. Or je n'entendis jamais prononcer en faveur des Sculpteurs modernes. Je n'entendis jamais donner la préférence au Moïse de Michel-Ange sur le Laocoon du *Belveder*. J'avouerai après cela qu'il seroit imprudent de soutenir que les Peintres de l'Antiquité Grecque & Romaine, aient surpassé nos Peintres, parce que les Sculpteurs anciens ont surpassé les Sculpteurs modernes. La Peinture & la Sculpture, il est vrai, sont deux

sœurs ; mais elles ne sont pas dans une union si parfaite , que toutes leurs destinées leur soient communes. La sculpture , bien que la cadette , peut laisser derrière elle sa sœur aînée.

Il ne seroit pas moins téméraire de décider la question sur ce que nos tableaux ne sont point ces effets prodigieux que les tableaux des anciens Peintres ont fait quelquefois : suivant les apparences , les récits des Ecrivains qui nous racontent ces effets , sont exagérés & nous ne sçavons pas même ce qu'il en faudroit rabattre pour les réduire à l'exacté vérité. Nous ignorons quelle part la nouveauté de l'Art de la peinture peut avoir eue dans l'impression qu'on veut que certains tableaux aient faits sur les spectateurs. Les premiers tableaux , quoique grossiers , ont dû paroître des ouvrages divins. L'admiration pour un Art naissant , fait tomber aisément dans l'exagération ceux qui parlent de ses productions ; & la tradition en recueillant ces récits outrés , aime encore quelquefois à les rendre plus merveilleux qu'elle ne les a reçus. On trouve même dans les Ecrivains anciens des choses im-

possibles données pour vraies, & des choses ordinaires traitées de prodiges, Sçavons-nous d'ailleurs quel effet auroient produit sur des hommes aussi sensibles & aussi disposés à se passionner, que l'étoient les compatriotes des anciens Peintres de la Grece, plusieurs tableaux de Raphaël, de Rubens & d'Annibal Carrache ?

Enfin on ne sçauroit donner une idée un peu précise des tableaux à ceux qui ne les ont pas vus absolument, & qui ne connoissent la maniere du Peintre qui les a faits, que par voies de comparaison. Nous-mêmes, lorsque nous parlons à quelqu'un des tableaux d'un Peintre qu'il ne connoît pas, nous sommes poussés par l'instinct à nous servir de cette voie de comparaison. Nous donnons l'idée du Peintre inconnu, en le comparant aux Peintres connus, & cette voie est la meilleure voie de description, quand il s'agit des choses qui tombent sous le sentiment. Il colorie à peu près comme un tel, disons-nous ; il dessine comme celui-là ; il compose comme l'autre. Or nous n'avons pas sur les ouvrages des anciens Peintres de la Grece, le sentiment

de personne qui ait vû les ouvrages de nos Peintres modernes. Nous ne sçavons pas même quelle comparaison on pouvoit faire autrefois entre les fragmens de la peinture antique qui nous restent, & les beaux tableaux des Peintres de la Grece qui ne subsistent plus.

Les Ecrivains modernes qui ont traité de la peinture antique, nous rendent plus sçavans, sans nous rendre plus capables de juger la question de la supériorité des Peintres de l'antiquité sur les Peintres modernes. Ces Ecrivains se sont contentés de ramasser les passages des Auteurs anciens qui parlent de la peinture, & de les commenter en Philologues, sans les expliquer par l'examen de ce que nos Peintres font tous les jours, & mêmes sans appliquer ces passages aux morceaux de la peinture antique qui subsistent encore. Je pense donc, que pour se former une idée aussi distincte de la peinture antique qu'il soit possible de l'avoir, il faut considérer séparément ce que nous pouvons sçavoir de certain sur la composition, sur l'expression & sur le coloris des Peintres de l'Antiquité.

Nous avons cru à propos dans cet ouvrage de diviser l'ordonnance en composition Pittoresque & en composition Poétique. Quant à la composition Pittoresque, il faut avouer que dans les monumens qui nous restent, les Peintres anciens ne paroissent pas supérieurs, ni même égaux à Raphaël, à Rubens, à Paul Veronese, ni à M. le Brun. Supposé que les Anciens n'aient fait rien de mieux dans ce genre que les bas-reliefs, les médailles & les peintures qui nous sont demeurées, ils n'ont pas égalé les Modernes. Pour ne point parler des autres défauts des Compositeurs anciens, leur perspective est ordinairement mauvaise. Monsieur de la Chauffe (a) dit, en parlant du paysage des Thermes de Titus: *Da questa Pittura si cognosce che gli Antichi sono stati altrettanto infelici nella prospettiva, ch' eruditi nel disegno.*

Quant à la composition Poétique, les Anciens se piquoient beaucoup d'exceller dans ses inventions, & comme ils étoient grands dessinateurs, ils avoient toutes sortes de facilité pour y réussir. Pour donner une idée du pro-

(a) *Pittur. Antich. p. 13.*

grès que les Anciens avoient faits dans cette partie de la peinture qui comprend le grand art des expressions, nous rapporterons ce qu'en disent les Ecrivains de l'Antiquité. De toutes les parties de la peinture, la composition Poëtique est celle dont il est plus facile de donner une idée avec des paroles. C'est celle qui se décrit le mieux.

Pline, qui nous a parlé de la peinture encore plus méthodiquement que les autres Ecrivains, compte pour un grand mérite dans un Artisan, les expressions & les autres inventions poëtiques. Il est sensible, par ses récits, que cette partie de l'art étoit en honneur chez les Anciens, & qu'elle y étoit cultivée autant que dans l'Ecole Romaine. Cet Auteur raconte comme un point d'histoire important, que ce fut un Thebain, nommé Aristide, qui fit voir le premier qu'on pouvoit peindre les mouvemens de l'ame, & qu'il étoit possible aux hommes d'exprimer avec des traits & des couleurs les sentimens d'une figure muette, en un mot, qu'on pouvoit parler aux yeux. Pline parlant encore d'un tableau d'Aristide qui représentoit une femme percée d'un

coup de poignard, & dont l'enfant suçoit encore la mammelle, s'énonce avec autant de goût & de sentiment que Rubens l'auroit pu faire, en parlant d'un beau tableau de Raphaël. On voit, dit-il, sur le visage de cette femme, abbatue déjà & dans les symptômes d'une mort prochaine, les sentimens les plus vifs & les soins les plus empessés de la tendresse maternelle. La crainte que son enfant ne se fit mal en suçant du sang au lieu de lait, étoit si bien marquée sur le visage de la mere, toute l'attitude de son corps accompagnoit si bien cette expression, qu'il étoit facile de comprendre quelle pensée occupoit la mourante.

On ne parle pas de l'expression aussi bien que Plinè & les autres Ecrivains de l'Antiquité en ont parlé, quand on n'a pas vu un grand nombre de tableaux excellens dans cette partie de la peinture. D'ailleurs il falloit bien que des statuës, où il se trouve une expression aussi sçavante & aussi correcte que celle du Laocoon, du Rotateur, &c. rendissent les Anciens connoisseurs, & mêmes difficiles sur l'expression. Les Anciens, qui outre les statuës que j'ai

citées, avoient encore une infinité d'autres pièces de comparaison excellentes, ne pouvoient pas se tromper en jugeant de l'expression dans les tableaux, ni prendre le médiocre en ce genre pour l'exquis.

Nous lisons encore dans Pline un grand nombre de faits & plusieurs détails, qui prouvent que les Peintres anciens se piquoient d'exceller dans l'expression, du moins autant que les Peintres de l'École Romaine se sont piqués d'y exceller. La plupart des louanges que les Auteurs anciens donnent aux tableaux dont ils parlent, font l'éloge de l'expression. C'est par-là qu'Ausonnie vante la Médée de Timomache, où Médée étoit peinte dans l'instant qu'elle levoit le poignard sur ses enfans. On voit, dit le Poëte, la rage & la compassion mêlées ensemble sur son visage. A travers la fureur qui va commettre un meurtre abominable, on apperçoit encore des restes de la tendresse maternelle.

Immanem exhaustit rerum in diversa labore,

Fingeret affectum matris ut ambiguum.

Ira subest lacrymis, miseratio non caret ira;

Alterutrum videas ut sit in alterutro.

On sçait avec quelle affection Plinè vante le trait ingénieux de Timante, qui peignit Agamemnon, la tête voilée au sacrifice d'Iphigénie, pour marquer qu'il n'avoit osé tenter d'exprimer la douleur du pere de cette jeune victime. Quintilien parle de cette invention, comme Plinè, & plusieurs Ecrivains de l'Antiquité en parlent comme Quintilien (a). *Ut fecit Timanthes... Nam cum in Iphigenes immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiore Ulissem, addidisset Menelao quem summum poterat efficere ars mœrorem: consumptis affectibus, non reperiens quo dignè modo patris vultum posset exprimere, velavit ejus caput, & suo cuique animo dedit æstimandum.* C'est un trait qu'il propose pour modèle aux Orateurs.

Lucien décrit (b) avec admiration une grande composition qui représentoit le mariage d'Alexandre & de Roxane. Il est vrai que ce tableau devoit surpasser, pour les graces de l'invention & pour l'élégance des allégories, ce que l'Albane a fait de plus riant dans le genre des compositions galan-

(a) *Instit. lib. 1. p. 14.*

(b) *In Herodoto.*

tes. Roxane étoit couchée sur un lit. La beauté de cette fille, relevée encore par la pudeur qui lui faisoit baisser les yeux à l'approche d'Alexandre, fixoit sur elle les premiers regards du spectateur. On la reconnoissoit sans peine pour la figure principale du tableau. Les amours s'empressoient à la servir. Les uns prenoient ses patins, & lui ôtoient ses habits. Un autre amour relevoit son voile, afin que son amant la vît mieux; & par un sourire qu'il adressoit à ce Prince, il le félicitoit sur les charmes de sa maîtresse. D'autres amours faisoient Alexandre, & le tirant par sa cotte d'armes, ils l'entraînoient vers Roxane dans la posture d'un homme qui vouloit mettre son diadème aux pieds de l'objet de sa passion. Ephestion le confident de l'intrigue, s'appuyoit sur l'hyménée, pour montrer que les services qu'il avoit rendus à son maître, avoient eu pour but de ménager entre Alexandre & Roxane une union légitime. Une troupe d'amours en belle humeur badinoit dans un des coins du tableau avec les armes de ce Prince. L'énigme n'étoit pas bien difficile à comprendre, & il

feroit à fouhaiter que les Peintres modernes n'eussent jamais inventé d'allégorie plus obscure. Quelques-uns de ces amours portoient la lance d'Alexandre, & ils paroiffoient courbés sous un fardeau trop pesant pour eux. D'autres se jouoient avec son bouclier. Ils y avoient fait asseoir celui d'entre eux qui avoit fait le coup, & ils le portoient en triomphe, tandis qu'un autre amour qui s'étoit mis en embuscade dans la cuirasse d'Alexandre, les attendoit au passage pour leur faire peur. Cet amour embusqué pouvoit bien ressembler à quelqu'autre maîtresse d'Alexandre, ou bien à quelqu'un des ministres de ce Prince, qui avoit voulu traverser le mariage de Roxane. Un Poëte diroit que le dieu de l'hymen se crut obligé de récompenser le Peintre qui avoit célébré si galamment un de ses triomphes. Cet Artisan ingénieux ayant exposé son tableau dans la solemnité des jeux Olympiques, Pronexides qui devoit être un homme de grande considération, puisque cette année-là il avoit l'intendance de la fête, donna sa fille en mariage au Peintre. Raphaël n'a pas dédaigné de crayonner le sujet de-

crit par Lucien. Son dessein a été gravé par un des disciples du célèbre Marc-Antoine.

L'Auteur (a) spirituel, de qui j'emprunte cette histoire, vante encore principalement la composition poétique d'un tableau de Zeuxis, représentant la famille d'un Centaure. Mais il est superflu de citer davantage les Ecrivains de l'Antiquité. Qui peut douter, après avoir vu l'expression des figures du Groupe de Laocoon, que les Anciens n'aient excellé dans l'art qui sçait donner une ame au marbre & au bronze, & qui sçait prêter la parole aux couleurs. Il n'y a point d'amateur des beaux Arts qui n'ait vû des copies du moins de la figure d'un Gladiateur expirant, laquelle étoit autrefois à la Vigne Ludovise, & qu'on a vue depuis au Palais Chigi. Ce malheureux, blessé à mort d'un coup d'épée à travers le corps, est assis à terre, & il a encore la force de se soutenir sur le bras droit. Quoiqu'il aille expirer, on voit qu'il ne veut pas s'abandonner à sa douleur ni à sa défaillance, & qu'il a encore l'attention à sa contenance, que les Gladiateurs se

(a) Lucien dans son *Zeuxis*.

piquoient de conserver dans ce funeste moment. Il ne craint point de mourir ; il craindroit de faire une grimace (a). *Quis mediocris Gladiator ingemuit, quis vultum mutavit unquam, quis non modò stetit, verumetiam decubuit turpiter*, dit Cicéron dans l'endroit où il nous raconte tant de choses merveilleuses sur la fermeté de ces malheureux. Je reviens au Gladiateur expirant. C'est un homme qui se meurt, mais qui vient de recevoir le coup dont il meurt. On sent donc que, malgré la force qui lui reste, il n'a plus qu'un moment à respirer, & l'on regarde longtems dans l'attente de le voir tomber en expirant.

Qui ne connoît pas le Groupe célèbre qu'on voit encore à la Vigne Ludovise, & qui représente un événement célèbre dans l'Histoire Romaine, l'aventure du jeune Papirius. (b) Tout le monde sçait que cet enfant étant un jour demeuré auprès de son pere durant une assemblée du Sénat, sa mere lui fit plusieurs questions à la sortie, pour sçavoir ce qui s'y étoit dit, chose qu'elle n'espéroit pas d'apprendre de son

(a) *Cicér. Tuscul. Qu. l. 2.*

(b) *Aul. Gell. lib. prim. c. 2.*

mari, les Romains étant encore aussi peu polis qu'ils l'étoient alors. La mere ne put jamais tirer de son fils qu'une réponse, laquelle ne lui permettoit pas de douter qu'il n'éludât sa curiosité. Le Sénat, répondit-il, constamment, a délibéré si l'on donneroit deux femmes à chaque mari, ou deux maris à chaque femme. Cet incident a donné lieu au proverbe latin, *Curia capax Prætexta*, qu'on employe en parlant d'un enfant qui a beaucoup plus de discrétion qu'on n'en doit avoir à son âge.

Aucun sentiment ne fut jamais mieux exprimé que la curiosité de la mere du jeune Papirius. L'ame de cette femme paroît être toute entiere dans ses yeux qui percent son fils en le caressant. L'attitude de toutes les parties de son corps concourt avec ses yeux, & donne à connoître ce qu'elle prétend faire. D'une main elle caresse son fils, & l'autre main est dans la contraction. C'est un mouvement naturel à ceux qui veulent réprimer les signes de leur inquiétude prêts à s'échapper. Le jeune Papirius répond à sa mere avec une complaisance apparente; mais il est sensible

que cette complaisance n'est qu'affectée. Quoique son air de tête soit naïf, quoique son maintien paroisse ingénu, on devine à son sourire malin, qui n'est pas entierement formé, parce que le respect le contraint, comme au mouvement de ses yeux sensiblement gêné, que cet enfant veut paroître vrai, mais qu'il n'est pas sincere. On voit qu'il promet de dire la vérité, & on voit en même tems qu'il ne la dit pas. Quatre ou cinq traits que le Sculpteur a sçu placer à propos sur son visage, je ne sçai quoi qu'on remarque dans l'action de ses mains, démentent la naïveté & la sincérité qui paroissent d'ailleurs dans son geste & sur son visage.

On peut donner les mêmes louanges à la figure nommée ordinairement le *Rotateur* ou l'*Aiguiseur*, déterrée à Rome, & transportée depuis soixante ans à Florence, où l'on peut la voir dans le cabinet de son Altesse Royale. Cette figure représente l'esclave, qui suivant le récit de Tite-Live, (a) entendit par hazard le projet que faisoient les fils de Brutus, pour rétablir dans

(a) *Lib. 2. cap. 4.*

Rome les Tarquins, & qui sauva la République naissante, en révélant leur conjuration au Consul.

*Prodica laxabant portarum claustra Tyrannis
Exulibus, juvenes ipsius Consulis & quos, &c.
Occulta ad Patres produxit crimina servus.
Matronis legendus. (a)*

Les personnes les moins attentives remarquent, en voyant la statue dont je parle, que cet esclave qui se courbe, & qui se montre dans la posture convenable pour aiguïser le fer qu'il tient, afin de paroître uniquement occupé de ce travail, est néanmoins distrait, & qu'il donne son attention, non pas à ce qu'il semble faire, mais à ce qu'il entend. Cette distraction est sensible dans tout son corps, & principalement dans ses mains & dans sa tête. Ses doigts sont bien placés, comme ils le doivent être, pour peser sur le fer, & pour le presser contre la pierre à aiguïser; mais leur action est suspendue. Par un geste naturel à ceux qui écoutent en craignant qu'on ne s'apperçoive qu'ils prêtent l'oreille à ce qu'on dit, notre esclave tâche de

(a) *Juvenal. Sat. 8.*

lever assez la prunelle de ses yeux pour appercevoir son objet sans lever la tête, comme il la leveroit naturellement, s'il n'étoit pas contraint.

Le talent du dessin donne de grandes facilités pour réussir dans les expressions. Or il suffit de voir l'Antinoüs, la Venus de Médicis, & plusieurs autres monumens de l'antiquité, pour être convaincu que les anciens sçavoient du moins, aussi-bien que nous, dessiner élégamment & correctement. Leurs Peintres avoient même plus d'occasions que les nôtres n'en peuvent avoir, d'étudier le nud; & les exercices qui étoient alors en usage pour dénouer & pour fortifier les corps, les devoient rendre mieux conformés qu'ils ne le sont aujourd'hui. Rubens, dans un petit Traité Latin que nous avons de lui sur l'usage qu'on doit faire en peinture des statues antiques, ne doute point que les exercices en usage chez les Anciens, ne donnassent aux corps une perfection, à laquelle ils ne parviennent guères aujourd'hui.

Comme le tems a éteint les couleurs, & confondu les nuances dans les fragmens qui nous restent de la peinture

antique faite au pinceau, nous ne sçaurions juger à quel point les Peintres de l'Antiquité ont excellé dans le coloris, ni s'ils ont égalé ou surpassé les grands Maîtres de l'École Lombarde dans cette aimable partie de la peinture. Il y a plus. Nous ignorons si la Nôce de la Vigne Aldobrandine, & les autres morceaux, sont d'un grand Coloriste ou d'un Ouvrier médiocre de ces tems-là. Ce qu'on peut dire de certain sur leur exécution, c'est qu'elle est très-hardie. Ces morceaux paroissent l'ouvrage d'Artisans, autant les Maîtres de leurs pinceaux, que Rubens & que Paul Veronese l'étoient du leur. Les touches de la Nôce Aldobrandine qui sont très-heurtées, & qui paroissent mêmes grossières, quand elles sont vûes de près, font un effet merveilleux quand on regarde ce tableau à la distance de vingt pas. C'étoit apparemment de cette distance qu'il étoit vu sur le mur où le Peintre l'avoit fait.

Il semble que les récits de Pline & ceux de plusieurs Auteurs anciens dussent nous persuader que les Grecs & les Romains excelloient dans le coloris; mais avant que de se laisser persuader,

il faut faire réflexion que les hommes parlent ordinairement du coloris par rapport à ce qu'ils peuvent avoir vu. Le Coloriste qui aura mieux réussi que tous les autres Coloristes qui seront venus jusques au tems d'un Historien qui parlera de l'état où la peinture se trouve de ses jours, sera cité par cet Historien pour le plus grand Coloriste qui puisse être, pour un homme dont la Nature même est jalouse. Mais il arrive des tems dans la suite où l'on fait mieux qu'on avoit encore fait. Le Coloriste divin des tems passés, celui que les Ecrivains ont tant vanté, devient un artisan ordinaire en comparaison des nouveaux Artisans. On ne sçauroit décider notre question sur des récits. Il faut pour la juger, avoir des pièces de comparaison. Elles nous manquent.

On ne sçauroit former un préjugé contre le coloris des Anciens, de ce qu'ils ignoroient l'invention de détremper les couleurs avec de l'huile, qui fut trouvée en Flandres, il n'y a guères plus de trois cens ans. On peut très-bien colorier en peignant à fresque. La Messe du pape Jules, un ou-

vrage de Raphaël dont nous avons déjà vanté le coloris, est peinte à fresque dans l'appartement de la Signature au Vatican.

Quant au clair-obscur & à la distribution enchanteresse des lumieres & des ombres, ce que Plin & les autres Ecrivains de l'Antiquité en disent, est si positif, leurs récits sont si bien circonstanciés & si vraisemblables, qu'on ne sçauroit disconvenir que les Anciens n'égalassent du moins dans cette partie de l'Art, les plus grands Peintres modernes. Les passages de ces Auteurs que nous ne comprenions pas bien, quand les Peintres modernes ignoroient encore quels prestiges on peut faire avec le secours de cette magie, ne sont plus si embrouillés & si difficiles, depuis que Rubens, ses élèves, Polidore de Caravage, & d'autres Peintres, les ont expliqués bien mieux, les pinceaux à la main, que les commentateurs les plus *érudits* ne le pouvoient faire dans des livres.

Il me paroît résulter de cette discussion, que les Anciens avoient poussé la partie du dessein, du clair-obscur, de l'expression & de la composition poë-

tique du moins aussi loin que les Modernes les plus habiles peuvent l'avoir fait. Il me paroît encore que nous ne saurions juger de leur coloris, mais que nous connoissons suffisamment par leurs ouvrages, supposé que nous ayons les meilleurs, que les Anciens n'ont pas réussi dans la composition pittoresque aussi-bien que Raphaël, Rubens, Paul Veronese, & quelques autres Peintres modernes.

Le lecteur se souviendra de ce qui a donné lieu à cette digression sur la capacité des Anciens dans l'Art de la peinture. Après avoir parlé de l'avantage que les Poètes Latins avoient sur les Poètes François, j'avois avancé que les Peintres des siècles précédens n'avoient pas eu le même avantage sur les Peintres qui travaillent aujourd'hui, ce qui m'a mis dans la nécessité de dire les raisons pour lesquelles je ne comprenois pas les Peintres Grecs & les anciens Peintres Romains dans ma proposition. J'y reviens donc, & je dis, que les Peintres qui ont travaillé depuis la renaissance des Arts, que Raphaël & ses contemporains n'ont point eu aucun avantage sur nos Artisans.

fans. Ces derniers ſçavent tous les ſecrets, ils connoiſſent toutes les couleurs dont les premiers ſe ſont ſervis.

SECTION XXXIX.

En quel ſens on peut dire que la Nature ſe ſoit enrichie depuis Raphaël.

AU contraire les Peintres qui travaillent aujourd'hui, tirent plus de ſecours de l'Art, que Raphaël & ſes contemporains n'en pouvoient tirer. Depuis Raphaël, l'Art & la Nature ſe ſont perfectionnés ; & ſi Raphaël revenoit au monde avec ſes talens, il feroit mieux encore qu'il ne l'a pu faire dans le tems où la deſtinée l'avoit placé, au lieu que Virgile ne pourroit point écrire un Poëme épique en François, auſſi-bien qu'il l'a écrit en Latin. L'Ecole Lombarde a porté le coloris à une perfection où il n'avoit pas encore atteint du vivant de Raphaël. L'Ecole d'Anvers a fait encore depuis lui pluſieurs découvertes ſur la magie du clair-obscur. Michel-Ange de Ca-

ravage & ses imitateurs ont aussi fait sur cette partie de la peinture, des découvertes excellentes, quoiqu'on puisse leur reprocher d'en avoir été trop amoureux. Enfin depuis Raphaël, la Nature s'est embellie. Expliquons ce paradoxe.

Nos Peintres connoissent présentement une nature d'arbres & une nature d'animaux plus belle & plus parfaite que celle qui fut connue aux devanciers de Raphaël & à Raphaël lui-même. Je me contenterai d'en alléguer trois exemples, les arbres des Pays-Bas, les animaux d'Angleterre & de quelques autres Pays: enfin les fruits, les fleurs & les arbres des Indes, tant Orientales qu'Occidentales.

Raphaël & ses contemporains ont vécu dans des tems où l'Asie Orientale & l'Amérique n'étoient pas encore découvertes pour les Peintres. Un pays n'est découvert pour les gens d'une certaine profession, ils ne sçauroient profiter de celles de ses richesses, qui sont à leur usage, qu'après qu'il y a passé des gens de leur profession. Le Brésil, par exemple, étoit découvert pour les Marchands longtems avant que

d'être découvert pour les Médecins. Ce n'a été qu'après que Pison & d'autres Médecins habiles ont été au Brésil, que les Médecins d'Europe en ont bien connu les simples & les arbres. De même l'Asie Orientale & l'Amérique étoient déjà découvertes pour les Epiciers & pour les Lapidaires au tems de Raphaël; mais ce ne n'est qu'après lui que ces parties du monde ont été découvertes pour les Peintres, & qu'on en a rapporté les desseins des plantes, des fruits & des animaux rares qui s'y trouvent, & qui peuvent servir à l'embellissement des tableaux.

La température du climat des Pays-Bas, & la nature du sol, y font croître les arbres plus près l'un de l'autre, plus droits, plus hauts & mieux garnis de feuilles, que les arbres de la même espece qui viennent en Grece, en Italie & même en plusieurs Provinces de la France. Les feuilles des arbres des Pays-Bas sont non-seulement en plus grande quantité, mais elles sont encore plus vertes & plus larges. Ainsi les collines des Pays-Bas donnent l'idée d'un paysage plus vert, plus frais & plus riant que les collines d'Italie.

Les vaches, les taureaux, les moutons & même les porcs, ont en Angleterre le corsage bien mieux formé qu'ils ne l'ont en Italie & en Grece. Avant Raphaël les Marchands Vénitiens fréquentoient bien les Ports d'Angleterre; les Pellerins Anglois alloient bien à Rome en grand nombre gagner les pardons, mais les uns & les autres n'étoient pas Peintres, & ce qu'ils pouvoient raconter des animaux de ce Pays-là, n'en étoit pas un dessein.

Il est vrai que Raphaël & ses contemporains n'étudioient pas la Nature seulement dans la Nature même. Ils l'étudioient encore dans les ouvrages des Anciens. Mais les Anciens eux-mêmes ne connoissoient pas les arbres & les Animaux dont nous venons de parler. L'idée de la belle Nature que les Anciens s'étoient formée sur certains arbres & sur certains animaux, en prenant pour modeles les arbres & les animaux de la Grece & de l'Italie, cette idée, dis-je, n'approche pas de ce que la Nature produit en ce genre-là. Pourquoi les beaux chevaux antiques, même celui sur lequel Marc-Aurele est monté, & à qui Pierre de

Cortonne adreffoit la parole toutes les fois qu'il paffoit dans la cour du Capitole , en lui difant par un enthoufiafme pittoresque : *Avances donc : ne fçais-tu pas que tu es vivant ?* n'ont pas les proportions auffi élégantes , ni le corfage & l'air auffi nobles que les chevaux que les Sculpteurs ont faits depuis qu'ils ont connu les chevaux du nord de l'Angleterre , & que l'efpece de ces animaux s'est embellie dans différens pays par le mélange que les Nations industrieufes ont fçu faire des races.

Les chevaux de Montécavallo , par la proportion vicieufe de différentes parties de leurs corps , & principalement par leur encolure énorme , font pitié à tous ceux qui connoiffent les chevaux d'Angleterre & d'Andaloufie. L'infcription mife fous ces chevaux , & qui nous affure que l'un est l'ouvrage de Phidias , & l'autre , l'ouvrage de Praxitéle , est une impofture. J'en tombe d'accord. Mais il falloit néanmoins que les Anciens les estimaffent beaucoup , puifque Constantin les fit venir d'Alexandrie à Rome , comme un monument précieux dont il vou-

loit orner ses Thermes. La vache de Myron, cette vache si fameuse, & que les Pastres comptoient pour une pièce de leur bétail, quand il venoit paître autour d'elle, n'approchoit pas, suivant les apparences, de deux milles vaches, qui sont aujourd'hui dans les Comtés du nord d'Angleterre, puisqu'elle étoit si semblable à ses modèles. Du moins nous voyons certainement que les taureaux, les vaches & les porcs des bas-reliefs antiques ne sont point à comparer aux animaux de la même espèce que l'Angleterre élève. On remarque dans ces derniers une beauté où l'imagination des Artisans qui ne les avoient point vus, ne pouvoit pas atteindre.

Il faudroit connoître le monde presque aussi bien que l'Intelligence qui l'a créé, & qui a décidé de son arrangement, pour imaginer la perfection où la Nature est capable d'arriver à la faveur d'une combinaison de hafards favorables à ses productions, & de circonstances heureuses dans leur nutrition. Les connoissances des hommes sur la conformation de l'Univers, étant aussi bornées qu'elles le sont, ils ne peuvent, en prêtant à la Nature les

beautés qu'ils imaginent, l'annoblir dans leurs inventions autant qu'elle sçait l'annoblir elle-même à la faveur de certaines conjonctures. Souvent leur imagination la gâte, au lieu de la perfectionner. Ainsi tant que les hommes découvriront des pays inconnus, & que les observateurs pourront leur en apporter de nouvelles richesses, il fera vrai de dire que la Nature, considérée dans les portefeuilles des Peintres & des Sculpteurs, ira toujours en se perfectionnant.

S E C T I O N X L.

Si le pouvoir de la Peinture sur les hommes, est plus grand que le pouvoir de la Poësie.

JE crois que le pouvoir de la Peinture est plus grand sur les hommes, que celui de la Poësie, & j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la Peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vuë. La seconde est que la Peinture n'emploie pas des signes artificiels, ainsi que le fait la Poësie, mais bien des signes naturels.

C'est avec des signes naturels que la Peinture fait ses imitations.

La Peinture se sert de l'œil pour nous émouvoir. Or, comme le dit Horace,

*Signis irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus.*

La vuë a plus d'empire sur l'ame que les autres sens. La vuë est celui des sens en qui l'ame, par un instinct que l'expérience fortifie, a le plus de confiance. C'est au sens de la vuë que l'ame appelle du rapport des autres sens, lorsqu'elle soupçonne ce rapport d'être infidèle. Ainsi les bruits & même les sons naturels ne nous affectent pas à proportion des objets visibles. Par exemple, les cris d'un homme blessé que nous ne voyons point, ne nous affectent pas, bien que nous ayons connoissance du sujet qui lui fait jeter les cris que nous entendons, comme nous affecteroit la vuë de son sang & de sa blessure. On peut dire, métaphoriquement parlant, que l'œil est plus près de l'ame que l'oreille.

En second lieu, les signes que la Peinture employe, pour nous parler, ne sont pas des signes arbi-

traies & institués, tels que sont les mots dont la Poësie se fert. La Peinture employe des signes naturels dont l'énergie ne dépend pas de l'éducation. Ils tirent leur force du rapport que la Nature elle-même a pris soin de mettre entre les objets extérieurs & nos organes, afin de procurer notre conservation. Je parle peut-être mal, quand je dis que la Peinture employe des signes: c'est la Nature elle-même que la Peinture met sous nos yeux. Si notre esprit n'y est pas trompé, nos sens du moins y sont abusés. La figure des objets, leur couleur, les reflets de la lumière, les ombres, enfin tout ce que l'œil peut appercevoir, se trouve dans un tableau comme nous le voyons dans la Nature; elle se présente dans un tableau sous la même forme où nous la voyons réellement. Il semble même que l'œil ébloui par l'ouvrage d'un grand Peintre, croye quelquefois appercevoir du mouvement dans ses figures.

Les vers les plus touchans ne sçau-
roient nous émouvoir que par degrés,
& en faisant jouer plusieurs ressorts de
notre machine les uns après les autres.
Les mots doivent d'abord réveiller les

idées dont ils ne font que des signes arbitraires. Il faut ensuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination, & qu'elles y forment ces tableaux qui nous touchent, & ces peintures qui nous intéressent. Toutes ces opérations, il est vrai, sont bientôt faites; mais il est un principe incontestable dans la mécanique, c'est que la multiplicité des ressorts affoiblit toujours le mouvement, parce qu'un ressort ne communique jamais à un autre tout le mouvement qu'il a reçu. D'ailleurs il est une de ces opérations, celle qui se fait quand le mot réveille l'idée dont il est le signe, qui ne se fait pas en vertu des loix de la Nature. Elle est artificielle en partie.

Ainsi les objets que les tableaux nous présentent agissant en qualité de signes naturels, ils doivent agir plus promptement. L'impression qu'ils font sur nous, doit être plus forte & plus soudaine que celle que les vers peuvent faire. Quand nous lisons dans Horace (a) la description de l'Amour qui aiguise ses traits enflammés sur une pierre arrosée de sang, les mots, dont

(a) *Lib. 2. Od. 2.*

le Poëte se fert pour faire sa peinture, réveillent en nous les idées de toutes ces choses, & ces idées forment ensuite dans notre imagination le tableau où nous voyons l'Amour dépêcher ce travail. Cette image nous touche; mais quand elle nous est représentée dans un tableau, elle nous touche bien davantage. Nous voyons alors en un instant ce que les vers nous font seulement imaginer, & cela même en plusieurs instans. Ainsi la peinture contenue en ces vers,

Feris & Cupido

Semper ardentes acuens sagittas

Cote cruentâ,

paroît en quelque façon une image nouvelle à ceux qui la voyent à Chantilly dans un tableau. Elle ne les avoit pas encore frappés autant qu'elle les frappe alors. Le Peintre s'est servi de cette image pour faire le fond d'un tableau, dont la principale figure est le portrait d'une Princesse sortie du Sang de France; mais qui est plus illustre aujourd'hui dans la société des Nations, & qui doit être encore plus célèbre dans l'avenir, par sa beauté que par son rang & par

sa naissance. On voit dans ce tableau des Amours qui tournent une pierre à aiguifer. Un autre Amour qui s'est piqué le bras, darde son sang sur cette pierre, où Cupidon affine des traits dont le fer étincelle.

Enfin il n'y a personne qui n'ait eu l'occasion de remarquer plusieurs fois dans sa vie, combien il étoit plus facile de faire concevoir aux hommes tout ce qu'on veut leur faire comprendre ou imaginer par le moyen des yeux, que par le moyen des oreilles. Le dessein qui représente l'élévation d'un Palais, nous fait concevoir en un instant l'effet de sa masse. Son plan nous fait comprendre en un moment la distribution des appartemens. Un discours méthodique d'une heure, quelque attention que nous voulussions y donner, ne nous le feroit pas entendre aussi-bien que nous le concevons, pour ainsi dire, sur un coup d'œil. Les phrases les plus nettes suppléent mal aux desseins; & il est rare que l'idée d'un bâtiment que notre imagination aura formée, même sur le rapport des gens du métier, se trouve conforme au bâtiment.

Il nous arrive souvent, quand nous voyons ce bâtiment dans la fuite, de reconnoître que notre imagination avoit conçu une chimere. Il en est de même des environs d'une place de guerre, du campement d'une armée, d'un champ de bataille, d'une plante nouvelle, d'un animal extraordinaire, d'une machine, enfin de tous les objets sur lesquels la curiosité peut s'exercer. Il faut des figures pour faire entendre sûrement & distinctement les livres les plus méthodiques qui traitent de ces sortes de choses. L'imagination la plus sage forge souvent des fantômes, lorsqu'elle veut réduire en tableau les descriptions; principalement quand l'homme qui prétend imaginer, n'a jamais vu des choses pareilles à celles dont il lit ou dont il entend la description. Je conçois bien par exemple, que l'homme de guerre peut, sur une description, se former l'image d'un certain assaut ou d'un certain campement; mais celui qui ne vit jamais ni campemens ni assauts, ne peut s'en faire une juste image sur des relations. Ce n'est que par rapport aux choses que nous avons vues, que nous pou-

vons imaginer avec quelque précision celles qu'on nous décrit.

Vitruve n'a pas écrit son livre de l'Architecture avec autant de méthode & de capacité qu'il l'a fait, sans l'avoir écrit en même tems avec toute la clarté dont son sujet est susceptible. Cependant il est arrivé que les figures dont Vitruve avoit accompagné ses explications, s'étant perdues, la plupart de ces explications paroissent obscures aujourd'hui. Les sçavans disputent donc sur le sens d'un grand nombre de passages de Vitruve ; mais ils tombent tous d'accord que son texte seroit clair, si nous avions ses figures. Quatre lignes tracées sur le papier, concilieroient ce que des volumes entiers de commentaires ne sçauroient accorder. Les Anatomistes les plus experts tombent aussi d'accord qu'ils auroient peine à concevoir le rapport d'une nouvelle découverte, si l'on ne joignoit une figure à ce rapport. Un des Proverbes Italiens, dont l'usage est le plus fréquent, est qu'on fait tout concevoir à l'aide d'un dessein, d'une figure.

Les Anciens prétendoient que leurs

divinités avoient été mieux servies par les Peintres & par les Sculpteurs, que par les Poëtes. Ce furent, selon eux, les tableaux & les statues qui concilierent à leurs dieux la vénération des peuples, auxquels ils firent faire attention sur les merveilles que les Poëtes racontoient de ces dieux. La statue de Jupiter Olympien fit ajouter foi plus facilement à la fable qui lui faisoit disposer du tonnerre.

*Si Venerem Cous nunquam pinxisset Appelles,
Mersa sub æquoreis illa lateret aquis. (a)*

Pour alléguer des faits plus positifs, lorsqu'on brûla le corps de Jules César, il n'y avoit personne dans Rome qui ne se fût fait raconter les circonstances de l'assassinat de César. Il n'est pas croyable qu'aucun habitant de Rome ignorât le nombre de coups dont César avoit été percé. Cependant le peuple se contentoit de le pleurer. Mais tout ce peuple fut saisi de frayeur, dès qu'on eut étalé devant lui la robe sanglante dans laquelle César avoit été massacré. Il sembloit, dit Quintilien, en parlant du pouvoir de l'œil sur notre ame,

(a) *Ovid. de Art. am. lib. 3.*

qu'on assassinaît actuellement César devant le peuple (a). *Sciebatur interfectum eum. Vestis tamen illa sanguine madens ita representavit imaginem sceleris, ut non occisus esse Cæsar, sed tum maximè occidi videretur.*

Du tems des Romains, ceux qui avoient fait naufrage, portoient, en demandant l'aumône, un tableau, dans lequel leur infortune étoient représentée, comme un objet plus capable d'é-mouvoir la compassion, & d'exciter à la charité, que les relations les plus pathétiques qu'ils pouvoient faire de leurs malheurs. On peut s'en rapporter aux lumieres & à l'expérience des hommes, dont la subsistance dépend des aumônes de leurs concitoyens, sur les voies les plus propres, sur les moyens les plus efficaces d'attendrir le cœur humain.

On peut faire contre moi sentiment, une objection dont on concluroit que les vers touchent plus que les tableaux. C'est qu'il est très-rare qu'un tableau fasse pleurer; & que les Tragédies font souvent cet effet, même sans être des chefs-d'œuvres.

(a) *Inst. lib. 6, cap. 2.*

Je puis répondre deux choses à cette objection. La première, qu'elle ne conclut pas absolument en faveur de la Poësie. Une Tragédie qu'on entend réciter sur le théâtre, fait son effet à l'aide des yeux. Elle est aidée par des secours étrangers dont nous exposerons tantôt le pouvoir. Les Tragédies qu'on lit en particulier, ne font guères pleurer, principalement ceux qui les lisent, sans les avoir entendu réciter auparavant. Car je conçois bien qu'une lecture particulière qui n'est point capable par elle-même de faire une impression, qui aille jusques aux larmes, est capable de renouveler cette impression, lorsqu'elle a été faite une fois. Voilà même, suivant mon opinion, pourquoi ceux qui n'ont fait que lire une Tragédie, & ceux qui ont entendu réciter la pièce sur le théâtre, sont quelquefois d'un sentiment opposé dans le jugement qu'ils en portent.

Je réponds en second lieu, qu'une Tragédie renferme une infinité de tableaux. Le Peintre qui fait un tableau du sacrifice d'Iphigénie, ne nous représente sur la toile qu'un instant de l'action. La Tragédie de Racine met sous

nos yeux plusieurs instans de cette action, & ces différens incidens se rendent réciproquement les uns les autres plus pathétiques. Le Poëte nous présente successivement, pour ainsi dire, cinquante tableaux qui nous conduisent, comme par degrés, à cette émotion extrême, qui fait couler nos larmes. Quarante Scènes qui font dans une Tragédie, doivent donc nous toucher plus qu'une seule Scène peinte dans un tableau ne sçauroit faire. Un tableau ne représente même qu'un instant d'une Scène. Ainsi un poëme entier nous émeut plus qu'un tableau, bien qu'un tableau nous émeuve plus qu'une Scène qui représenteroit le même événement, si cette Scène étoit détachée des autres, & si elle étoit lûe, sans que nous eussions rien vu de ce qui l'a précédée.

Le tableau ne livre donc qu'un assaut à notre ame, au lieu qu'un poëme l'attaque durant longtems avec des armes toujours nouvelles. Le poëme est longtems à ébranler l'ame, avant que de la conduire à l'émotion qui la fait pleurer. Racine, pour nous faire frémir d'horreur, lorsqu'Iphigénie fera con-

duite à l'autel fatal, nous la peint vertueuse, aimable & chérie d'un amant qu'elle aime. Ce Poëte nous fait passer par différens degrés d'émotion; & pour nous rendre plus sensibles aux malheurs de la victime, il nous laisse même imaginer durant un tems qu'elle est échappée au coôteau du Sacrificateur.

Un Peintre qui représente l'instant où l'on va plonger le fer sacré dans la gorge d'Iphigénie, n'a pas l'avantage d'exposer son tableau devant des spectateurs aussi bien préparés, & remplis d'amitié, & d'une amitié récente pour cette Princesse. Il peut tout au plus nous intéresser pour elle; mais il ne sçauroit nous la rendre aussi chere que le Poëte peut le faire. La grandeur d'ame, tous les sentimens élevés d'un bon naturel que le Poëte peut prêter à Iphigénie, nous affectionnent bien plus à un personnage de Tragédie, que les qualités extérieures dont un Peintre peut orner le personnage d'un tableau, ne nous affectionnent à ce personnage qui ne parle presque pas. Voilà pourquoi nous sommes plus émus par un tableau que par un poëme, quoique la Peinture ait plus d'empire sur nous que la Poësie.

L'espece de parallèle que je viens de faire , n'est pas aussi rempli d'érudition que la comparaison de la Peinture & de la Poësie qui se trouve dans le sçavant livre de du Jon le fils , sur la Peinture des Anciens ; mais je m'imagine que mes réflexions vont mieux au fait que l'érudition de cet Auteur. (a)

L'industrie des hommes a trouvé quelques moyens de rendre les tableaux plus capables de faire beaucoup d'impression sur nous. On les vernit. On les renferme dans des bordures dorées qui jettent un nouvel éclat sur les couleurs , & qui semblent , en séparant les tableaux des objets voisins , réunir mieux entr'elles les parties dont ils sont composés , à peu près comme il paroît qu'une fenêtré rassemble les différens objets qu'on voit par son ouverture. Enfin quelques Peintres des plus modernes se sont avisés de placer dans les compositions destinées à être vuës de loin , des parties de figures de ronde bosse qui entrent dans l'ordonnance , & qui sont colorées comme les autres figures peintes entre lesquelles ils les mettent. On prétend que

(a) *Junius, de pict. vet. l. 4. c. 1.*

l'œil qui voit distinctement ces parties de ronde bosse faillir hors du tableau, en soit plus aisément séduit par les parties peintes, lesquelles sont réellement plates, & que ces dernières sont ainsi plus facilement l'illusion à nos yeux. Mais ceux qui ont vu la voûte de l'Annonciade de Genes & celle du Jesus à Rome, où l'on a fait entrer des figures en relief dans l'ordonnance, ne trouvent point que l'effet en soit bien merveilleux.

L'industrie des hommes a beaucoup mieux servi les vers que les tableaux. Elle a trouvé trois manières de leur prêter une force nouvelle pour nous plaire & pour nous toucher. Ces trois manières sont la simple récitation, celle qui est accompagnée des mouvemens du corps, laquelle on nomme déclamation, & le chant,

SECTION XLI.

De la simple récitation & de la déclamation.

LES premiers hommes qui ont fait des vers, ont dû s'appercevoir que la

récitation donnoit une force aux vers qu'ils n'ont pas, quand on les lit soi-même sur le papier où ils sont écrits. Ils auront donc mieux aimé réciter leurs vers que de les donner à lire. L'harmonie des vers qu'on récite, flatte l'oreille, & augmente le plaisir que le sens des vers est capable de donner. Au contraire, l'action de lire est en quelque façon une peine. C'est une opération que l'œil apprend à faire par le secours de l'Art, & qui n'est pas accompagnée d'aucun sentiment agréable, comme est celui qui naît de l'application des yeux sur les objets que nous offrent des tableaux.

Ainsi que les mots sont les signes arbitraires de nos idées, de même les différens caractères qui composent l'écriture, sont les signes arbitraires des sons dont les mots sont composés. Il est donc nécessaire, quand nous lisons des vers, que les caractères des lettres réveillent d'abord l'idée des sons dont ils se trouvent être les signes arbitraires; & il faut ensuite que les sons des mots, qui ne se trouvent être eux-mêmes que des signes arbitraires, réveillent les idées attachées à ces mots. Avec quel-

que vitesse & quelque facilité que ces opérations se fassent, elles ne sçau-roient se faire aussi promptement qu'une seule opération. C'est ce qui arrive dans la récitation, où le mot que nous entendons réveille immédiatement l'idée qui est liée avec ce mot.

Je n'ignore pas qu'une belle édition, dont les caractères bien taillés & bien noirs, sont rangés dans une proportion élégante sur du papier d'un bel œil, ne fasse un plaisir sensible à la vuë; mais ce plaisir plus ou moins grand, suivant le goût qu'on peut avoir pour l'art de l'Imprimerie, est un plaisir à part, & qui n'a rien de commun avec l'émotion que cause la lecture d'un poëme. Ce plaisir cesse même, dès qu'on applique son attention à la lecture, & l'on ne s'apperçoit plus alors de la beauté de l'impression que par la facilité que les yeux trouvent à reconnoître les caractères, & à rassembler les mots. Considérer le Virgile des Elzevirs comme un chef-d'œuvre d'impression, ou lire les vers de Virgile pour en sentir les charmes, ce sont deux actions très-distinctes & très-différentes. Il s'agit ici de la dernière.

Elle n'est pas un plaisir par elle-même.

Elle est si peu un plaisir ; elle nous fait sentir si peu l'harmonie du vers , que l'instinct nous porte à prononcer tout haut les vers que nous ne lisons que pour nous-mêmes , lorsqu'il nous semble que ces vers doivent être nombreux & harmonieux. C'est un de ces jugemens que l'esprit fait par une opération qui n'est pas préméditée , & que nous ne connoissons même que par une réflexion qui nous fait retourner , pour ainsi dire , sur ce qui s'est passé dans nous-mêmes. Telles sont la plupart des opérations de l'ame dont nous avons parlé , & la plupart de celles dont nous devons parler encore.

La récitation des vers est donc un plaisir pour nos oreilles , au lieu que leur lecture est un travail pour nos yeux. En écoutant réciter des vers , nous n'avons pas la peine de lire , & nous sentons leur cadence & leur harmonie. L'auditeur est plus indulgent que le lecteur , parce qu'il est plus flatté par les vers qu'il entend , que l'autre par ceux qu'il lit. N'est-ce pas reconnoître que le plaisir d'entendre la récitation en impose à notre jugement ,
que

que de remettre à prononcer sur le mérite d'un poëme qui nous a plû, en l'entendant réciter jusques à la lecture que nous en voulons faire, comme on dit, l'œil sur le papier ? Il faut, disons-nous, ne point compromettre son jugement ; & souvent la récitation en impose. L'expérience que nous avons de nos propres sens, nous enseigne donc que l'œil est un censeur plus sévère, qu'il est pour un poëme un *scrutateur* bien plus subtil que l'oreille, parce que l'œil n'est pas exposé dans cette occasion à se laisser séduire, par son plaisir, comme l'oreille. Plus un ouvrage plaît, moins on est en état de reconnoître & de compter ses défauts. Or l'ouvrage qu'on entend réciter, plaît plus que l'ouvrage qu'on lit dans son cabinet.

Aussi voyons-nous que tous les Poëtes, ou par instinct, ou par connoissance de leurs intérêts, aiment mieux réciter leurs vers que de les donner à lire, même aux premiers confidens de leurs productions. Ils ont raison, s'ils cherchent des loüanges plutôt que des conseils utiles.

C'étoit par la voie de la récitation que les anciens Poëtes publoient

ceux de leurs ouvrages qui n'étoient pas composés pour le théâtre. On voit par les Satyres de Juvenal (a), qu'il se formoit à Rome des assemblées nombreuses pour entendre réciter les poëmes que leurs Auteurs vouloient donner au public. Nous trouvons même dans les usages de ce tems-là une preuve encore plus forte du plaisir que donne la simple récitation des vers qui sont riches en harmonie. Les Romains, qui joignoient souvent d'autres plaisirs au plaisir de la table, faisoient lire quelquefois durant le repas Homere, Virgile & les Poëtes excellens, quoique la plupart des convives dussent sçavoir par cœur une partie des vers dont on leur faisoit entendre la lecture. Mais les Romains comptoient que le plaisir du rithme & de l'harmonie devoit suppléer au mérite de la nouveauté qui manquoient à ces vers.

Juvenal (b) promet à l'ami qu'il invite à venir manger le soir chez lui, qu'il entendra lire les vers d'Homere & de Virgile durant le repas, comme on promet aujourd'hui aux convives

(a) *Satyr. prim. & sept.*

(b) *Satyr. 11.*

une reprise de brelan après le souper. Si mon lecteur, dit-il, n'est pas des plus habiles dans sa profession, les vers qu'il nous lira, sont si beaux, qu'ils ne laisseront pas de nous faire plaisir.

*Nostra dabunt alios hodie convivia ludos,
Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
Altrifoni, dubiam facientia carmina palmam:
Quid refert tales versus quâ voce legantur?*

Dès que la simple récitation ajoute tant d'énergie au poëme, il est facile de concevoir quel avantage les pieces qui se déclament sur un théâtre, tirent de la représentation. (a) *Scenici Actores optimis Poëtarum tantum adjiciunt gratiæ, ut nos infinitè magis eadem illa audita quàm lecta delectent, & vilissimis etiam quibusdam impetrant aures, ut quibus nullus est in bibliothecis locus, sit etiam in theatris.* Si ceux qui trouvent les Comédies de Térence froides, les avoient vu représenter par des Comédiens, qui mettoient du moins autant de vivacité dans leur action que les Comédiens Italiens, ils changeroient de sentiment. Pour revenir à Quintilien: Qui voudroit mettre dans son cabinet *les vendanges de Surène*, s'il falloit faire copier cette

(a) *Inſt. Orat. lib. 6. 3.*

Comédie, comme il auroit fallu la faire copier de son tems, que l'art de l'impression n'étoit pas encore inventé? Cependant la représentation de cette farce nous divertit.

L'appareil de la Scène nous prépare à être émus, & l'action théâtrale donne une force merveilleuse aux vers. Comme l'éloquence du corps ne persuade pas moins que celle des paroles; les gestes aident infiniment la voix à faire son impression. L'instinct naturel nous l'apprend, en nous enseignant que ceux qui nous écoutent parler, sans nous voir, ne nous entendent qu'à demi. En effet la nature a assigné un air de visage & un geste particulier à chaque passion, à chaque sentiment. (a) *Omnis enim motus animi suum quemdam à naturâ habet vultum, & sonum, & gestum.* Chaque passion a de même un ton particulier & une expression particulière sur le visage.

Le premier mérite du Déclamateur, est celui de se toucher lui-même. L'émotion intérieure de celui qui parle jette un pathétique dans ses tons & dans ses gestes, que l'art & l'étude n'y

(a) Cicero, li⁴. 3. de Oratore,

ſçauroient mettre. On est prévenu pour l'Acteur qui paroît être ému lui-même. On se prévient contre celui qu'on reconnoît n'être point ému. Or je ne ſçai quoi de froid dans les exclamations, de forcé dans le geste & de gêné dans la contenance, décelent toujours l'Acteur indolent pour un homme que l'art seul fait mouvoir, & qui voudroit nous faire pleurer, ſans ressentir lui-même aucune affliction; caractere odieux, & qui tient quelque chose de celui d'imposeur.

*Si vis me flere, dolendum est
Primum ipſi tibi.*

Tous ceux qui exercent un de ces arts dont le but est d'émouvoir les autres hommes, doivent s'attendre d'être jugés ſuivant la maxime d'Horace: que pour faire pleurer les autres, il faut être affligé. On imite mal une passion qu'on ne feint que du bout des lèvres. Pour la bien exprimer, il faut que le cœur en ressentie du moins quelque légère atteinte. (a) *Nec agamus rem quaſi alienam, ſed aſſumamus parumper illum dolorem.*

Je conçois donc que le génie qui forç

(a) Quint. lib. 6. cap. prim.

me les excellens Déclamateurs, consiste dans une sensibilité de cœur, qui les fait entrer machinalement, mais avec affection, dans les sentimens de leur personnage. Il consiste dans une disposition mécanique à se prêter facilement à toutes les passions qu'on veut exprimer. Quintilien qui avoit cru que sa profession d'enseigner l'art d'être éloquent, le mettoit dans l'obligation d'étudier les mouvemens du cœur humain, du moins autant que les regles de la Grammaire, dit que l'Orateur qui touche le plus, c'est celui qui se touche lui-même davantage. (a) *Imagines rerum quisquis bene conceperit; is erit in affectibus potentissimus.* Dans un autre endroit il dit, en parlant de l'imitation des mouvemens des passions que fait l'Orateur dans sa déclamation, ou de *affectibus quæ effinguntur imitatione*; que l'essentiel pour le Déclamateur, c'est de s'échauffer l'imagination, en se représentant vivement à lui-même les objets de la Peinture, desquels il prétend se servir pour émouvoir les autres; c'est de se mettre à la place de ceux qu'il veut faire parler. (b) *Primum*

(a) *Quint. l. 6. c. 1.*(b) *Ibid. l. 11. c. 3.*

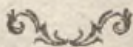
est benè affici, & concipere imagines rerum, & tanquam veris moveri.

Tous les Orateurs & tous les Comédiens que nous avons vu réussir éminemment dans leurs professions, étoient des personnes nées avec la sensibilité dont je viens de parler. L'Art ne la donne point. Sans elle néanmoins, le beau son de voix & tous les autres talens naturels ne sçauroient former un grand Déclamateur. On peut faire dans tous les tems sur les bons Acteurs la même observation que Quintilien faisoit sur ceux qui jouoient de son tems. C'est que ces Acteurs avoient encore les larmes aux yeux au sortir de la Scene, lorsqu'ils venoient d'y jouer quelque endroit bien intéressant (b), *Vidi ego saepe Histriones atque Comædos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi.*

Comme les femmes ont une sensibilité plus soudaine, & qui est plus à la disposition de leur volonté, que la sensibilité des hommes; comme elles ont, pour parler ainsi, plus de souplesse dans le cœur que les hommes, elles réussissent mieux que les hommes à faire ce

(a) Quint. l. 11. c. 3.

que Quintilien exige de tous ceux qui veulent se mêler de déclamer. Elles se touchent plus facilement qu'eux, des passions qu'il leur plaît d'avoir. En un mot, les hommes ne se prêtent pas d'aussi bonne grace que les femmes, aux sentimens du personnage qu'ils veulent jouer. Ainsi quoique les hommes soient plus capables que les femmes d'une application forte & d'une attention suivie; quoique l'éducation qu'ils reçoivent, les rende encore plus propres qu'elles à bien apprendre tout ce que l'art peut enseigner, on a vu néanmoins depuis soixante ans sur la Scène Françoisse un plus grand nombre d'Actrices excellentes que d'excellens Acteurs. Depuis que le théâtre de l'Opera est ouvert en France, on n'y a point vu d'hommes exceller dans l'art de la déclamation propre pour accompagner une récitation ralentie par le chant, autant que Mademoiselle Rochoix.



SECTION XLII.

*De notre maniere de réciter la Tragédie
& la Comédie.*

P U I S Q U E le but de la Tragédie est d'exciter la terreur & la compassion ; puisque le merveilleux est de l'essence de ce Poëme , il faut donner toute la dignité possible aux personnages qui la représentent. Voilà pourquoi l'on habille aujourd'hui communément ces personnages de vêtemens imaginés à plaisir , & dont la premiere idée est prise d'après l'habit de guerre des anciens Romains , habit noble par lui-même , & qui semble avoir quelque part à la gloire du peuple qui le portoit. Les habits des Actrices sont ce que l'imagination peut inventer de plus riche & de plus majestueux. Au contraire on se sert des habits *de ville* , c'est-à-dire , de ceux qui sont communément en usage , pour jouer la Comédie.

Les François ne s'en tiennent pas aux habits pour donner aux Acteurs de la Tragédie la noblesse & la dignité qui

leur conviennent. Nous voulons encore que ces Acteurs parlent d'un ton de voix plus élevé, plus grave & plus soutenu, que celui sur lequel on parle dans les conversations ordinaires. Toutes les négligences que l'usage autorise dans la prononciation des entretiens familiers, leur sont interdites. Cette manière de réciter est plus pénible, à la vérité, que ne le seroit une prononciation approchante de celles des conversations ordinaires : mais outre qu'elle a plus de dignité, elle est encore plus avantageuse pour les spectateurs, qui par son moyen, entendent mieux les vers. Les spectateurs, qui la plupart sont assez éloignés du théâtre, auroient trop de peine à bien entendre des vers tragiques dont le style est figuré, s'ils étoient récités plus vite & plus bas, surtout lorsque ces spectateurs verroient une piece pour la première fois. Une partie des vers leur échapperait ; & ce qu'ils auroient perdu, les empêcheroit souvent d'être touchés de ce qu'ils entendraient. Il faut encore que les gestes des Acteurs tragiques soient plus mesurés & plus nobles ; que leurs démarches soient graves ; & que leur

contenance soit plus sérieuse, que les gestes, les démarches & le maintien des personnages de Comédie. Enfin nous exigeons des Acteurs de Tragédie, de mettre un air de grandeur & de dignité dans tout ce qu'ils font, comme nous exigeons du Poëte qui les fait parler, de le mettre dans tout ce qu'il leur fait dire.

Aussi voyons-nous qu'au sentiment général des peuples de l'Europe, les François sont ceux qui réussissent le mieux aujourd'hui dans la représentation des Tragédies. (a) *Quoties discessit emulatio, succedit humanitas.* Les Italiens qui nous rendent justice sans trop de répugnance, quand il s'agit des arts & des talens, où ils ne se piquent pas d'exceller, disent que notre déclamation tragique leur donne une idée du chant ou de la déclamation théâtrale des Anciens, que nous avons perdue. En effet, à juger de la déclamation des Romains, & par conséquent de celle des Grecs sur la Scène, par ce qu'en dit Quintilien, la récitation des Anciens devoit être quelque chose d'approchant de notre déclamation tragique. La Scène des

(a) Quint., 11. cap. prim.

Romains s'étoit formée sur celle des Grecs.

C'est de quoi nous parlerons plus au long dans le traité de la Musique des Anciens, qu'on trouvera à la fin de cet Ouvrage.

Il est assez établi en Europe, comme je l'ai déjà dit, que les François, qui depuis cent ans composent les meilleures pieces dramatiques qui paroissent aujourd'hui, sont aussi ceux qui récitent le mieux les Tragédies, & qui savent les représenter avec le plus de décence. En Italie, les Acteurs récitent la Tragédie du même ton & avec les mêmes gestes qu'ils récitent la Comédie. Le *Cothurne* n'y est presque pas différent du *Socque*. Dès que les Acteurs Italiens veulent s'animer dans les endroits pathétiques, ils sont outrés aussitôt. Le Héros devient un *Capitan*. Je ne dirai qu'un mot des Tragédies des Poètes Italiens faites pour être déclamées. Elles sont autant au-dessous des pieces de Corneille & de Racine, que les moins mauvais de nos Poèmes épiques sont au-dessous du *Roland furieux*, de l'*Arioste* & de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Ou par désespoir d'y réussir,

ou par d'autres motifs que je ne devine point, il paroît que les Italiens négligent depuis longtems la Poësie dramatique. La Mandragore de Machiavel, l'une des meilleures Comédies qui ayent été faites depuis Térence, & qu'on ne prendroit jamais pour une production d'esprit née dans le même cerveau, où sont écloses tant de réflexions si profondes sur la guerre, sur la politique, & principalement sur les conjurations, est demeurée en Italie une pièce unique en sa classe. La Clitè du même Auteur lui est bien inférieure. Je ne crois pas que durant le cours du dix-septième siècle, les Presses d'Italie nous ayent donné plus d'une trentaine de Tragédies faites pour être déclamées; elles, qui dans ce tems-là mirent au jour tant d'ouvrages d'esprit. Du moins n'en ai-je pas trouvé un plus grand nombre dans les Catalogues de ces sortes d'ouvrages, que des Italiens illustres dans la République des Lettres ont donnés depuis vingt ans, à l'occasion des disputes qu'ils ont soutenues pour l'honneur de leur Nation.

Les Poètes dramatiques Italiens ne composent plus guères que des Opera,

en comparaison desquels toute l'Europe dit que les bons Opera François sont des chef-d'œuvres d'esprit, de bon sens & de régularité. M. l'Abbé Gravina fit imprimer à Naples, il y a environ trente ans, cinq Tragédies composées & faites pour être déclamées. Ce sont Palamede, Andromede, Appius Claudius, Papinien & Servius Tullius. Il se plaint élégamment dans la Préface en vers qu'il mit à la tête de ces Tragédies, que Melpomene, pour qui la Scène fut inventée, n'y paroît plus en Italie que comme une suivante de Polymnie; enfin qu'elle ne s'y montre plus que comme la vile esclave de la Peinture, de la Musique & de la Sculpture.

*E in vece d'adoprar le forge proprie
 Debba le forge adoprar de gl' artefici,
 Di Cantori, Pittori e Scatuarii,
 Di quali è divenuta ancilla ignobile
 Colei che sopra loro ha'l summo imperio,
 E Sopra le Scene ha minor parte ed infima
 Quella per cui le Scene s'inventarono.*

Dans une autre contrée de l'Europe, le pathétique de la déclamation tragique consistoit encore il n'y a que quarante ans, en des tons furieux, en un

maintien ou morne, ou bien effaré, & dans des gestes de forcenés. Les Acteurs de la Scène tragique, dont je parle, étoient dispensés de noblesse dans leur geste, de mesure dans leur prononciation, de dignité dans leur maintien, & de décence dans leurs démarches. Il suffisoit qu'ils fissent parade d'une morgue bien noire & bien sombre, ou qu'ils parussent livrés à des transports de fureur qui les fissent extravaguer. Sur ce théâtre, il étoit permis à Jules César de s'arracher les cheveux, ainsi que le feroit un homme de la lie du peuple, pour exprimer sa colere. Alexandre, pour mieux marquer son emportement, y pouvoit frapper du pied, démonstration que nous ne permettons pas aux Ecoliers qui jouent la Tragédie dans nos Colléges.

Dans un autre pays, les Héros sont entierement avilis par des choses basses ou indécentes qu'on leur fait faire sur le théâtre. On voit sur la Scène dont je parle ici, Scipion fumer une pipe de tabac, & boire dans un pot de biere sous sa tente, en méditant le plan de la bataille qu'il va donner aux Carthaginois.

Je ne parlerai point ici du théâtre Flamand, parce que dans le tragique, il ne fait presque autre chose que de copier la Scène Françoisé, dès le tems où l'on y représentoit les Comédies de la Passion. Les Comédiens Flamands ont un petit nombre de Tragédies originales, & leur déclamation est seulement un peu moins chantante & moins animée que celle des Comédiens François.

Non-seulement notre Scène tragique est noble, mais elle est encore purgée de tous les appareils frivoles; elle est dégagée de tous les spectacles puérieres qui ne sont propres qu'à dégrader Melpomene de sa dignité. Voici comment s'explique un des plus grands Poètes tragiques d'Angleterre sur la décence de nos représentations. (a) *Je ne sçauois trop recommander à mes Compatriotes, de se conformer aux usages du théâtre François. Les Rois & les Reines y laissent leurs gardes à la porte de la Scène, & ils y entrent sans ce cortège très-embarrassant, qui les suit sur la nôtre. Je souhaiterois encore, qu'à l'exemple des François, nous voulussions bien bannir de nos repré-*

(a) Spectateur du 13 Avril 1711.

sentations le fracas énorme qu'y font les tambours, le tocsin, les trompettes, & surtout les cris de joie des moucheurs de chandelle & des autres gagistes revêtus, qui viennent là pour représenter le peuple, tintamarre qu'on entend quelquefois à quatre rues de la Comédie.

Monfieur Adifon, c'est lui-même que je viens de citer, dit encore bien des choses dans cet écrit, & dans celui qu'il publia huit jours après contre d'autres usages communs sur le théâtre Anglois, & qui lui paroissent avec raison des usages vicieux. Tel est l'usage d'y exposer les appareils des supplices les plus affreux, & quelquefois le supplice même. Tel est l'usage d'y faire apparôître des spectres hideux & des fantômes horribles. Il est vrai, suivant son sentiment, que les Poëtes François évitent avec trop d'affectation de donner du spectacle. Par exemple, il reprend le grand Corneille de n'avoir pas fait tuer sur la Scène Camille (a). Corneille, dit-il, afin d'éviter d'ensanglanter la Scène, rend encore l'action du jeune Horace plus atroce, en lui donnant le tems de faire quelque ré-

(a) Les Horaces, Act. 4.

flexion, & cela sans songer qu'il doit sauver à la fin de la pièce le meurtrier de sa sœur. Horace seroit moins odieux, s'il tuoit Camille dans le tems même qu'elle profere ses imprécations contre Rome. Quoiqu'il en soit de cette observation, on ne sçauroit disconvenir, que si la représentation des Tragédies est trop chargée de spectacles en Angleterre, elle n'en soit trop dénuée en France. Qu'on demande à l'Actrice qui jouë le rôle d'Andromaque^(a), si la Scène dans laquelle Andromaque prête à se donner la mort, recommande Astianax, le fils d'Hector & le sien, à sa confidente, ne deviendroit pas encore plus touchante en y faisant paroître cet enfant infortuné, & en donnant lieu par sa présence aux démonstrations les plus pressées de la tendresse maternelle qui ne sçauroient paroître froides en une pareille situation.

Il n'en est pas de la Comédie comme de la Tragédie. Je ne crois pas qu'on puisse dire que des différentes manieres dont on récite aujourd'hui la Comédie en différens pays, l'une soit meilleure que l'autre. Chaque pays doit avoir sa

(a) Dans la Tragédie de Racine.

maniere propre de réciter la Comédie.

Dans la représentation des Comédies, il ne s'agit pas de procurer de la vénération aux personnages introduits sur la Scène, mais bien de les rendre reconnoissables aux spectateurs. Il faut donc que les Comédiens copient ce que leur nation peut avoir de singulier dans le geste, dans le maintien & dans la prononciation. Il faut qu'ils se moulent d'après leurs compatriotes. Généralement parlant, il est des peuples qui varient davantage leurs tons de voix, qui mettent des accens plus aigus & plus fréquens dans leur prononciation, & qui gesticulent avec plus d'activité que d'autres. Comme le naturel de certaines nations est plus vif que le naturel d'autres nations, l'action des unes est plus vive que l'action des autres. Leurs sentimens, leurs passions s'échappent avec une impétuosité qu'on n'apperçoit pas en d'autres nations. Les François n'usent point de certains gestes, de certaines démonstrations avec les doigts, ils ne rient point comme les Italiens. Les François ne varient pas leur prononciation par de certains accens qui sont ordinaires en Italie,

même dans les conversations familia-
res. Or un Acteur de Comédie , qui
dans sa déclamation imiteroit la pronon-
ciation & la gesticulation d'un peuple
étranger , pécheroit contre la regle que
nous avons rapportée. Par exemple ,
un Comédien Anglois qui mettroit
autant de vivacité dans ses gestes ;
qui marqueroit autant d'inquiétude
dans sa contenance , autant de conten-
tion dans son visage ; qui placeroit des
exclamations aussi fréquentes dans sa
prononciation , qui les feroit aussi
marquées qu'un Florentin ; un Comé-
dien Anglois enfin qui joueroit comme
un Comédien Italien , joueroit mal. Les
Anglois qui doivent lui servir de mo-
dèle , ne se comportent pas ainsi. Ce qui
suffit pour agiter un Italien, n'est pas suffi-
sant pour remuer un Anglois. Un An-
glois , à qui l'on prononce l'arrêt qui
le condamne à la mort , montre moins
d'agitation qu'un Italien que son juge
condamne à un écu d'amende.

Le meilleur Acteur de Comédie est
donc celui qui réussit le mieux dans l'i-
mitation théâtrale de ses originaux, tels
que puissent être les originaux qu'il co-
pie. Si les Comédiens d'un pays plaisent

plus aux étrangers que les Comédiens des autres pays, c'est que ces premiers Comédiens seront formés d'après une nation, qui naturellement aura plus de gentillesse dans les manieres, & plus d'agrément dans l'élocution, que les autres nations.

S E C T I O N XLIII.

Que le plaisir que nous avons au Théâtre, n'est point produit par l'illusion.

DES personnes d'esprit ont cru que l'illusion étoit la premiere cause du plaisir que nous donnent les spectacles & les tableaux. Suivant leur sentiment, la représentation du Cid ne nous donne tant de plaisir que par l'illusion qu'elle nous fait. Les vers du grand Corneille, l'appareil de la Scène & la déclamation des Acteurs nous en imposent assez pour nous faire croire, qu'au lieu d'assister à la représentation de l'événement, nous assistons à l'événement même, & que nous voyons réellement l'action, & non pas une

imitation. Cette opinion me paroît infoutenable.

Il ne fçauroit y avoir d'illusion dans l'esprit d'un homme qui est en son bon sens , à moins que précédemment il n'y ait eu une illusion faite à ses sens. Or il est vrai que tout ce que nous voyons au théâtre , concourt à nous émouvoir ; mais rien n'y fait illusion à nos sens , car tout s'y montre comme imitation. Rien n'y paroît , pour ainsi dire , que comme copie. Nous n'arrivons pas au théâtre dans l'idée que nous y verrons véritablement Chimene & Rodrigue. Nous n'y apportons point la prévention avec laquelle celui qui s'est laissé persuader par un Magicien qu'il lui fera voir un spectre , entre dans la caverne où le phantôme doit apparôître. Cette prévention dispose beaucoup à l'illusion , mais nous ne l'apportons point au théâtre. L'affiche ne nous a promis qu'une imitation ou des copies de Chimene & de Phedre. Nous arrivons au théâtre , préparés à voir ce que nous y voyons ; & nous y avons encore perpétuellement cent choses sous les yeux , lesquelles d'instant en instant nous font souvenir

du lieu où nous sommes , & de ce que nous sommes. Le spectateur y conserve donc son bon sens , malgré l'émotion la plus vive. C'est sans extravaguer qu'on s'y passionne. Il se peut faire tout au plus qu'une jeune personne d'un naturel très-sensible , fera tellement transportée par un plaisir encore nouveau pour elle , que son émotion & sa surprise lui feront faire quelque exclamation ou quelques gestes involontaires , qui montreront qu'elle ne fait point une attention actuelle à la contenance qu'il convient de garder dans une assemblée publique. Mais bien-tôt elle s'apercevra de son égarement momentané , ou , pour parler plus juste , de sa distraction. Car il n'est pas vrai qu'elle ait cru , durant son ravissement , voir Rodrigue & Chimene. Elle a seulement été touchée presque aussi vivement qu'elle l'auroit été , si réellement elle avoit vu Rodrigue aux pieds de sa maîtresse dont il vient de tuer le pere.

Il en est de même de la Peinture. Le tableau d'Attila peint par Raphaël , ne tire point son mérite de ce qu'il nous en impose assez pour nous séduire &

pour nous faire croire que nous voyons véritablement saint Pierre & saint Paul en l'air, & menaçant l'épée à la main ce Roi barbare entouré des troupes qu'il menoit saccager Rome. Mais dans le tableau dont je parle, Attila représente si naïvement un Scythe épouvanté, le Pape Leon qui lui explique cette vision, montre une assurance si noble & un maintien si conforme à sa dignité; tous les assistans ressemblent si bien à des hommes qui se rencontreroient chacun dans la même circonstance où Raphaël a supposé ses différens personnages, les chevaux même concourent si bien à l'action principale; l'imitation est si vraisemblable, qu'elle fait sur les spectateurs une grande partie de l'impression que l'événement auroit pu faire sur eux.

On raconte (a) un grand nombre d'histoires d'animaux, d'enfans, & même d'hommes faits qui s'en sont laissé imposer par des tableaux, au point de les avoir pris pour les objets dont ils n'étoient qu'une imitation. Toutes ces personnes, dira-t'on, sont tombées dans l'illusion que vous regardez com-

(a) *Plin.*, lib. 3. c. 10.

me impossible. On ajoutera que plusieurs oiseaux se sont froissé la tête contre la perspective de Ruel, trompés par son ciel, si bien imité qu'ils ont cru pouvoir prendre l'essor à travers. Des hommes ont souvent adrelié la parole à des portraits, croyant parler à d'autres hommes. Tout le monde sçait l'histoire du portrait de la servante de Rembrandt. Il l'avoit exposé à une fenêtre où cette fille se tenoit quelquefois, & les voisins y vinrent tour à tour pour faire conversation avec la toile.

Je veux bien tomber d'accord de tous ces faits, qui prouvent seulement que les tableaux peuvent bien quelquefois nous faire tomber en illusion, mais non pas que l'illusion soit la source du plaisir que nous font les imitations Poëtiques ou Pittoresques. La preuve est que le plaisir continue, quand il n'y a plus de lieu à la surprise. Les tableaux plaisent sans le secours de cette illusion, qui n'est qu'un incident du plaisir qu'ils nous donnent, & même un incident assez rare. Les tableaux plaisent, quoiqu'on ait présent à l'esprit qu'ils ne sont qu'une toile sur laquelle on a placé des cou-

leurs avec art. Une Tragédie touche ceux qui connoissent le plus distinctement tous les ressorts que le génie du Poëte & le talent du Comédien mettent en œuvre pour les émouvoir.

Le plaisir que les tableaux & les poëmes dramatiques excellens nous peuvent faire, est même plus grand, lorsque nous les voyons pour la seconde fois, & quand il n'y a plus lieu à l'illusion. La premiere fois qu'on les voit, on est ébloui de leurs beautés. Notre esprit trop inquiet & trop en mouvement pour se fixer sur rien de particulier, ne jouit véritablement de rien. Pour vouloir parcourir tout & voir tout, nous ne voyons rien distinctement. Il n'est personne qui n'ait expérimenté ce que j'avance, si jamais il lui est tombé dans les mains quelque livre qu'il souhaitât avec beaucoup d'impatience de lire. Avant que d'en pouvoir lire les premières pages avec une attention entière, il lui a fallu parcourir son livre d'un bout à l'autre. Ainsi quand nous voyons une belle Tragédie, ou bien un beau tableau, pour la seconde fois, notre esprit est plus capable de s'arrêter sur les par-

ties d'un objet qu'il a découvert & parcouru en entier. L'idée générale de l'ouvrage a pris son affiette, pour ainsi dire, dans l'imagination; car il faut qu'une telle idée y demeure quelque tems avant que d'y bien prendre sa place. Alors l'esprit se livre sans distraction à ce qui le touche. Un curieux d'Architecture n'examine une colonne, & il ne s'arrête sur aucune partie d'un Palais, qu'après avoir donné le *coup-d'œil* à toute la masse du bâtiment, qu'après avoir bien placé dans son imagination l'idée distincte de ce Palais.

SECTION XLIV.

Que les Poèmes dramatiques purgent les passions.

IL suffit de bien connoître les passions violentes, pour desirer sérieusement de n'y jamais être assujetti, & pour prendre des résolutions qui les empêchent, du moins, de nous subjuger si facilement. Un homme qui sçait quelles inquiétudes la passion de l'amour est capable de causer; un homme qui sçait

à quelles extravagances elle conduit les plus sages, & dans quels périls elle précipite les plus circonspects, desirera très-sérieusement de n'être jamais livré à cette yvresse. Or les Poësies dramatiques, en mettant sous nos yeux les égaremens où les passions nous conduisent, nous en font connoître les symptômes & la nature plus sensiblement qu'un livre ne sçauroit le faire. Voilà pourquoi l'on a dit dans tous les tems, que la Tragédie purgeoit les passions. Les autres Poëmes peuvent bien faire quelque effet approchant de celui de la Tragédie : mais comme l'impression qu'ils font sur nous, n'est point à beaucoup près aussi grande que l'impression que la Tragédie fait, à l'aide du théâtre, ils ne sont pas aussi efficaces que la Tragédie pour purger les passions.

Les hommes avec qui nous vivons, nous laissent presque toujours à deviner le véritable motif de leurs actions, & quel est le fond de leur cœur. Ce qui s'en échappe au dehors, & ce qui ne paroît qu'une étincelle, vient souvent d'une incendie qui fait des ravages affreux dans l'intérieur. Il arrive donc souvent que nous nous trompons

nous-mêmes, en voulant deviner ce que pensent les hommes; & plus souvent encore ils nous trompent eux-mêmes dans ce qu'ils nous disent de la situation de leur cœur & de leur esprit. Les personnages de Tragédie quittent le masque devant nous. Ils prennent tous les spectateurs pour confidens de leurs véritables projets & de leurs sentimens les plus cachés. Ils ne laissent rien à deviner aux spectateurs que ce qui peut être deviné sûrement & facilement. On peut dire la même chose des Comédies.

D'ailleurs la profession du Poëte dramatique, est de peindre les passions telles qu'elles sont réellement, sans exagérer les chagrins qui les accompagnent, & les malheurs qui les suivent. C'est encore par des exemples qu'il nous instruit. Enfin, ce qui doit achever de nous convaincre de sa sincérité, nous nous reconnoissons nous-mêmes dans ses tableaux. Or la peinture fidelle des passions suffit seule pour nous les faire craindre, & pour nous engager à prendre la résolution de les éviter avec toute l'attention dont nous sommes capables. Il n'est pas besoin

que cette peinture soit chargée. Qui peut, après avoir vu le Cid, ne point appréhender d'avoir une explication chatouilleuse dans un de ces momens où nos humeurs sont aigries ? Quelle résolution ne forme-t'on pas de ne point traiter les affaires qui nous tiennent trop au cœur, dans ces instans, où il est si facile que l'explication aboutisse à une querelle ? Ne se promet-on point de se taire, du moins dans toutes les occasions où notre imagination trop émue peut nous faire dire quatre mots, que nous voudrions racheter par un silence de six mois ? Cette crainte des passions ne laisse pas d'avoir quelque effet.

Il n'est guères de passion qui ne soit un petit feu dans son commencement, & qui ne s'éteignît bientôt, si une juste défiance de nous-mêmes nous faisoit fuir les objets capables de l'attiser. Phèdre criminelle, malgré elle-même, est une fable comme celle de la naissance de Bacchus & de Minerve.

Qu'on ne me fasse point dire après cela, que les Poèmes dramatiques sont un remède souverain & universel en morale ; je suis trop éloigné de rien

penfer d'approchant : je veux dire feulement que les Poëmes dramatiques corrigent quelquefois les hommes , & que fouvent ils leur donnent l'envie d'être meilleurs. C'est ainfi que le fpectacle imaginé par les Lacédémoniens , pour inspirer l'averfion de l'yvrognerie à leur jeunefle , faifoit fon effet. L'horreur que la manie & l'abrutiffement des esclaves, qu'on expofoit yvres fur un théâtre , donnoit aux fpectateurs , laiffoient en eux une ferme réfolution de réfifter aux attraits de ce vice. Cette réfolution empêchoit quelques jeunes gens de prendre du vin avec excès, quoiqu'elle ne fût point capable d'en retenir plusieus autres. Il eft des hommes trop fougueux pour être retenus par des exemples , & des paffions trop allumées pour être éteintes par des réflexions philofophiques. La Tragédie purge donc les paffions à peu près comme les remedes guériffent , & comme les armes défensives garantiffent des coups des armes offensives. La chofe n'arrive pas toujours , mais elle arrive quelquefois.

J'ai fuppofé, dans tout ce que je viens de dire , la morale des pieces de

théâtre aussi bonne qu'elle doit l'être; Les Poètes dramatiques dignes d'écrire pour le théâtre, ont toujours regardé l'obligation d'inspirer la haine du vice & l'amour de la vertu, comme la première obligation de leur Art. *Ce que je puis assurer*, dit Monsieur Racine à ce sujet (a), *c'est que je n'ai point fait de Tragédie où la vertu soit plus mise au jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les foiblesses de l'amour y passent pour de véritables foiblesses. Les passions n'y sont présentées aux yeux, que pour montrer le désordre dont elles sont cause; & le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connoître & haïr la difformité. C'est-là proprement le but que tout homme qui travaille pour le théâtre, doit se proposer, & c'est ce que les premiers Poètes tragiques avoient en vue sur toute chose. Leur théâtre étoit une école où la vertu n'étoit pas moins bien enseignée que dans les écoles des Philosophes.*

Les Ecrivains qui ne veulent pas comprendre comment la Tragédie purge les passions, allèguent, pour justifier

(a) *Préf. de Phèdre.*

leur sentiment, que le but de la Tragédie est de les exciter. Un peu de réflexion leur auroit fait trouver l'éclaircissement de cette ombre de difficulté, s'ils avoient daigné le chercher.

La Tragédie prétend bien que toutes les passions, dont elle fait des tableaux, nous émeuvent; mais elle ne veut pas toujours que notre affection soit la même que l'affection du personnage tourmenté par une passion, ni que nous époufions ses sentimens. Le plus souvent son but est d'exciter en nous des sentimens opposés à ceux qu'elle prête à ses personnages. Par exemple, quand la Tragédie nous dépeint Médée qui se venge par le meurtre de ses propres enfans, elle dispose son tableau, de maniere que nous prenions en horreur la passion de la vengeance, laquelle est capable de porter à des excès si funestes. Le Poëte prétend seulement nous inspirer les sentimens qu'il prête à ceux des personnages qu'il dépeint vertueux, & encore ne veut-il nous faire époufer que ceux de leurs sentimens qui sont louables. Or quand on dit que la Tragédie pur-

ge les passions, on entend parler seulement des passions vicieuses & préjudiciables à la société. Une Tragédie qui donneroit du dégoût des passions utiles à la société, telles que sont l'amour de la patrie, l'amour de la gloire, la crainte du deshonneur, &c. seroit aussi vicieuse qu'une Tragédie qui rendroit le vice aimable.

Il est vrai qu'il est des Poètes dramatiques ignorans dans leur Art, & qui, sans connoissance des mœurs, représentent souvent le vice comme une grandeur d'ame, & la vertu comme une petitesse d'esprit & de cœur. Mais cette faute doit être imputée à l'ignorance, ou bien à la dépravation de l'Artisan, & non point à l'Art. On dit du Chirurgien qui estropie ceux qu'il saigne, qu'il est un mal-adroit; mais sa faute ne décrie point la saignée, & ne décrédite pas la Chirurgie. Un Auteur étourdi fait une Comédie qui détruit un des principaux élémens de la société, je veux dire la persuasion où doivent être les enfans que leurs parens les aiment encore plus que ces parens ne s'aiment eux-mêmes. Il fait rouler l'intrigue de sa piece sur la ruse

d'un pere qui met en œuvre la fourberie la plus raffinée, pour faire enfermer ses enfans qui sont bien nés, afin de s'approprier leur bien, & d'en jouir avec sa maîtresse. L'Auteur dont je parle, expose ce mystere d'iniquité sur la Scène comique, sans le rendre plus odieux que Terence cherche à rendre odieux les tours de jeunesse des Eschines & des Pamphiles, que le bouillant de l'âge précipite, malgré leurs remords, dans des foiblesses que le monde excuse, & dont les peres eux-mêmes ne sont pas toujours aussi désespérés qu'ils le disent. D'ailleurs l'intrigue des pieces de Térence finit par un dénouement qui met le fils en état de satisfaire à la fois son devoir & son inclination. La tendresse paternelle combattue dans le pere par la raison; les agitations d'un enfant bien né, tourmenté par la crainte de déplaire à ses parens, ou de perdre sa maîtresse, donnent lieu à plusieurs incidens intéressans, dont il peut résulter une morale utile. Mais la barbarie d'un pere qui veut sacrifier ses enfans à une passion, que la jeunesse ne sçauroit plus excuser en lui, ne peut être regardée que com-

me un crime énorme , & tel à peu près que celui de Médée. Si ce crime peut être exposé sur le théâtre , s'il peut y donner lieu à une morale utile , c'est en cas qu'il y paroisse dépeint avec les couleurs les plus noires , & qu'il y soit enfin puni des châtimens les plus sévères que Melpomene employe , mais dont Thalie ne peut pas se servir. Il est contre les bonnes mœurs de donner l'idée que cette action n'est qu'une faute ordinaire , en la faisant servir de sujet à une piece Comique. Qu'on flétrisse donc cette piece odieuse ; mais qu'on tombe d'accord en même tems que les Comédies de Térence , & la plupart de celles de Moliere sont propres à purger les passions.

SECTION XLV.

De la Musique proprement dite.

IL nous reste à parler de la Musique ; comme du troisieme des moyens que les hommes ont inventés pour donner une nouvelle force à la Poësie , & pour la mettre en état de faire sur nous une

plus grande impression. Ainsi que le Peintre imite les traits & les couleurs de la nature, de même le Musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentimens & ses passions. Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie; au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions. Les mots articulés ne tirent leur signification & leur valeur que de l'institution des hommes, qui n'ont pu leur donner cours que dans un certain pays.

La Musique, afin de rendre l'imitation qu'elle fait des sons naturels plus capable de plaire & de toucher, l'a réduite dans ce chant continu qu'on appelle le sujet. Cet art a trouvé encore deux moyens de rendre ce chant plus capable de nous plaire & de nous émouvoir. L'un est l'harmonie, & l'autre est le rithme.

Les accords dans lesquels l'harmoni-

nie consiste, ont un grand charme pour l'oreille; & le concours des différentes parties d'une composition musicale qui font ces accords, contribue encore à l'expression du bruit que le Musicien prétend imiter. La basse continue & les autres parties aident beaucoup le chant à exprimer plus parfaitement le sujet de l'imitation.

Les anciens appelloient rithme en musique, ce que nous appellons *mesure & mouvement*. Or la mesure & le mouvement donne l'ame, pour ainsi dire, à une composition musicale. La science du rithme, en montrant à varier à propos la mesure, ôte de la musique cette uniformité de cadence, qui seroit capable de la rendre bientôt ennuyeuse. En second lieu, le rithme fait mettre une nouvelle vraisemblance dans l'imitation que peut faire une composition musicale, parce que le rithme lui fait imiter encore la progression & le mouvement des bruits & des sons naturels qu'elle imitoit déjà par le chant & par l'harmonie. Ainsi le rithme donne une vraisemblance de plus à l'imitation.

La Musique fait donc ses imitations

par le secours du chant, de l'harmonie & du rithme. *In cantu tria præcipuè notanda sunt, harmonia, sermo & rithmus. Harmonia versatur circa sonum: Sermo circa intellectum verborum & enuntiati- nem distinctam: Rithmus circa concinnum cantici motum.* C'est ainsi que la Peinture fait ses imitations par le secours du trait, du clair-obscur, & des couleurs locales.

Les signes naturels des passions que la Musique rassemble, & quelle employe avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse pour nous émouvoir. Ils la tiennent de la nature même. *Nihil est enim tam cognatum men- tibus nostris, quàm numeri atque voces, quibus & excitamur, & incendimur, & lenimur, & languescimus,* dit un des plus judicieux observateurs des affec- tions des hommes (a). C'est ainsi que le plaisir de l'oreille devient le plaisir du cœur. De-là sont nées les chansons; & l'observation qu'on aura faite, que les paroles de ces chansons avoient

(a) Cic. lib. 3. de Or.

bien une autre énergie, lorsqu'on les entendoit chanter, que lorsqu'on les entendoit déclamer, a donné lieu à mettre des récits en musique dans les spectacles, & l'on est venu successivement à chanter une piece dramatique en entier. Voilà nos Opera.

Il est donc une vérité dans les récits des Opera; & cette vérité consiste dans l'imitation des tons, des accens, des soupirs, & des sons qui sont propres naturellement aux sentimens contenus dans les paroles. La même vérité peut se trouver dans l'harmonie & dans le rithme de toute la composition.

La Musique ne s'est pas contentée d'imiter dans ses chants le langage inarticulé de l'homme, & tous les sons naturels dont il se fert par instinct. Cet Art a voulu encore faire des imitations de tous les bruits qui sont les plus capables de faire impression sur nous, lorsque nous les entendons dans la nature. La Musique ne se fert que des instrumens pour imiter ces bruits, dans lesquels il n'y a rien d'articulé; & nous appellons communément ces imitations, des symphonies. Cependant les symphonies ne laissent pas de jouer,

pour ainsi dire , différens rôles dans nos Opera, & cela avec beaucoup de succès.

En premier lieu , bien que cette Musique soit purement instrumentale , elle ne laisse pas de contenir une imitation véritable de la nature. En second lieu , il y a plusieurs bruits dans la nature capables de produire un grand effet sur nous , quand on nous les fait entendre à propos dans les Scènes d'une piece dramatique.

La vérité de l'imitation d'une symphonie consiste dans la ressemblance de cette symphonie avec le bruit qu'elle prétend imiter. Il y a de la vérité dans une symphonie , composée pour imiter une tempête , lorsque le chant de la symphonie , son harmonie & son rythme nous font entendre un bruit pareil au fracas que les vents font dans l'air & au mugissement des flots , qui s'entrechoquent , ou qui se brisent contre des rochers. Telle est la symphonie qui imite une tempête dans l'Opera d'Alcione de M. Marais.

Ainsi , quoique ces symphonies ne nous fassent pas entendre aucun son articulé , elles ne laissent pas de pouvoir jouer des rôles dans des pieces dra-

matiques, parce qu'elles contribuent à nous intéresser à l'action, en faisant sur nous une impression approchante de celle que feroit le bruit même dont elles font une imitation, si nous entendions ce bruit dans les mêmes circonstances que nous entendons la symphonie qui l'imité. Par exemple, l'imitation du bruit d'une tempête qui va submerger un personnage, à qui le Poëte nous fait prendre actuellement un grand intérêt, nous affecte comme nous affecteroit le bruit d'une tempête prête à submerger une personne pour laquelle nous nous intéresserions avec chaleur, si nous nous trouvions à portée d'entendre cette tempête véritable. Il seroit inutile de répéter ici que l'impression de la symphonie ne sçauroit être aussi sérieuse que l'impression que la tempête véritable feroit sur nous; car j'ai déjà dit plusieurs fois, que l'impression qu'une imitation fait sur nous est bien moins forte que l'impression faite par la chose imitée. (a) *Sine dubio in omni re vincit imitationem veritas.*

Il n'est donc pas surprenant que les symphonies nous touchent beaucoup,

(a) *Cic. de Orat. lib. 3.*

quoique leurs sons, comme le dit Longin (a), ne soient que de simples imitations d'un bruit inarticulé, & s'il faut parler ainsi, des sons qui n'ont que la moitié de leur être, & une demi-vie.

Voilà pourquoi l'on s'est servi, dans tous les pays & dans tous les tems, du chant inarticulé des instrumens pour remuer le cœur des hommes, & pour mettre certains sentimens en eux, principalement dans les occasions où l'on ne sçauroit leur inspirer ces sentimens en se servant du pouvoir de la parole. Les peuples civilisés ont toujours fait usage de la Musique instrumentale dans leur culte religieux. Tous les peuples ont eu des instrumens propres à la guerre, & ils s'y sont servi de leur chant inarticulé, non-seulement pour faire entendre à ceux qui devoient obéir les ordres de leurs Commandans, mais encore pour animer le courage des combattans, & même quelquefois pour le retenir. On a touché ces instrumens différemment, suivant l'effet qu'on vouloit qu'ils fissent, & on a cherché à rendre leur bruit convenable à l'usage auquel on le destinoit.

(a) *Traité du Subl. ch. 32.*

Peut-être aurions-nous étudié l'art de toucher les instrumens militaires autant que les Anciens l'avoient étudié, si le fracas des armes à feu laissoit nos combattans en état d'entendre distinctement le son de ces instrumens. Mais quoique nous n'ayons pas travaillé beaucoup à perfectionner nos instrumens militaires ; & quoique nous ayons si fort négligé l'art de les toucher, qui donnoit tant de considération parmi les Anciens que nous regardons ceux qui exercent cet art aujourd'hui, comme la partie la plus vile d'une armée, nous ne laissons pas de trouver les premiers principes de cet art dans nos camps. Nos trompettes ne sonnent point la charge, comme ils sonnent la retraite. Nos tambours ne battent point la chamade du même mouvement dont ils battent la charge.

Les symphonies de nos Opera, & principalement les symphonies des Opera de Lulli, le plus grand Poëte en musique dont nous ayons des ouvrages, rendent vraisemblables les effets les plus surprenans de la musique des Anciens. Peut-être que les bruits de guerre de Thésée, les sourdines d'Ar-

uide, & plusieurs autres symphonies du même Auteur auroient produit de ces effets qui nous paroïssent fabuleux dans le récit des Auteurs anciens, si on les avoit fait entendre à des hommes d'un naturel aussi vif que des Athéniens; & cela dans des spectacles où ils eussent été émus déjà par l'action d'une Tragédie. Nous-mêmes ne sentons-nous pas que ces airs font sur nous l'impression que le Musicien a eu l'intention de leur faire produire? Ne sentons-nous pas que ces symphonies nous agitent, nous calment, nous attendrissent; enfin qu'elles agissent sur nous, à peu près comme les vers de Corneille & ceux de Racine y peuvent agir?

Si l'Auteur anonyme du *Traité De Poëmatum cantu & viribus Rithmi*, que je crois être Isaac Vossius, parce que ses amis me l'ont dit, & parce que cet ouvrage est rempli des préventions en faveur de la Chine & des Chinois, que tout le monde sçait bien avoir été particulières à ce sçavant homme; si, dis-je, cet Auteur avoit pu entendre les Opera de Lulli, & principalement les derniers, avant que d'écrire le *Traité*

dont je parle , il n'auroit pas dit , comme il l'a fait , (a) que la Musique moderne n'avoit rien , ni de la force ni de l'énergie de la Musique ancienne. Faut-il s'étonner , c'est le sens de ses paroles , que notre Musique ne fasse point les effets que celle des Anciens sçavoit faire , puisque les chants les plus variés & l'harmonie la plus riche ne sont que des fadaïses sonores & des niaiseries harmonieuses ; quand le Musicien ne sçait pas faire un usage sensé de ces chants & de cette harmonie , pour bien exprimer son sujet ; & quand il ne sçait pas animer encore sa composition par un rithme convenable à ce sujet , de maniere que cette composition exprime quelque chose , & qu'elle l'exprime bien ? *Quippe cum omnis cantus & harmonia , quantumvis elegans , si & verborum intellectus & motus absint aliquid significantes , nihil nisi inanem continent sonum , nemini mirum videri debet abesse ab hodiernâ musicâ virtutem , quæ tantoperè in veteri prædicatur.*

Si quelque Musique moderne manque du mérite dont parle ici Monsieur Vossius , ce n'est point celle de Lulli. Ce

(a) In Præfat.

qu'il appelle ici *verborum intellectum*, ou l'expression, est parfaite dans ce Musicien. Les personnes qui ne sçavent pas le François, devinent les sentimens & les passions des Acteurs qu'il fait déclamer en musique. Qu'on se figure donc quelle comparaison Vossius auroit faite des cantates & des sonates des Italiens avec les symphonies & les récits de Lulli, s'il les eût connus, lorsqu'il écrivit le livre dont je parle. Mais il paroît par la date mise au bas de sa Préface (a), qu'il l'avoit faite dès 1671, précisément quand Lulli travailloit à son premier Opera.

Les symphonies convenables au sujet & bien caractérisées, contribuent donc beaucoup à nous faire prendre intérêt dans l'action des Opera, où l'on peut dire qu'elles jouent un rôle. La fiction qui fait endormir Atys, & qui lui présente ensuite des objets si diversifiés durant son sommeil, devient plus vraisemblable & plus touchante par l'impression que font sur nous les symphonies de différens caracteres qui précèdent le sommeil, & les airs qui se succèdent à propos pendant sa durée.

(a) En forme d'Épître à Milord Arlington.

La symphonie de l'Opera de Roland; qu'on appelle communément Logiftille, joue très-bien son rôle dans l'action où elle est introduite. L'action du cinquième acte où elle est placée, consiste à rendre la raison à Roland, qui est sorti furieux de la Scène à la fin du quatrième acte. Cette belle symphonie donne même l'idée de celles dont Cicéron & Quintilien disent que les Pythagoriciens se servoient pour appaiser, avant que de mettre la tête sur le chevet, les idées tumultueuses que les mouvemens de la journée laissent dans l'imagination, de même qu'ils employoient des symphonies d'un caractère opposé, pour mieux mettre les esprits en mouvement, lorsqu'ils s'éveilloient, & pour se rendre ainsi plus propres à l'application. (a) *Pythagoræis certè moris fuit, & cum evigilassent animos ad lyram excitare, quò essent ad agendum erectiores; & cum somnum peterent ad eandem priùs lenire mentes, ut, si quid fuisset turbidorum negotiorum, componerent.* Pour le dire en passant, le premier air dansant du Prologue d'Amadis, celui qui vient après la fin du sommeil, donne

(a) *Inst. lib. 2. c. 2.*

l'idée de ces airs, au son desquels les Pythagoriciens achevoient de s'éveiller.

Pour revenir à la symphonie de l'Opera de Roland, qui nous donne une idée des airs, au son desquels les Pythagoriciens se dispofoient au sommeil, elle est entièrement dans la vérité de l'imitation. Il est vraisemblable qu'elle puisse produire l'effet pour lequel la Poësie du Musicien la destine. Le sentiment nous enseigne d'abord qu'elle est très-propre à calmer les agitations de l'esprit; & comme une discussion bien faite, justifie toujours le sentiment, nous trouvons en l'examinant, par quelles raisons elle est si propre à faire l'impression que nous avons déjà sentie.

Ce n'est point le silence qui calme le mieux une imagination trop agitée. L'expérience & le raisonnement nous enseignent qu'il est des bruits beaucoup plus propres à la calmer, que le silence même. Ces bruits sont ceux, qui, comme celui de *Logistille*, continuent long-tems dans un mouvement presque toujours égal, & sans que les sons suivans soient beaucoup plus aigus ou plus graves, beaucoup plus lents ou plus vîtes

que les sons qui les précèdent, de manière que la progression du chant se fasse le plus souvent par les intervalles moindres. Il semble que ces bruits qui ne s'accélèrent ou ne se retardent, quant à l'intonation & quant au mouvement, que suivant une proportion lente & uniforme, soient plus propres à faire reprendre aux esprits ce cours égal, dans lequel consiste la tranquillité, qu'un silence qui les laisseroit suivre le cours forcé & tumultueux, dans lequel ils auroient été mis. Un homme qui parle longtems sur le même ton, endort les autres, & la preuve que leur assoupissement vient de la continuation d'un bruit qui se soutenoit toujours à peu près le même, c'est que l'auditeur se réveille en sursaut, si l'Orateur cesse tout-à-coup de parler, ou s'il lui arrive de faire quelque exclamation sur un ton beaucoup plus haut que le ton sur lequel il déclamoit auparavant. On voit tous les jours des personnes travaillées d'insomnie, ne pouvoir s'endormir qu'au bruit d'une lecture ou d'une conversation. Dès que le bruit cesse, elles se réveillent.

Il est donc une vraisemblance en

symphonie, comme en poësie. Comme le Poëte est assujetti dans ses fictions à se conformer à la vérité de convenance, de même le Musicien doit se conformer à cette vérité dans la composition des ses symphonies. Je m'explique. Les Musiciens composent souvent des symphonies pour exprimer des bruits que nous n'avons jamais entendu, & qui peut-être ne furent jamais dans la nature. Tels sont le mugissement de la terre, quand Pluton sort des Enfers; le sifflement des airs, quand Apollon inspire la Pythie, le bruit que fait un ombre en sortant de son tombeau, & le frémissement du feuillage des chênes de Dodone. Il est une vérité de convenance pour ces symphonies. Le *convenientia finge* d'Horace a lieu ici comme dans la Poësie. On connoît quand la vraisemblance requise s'y rencontre. La vraisemblance s'y trouve certainement, quand elles font un effet approchant de l'effet que les bruits qu'elles imitent, auroient pû faire, & quand elles nous paroissent conformes à ces bruits inouis, mais dont nous ne laissons pas de nous être formé une idée confuse par rapport à d'autres

bruits que nous avons entendus. On dit donc des symphonies de cette espèce, ainsi que de celles qui peuvent imiter des bruits véritables, qu'elles expriment bien, ou qu'elles n'expriment pas. On loue celle du tombeau d'Amadis, & celle de l'Opera d'Iffé, en disant qu'elles imitent bien le naturel, quoiqu'on n'ait jamais vu la nature dans les circonstances où ces symphonies prétendent la copier. Ainsi, bien que ces symphonies soient en un certain sens inventées à plaisir, elles aident beaucoup néanmoins à rendre le spectacle touchant, & l'action pathétique. Par exemple, les accens funèbres de la symphonie que Monsieur de Lulli a placé dans la Scène de l'Opera d'Amadis (a), où l'Ombre d'Ardan sort du tombeau, font autant d'impression sur notre oreille que le spectacle & la déclamation en font sur nos yeux. Notre imagination attaquée en même tems par l'organe de la vue & par l'organe de l'ouïe, est beaucoup plus émue de l'apparition de l'Ombre, que si nos yeux seuls étoient séduits. La symphonie par laquelle Monsieur des Touches

(a) Act. 3.

fait précéder l'Oracle que rendent les chênes de Dodone, produit un effet semblable (a). Le frémissent du feuillage de ces arbres qu'elle imite par son chant, par son harmonie & par son rithme, dispose à trouver de la vraisemblance dans la supposition qui va leur prêter la parole. Il paroît croyable qu'un bruit approchant de celui de cette symphonie ait précédé, qu'il ait préparé les sons articulés que l'Oracle proféroit.

Enfin ces symphonies qui nous semblent si belles, quand elles sont employées comme l'imitation d'un certain bruit, nous paroîtroient insipides, elles nous paroîtroient mauvaises, si l'on les employoit comme l'imitation d'un autre bruit. La symphonie de l'Opera d'Issé dont je viens de parler, sembleroit ridicule, si l'on la mettoit à la place de celle du tombeau d'Amadis. Ces morceaux de musique qui nous émeuvent si sensiblement, quand ils font une partie de l'action théâtrale, plairoient même médiocrement, si l'on les faisoit entendre comme des *Sonates*, ou des morceaux de symphonies déta-

(a) Dans l'Opera d'Issé.

chés, à une personne qui ne les auroit jamais entendues à l'Opera, & qui en jugeroit par conséquent fans connoître leur plus grand mérite; c'est-à-dire, le rapport qu'elles ont avec l'action, où, pour parler ainsi, elles jouent un rôle.

Les premiers principes de la Musique, sont donc les mêmes que ceux de la Poësie & de la Peinture. Ainsi que la Poësie & la Peinture, la Musique est une imitation. La Musique ne sçauroit être bonne, si elle n'est pas conforme aux regles générales de ces deux Arts sur le choix des sujets, sur la vraisemblance, & sur plusieurs autres points. Comme le dit Ciceron (a): *Omnes Artes quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum & quasi cognatione quadam inter se continuantur.*

Comme il est des personnes qui sont plus touchées du coloris des tableaux que de l'expression des passions, il est de même des personnes, qui dans la Musique ne sont sensibles qu'à l'agrément du chant, ou bien à la richesse de l'harmonie, & qui ne font point assez d'attention, si ce chant imite bien

(a) *Pro Arch.*

le bruit qu'il doit imiter, ou s'il est convenable au sens des paroles auxquelles il est adapté. Elles n'exigent point du Musicien, qu'il assortisse sa mélodie avec les sentimens contenus dans les paroles qu'il met en chant. Elles se contentent que ses chants soient variés, gracieux, ou même bisarres, & il leur suffit qu'ils expriment en passant, quelques mots du récit. Le nombre des Musiciens qui se conforment à ce goût, comme si la Musique étoit incapable de faire rien de mieux, n'est que trop grand. S'ils mettent en chant, par exemple, celui des versets du Pseaume *Dixit Dominus*, qui commence par ces mot, *De torrente in viâ bibet*, ils s'attachent uniquement à l'expression de la rapidité du torrent dans sa course, au lieu de s'attacher au sens de ce verset, qui contient une prophétie sur la Passion de Jesus-Christ. Cependant l'expression d'un mot ne sçauroit toucher autant que l'expression d'un sentiment, à moins que le mot ne contînt seul un sentiment. Si le Musicien donne quelque chose à l'expression d'un mot qui n'est que la partie d'une phrase, il faut que ce soit sans

perdre de vue le sens général de la phrase qu'il met en chant.

Je placerois volontiers la Musique où le Compositeur n'a point sçu faire servir son art à nous émouvoir, au rang des tableaux qui ne sont que bien coloriés, & des poèmes qui ne sont que bien versifiés. Comme les beautés de l'exécution doivent servir en Poësie, ainsi qu'en Peinture, à mettre en œuvre les beautés d'invention & les traits de génie qui peignent la nature qu'on imite, de même la richesse & la variété des accords, les agrémens & la nouveauté des chants, ne doivent servir en musique que pour faire & pour embellir l'imitation du langage de la nature & des passions. Ce qu'on appelle la science de la composition est une servante, pour user de cette expression, que le génie du Musicien doit tenir à ses gages, ainsi que le génie du Poète y doit tenir le talent de rimer. Tout est perdu, qu'on me pardonne cette figure, si l'esclave se rend la maîtresse de la maison, & s'il lui est permis de l'arranger à son gré, comme un bâtiment qui ne seroit fait que pour elle. Je crois même que tous les Poètes

& que tous les Musiciens seroient de mon sentiment, s'il n'étoit pas plus facile de rimer sévèrement, que de soutenir un style poétique, comme de trouver, sans sortir du vrai, des chants qui soient à la fois naturels & gracieux. Mais on ne sçauroit être pathétique sans avoir du génie, & il suffit d'avoir professé l'Art, même quand on s'y seroit appliqué sans génie, pour composer sçavamment en musique, ou pour rimer richement en poësie.

SECTION XLVI.

Quelques réflexions sur la Musique des Italiens. Que les Italiens n'ont cultivé cet Art qu'après les François & les Flamands.

C E discours paroît me conduire naturellement à parler de la différence du goût des Italiens, & du goût des François sur la musique. Je parle du goût des Italiens d'aujourd'hui beaucoup plus éloigné du goût des François, qu'il ne l'étoit sous le Pontificat d'Urbain VIII. Quoique la nature ne change

point, & quoiqu'il semble par conséquent que la musique ne dût point changer de goût, elle en change néanmoins en Italie depuis un tems. Il est en ce pays-là une mode pour la musique, comme il en est une en France pour les habits & pour les équipages.

Les Etrangers trouvent que nous entendons mieux que les Italiens, le mouvement & la mesure, & qu'ainsi nous réufliflons mieux que les Italiens dans cette partie de la musique, que les anciens nommoient le rithme. En effet les plus habiles violons d'Italie exécutoient mal, je ne dis pas les symphonies caractérisées de Monsieur de Lulli, mais même une gavotte (a). *Itali longioribus utuntur flexibus, unde ridentur à Gallis, veluti qui uno formando psalmate utrumque exhauriunt pulmonem. Galli præterea in suo cantu rithmum magis observant quàm Itali, unde fit ut apud illos complura occurrant cantica quæ concinnos & elegantes admodum habent motus.* Quoique les Italiens étudient beaucoup la mesure, il semble néanmoins qu'ils ne connoissent pas le rithme, & qu'ils ne sçachent pas s'en servir pour

(a) Voss. de Poëm. Cant. p. 123.

l'expression, ni l'adapter au sujet de l'imitation, aussi-bien que nous.

Si Monsieur l'Abbé Gravina ne loue pas, comme Monsieur Vossius, la musique Françoisise, du moins, dit-il encore plus de mal que lui de la musique Italienne *a*). Voici ses propres paroles. *Corre per gli theatri a di nostri una musica sterile di tali effetti, (l'Auteur vient de parler des effets merveilleux de la musique des anciens) e perciò da quella assai disforme, e si esalta per lo più quell' armonia, la quale quanto alletta gli animi stemperati e dissonanti, tanto lacera coloro che danno a guidar il senso a la ragione; per che in cambio di esprimere ed imitare, suol' più tosto estinguere e cancellare ogni sembienza di verita: se pur non godiamo, che in cambio di esprimere sentimenti e passioni umane ed imitar le nostre attioni e costumi, somigli ed emiti come fa sovente conquei trilli tanto ammirati, la Lecora ol Canario: Quantumque à di nostri vada sorgendo qualche destro Modulatore il quale contro la commun corruttella da natural giudizio e proportion di mente portato, imita anche spesso la natura, à cui più si avvicinarebbe, se l'antica arte musica po-*

(a) Della Trag. p. 70.

tesse da si lunghe e folte tenebre alzare il capo. Ne ci dobbiamo mara vigliare se corrotta la poesia, se è anche corrotta la musica, perche come ne la Ragion Poetica accennammo, tutte le arti imitative hanno una idea commune dalla cui alteratione si alterano tutte, & particolarmente la musica dall' alteration della poesia si cangia come dal corpo l'ombra. Onde corrotta la poesia da i soverchi ornamenti e dalla copia delle figure, ha comunicato il suo morbo anche alla musica, oramai tanto figurata che ha perduta quasi la natural espressione. Neperche recca diletto all' orchio, perciò si deè convenevole alla Tragedia reputare; poiche il diletto proprio della musica Dramatica è quello che nasce dalla imitatione. Ma il piacer presente nasce prima dalla mancanza della vera idea, e poi per accidente da quella qualsivisa modulatione di voce che lusinga e molce la parte animale, cioè il senso solo senza concorso della ragione come fa qualsi voglia canto di un Cardello, o di un Usignuolo; e come dalla vivezza e varietà de i colori diletano, senza imitatione di verità, le Pitture Chinesi. C'est-à-dire: La musique que nous entendons aujourd'hui sur nos théâtres, est bien éloignée de pro-

duire les mêmes effets que celle des anciens. Au lieu d'imiter & d'exprimer le sens des paroles, elle ne sert qu'à l'énerver, qu'à l'étouffer. Aussi déplaît-elle autant à ceux qui ont de la justesse dans le goût, qu'elle plaît à ceux qui ne sont point d'accord avec la raison. En effet, le chant des paroles doit imiter le langage naturel des passions humaines, plutôt que le chant des Tarins & des Serins de Canarie, lequel notre musique s'attache tant à contrefaire avec ses passages & ses cadences si vantées. Néanmoins nous avons un Musicien, qui est à la fois grand Artisan & homme de sentiment, lequel ne se laisse pas entraîner au torrent (a). Mais notre poësie ayant été corrompue par l'excès des ornemens & des figures, la corruption a passé de-là dans notre musique. C'est la destinée de tous les Arts, qui ont une origine & un objet commun, que l'infection passe d'un Art à l'autre. Notre musique est donc aujourd'hui si chargée de colifichets, qu'à peine y reconnoît-on quelque trace de l'expres-

(a) *L'Auteur, dit-on, entendoit parler du Buononcini.*

sion naturelle. Ainsi elle n'en est point plus propre à la Tragédie, parce qu'elle flatte l'oreille, puisque l'imitation & l'expression du langage inarticulé des passions sont le plus grand mérite de la musique dramatique. Si notre musique nous plaît, c'est parce que nous ne connoissons pas rien de mieux, & parce quelle chatouille les sens, ce qui lui est commun avec le ramage des Chardonnerets & des Rossignols. Elle est semblable à ces peintures de la Chine, qui n'imitent point la nature, & qui ne plaisent que par la vivacité & par la variété de leurs couleurs.

Mais je ne veux point entrer davantage dans l'examen du mérite de la musique Françoisise & de la musique Italienne. C'est un sujet traité depuis un trop petit nombre d'années par des personnes d'esprits. D'ailleurs je crois qu'il faudroit la commencer par une question préliminaire, dont la discussion seroit trop longue. Je voudrois donc examiner d'abord le sentiment d'un Anglois, homme de beaucoup d'esprit, qui soutient, en reprochant à ses compatriotes le goût que beaucoup

d'eux croyent avoir pour les Opera d'Italie, qu'il est une musique convenable particulièrement à chaque langue, & spécialement propre à chaque nation (a). Suivant lui, le genre de la musique Françoisise est aussi bon que le genre de la musique Italienne. *La musique Françoisise, continue-t-il, est très-bien adaptée au son des mots, & convient fort avec la prononciation de la langue. Elle rend très-bien les accens, dont les François accompagnent leur prononciation. Les différens airs de leurs Opera expriment à merveille les mouvemens de gens naturellement gais & éveillés, comme le sont les François. C'est dommage qu'on les écoute mal, & que le Parterre y fasse si souvent Chorus avec le théâtre. Souvent la voix de l'Acteur est couverte par celle des Auditeurs, qui ne lui laissent chanter seul que les premières paroles de son air. Je me figurois, quand je m'y suis trouvé, voir un Clerc de nos Paroisses, qui n'a pas sitôt entonné le premier verset du Pseaume, que tout l'auditoire se met à chanter, si bien qu'on ne l'entend plus.*

Je me contenterai donc de faire quelques remarques historiques touchant la

(a) *Speçtateur* du 3 Avril 1711.

musique Italienne. L'Auteur d'un Poëme en quatre chants (a) sur la musique, où l'on trouve beaucoup d'esprit & de talent, prétend, que lorsque le genre humain commença, vers le seizième siècle, à sortir de la barbarie, & à cultiver les beaux arts, les Italiens furent les premiers Musiciens, & que la société des Nations profita de leurs lumières pour perfectionner cet Art. Le fait ne me paroît pas véritable. L'Italie fut bien alors le berceau de l'Architecture, de la Peinture & de la Sculpture, mais la musique renaquit dans les Pays-Bas, ou pour mieux dire elle y fleurissoit déjà depuis longtems, avec un succès, auquel toute l'Europe rendoit hommage. Je pourrois alléguer en preuve, Commine & plusieurs autres Ecrivains, mais je me contenterai de citer un témoin sans reproche, & dont la déposition est tellement circonstanciée, qu'elle ne laisse plus aucun lieu au doute. C'est un Florentin, Louis Guichardin, neveu du fameux Historien François Guichardin. Voici ce qu'il en dit dans un discours sur les Pays-Bas en général, qui sert de Préface

(a) *Imprimé en 1713.*

à sa description de leurs dix-sept Provinces, livre très-connu & traduit en plusieurs langues (a). Nos Belges sont les Patriarches de la musique qu'ils ont fait renaître, & qu'ils ont portée à un grand point de perfection. Ils naissent avec un génie heureux pour la cultiver, & leurs talens pour l'exercer sont si grands que les hommes & les femmes de ce pays chantent presque tous naturellement avec justesse comme avec grace. En joignant ensuite l'art avec la nature, ils parviennent à se faire admirer par la composition, comme par l'exécution de leurs chansons & de leur symphonies dans toutes les Cours de la Chrétienté, où leur mérite leur fait faire de si belles fortunes. Je ne nommerai que ceux qui sont morts depuis peu, & les vivans. Au nombre des premiers, sont Jean Teinturier de Nivelles, dont le rare mérite m'obligera de faire ci-dessous une mention particulière, Josse Duprat; Aubert Ockeghem, Richesfort, Adrien Villart, Jean Mouton, Verdelot, Gombert, Loup-Louvar, Courtier, Créquillon, Clément, Corneille Hont. On compte parmi les vivans, Cyprien de la Rosée, Jean Cuick, Philippe du Mont, Roland Lassé, Mancicourt, Josse Baston,

(a) E. lit. Janss. p. 1.

Chrestien Holland , Jacques Vas , Bonimarchez , Severin Cornet , Pierre Hot , Gerard Tornhout , Hubert Valerand , Jacques Berchems d'Anvers , André Pevernage , Corneille Verdonk , & plusieurs autres répandus dans toutes les Cours de la Chrétienté , où ils sont comblés de biens & d'honneurs comme les Maîtres de cet Art. En effet la postérité de Mouton & celle de Verdelot ont été célèbres en France dans la musique jusqu'à nos jours. On observera que Louis Guichardin , qui mourut (a) l'année de l'événement de notre Roi Henri IV à la Couronne , parle de la possession où étoient les Pays-Bas , de fournir l'Europe de Musiciens , ainsi que l'Italie le fait aujourd'hui concurremment avec la France , comme d'une possession qui duroit depuis longtems.

L'Italie elle-même , qui pense maintenant que les autres peuples ne sçavent en musique que ce qu'ils ont appris d'elle , faisoit venir ses Musiciens de nos contrées avant le dernier siècle , & payoit alors le même tribut à l'art des Ultramontains , qu'elle prétend recevoir aujourd'hui de tous les peuples

(a) En 1589.

de l'Europe. Il me souvient bien d'avoir lu dans les Ecrivains Italiens plusieurs passages qui le prouvent, mais je crois devoir épargner au lecteur la peine de les lire, & à moi celle de les retrouver. Je ne pense pas qu'il demande d'autres preuves que le passage de Guichardin que j'ai cité. Je me contenterai donc d'alléguer encore un passage du Corio, qui nous a donné une Histoire de Milan si curieuse & si connue de tous les sçavans. Dans le récit que le Corio fait de la mort du Duc Galeas Sforce Visconti, qui fut assassiné en 1476 dans l'Eglise de saint Etienne de Milan, il dit: (a) *Le Duc aimoit beaucoup la Musique, & même il tenoit à ses gages une trentaine de Musiciens Ultramontains, auxquels il donnoit de gros appointemens. Un d'enz nommé Cordier, touchoit du Prince cent ducats par mois.*

L'erreur de croire que les Italiens fussent les restaurateurs de la Musique en Europe, a jetté le Poëte, dont je parle, dans un autre erreur; c'est de faire un Italien de Roland Laffé, un des Musiciens des Pays-Bas, loué par Guichardin. Ce Poëte le cite donc sous

(a) *Fol. 241.*

le nom d'Orlando Lasso, & il nous dit qu'il fut un des premiers réparateurs de la Musique. Mais cet Orlando Lasso, quoiqu'on le trouve dans quelques Auteurs mal informés avec ses deux noms terminés à l'Italienne, n'en étoit pas plus Italien que le *Ferdinando Ferdinandi* de Scarron, qui étoit natif de Caën en France. La méprise vient de ce que Roland Lassé a pris à la tête de plusieurs œuvres dont les paroles sont Latines, le surnom d'*Orlandus Lassus*, en latinisant son surnom suivant l'usage de ce tems-là. Quelqu'un prévenu que tout bon Musicien devoit être Italien aura donné à ces deux noms la terminaison Italienne, en les traduisant en François. Roland Lassé étoit François, ainsi que la plûpart des Musiciens cités par Guichardin; à prendre le nom de François dans sa signification la plus naturelle, qui est de signifier tous les peuples dont la langue maternelle est le François, sous quelque domination qu'ils soient nés. Comme un homme né à Strasbourg, est Allemand, quoiqu'il soit né sujet du Roi de France, de même un homme né à Mons en Hainault est François, quoiqu'il soit né su-

jet d'un autre Prince, parce que la langue françoise est dans le Hainault la langue naturelle du pays. Or Roland Lassé, qui mourut sous le regne de notre Roi Henri IV, étoit de Mons, comme on le peut voir dans l'Histoire de Monsieur de Thou, qui fait un éloge assez long de ce Musicien (a). On ne sçauroit même dire que Lassé puisse être réputé Italien, parce que l'Italie auroit été sa patrie d'élection. Après avoir demeuré en différens endroits de l'Europe, il mourut au service de Guillaume Duc de Bavière, & il fut enterré à Munich. Enfin ce Musicien est postérieur à Gaudimeille & à plusieurs autres Musiciens célèbres du tems de Henri II & de François premier.

Revenons aux Opera & à l'énergie que le chant donne aux vers. Ce que l'art du Musicien ajoute à l'art du Poëte, supplée en quelque façon à la vraisemblance, laquelle manque dans ce spectacle. Il est contre la vraisemblance, me dira-t'on, que des Acteurs parlent toujours en vers Alexandrins, comme ils le font dans nos Tragédies ordinaires. J'en tombe d'accord; mais

(a) *Lib.* 119. *pag.* 459.

la vraisemblance est encore bien plus choquée par des Acteurs qui traitent leurs passions, leurs querelles & leurs intérêts en chantant. Le plaisir que nous fait la musique, répare néanmoins ce défaut. Ses expressions rendent aux Scènes des Opera le pathétique que le manque de vraisemblance devoit leur ôter.

On pleure donc aux Scènes touchantes des Operas, ainsi qu'aux Scènes touchantes des Tragédies qui se déclament. Les adieux d'Iphigénie à Clitemnestre, ne firent jamais verser plus de larmes à l'Hôtel de Bourgogne, que la reconnoissance d'Iphigénie & d'Oreste en ont fait répandre à l'Opera. Despréaux auroit pu dire de l'Actrice qui faisoit le personnage d'Iphigénie dans l'Opera de Duché, il y a quelques années, ce qu'il a dit de l'Actrice qui faisoit le même personnage dans la Tragédie de son ami.

Jamais Iphigénie en Aulide immolée
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait sous son nom verser la Chancrellé. (a)

(a) *Épître à Racine.*

Enfin les sens sont si flattés par le chant des récits, par l'harmonie qui les accompagne, par les chœurs par les symphonies & par le spectacle entier, que l'ame qui se laisse facilement séduire à leur plaisir, veut bien être enchantée par une fiction dont l'illusion est palpable, pour ainsi dire. *Ex voluptate fides nascitur.*

Je parle du commun des hommes. Ainsi qu'il est plusieurs personnes, qui pour être trop sensible à la musique, s'en tiennent aux agrémens du chant, comme à la richesse des accords, & qui exigent d'un compositeur qu'il sacrifie tout à ces beautés; il est aussi des hommes tellement insensibles à la musique, & dont l'oreille, pour me servir de cette expression, est tellement éloignée du cœur, que les chants les plus naturels ne les touchent pas. Il est juste qu'ils s'ennuyent à l'Opera. L'art du Musicien ne sçauroit compenser le plaisir que leur fait perdre le défaut de vraisemblance; défaut essentiel pour un Poëme, & cependant inséparable de l'Opera.

SECTION XLVII.

Quels vers sont les plus propres à être mis en Musique.

A PRÈS cela j'oserai décider que généralement parlant, la musique est beaucoup plus efficace que la simple déclamation, que la musique donne plus de force aux vers que la déclamation, quand ces vers sont propres à être mis en musique. Mais il s'en faut infiniment que tous les vers y soient également propres, & que la musique leur puisse prêter la même énergie.

Nous avons dit, en parlant de la poésie du style, qu'elle devoit exprimer avec des termes simples les sentimens; mais qu'elle devoit nous présenter tous les autres objets, dont elle parle, sous des images & des peintures. Nous avons exposé, en parlant de la musique, qu'elle devoit imiter dans ses chants les tons, les soupirs, les accents, & tous ces sons inarticulés de la voix, qui sont les signes naturels de nos sentimens & de nos passions. Il est

est très-aisé d'inférer de ces deux vérités, que les vers qui contiennent des sentimens, sont très-propres à être mis en musique; & que ceux qui contiennent des peintures, n'y sont pas bien propres.

La nature fournit elle-même, pour ainsi dire, les chants propres à exprimer les sentimens. Nous ne sçaurions même prononcer avec affection les vers qui contiennent des sentimens tendres & touchans, sans faire des soupirs, sans employer des accens & des ports de voix qu'un homme doué du génie de la musique, réduit facilement en un chant continu. Je suis certain que Lulli n'a pas cherché longtems le chant de ces vers que dit Medée dans l'Opera de Thésée.

Mon cœur auroit encore sa première innocence

S'il n'avoit jamais eü d'amour.

Il y a plus. L'homme de génie, qui compose sur des paroles semblables, trouve qu'il a fait des chants variés, même sans avoir pensé à les diversifier. Chaque sentiment a ses tons, ses accens & ses soupirs propres. Ainsi le Musicien, en composant sur des vers,

tels que ceux dont nous parlons ici, fait des chants aussi variés que la nature même est variée.

Les vers qui contiennent des peintures & des images, & ce qu'on appelle souvent par excellence de la poésie, ne donnent pas au Musicien la même facilité de bien faire. La nature ne fournit presque rien à l'expression. L'art seul aide le Musicien qui voudroit mettre en chant des vers tels que ceux où Corneille fait une peinture si magnifique du Triumvirat.

Le méchant par le prix au crime encouragé,
 Le mari dans son lit par sa femme égorgé :
 Le fils tout dégoûtant du meurtre de son pere
 Et sa tête à la main demandant son salaire
 &c.

En effet, le Musicien obligé de mettre en musique de pareils vers, ne trouveroit pas beaucoup de ressource pour sa mélodie dans la déclamation naturelle des paroles. Il faut donc qu'il se jette dans des chants, plutôt nobles & imposans qu'expressifs ; & parce que la nature ne lui aide pas à varier ces chants, il faut encore qu'ils deviennent à la fin uniformes. Comme la musique n'ajoute presque point d'é-

nergie aux vers, dont la beauté consiste dans des images, quoiqu'elle en émouffe la force en rallentissant leur prononciation. Un bon Poëte Lyrique, quelque riche que sa veine puisse être, ne mettra guères dans ses ouvrages de vers pareils à ceux de Corneille que j'ai cités. Ainsi le reproche qu'on faisoit à M. Quinault, quand il composa ses premiers Opera: Que ses vers étoient dénués de ces images & de ces peintures qui font le sublime de la Poësie, se trouve un reproche mal-fondé. On comptoit pour un défaut dans ses vers ce qui en faisoit le mérite. Mais on ne connoissoit pas encore en France en quoi consiste le mérite des vers faits pour être mis en musique. Nous n'avions encore composé que des chansons; & comme ces petits Poëmes ne sont destinés qu'à l'expression de quelques sentimens, ils n'avoient pas donné lieu à faire sur la Poësie Lyrique les observations que nous avons pu faire depuis. Dès que nous avons eu fait des Opera, l'esprit philosophique, qui est excellent pour mettre en évidence la vérité, pourvu qu'il chemine à la suite

de l'expérience, nous a fait trouver que les vers les plus remplis d'images, & généralement parlant les plus beaux, ne sont pas les plus propres à réussir en musique. Il n'y a pas de comparaison entre les deux Strophes que je vais citer, quand elles sont déclamées. La première est de l'Opera de Thésée écrit par Quinault,

Doux repos, innocente paix,
 Heureux, heureux un cœur qui ne vous perds jamais
 L'impitoyable amour m'a toujours poursuivie,
 N'étoit-ce point assez des maux qu'il m'avoit faits?
 Pourquoi ce Dieu cruel avec de nouveaux traits,
 Vient-il encore troubler le reste de ma vie?

La seconde est de l'Idille de Sceaux,
 par Racine.

Déjà grondoient les horribles tonnerres
 Par qui sont brisés les remparts,
 Déjà marchoit devant les étendarts
 Bellone les cheveux épars,
 Et se flattoit d'éterniser les guerres
 Que ses fureurs souffloient de toutes parts.

Il s'en faut beaucoup que ces deux Strophes n'ayent réussi également en musique. Trente personnes ont retenu la première pour une qui aura retenu la seconde. Cependant l'une & l'autre

sont mises en chant par Lulli, qui même avoit dix années d'expérience de plus, lorsqu'il composa l'Idille de Sceaux. Mais les premiers renferment les sentimens naturels d'un cœur agité d'une nouvelle passion. Il n'y entre qu'une image des plus simples, celle de l'amour qui décoche ses traits sur Médée. Les vers de Racine contiennent les images les plus magnifiques dont la Poësie se puisse parer. Tous ceux qui pourront oublier un moment l'effet que font ces vers, lorsqu'ils sont chantés, préféreront, avec raison, Racine à Quinault.

On convient donc généralement aujourd'hui que les vers Lyriques de Quinault sont très-propres à être mis en musique, par l'endroit même qui les faisoit critiquer dans les commencemens des Opera; je veux dire par le caractère de la Poësie de leur style. Que ces vers y soient très-propres par la mécanique de la composition, ou par l'arrangement des mots regardés en tant que de simples sons, c'est de quoi il a fallu convenir dans tous les tems,

SECTION XLVIII.

Des Estampes & des Poèmes en prose.

JE comparerois volontiers les Estampes, où l'on retrouve tout le tableau, à l'exception du coloris, aux Romans en prose, où l'on retrouve la fiction & le style de la Poësie. Ils sont des Poèmes à la mesure & à la rime près. L'invention des Estampes & celle des Poèmes en proses, sont également heureuses. Les Estampes multiplient à l'infini les tableaux des grands Maîtres. Elles mettent à portée d'en jouir ceux que la distance des lieux condamnoit à ne les voir jamais. On voit de Paris par le secours d'une Estampe, les plus grandes beautés que Raphaël ait peintes sur les murs du Vatican. Un particulier peut même mettre dans son cabinet tout l'esprit & toute la poësie qui sont dans des chefs-d'œuvres, dont les beautés sembloient réservées pour les cabinets des Princes, ou de ceux qui se sont rendus aussi riches

qu'eux, en maniant leurs finances. De même nous avons l'obligation à la Poësie en prose, de quelques ouvrages remplis d'avantures vraisemblables & merveilleuses à la fois; comme de préceptes sages & praticables en même-tems, qui n'auroient peut-être jamais vu le jour, s'il eût fallu que les Auteurs eussent assujetti leur génie à la rime & à la mesure. Les Auteurs de la Princesse de Cleves & de Télémaque, ne nous auroient peut-être jamais donné ces Ouvrages, s'ils avoient dû les écrire en vers. Il est de beaux Poëmes sans vers, comme il est de beaux vers sans poësie, & de beaux tableaux sans un riche coloris.

Qu'on ne dise point que c'est la partie du coloris qui constitue le Peintre; & qu'on n'est Peintre qu'autant qu'on sçait colorier. C'est alléguer pour preuve une question que je crois même devoir demeurer sans décision. Expliquons-nous.



SECTION XLIX.

Qu'il est inutile de disputer si la partie du dessein & de l'expression est préférable à celle du coloris.

LA perfection du dessein & celle du coloris sont des choses réelles, & sur lesquelles on peut disputer & convenir à l'aide d'un compas ou de la comparaison. Ainsi les personnes intelligentes conviendront bien entre elles du rang que le Brun tient entre les Compositeurs & les Dessinateurs, comme du rang du Titien entre les Coloristes. Mais la question, si le Brun est préférable au Titien; c'est-à-dire, si la partie de la composition poétique & de l'expression est préférable à celle du coloris, & laquelle de ces parties est supérieure à l'autre: je tiens qu'il est inutile de l'agiter. Jamais les personnes d'un sentiment opposé, ne sauraient s'accorder sur cette prééminence dont on juge toujours par rapport à soi-même. Suivant qu'on est plus ou moins sensible au coloris, ou bien à

la Poësie pittoresque, on place le Coloriste au-dessus du Poëte, ou le Poëte au-dessus du Coloriste. Le plus grand Peintre pour nous est celui dont les ouvrages nous font le plus de plaisir.

Les hommes ne sont pas affectés également par le coloris, ni par l'expression. Il en est qui, pour ainsi dire, ont l'œil plus voluptueux que d'autres. Leurs yeux sont organisés, de manière que l'harmonie & la vérité des couleurs y excite un sentiment plus vif que celui qu'elle excite dans les yeux des autres. Un autre homme, dont les yeux ne sont point conformés aussi heureusement, mais dont le cœur est plus sensible que celui du premier, trouve dans les expressions touchantes un attrait supérieur au plaisir que lui donnent l'harmonie & la vérité des couleurs locales. Tous les hommes n'ont pas le même sens également délicat. Les uns auront le sens de la vue meilleur à proportion que les autres sens. Voilà pourquoi les uns préfèrent le Poussin au Titien, quand d'autres préfèrent le Titien au Poussin.

Ceux qui jugent sans réflexion,

ne manquent pas de supposer , en faisant leurs jugemens , que les objets affectent intérieurement les autres , ainsi qu'eux-mêmes ils en sont affectés. Celui qui défend la supériorité du Pouffin , ne conçoit donc pas qu'on puisse mettre au-dessus d'un Poète , dont les inventions lui donnent un plaisir sensible , un Artisan qui n'a sçu que disposer des couleurs , dont l'harmonie & la richesse lui font un plaisir médiocre. Le partisan du Titien de son côté , plaint le partisan du Pouffin , de préférer un Peintre qui n'a pas sçu charmer les yeux ; & cela pour quelques inventions dont il juge que tous les hommes ne doivent pas être beaucoup touchés , parce que lui-même il ne l'est que médiocrement. Chacun opine donc en supposant , comme une chose décidée , que la partie de la peinture qui lui plaît davantage , est la partie de l'Art qui doit avoir le pas sur les autres ; & c'est en suivant le même principe , que les hommes se trouvent d'un avis opposé. *Trahit sua quemque voluptas.* Ils auroient raison , si chacun se contentoit de juger pour soi. Leur tort est de vou-

loir juger pour tout le monde. Mais les hommes croyent naturellement que leur goût est le bon goût; & par conséquent ils pensent que les personnes qui ne jugent pas comme eux, ont les organes imparfaits, ou qu'elles se laissent conduire à des préjugés qui les gouvernent, sans qu'elles mêmes s'apperçoivent du pouvoir de la prévention.

Qu'on change les organes de ceux à qui l'on voudroit faire changer de sentiment sur les choses qui sont purement de goût; ou, pour mieux dire, que chacun demeure dans son opinion, sans blâmer l'opinion des autres. Vouloir persuader à un homme qui préfère le coloris à l'expression, en suivant son propre sentiment, qu'il a tort: c'est lui vouloir persuader de prendre plus de plaisir à voir les tableaux du Poussin que ceux du Titien. La chose ne dépend pas plus de lui, qu'il dépend d'un homme dont le palais est conformé, de manière que le vin de Champagne lui fait plus de plaisir que le vin d'Espagne, de changer de goût, & d'aimer mieux le vin d'Espagne que l'autre.

La prédilection qui nous fait donner la préférence à une partie de la peinture sur une autre partie, ne dépend donc point de notre raison, non plus que la prédilection qui nous fait aimer un genre de poésie préférablement aux autres. Cette prédilection dépend de notre goût, & notre goût dépend de notre organisation, de nos inclinations présentes & de la situation de notre esprit. Quand notre goût change, ce n'est point parce qu'on nous aura persuadé d'en changer; mais c'est qu'il est arrivé en nous un changement physique. Il est vrai que souvent ce changement nous a été insensible, & que nous ne pouvons même nous en apercevoir qu'à l'aide de la réflexion, parce qu'il s'est fait peu à peu & imperceptiblement. L'âge & plusieurs autres causes produisent en nous ces sortes de changemens. Une passion triste nous fait aimer durant un tems des livres assortis à notre humeur présente. Nous changeons de goût aussi-tôt que nous sommes consolés. L'homme, qui durant son enfance, trouvoit plus de plaisir à lire les Fables de la Fontaine, que les Tragédies de Racine, leur pré-

feré à trente ans ces mêmes Tragédies. Je dis préférer & aimer mieux, & non pas louer & blamer : car en préférant la lecture des Tragédies de Racine à celle des Fables de la Fontaine, on ne laisse pas de louer & même d'aimer toujours ces Fables. L'homme, dont je parle, aimera mieux à soixante ans les Comédies de Moliere, qui lui remettront si bien devant les yeux le monde qu'il a vu, & qui lui fourniront des occasions si fréquentes de faire des réflexions sur ce qu'il aura observé dans le cours de sa vie, qu'il n'aimera les Tragédies de Racine, pour lesquelles il avoit tant de goût, lorsqu'il étoit occupé des passions que ces pièces nous dépeignent. Mais ces goûts particuliers n'empêchent pas les hommes de rendre justice aux bons Auteurs, ni de faire le discernement de ceux qui ont réussi, même dans le genre pour lequel ils n'ont point de prédilection. C'est sur quoi nous nous étendrons davantage à la fin de la seconde partie de cet Ouvrage.



SECTION L.

De la Sculpture, du talent qu'elle demande, & de l'Art des Bas-reliefs.

TOUT ce que nous avons dit touchant l'ordonnance & l'expression des tableaux, peut aussi s'appliquer à la Sculpture. Le ciseau est capable d'imiter, & dans les mains d'un homme de génie, il sçait intéresser presque autant que le pinceau. Il est vrai qu'on peut être un bon Sculpteur, sans avoir autant d'invention qu'il en faut pour être un excellent Peintre; mais si la Poësie n'est pas si nécessaire au Sculpteur, un Sculpteur ne laisse pas d'en faire un usage qui le met fort au-dessus de ses concurrens. Nous voyons donc par plusieurs productions de la Sculpture, qu'entre les mains d'un homme de génie, elle est capable des plus nobles opérations de la Peinture. Telle étoit l'histoire de Niobé, représentée avec quatorze ou quinze statues liées entre elles par une même action. On voit à Rome dans la Vigne

de Médicis, les sçavantes reliques de cette composition antique. Tel étoit le Groupe d'Alexandre blessé, & soutenu par des soldats, dont le Pasquin & le Torse de Belveder font des figures. Pour parler de la Sculpture moderne, tels que sont le tombeau du Cardinal de Richelieu, & l'enlèvement de Proserpine par Girardon, la Fontaine de la Place Navonne, & l'extase de Sainte Thérèse par le Bernin, comme le grand bas-relief de l'Algarde qui représente saint Pierre & saint Paul en l'air menaçans Attila, qui venoit à Rome pour la saccager. Ce bas-relief sert de tableau à un des petits Autels de la Basilique de saint Pierre.

Je ne sçai point même s'il ne faut pas plus de génie pour tirer du marbre une composition pareille à celle de l'Attila, que pour la peindre sur une toile. En effet, la poësie & les expressions en sont aussi touchantes que celle du Tableau où Raphaël a traité le même sujet; & l'exécution du Sculpteur qui semble avoir trouvé le clair-obscur avec son ciseau, me paroît d'un plus grand mérite que celle

du Peintre. Les figures qui sont sur le devant de ce superbe morceau sont presque de ronde bosse. Elles sont de véritables statues. Celles qui sont derrière, ont moins de relief, & leurs traits sont plus ou moins marqués, selon qu'elles s'enfoncent dans le lointain. Enfin la composition finit par plusieurs figures, dessinées sur la superficie du marbre par de simples traits. Je ne prétends pas louer l'Algarde, d'avoir tiré de son génie la première idée de cette exécution, ni d'être l'inventeur du grand art des bas-reliefs; mais bien d'avoir beaucoup perfectionné par l'ouvrage, dont il s'agit ici, cet art déjà trouvé par les Modernes.

Nous ne voyons pas du moins dans les morceaux de la Sculpture Grecque ou Romaine qui nous sont restés, que l'art des bas-reliefs ait été bien connu des Anciens. Leurs Sculpteurs ne sçavoient que couper des figures de ronde bosse par le milieu ou par le tiers de leur épaisseur, & les *plaqer*, pour ainsi dire, sur le fond du bas-relief, sans que celles qui s'enfonçoient, fussent dégradées de lu-

miere. Une tour qui paroît éloignée de cinq cens pas du devant du bas-relief, à en juger par la proportion d'un soldat monté sur la tour, avec les personages placés le plus près du bord du plan; cette tour, dis-je est taillée, comme si l'on la voyoit à cinquante pas de distance. On apperçoit distinctement la jointure des pierres, & l'on compte les tuilles de la couverture. Ce n'est pas ainsi que les objets se présentent à nous dans la nature. Non-seulement ils paroissent plus petits, à mesure qu'ils s'éloignent de nous; mais ils se confondent encore, quand ils sont à une certaine distance, à cause de l'interposition de la masse de l'air. Les Sculpteurs modernes, en cela mieux instruits que les anciens, confondent les traits des objets qui s'enfoncent dans le bas-relief, & ils observent ainsi la perspective aérienne. Avec deux ou trois pouces de relief, ils font des figures qui paroissent de ronde bosse, & d'autres qui semblent s'enfoncer dans le lointain. Ils y font voir encore des paysages artistement mis en perspective par une diminution de traits, lesquels étant non-seulement plus petits, mais

encore moins marqués, & se confondant même dans l'éloignement, produisent à peu près le même effet en Sculpture, que la dégradation des couleurs fait dans un tableau. On peut donc dire que les anciens n'avoient point l'art des bas-reliefs, aussi parfait que nous l'avons aujourd'hui, quoiqu'on voye des figures admirables dans des bas-reliefs antiques. Telles sont les Danseuses du Louvre copiées d'après le bas-relief antique qui est à Rome, & que tant de Sculpteurs habiles ont prises pour étude.

Je ne trouve donc pas que la récompense de l'Algarde, à qui le Pape Innocent X donna trente mille écus pour son bas-relief, ait été excessive. Je ferois voir encore que le Cavalier Bernin & Girardon ont mis autant de poésie que lui dans leurs ouvrages, si je ne craignois d'ennuyer mon lecteur. Je ne rapporterai donc de toutes les inventions du Bernin, qu'un trait qu'il a placé dans sa Fontaine de la place de Navonne, pour exprimer une circonstance particulière au cours du Nil; que sa source soit inconnue, & que, comme le dit Lucain, la nature n'ait pas

voulu qu'on ait pût voir ce fleuve sous la forme d'un ruisseau.

*Arcanum natura caput non protulit ulli,
Nec licuit populis parvum te, Nile, videre.*

La statue qui représente le Nil, & que le Bernin a rendue reconnoissable par les attributs que les Anciens ont assignés à ce fleuve, se couvre la tête d'un voile. Ce trait qui ne se trouve pas dans l'antique, & qui appartient au Sculpteur, exprime ingénieusement l'inutilité d'un grand nombre de tentatives, que les Anciens & les Modernes avoient faits pour parvenir jusqu'aux sources du Nil, en remontant son canal. L'allégorie du Bernin désigne noblement que le Nil a voulu cacher sa source. Voilà ce qu'on croyoit encore communément à Rome sous le Pontificat d'Innocent X, quand le Bernin fit sa Fontaine. Il est vrai que les personnes curieuses y devoient avoir déjà connoissance des découvertes du Pere Manuel d'Alméida & du Pere Hieronimo Lobo, quoique l'histoire de la haute Ethiopie du Pere Tellez, qui le premier a donné ces découvertes au public, ne fût pas encore imprimée. Elle

ne parut que six ans après la mort d'Innocent X (a). Mais les relations particulières que les Jésuites Portugais avoient envoyées à Rome, & ce qu'en avoit raconté ceux d'entre eux qui étoient repassé en Europe, devoient y avoir appris déjà aux curieux comment étoient faites les sources du Nil (b) qu'on avoit enfin découvertes dans l'Abyssinie.

Les faits merveilleux sont encore véritables pour les Poètes de tout genre, longtems après qu'ils ont cessé de l'être pour les Historiens & pour les autres Ecrivains, dont la vérité est le premier objet. Je pense même que sur beaucoup de faits de Physique, d'Astronomie & de Géographie, les Peintres, les Poètes & les Sculpteurs doivent s'en tenir à l'opinion communément reçue de leur tems, quoiqu'elle soit contredite avec fondement par les Sçavans. Ainsi le vol de l'hyrondelle qui rase la terre, sera pour le Poète un vol timide, quoique ce vol soit très-hardi pour Borelli, & pour les autres Sçavans, qui ont étudié les mouvemens des ani-

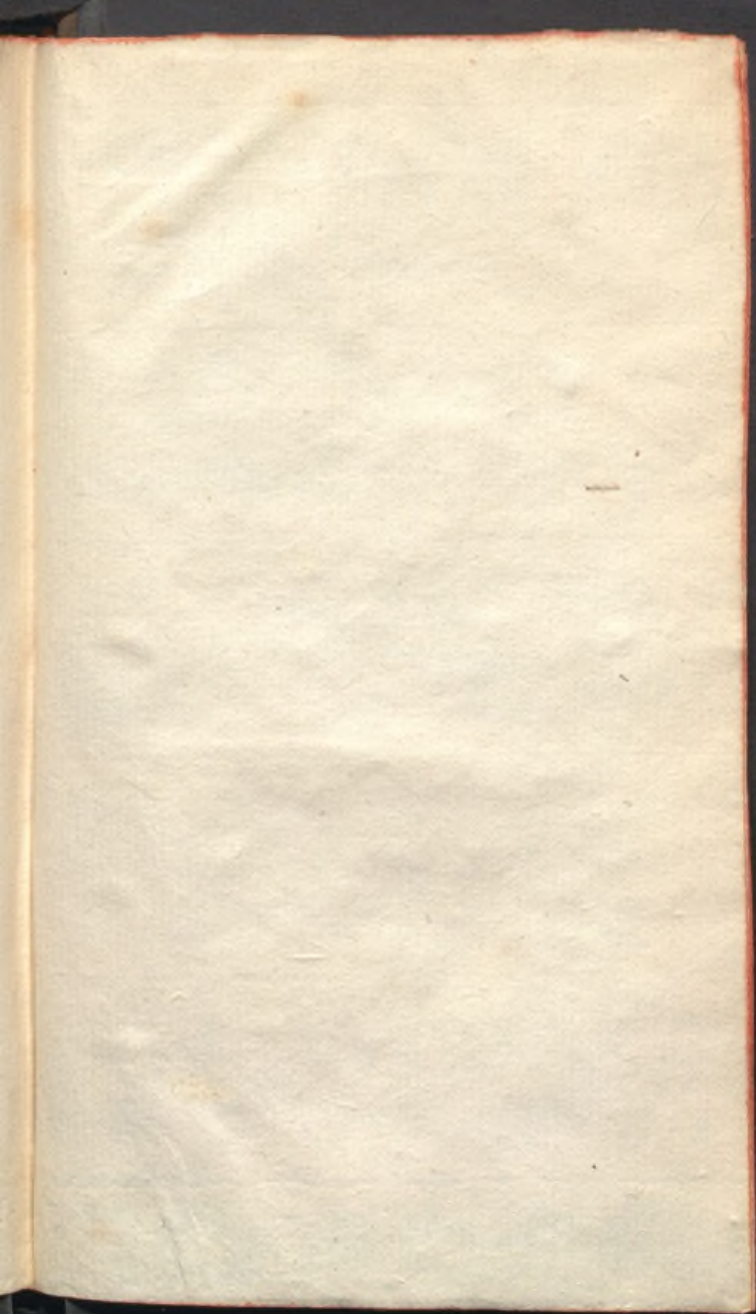
(a) Imprimé à Conimbre en 1661.

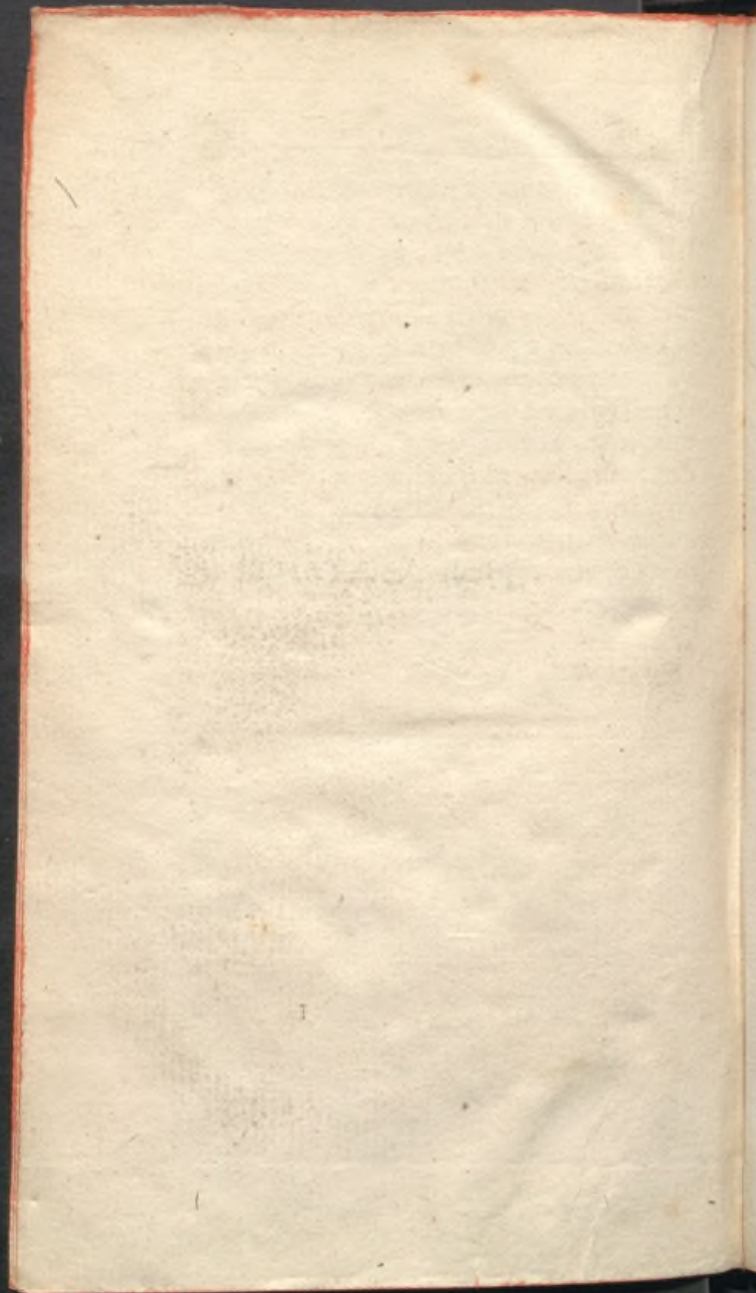
(b) *Hist. d'Ethiop. d'Ali.* cap. 63

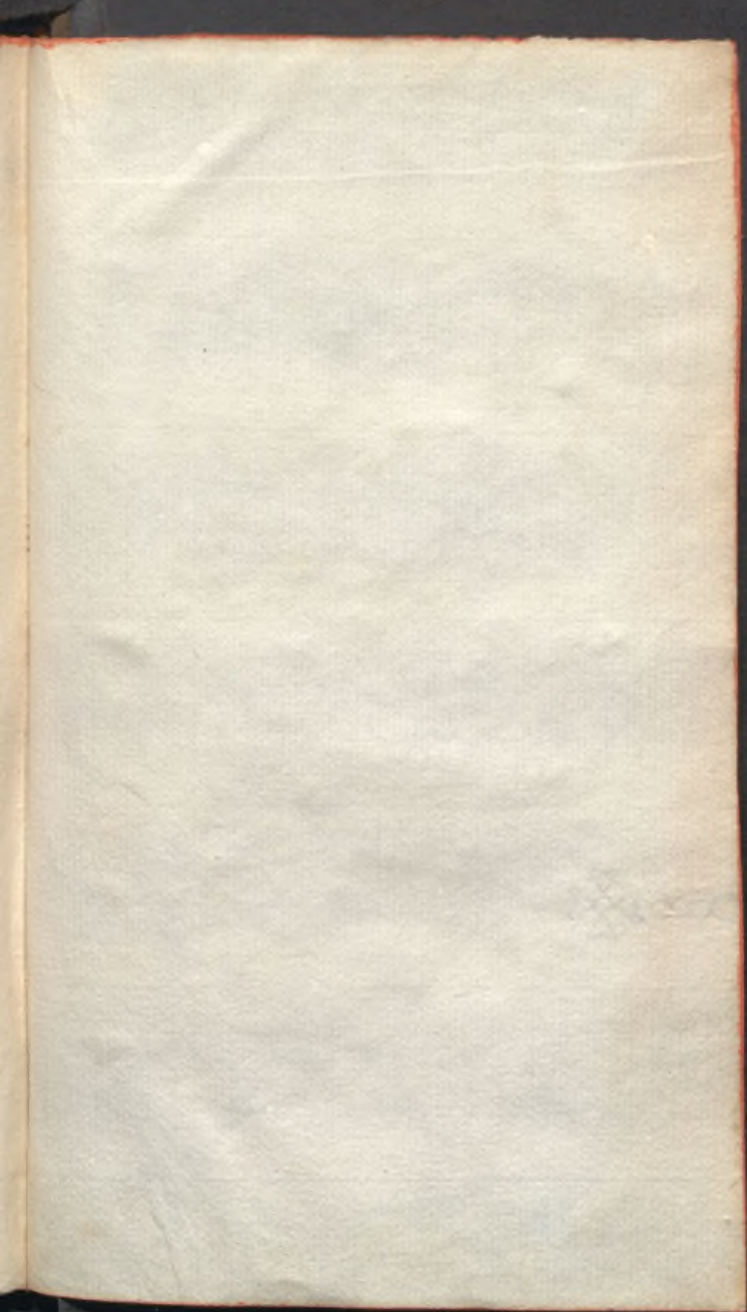
maux. La femelle d'une ruche d'Abeilles fera le roi de l'essain, & on lui attribuera encore tout ce qui peut avoir été dit d'ingénieux sur ce roi prétendu qui ne porte point d'aiguillon. Je ne disconviens point que ces vérités devenant plus communes avec le tems, il ne faille un jour que les Poètes s'y conforment. Mais ce n'est point à eux de les établir, ni de choquer, pour les établir, l'opinion vulgaire, à moins qu'ils n'écrivissent de ces Poèmes que nous avons appelés des Poèmes dogmatiques.

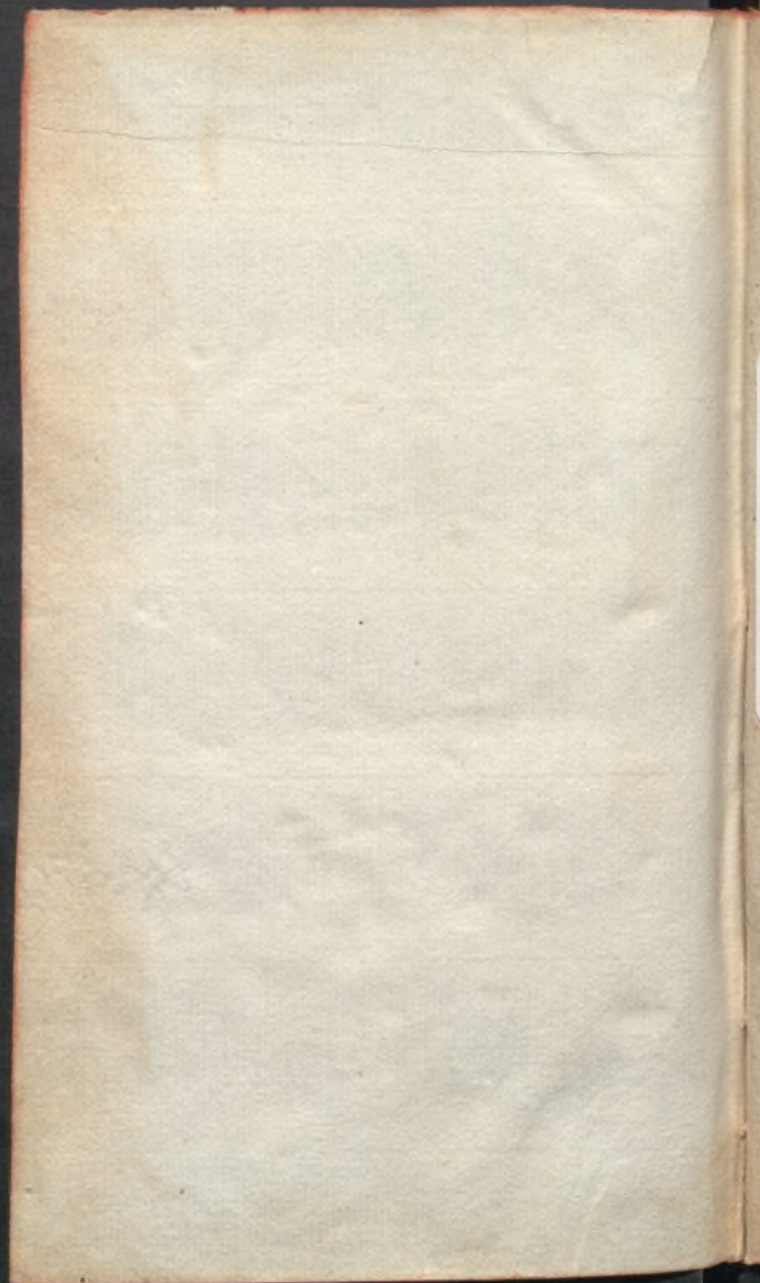
F I N du premier Tome.

177
de la ville de Paris, le 24 Mars 1777.
Messieurs les Bénédictins, vous sçavez que
le 10 Mars de l'année de ce présent
1777, il est intervenu entre nous et
votre Chapitre, un accord, par lequel
il a été convenu que, dans les
années plus commodes de l'année,
il se feroit un jour de fête, et
concombrant, à l'effet de la
restitution de ce qui a été
indûment levé sur les
habitans de votre pays, et de
les en exempter de ce qu'ils ont
payé de trop sur les
années précédentes.









9999#

MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**

Réflexions
critiques sur la
Mad/215



1072470





