

Conservatoire des
sciences et arts, ou
recueil de pièces
intéressantes sur les
antiquités la mythologie,
la peinture, la [...]

Conservatoire des sciences et arts, ou recueil de pièces intéressantes sur les antiquités la mythologie, la peinture, la musique,... . Traduit de différentes langues. 1787.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- *La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- *La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- *des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- *des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

7, 2284
+A.e.13.9.

27453

CONSERVATOIRE
DES
SCIENCES ET DES ARTS.
TOME TROISIÈME.

CONSERVATOIRE
DES
SCIENCES ET DES ARTS,
OU
RECUEIL DE PIÈCES INTÉRESSANTES

Sur les Antiquités, la Mythologie, la Peinture, la
Musique, l'art et la théorie de l'action théâtrale,
les Belles-Lettres, la Philosophie, &c.

TRADUIT DE DIFFÉRENTES LANGUES.

avec 42 planches en taille-douce.

TOME TROISIÈME.



A PARIS,

Chez D E T E R V I L L E, Libraire, rue du Battoir, n° 16,
quartier de l'Odéon.

(1)

DES ÉPOQUES
DE L'ART CHEZ LES ANCIENS ;

INDIQUÉES PAR PLINÉ ;

PAR C. G. HEYNE,

Conseiller de Sa Majesté Britannique,
& Professeur à l'Université
de Gottingue.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

L'*HISTOIRE de l'Art chez les Anciens*, de Winkelman, causa, dans sa nouveauté, une sensation si vive dans la république des lettres, qu'on n'eut pas le tems de remarquer que cet ouvrage, quoique classique, péche souvent par des inexactitudes relativement aux faits historiques. A peine ai-je osé alors en rectifier quelques-unes. Pendant long - tems les auteurs & les journalistes exaltèrent, à l'envi, leur imagination, pour ne parler qu'en inspirés de tout ce qui concernoit l'art chez les anciens. Un examen réfléchi, des recherches faites de sang froid étoient des preuves

Tome III.

A

d'un esprit lourd & paresseux. L'exactitude dans les citations , la précision dans les détails , la circonspection dans les assertions , une sage défiance en établissant des propositions générales sur des cas particuliers , une attention sévère à fixer les époques , à désigner les personnes & les circonstances locales ; ce sont là autant de qualités que , jusqu'à-présent , on a accordées aux auteurs allemands. En traitant des sujets qui n'exigent pas une exactitude dans les détails , on peut , à la vérité , étaler souvent une érudition déplacée ; mais on ne sauroit être trop scrupuleux dans une histoire , où , en raisonnant sur des faits , on en veut tirer des conséquences : il importe alors d'entrer dans les plus grands détails ; de les apprécier avec sagacité , & de ne se permettre aucune assertion hasardée. A quoi donc peuvent servir beaucoup d'ouvrages modernes , qui , au lieu d'une histoire exacte , n'offrent que des raisonnemens vagues & dépourvus de preuves , où l'auteur rapporte & classe les faits , non tels qu'ils sont arrivés , mais dans l'ordre & de la manière dont il

en a besoin pour appuyer son système. Les nombreuses erreurs dont fourmille l'ouvrage de Winkelmann, le rendent à-peu-près inutile pour la partie historique : ce que cet auteur dit de l'art, de ses époques, des périodes & des signes caractéristiques des styles ; les jugemens qu'il porte en conséquence sur plusieurs monumens anciens & sur les artistes auxquels il les attribue, sont autant d'affertions qu'on ne peut adopter sans l'examen le plus sévère. Ce travail seroit aussi long que difficile. Il est, au contraire, très-aisé à une tête exaltée de partager l'enthousiasme de Winkelmann, & de regarder ses conjectures comme des démonstrations neuves. On peut prévoir, que les esprits superficiels & paresseux croiront aveuglément tout ce que Winkelmann a écrit ; & son autorité consacrerà des erreurs, que par la suite on n'osera peut-être pas attaquer.

Il y a long-tems que je m'étois proposé d'employer mes premiers momens de loisir, à réduire l'histoire entière de l'art chez les anciens à des faits certains & déterminés avec précision ;

à séparer les additions & les assertions faites avec ou sans dessein , de tout ce qui se trouve réellement confirmé par les auteurs anciens , & à fixer le degré de confiance que ceux-ci méritent. Ce travail devoit être précédé d'un examen impartial des sources , & d'une détermination exacte & précise des époques , des artistes & de leurs ouvrages , dont on a conservé des notions ou de prétendus fragmens. Tant qu'on n'aura pas fait ces recherches préliminaires , tout ce que l'on dira du goût , des styles & des caractères des ouvrages anciens , à leurs différentes époques , d'après l'inspection seule des antiques , se réduira à d'agréables rêveries. Plus d'une fois Winkelmann commença par exalter son imagination , pour trouver ou rendre vraisemblable le style d'une époque ou d'un artiste ; ensuite le jugement qu'il portoit de toute une période , lui servoit de principe , d'où il tiroit une foule d'autres conséquences.

Il y a plusieurs années que j'avois commencé à rectifier & à compléter différentes parties de *l'Histoire de*

L'Art : mes essais ont été inférés dans une collection de mémoires , publiée dans le tems sur différens sujets (1). Une nouvelle édition de l'ouvrage de Winkelmann ayant été annoncée, je suspendis mon travail. Elle parut enfin, & je trouvai les erreurs considérablement augmentées. Il est probable que Winkelmann , dans la chaleur de la composition , ne se rappella pas avec précision tout ce qu'il avoit lu , ou qu'il avoit remis à un autre tems à vérifier toutes les citations , & que sa mort prématurée & tragique l'en a empêché. Je me propose par conséquent de revoir le premier travail que j'ai fait à ce sujet, qui pourra servir peut-être de base sûre à une histoire exacte de l'art. Il faut donc que je commence par déterminer avec précision les époques de l'art chez les Grecs , ensuite chez les Etrusques & chez les Romains. Ces recherches préliminaires me frayeront probablement la route à d'autres plus impor-

(1) Ecrits allemands , publiés par la société royale des sciences de Gottingue , *L. I, page 204 — 1771.*

tantes ; & une nouvelle édition des derniers livres de l'*Histoire Naturelle* de Pline , avec des notes critiques & historiques , pourra bien être de ce nombre.

Les occupations de ma place étant incompatibles avec un travail d'une certaine étendue , je ne puis m'attacher qu'à des chapitres particuliers. J'en examinerai deux , qui , à plusieurs égards , doivent précéder la détermination des époques & des différens styles de l'art ; 1^o. savoir , sur quoi sont fondées les époques de l'art indiquées par Pline ; 2^o. où Pline a-t-il pris les notions sur ce sujet ?

C'est à Pline que nous sommes redevables des notions les plus détaillées sur les anciens artistes & sur leurs productions , quoique des recherches de cette nature fussent purement accessoiress à son *Histoire Naturelle*. Il rapporte les dates de la vie de quelques artistes ou même de plusieurs , qu'il place dans la même époque ; il détermine le tout par les Olympiades , & , de cette manière , il a fixé une suite d'époques d'après lesquelles le tems où les plus célèbres artistes ont

vécu peut-être fixé ou comparé avec celui qui en a vu naître d'autres.

On s'imagine communément , & Winkelmann même paroît l'insinuer par-tout , que ces époques sont de l'invention de Pline. On ne réfléchit pas qu'ici Pline est seulement compilateur, & ne fait que prendre ces notions de plusieurs auteurs grecs & latins. J'en parlerai dans un autre tems.

Mais ces mêmes auteurs grecs , que Pline a consultés , quelle raison pouvoient-ils avoir de déterminer la vie d'un ou de plusieurs artistes , d'après une certaine Olympiade ? La vie d'un artiste , même cette partie de sa vie où il possède le plus haut degré de talent comprend plus d'une Olympiade. Qu'est-ce qui a pu engager un auteur à choisir de préférence , telle Olympiade & non pas telle autre , pour désigner l'époque d'un artiste ?

Généralement on prend une année déterminée avec une pareille précision , pour celle où l'artiste est parvenu au plus haut point de sa gloire. L'expression : *Il florissoit* , séduit d'abord , & l'on ne réfléchit pas , que très-souvent une

semblable détermination doit être très-inexacte & très-douteuse. Les bornes du tems de la gloire d'un homme, peuvent-elles être circonscrites par une ligne qui tombe précisément sur une année unique? Bayle, avec sa sagacité ordinaire, avoit déjà remarqué⁽¹⁾, que la manière dont les anciens ont établi la chronologie de leurs hommes célèbres étoit bien faite pour causer des erreurs, mais non pas pour les lever. Le tems de la plus grande force d'un artiste, n'est rien moins que fixé; tantôt il avance, tantôt il recule, & tel à sa trentième année est déjà arrivé à un degré de talent & de célébrité, qu'un autre atteint à peine dans la soixantième année de sa vie. Cependant lorsque Bayle ajoute, que les anciens auroient mieux fait d'indiquer les jours de naissance & de mort, il ne réfléchit pas, que cela n'auroit pas été une chose facile pour beaucoup d'hommes illustres; car ce n'a été qu'après leur mort (tems où de pareilles déterminations se constatent très-difficilement)

(1) Dans son article *Zetxis*.

qu'on s'est occupé à recueillir leurs faits & leurs belles actions.

Winkelmann dit dans ses *Remarques sur l'Histoire de l'Art*(1), que le tems de la plus grande force d'un artiste , (il veut dire celui où un artiste est parvenu à la plus haute célébrité dans son art) ne peut être fixé que d'après l'époque de sa vie, dans laquelle il a exécuté les ouvrages les plus parfaits , ou d'après les circonstances heureuses qui ont accompagnées ce tems de sa plus grande force. Dans plusieurs endroits il adopte tantôt l'un & tantôt l'autre système; mais à la fin , il paroît se décider entièrement en faveur du dernier, & dans plusieurs passages , il en fait usage, comme d'une chose incontestable. En effet , le premier étoit insuffisant du moment qu'il ne s'agissoit pas d'un seul, mais de plusieurs artistes , dont l'existence se trouvoit placée dans une seule & même année.

Ces circonstances heureuses des tems,

(1) Ces remarques se trouvent intercallées dans le texte de la traduction de l'*Histoire de l'Art*, de M. Hubert, dont nous nous servirons.

prises pour base des époques des artistes , peuvent en effet les avoir favorisées dans certains cas ; car il est naturel de penser , que la paix , l'accroissement du pouvoir & de la prospérité publique font fleurir les arts ; mais ceci venoit à l'appui d'une autre idée de Winkelmann ; c'est-à-dire , que la liberté a élevé l'art au degré de supériorité où il est parvenu chez les Grecs. Cependant il ne s'en tint pas là , puisqu'ailleurs il attribue au beau climat de la Grèce , des deux côtés de la mer Egée , cette supériorité & cette perfection de l'art. Ensuite il y mêle deux autres questions très-différentes ; savoir , d'où les Grecs ont-ils pris ces belles formes du corps humain , qui ajoutent tant à la perfection de l'art ; & pourquoi sont-ils les seuls parmi les anciens peuples qui aient atteint au plus sublime degré de l'art dans cette partie ?

Cependant en attribuant à la liberté la perfection de l'art chez les Grecs , on devra , pour faire cadrer cette idée avec les événemens , supposer tant de restrictions ou tant d'extension , qu'il en restera bien peu de chose. Il faut

convenir , que la liberté publique peut être accompagnée de circonstances propres à réveiller le génie des artistes ; comme , par exemple , de l'enthousiasme de la gloire ; mais il est possible que la liberté elle-même soit un état de paresse , d'apathie & d'abrutissement ; & cet état peut être accompagné de tant d'inquiétudes , de tant de désagrémens & de tant de besoins physiques & moraux , que les arts & les sciences pourront difficilement être cultivés. D'ailleurs la liberté des Grecs fut de tout tems si peu stable & si peu certaine , suivant les tems & les différentes contrées de la Grèce , que tout ce que l'on voudroit établir sur une base aussi mobile , ne sauroit avoir de la consistance. La liberté dont on jouissoit à Athènes , différoit beaucoup de celle de Sparte , de Thèbes , & plus encore de la douce liberté qui régnoit dans les champs de la Phocide , de la Doride , de l'Elide & de l'Arcadie ; & cependant , dans ces contrées , l'art n'a jamais été cultivé avec quelque succès. Il y avoit peut-être plus de liberté politique en Grèce , avant l'irruption des Perses qu'après.

Ces observations, & cent autres de ce genre, dégoûtent de ces déclamations outrées avec lesquelles on exalte partout l'influence de la liberté sur la perfection des beaux arts. Après les victoires remportées sur les Perses, l'esprit public des Grecs, c'est-à-dire, des peuples dominans, se familiarisa peu - à - peu avec l'orgueil, le luxe, l'amour de la gloire & l'ambition. Ces passions, très-nobles dans leur origine, furent les ressorts de leurs grandes actions ; mais successivement elles dégénérèrent en autant de petites inclinations basses & vicieuses. Des circonstances particulières relatives aux événemens & aux tems, sur-tout la reconstruction & les embellissemens d'Athènes, firent rechercher les artistes. Les riches dépouilles enlevées aux Perses furent destinées à la décoration des édifices publics ; car il est surprenant combien, à cette époque, les dépenses des particuliers étoient bornées. Les Miltiades, les Aristides & les Cimons, habitoient des maisons dont rien n'annonçoit extérieurement qu'elles servoient de demeure à de pareils propriétaires. Une grande partie

du butin fait sur les ennemis, (communément la dixième), appartenoit à l'état, & n'étoit employée qu'aux embellissemens & aux édifices publics.

L'amour du luxe, & une aisance générale, sont des conditions essentielles pour que les arts puissent s'élever & se perfectionner; l'une & l'autre de ces conditions peuvent se rencontrer également avec la liberté & avec l'esclavage politique; elles ne sont pas incompatibles non plus avec la simplicité des mœurs, ni avec les raffinemens du luxe. Des conquêtes, de riches dépouilles gagnées sur les ennemis, peuvent fournir les fonds nécessaires aux productions des arts, aussi bien que le commerce & la navigation; sous l'un & l'autre rapport l'effet peut être le même, & appartenir à plusieurs ou seulement à quelques membres de l'état; mais ce qui produit une différence notable, c'est lorsque la jouissance personnelle, ou l'amour & la gloire de la chose publique animent les citoyens dans de pareilles entreprises. Le premier système, où chacun ne fait des dépenses que pour embellir ses possessions par-

ticulières , est le goût dominant de
 notre siècle & de la forme de nos gou-
 vernemens ; aussi a-t-il les suites
 que naturellement il doit avoir. Le
 système opposé eut lieu dans les états
 de l'ancienne Grèce , & y produisit
 ces grands & admirables effets que
 de nos jours nous attendrions vaine-
 ment de nos vues étroites & de nos
 passions bornées. Là , où le *moi* de
 chaque homme de bien , quoique très-
 circonscrit , se confondoit cependant
 avec l'intérêt public , où même , dans
 des siècles corrompus , on ne pouvoit
 trouver son avantage particulier sans
 coopérer à la prospérité générale ; là
 les projets & les têtes qui les enfan-
 toient , devoient naturellement tendre
 au grand. Mais outre tout cela , il faut
 encore un motif particulier qui dirige
 le goût du luxe relativement aux
 monumens publics , à la peinture &
 à la sculpture , & non exclusivement
 au théâtre ou à d'autres amusemens
 de ce genre ; c'est un je ne fais quoi ,
 qui crée des artistes , qui échauffe
 le génie , qui entretient l'émulation ,
 & qui , par des encouragemens , dis-
 tribués avec discernement , nourrit

cette activité si nécessaire à la culture & à la perfection des arts. Cela ne dépend ni de la liberté, ni du climat, ni d'aucune autre chose semblable ; le hasard y a toujours beaucoup de part, & plus souvent encore le ton particulier d'une cour, le goût du prince, le caprice d'une maîtresse, l'adresse d'un ministre ou d'un démagogue. A Athènes, cette impulsion secrète fut d'abord donnée par la reconstruction de la ville réduite en cendres, & l'établissement du port ; & ensuite par la politique raffinée de Périclès, qui chercha à se rendre agréable au peuple, en l'occupant toujours par de nouveaux travaux, & à le maintenir dans la tranquillité par les salaires, en détournant son attention de l'administration des affaires publiques (1). Ni en Grèce, ni dans aucun autre pays du monde, les arts n'ont été introduits & portés à leur perfection avec cette attention suivie qui doit distinguer le législateur, parce qu'ils concourent à éclairer une

(1) Voyez Plutarque, *Vie de Périclès*.

nation, & à augmenter la prospérité générale, en coopérant au bonheur de chaque individu par leur influence marquée sur les événemens de la vie civile : nulle part on en a fait une branche de l'éducation publique, pour adoucir, par ces arts, les mœurs du peuple. Les choses ne s'opèrent pas avec autant de méthode dans le monde que nous habitons, où le hasard & le cours naturel des événemens jouent de si grands rôles.

Cette manière d'envisager cet objet, fit naître dans mon esprit une foule de doutes sur les belles discussions qu'on trouve dans les ouvrages qui ont pour objet l'art & le goût, & particulièrement sur les assertions de notre bon Winkelmann. Je ne pouvois, par conséquent, pas regarder comme démontré ce qu'il avance sur les époques de l'art indiquées par Plin, qu'il prétend être autant de principales périodes de la liberté des Grecs ; ni croire qu'après chaque secousse causée par les guerres, cette liberté ait été affermie de nouveau par la paix, & que chaque pacification ait servi à relever l'art tout d'un coup, en produisant
par-tout

par-tout des artistes célèbres. Il y applique les intervalles de paix, que les guerres continuelles des Grecs offrent de tems en tems, comme des points de repos, qui, à la vérité, sont d'une aussi courte durée que celle des traités de paix de nos siècles modernes; il y ajoute les années où les traités ont été conclus, & qui coïncident réellement avec quelques-unes des époques. Mais croira-t-on, qu'après les horreurs de la guerre & les longues dévastations qui en sont les suites, la première année de paix puisse produire & mettre en activité une foule d'artistes, dont le génie auroit resté assoupi jusqu'alors? Comment un certain nombre d'artistes peuvent-ils paroître à-la-fois, après des intervalles plus ou moins grands, & pour ainsi dire par bonds; tandis que l'on voit toujours le disciple succéder au maître, & former à son tour de nouveaux élèves? Cependant il paroît, que, suivant les époques de Pline, on s'accorde assez à regarder comme possible cette reproduction subite, par laquelle on auroit des enfans sans pères, & des élèves sans maîtres. Après seize ou vingt

ans, pendant lesquels on n'a pas entendu parler d'aucun artiste, l'apparition d'un grand nombre de maîtres également habiles, est-elle possible ? Mais si la paix opéroit en effet de pareils miracles, pourquoi cela auroit-il eu lieu seulement à Athènes, & peut-être à Sicyone & à Corinthe, sans qu'on en eût éprouvé les effets ailleurs ; ou comment les suites d'une paix entre Sparte & Athènes se font-elles étendues jusqu'à Ephèse ou Rhodes ? Mais, si l'on doit attribuer ce miracle à la paix, de quelle manière expliquera-t-on l'énigme, de ce que beaucoup d'époques d'artistes tombent précisément au milieu des guerres ? Et si la paix a ranimé les arts par une nouvelle impulsion donnée à la liberté, comment est-il arrivé qu'une partie de ces époques appartiennent aux tems où la Grèce avoit entièrement perdu sa liberté politique ?

Si l'on suit les propres recherches de Plin, & si on l'étudie attentivement & sans prévention, on trouvera, qu'en travaillant il avoit sous les yeux des renseignemens très-différens, qu'il a cherché quelquefois à accorder

entr'eux , & que souvent aussi il a placé l'un à la suite de l'autre. Par exemple (1), en parlant des artistes qui ont travaillé en bronze , il les nomme d'abord en général , ensuite il les rapporte de nouveau séparément , avec la nomenclature de leurs ouvrages, depuis Phidias jusqu'à Praxitèle & Calamis. Une table alphabétique vient ensuite (2); après quoi suit la liste des artistes de Pergame, & une nouvelle table alphabétique des artistes qui ont traité les mêmes sujets, ou dont le genre étoit le même. C'est une autre question , de savoir où Pline a pris toutes ces différentes notions. Cependant celles qui contiennent des dates, sont très-concises, sans offrir aucune réflexion sur le mérite des ouvrages relativement à l'art. On n'en peut donc pas inférer que Pline puisse les avoir tirées des livres qui traitoient en détail de l'histoire de l'art; il est, au contraire, très-possible qu'il les ait trouvées dans d'autres ouvrages historiques. Il y eut chez les Grecs

(1) Voyez *Liv. XXXIV, sect. 19.*

(2) *Sect. 19, Q. 12. — 23.*

plusieurs chroniques (1), dans lesquelles on confignoit les principaux événemens suivant leurs dates, en y ajoutant, de tems en tems, les noms des personnages illustres qui avoient vécu dans ces différentes périodes de l'histoire. Il est à présumer, que dans de pareils ouvrages on commença d'abord par le récit suivi des événemens, & qu'on n'ajouta les noms des hommes célèbres que lorsque la suite des choses offroit des points de repos. Les années dans lesquelles tomboit cette liste de grands hommes, ne pouvoient pas être regardées comme l'époque précise de leurs belles actions, de leur célébrité & de leur plus grande gloire; mais ce ne fut que l'époque la plus commode pour l'historien qui vouloit faire mention de ces hommes illustres. De pareilles dates n'offrent donc que de simples époques dans l'histoire d'une nation, où la suite des événemens finit ou commence, par exemple, une guerre, un traité de paix ou d'autres faits de ce genre (2).

(1) Χρονικά.

(2) Le *Floruit* de Plinè, le *κρησσις*, ne doit

Tout ceci se trouve constaté dans Pline. Ailleurs on verra la démonstration complète que les Olympiades qu'il a empruntées d'autres auteurs, ne sont pas des époques proprement dites de l'art, mais seulement des époques historiques, des sections dans la série des événemens, où d'autres historiens avoient rapporté les noms des hommes illustres, qu'il a recueillis pour les réunir dans un seul endroit de son ouvrage.

Mais on pourra me demander avec raison la preuve que de pareilles chroniques aient existé anciennement, & qu'il y ait été fait mention des hommes célèbres de la manière que je l'indique.

L'histoire des premiers tems de la Grèce fut très-inexacte relativement à la chronologie. Hérodote compte suivant la durée de la vie humaine. Dans

pas toujours s'entendre de la plus grande célébrité. Cela ne dit pas plus que l'expression usitée de nos jours « vers ce tems vivoit ». Souvent on le rendoit aussi par : *εὐνορίζετο* traduit dans Saint Jérôme par : *clarus habetur*, & ailleurs plus mal-adroitement par : *agnoscitur* ; par exemple : *Metissus physicus agnoscitur*.

Thucydide & dans Xénophon, on trouve des dates plus précises ; mais seulement des années de leurs tems. Timée paroît avoir été le premier qui se soit servi des Olympiades, & qui ait classé les événemens en conséquence ; il vivoit sous Ptolémée Philadelphe. A cette époque l'étude de la chronologie commençoit à sortir de l'enfance. Demetrius de Phalère avoit déjà désigné plus exactement les archontes d'Athènes (1) ; & plus tard, Philochore en publia des listes plus complètes & plus exactes (2). Même déjà du tems de Ptolémée Philadelphe, Sosibie composa un ouvrage chronologique (3). Ensuite Eratosthène rassembla ses célèbres vérifications des dates (4) ; après quoi parut Apollodore d'Athènes, qui composa une grande histoire chronologique en trois parties, dont la première traitoit des anciennes fables des dieux, la seconde des tems héroïques,

(1) Τὴν τῶν ἀρχόντων ἀναγραφὴν.

(2) Dans son ouvrage intitulé : Ἀττικῆς (*De rebus Atticis*).

(3) Χρονῶν ἀναγραφὴ.

(4) Les livres Χρονολογίων dans lesquels étoient probablement contenus les Ολυμπιάδαι, rapportés séparément.

& la troisième de l'histoire proprement dite. Un morceau de la seconde partie est seulement parvenu jusqu'à nous (1). Mais dans la dernière les noms de tous les personnages célèbres étoient à-peu-près rapportés (2), ce qui est prouvé par les nombreuses citations de Diogène Laërce. Diodore de Sicile indique, d'après le même ouvrage, l'année de la mort d'Euripide (3); & il est probable qu'il y a pris également les notices sur les grands hommes qu'il rapporte dans d'autres endroits. Les chroniques de Nepos étoient rédigées de la même manière; & quelques passages de Vellejus Paterculus prouvent qu'il avoit un semblable ouvrage sous les yeux. Il y a moins de doute encore qu'Eusèbe ait fait usage de pareilles notices, dans son *Chronicon*, dont nous avons

(1) Les livres *Χρονικων*. Ce qui s'en est conservé, porte le titre de *βιβλιοθηκη*, & alloit jadis jusqu'au commencement des Olympiades. La première partie avoit pour titre : *Περί δεσφν* & la troisième : *συνταξις χρονικη*.

(2) *Επιφανων ανδρων βιους*, dit Marcien, voyez Gale, *Dissert. de Appollodoro*, c. 6.

(3) Diodore, *XIII*; c. 103. Comparez Gale, à l'endroit cité, p. 44.

une partie dans la traduction de S. Jérôme, & des fragmens dans Syncellus, Cédreus, & dans le *Chronicon Paschale*. Je n'affurerois pas qu'Eusèbe ait eu sous les yeux Apollodore, ainsi que Castor (1) & d'autres; mais au moins en avoit-il l'extrait, qui se trouve dans Jule Africain. La chronique de Paros qu'on conserve parmi les marbres d'Arundel, consiste aussi en époques tirées de pareils chronologistes; par conséquent, il y est fait de la même manière mention des hommes célèbres.

Plin place la première époque de l'art, relativement aux ouvrages en bronze, dans l'Olympiade LXXXIII (2). Hardouin, en suivant un manuscrit de Paris, a mis l'Olympiade LXXXIV, & embrouille, dans une note, toute la chronologie (3); mais il est démontré

(1) Castor composa aussi des livres *χρονικων*: mais on ne s'en est pas aussi généralement servi, que de ceux d'Apollodore. Ses *Epoques des puissances maritimes* sont connues. Voyez *Diff. in Commentar. Soc. R. Sc. Gotting. P. II.*

(2) Plin, XXXIV, 8, *sect.* 19, pr.

(3) Dans Plin, après *Floruit autem Olympiade LXXXIII*, (où, suivant la leçon d'Hardouin, *LXXXIV*), on a ajouté *circiter CCC urbis nostræ*

qu'Olympiade LXXXIII est la véritable leçon; elle revient même dans

anno. Hardouin remarque, que, suivant le calcul de Pline, l'Olymp. LXXXIV tombe à l'année de Rome 298. On trouvera cette observation singulière, quand on saura que l'Olymp. LXXXIV est l'année 310, Varr., & 444 avant l'ère chrétienne. Hardouin fonde probablement son assertion sur un passage de Pline, *L. II, sect. 8, 6*, où il s'agit du mouvement de la planète Vénus, observé en premier lieu par Pythagore : *Olympiade circiter XXXII, qui fuit urbis Romæ annus CXIII.* Suivant la chronologie reçue, il faudroit l'année de Rome 102, pour l'Olymp. XXXII; & il en résulteroit une différence d'onze ans, que Pline, dans sa computation des Olympiades pourroit avoir adoptée. Mais l'on fait que le certain a toujours été négligé par Hardouin qui y a substitué l'incertain, ou de simples suppositions, pour en faire la base des chimères les plus extravagantes. S'il avoit consulté & comparé d'autres passages de Pline, il auroit trouvé, que cet auteur ne s'est jamais écarté de la manière ordinaire de compter les Olympiades. Hardouin lui-même a introduit dans le texte le nombre ci-dessus cité; à la vérité, d'après d'anciens manuscrits. Cependant ce nombre est faux, & lui-même préfère de lire XCIII, à la place de CXIII, ainsi qu'Olymp. XXXIII. Mais toutes ces dates contredisent l'époque connue de Pythagore, qui est irrévocablement fixée vers l'Olymp. XLVIII, & dont les derniers tems tombent avec beaucoup de vraisemblance vers l'Olymp. LXVIII. Les nombres qui se trouvoient dans Pline, avant la correction d'Hardouin, s'y rapportent exactement : *Ol. circiter XLII, qui fuit urbis Romæ annus CXLII*; ils doivent donc être rétablis dans le texte.

En revenant à-présent au passage cité de Pline,

un autre endroit (1), & là , Hardouin ne l'a pas contestée. Pline y ajoute une autre détermination : *après environ 332 ans* (2), que Hardouin rapporte exactement au commencement des Olympiades ; puisque quatre-vingt-trois Olympiades font réellement 332 ans ; & que Pline avoit dit auparavant , que , dès le tems des premières Olympiades , on trouvoit des traces d'ouvrages de l'art en marbre.

Dans cette première époque , Olympiade LXXXIII , qu'il détermine d'après Phidias , Pline place aussi Alcamène , & quelques autres artistes , dont il ne peut être question ici. Ensuite vient la seconde époque , dans laquelle Agélade , Callon & d'autres sont placés , Olympiade LXXXVII. Mais on pourra demander à présent ,

(XXXIV , sect. 9) , où *CCC circiter urbis nostræ anno* , doit être comparé avec une Olympiade , d'après un calcul exact , l'année de Rome 300 , Varr. se rapporteroit à l'Olymp. LXXXI , 3. Ainsi l'Olympiade LXXXIII , tomberoit à l'année 306 ; & par conséquent Pline avoit raison d'employer *le circiter*.

(1) Pline , XXXVI , 5 , sect. 4 , 3.

(2) *Post annos circiter trecentos triginta duos.*

quel motif a servi à fixer ces deux époques ?

Winkelmann a cru trouver la raison de ce que l'époque principale de Phidias a été placée dans l'Olympiade LXXXIII (1), dans ce que cet artiste paroît avoir terminé vers ce tems-là son Jupiter Olympien (2). Il rejetta ensuite cette conjecture (3), absolument contraire à l'histoire (4), & y substitua une autre ; c'est-à-dire, que les circonstances heureuses autorisent à placer dans la même Olympiade le tems où Phidias étonna les Grecs par ses productions sublimes ; parce que, suivant Diodore de Sicile, il régnoit alors une paix universelle dans le monde connu.

Cette nouvelle conjecture est encore moins heureuse que la première. Ce n'est pas de l'Olympiade LXXXIII, 2,

(1) *Floruit autem Olymp. LXXXIII.*

(2) *Histoire de l'Art, Liv. VI, ch. 2, §. 1.*

(3) *Hist. de l'Art, Liv. VI, ch. 2, §. 1.*

(4) Cela se trouvera constaté plus bas, lorsqu'il sera question de Phidias. Chez Pline, XXXIV, sect. 19. *Jove. Olympiæ factō* ne se rapporte pas à *Floruit Olymp. LXXXIII.*

mais de celle LXXXIV , 3 , que parle Diodore (1). Pendant l'Olympiade LXXXIII, 2 , les Athéniens firent, sous le commandement de Tolmides , la guerre aux bannis Béotiens , qui s'étoient établis à Orchomène & à Chéronée. Les Atheniens les chassèrent de cette dernière ville ; mais à leur retour , ils furent totalement défaits près de Coronée. Quand même la conjecture en question ne feroit pas détruite par les événemens du tems , on ne voit pas comment la première année d'une tranquillité générale puisse devenir l'époque de la célébrité d'un artiste.

L'endroit où Winkelmann veut prouver l'influence de la paix sur les arts (2), fourmille d'inexactitudes historiques. J'en releverai seulement quelques-unes : « Les tems les plus heureux pour l'art dans la Grèce , dit-il , » furent les quarante années pendant » lesquelles Périclès gouverna la république » ; (Cela n'est pas exact : Périclès fut à la tête des affaires pendant

(1) Diodore , XII, 26.

(2) *Histoire de l'Art*, L. VI, chap. 2. §. 1.

quarante ans ; mais il n'eut la souveraine puissance que pendant quinze , ou tout au plus vingt ans) « & dans » le cours de la guerre opiniâtre qui » précéda celle du Péloponnèse , dont » le commencement eut lieu dans » la quatre - vingt - septième Olym- » piade ». En vérité , c'est une plaisante manière de désigner cette guerre ; sur-tout à cause que plusieurs guerres avoient précédé celle du Péloponnèse , dont aucune ne se distinguoit de l'autre d'une manière particulière ! Winkelmann avoit probablement en vue , la guerre entre les Spartiates & les Athéniens , pendant l'Olympiade LXXX , 4 , 457 ans avant l'ère chrétienne ; mais il n'existe aucun indice particulier , qui puisse faire croire que cette guerre ait été conduite avec une opiniâtreté marquée. On sait , au contraire , que depuis l'Olympiade LXXXI , 4 , on n'entreprit rien de côté ni d'autre pendant trois ans. Dans l'Olympiade LXXXII , 3 , on conclut une trêve pour cinq ans , & , à sa rupture , Olympiade LXXXIII , 4 , un traité de paix pour trente ans , qui n'en dura que quatorze , c'est-à-dire , jusqu'à la guerre du Pélo-

ponnèse. Winkelmann ajoute ensuite dans une belle tirade : « Cette guerre » est peut-être la seule dans les annales du monde, qui loin de nuire à l'art, si sensible par sa nature, lui a, au contraire, fourni les occasions de briller plus que jamais, &c. C'est dans le cours de cette guerre que les forces de la Grèce ont fini par se développer complètement ». Ce passage, (& il y en a une infinité de semblables dans Winkelmann), est absolument hasardé ; car l'histoire n'offre rien qui serve à l'appuyer. Tout ce qui est dit ensuite de la cessation des hostilités pendant les jeux publics, & des avantages qui en résultèrent pour l'art, ne peut pas être appliqué davantage à ces tems qu'à d'autres ; il y a beaucoup d'exagération & une infinité d'inexactitudes historiques, ou bien il y est question de choses absolument étrangères. Au reste, je n'ai pas la patience de relever en détail toutes les erreurs de ce genre.

On a supprimé dans la nouvelle édition de l'*Histoire de l'Art*, tout ce qui dans l'ancienne (1) avoit été dit

(1) *Hist. de l'Art, prem. édit. allemande.*

des huit années qu'on prétendoit si remarquables dans le cours de la guerre en question , & cela avec raison , parce qu'il n'y avoit rien de plus faux ; mais on y a substitué une assertion également peu fondée. « Enfin , » dans la seconde année de l'Olympiade LXXXIII , les hostilités cessèrent , & , comme le dit Diodore de Sicile , une paix universelle régna dans tout le monde connu , &c. » Une tranquillité si générale parmi les Grecs , doit avoir eu nécessairement une grande influence sur l'art ; & ces circonstances heureuses nous autorisent à placer le tems de la célébrité de Phidias dans cette Olympiade ». J'ai déjà observé que la première partie de cette assertion est contraire à l'histoire du tems ; car les différends entre les Athéniens & les Spartiates furent terminés par une trêve de cinq ans , dans l'Olympiade LXXXII , 3 ; & dans l'Olympiade LXXXIII , 4 , une paix pour trente ans fut conclue entre les parties belligérantes (1). Mais bien

(1) Comparez Dodwell , *Annal. Thucyd. ad h. a.*

loin que dans l'Olympiade LXXXIII , 2 , il règnât une paix universelle , ce fut précisément dans cette année que les Athéniens essuyèrent une défaite terrible , sous leur général Tolmidès , près de Coronée. Le traité de trente ans , entre Sparte & Athènes , dont Winkelmann fait ensuite mention , appartient à l'Olympiade LXXXIII , 4 ; & la paix universelle , dont parle Diodore de Sicile , à l'Olympiade LXXXIV , 3 (1). Quelle confusion en tout (2) ! & qu'est-ce qui reste

(1) Voyez Diodore de Sicile , *XII* , 26.

(2) Je passe sous silence beaucoup d'autres inexactitudes , sans parler du défaut de méthode ; car quiconque est un peu versé dans l'histoire , ne sauroit se retrouver dans la marche de Winkelmann. Par exemple , ce qu'il dit *Liv. VI* , *ch. 2* , *§. 1* , est tout - à - fait contraire à l'histoire. « Vers » ce tems , (lors de la paix générale) , la » Sicile commença à jouir du repos , par le traité » des Carthaginois avec Gélon , roi de Siracuse ». Ce traité appartient à l'Olympiade LXXV , 1 ; il est par conséquent antérieur à cette époque de 38 ans ; il fut conclu après la grande défaite des Carthaginois , près d'Himera. Plus bas , on lit : Que cette paix universelle & la célébrité de Phidias , servent à expliquer le passage d'Aristophane , que les écrivains anciens & modernes n'ont pu comprendre , où il dit que Phidias avoit fait alliance avec la déesse de la paix : ὅπως αὐτῇ προσήκοι Φειδίας. *Pac.* 615. Celui , qui ne comprend pas ce passage à-présent

à-présent pour prouver l'affertion , que l'époque de l'Olympiade LXXXIII , dans laquelle Phidias se trouve placé , a été fixée d'après la paix générale de la Grèce ?

Si l'Olympiade LXXXIII , parce qu'elle fut l'époque d'une paix universelle , dût aussi être celle de la plus grande célébrité de Phidias & des artistes ses contemporains ; l'époque suivante , à commencer de l'Olympiade LXXXVII , a dû embarrasser beaucoup Winkelmann ; car celle-ci

d'ailleurs , n'en devinera pas le sens d'après ce qu'en dit Winkelmann , qui est bien éloigné de l'avoir saisi. Voici ce qui en est : Mercure raconte , comment la paix retrouvée a été perdue. D'abord , dit-il , l'orage éclata sur Phidias ; ensuite Périclès commença à craindre pour lui-même , & mit tout en confusion en allumant la guerre , &c. Le simple Trygée l'interrompt : « Par tous les » dieux ! je n'ai pas su le premier mot de tout cela , » ni entendu que Phidias ait à démêler quelque » chose avec la déesse de la paix ». (ὅπως αὐτῇ προσήκει φειδίας). Le chœur y ajoute : « Et moi j'en suis » aussi peu instruit. Par cette raison , la déesse » est une beauté de ce genre ; parce qu'elle est » sa parente ! Que ne fait-on pas dans ce monde ! » Ce trait satyrique de la beauté se rapporte , à mon avis , à ce que Phidias étoit un petit homme , chauve & grêle , dont l'extérieur n'étoit pas avantageux , ainsi qu'on peut le conclure d'après ce qu'en dit Plutarque. *Péricl. p. 169 , c.*

fut si loin d'être paisible , qu'elle vit naître la guerre du Péloponnèse. Cela paroît avoir donné lieu à ces rêveries agréables , suivant lesquelles il faudroit que les guerres eussent été alors moins cruelles , & conduites avec plus d'humanité. L'histoire de ces tems-là ne doit pas avoir été présente à la mémoire de Winkelmann ; & , en général , il paroît qu'il n'a pas considéré , que les guerres entre les petits états libres de la Grèce , & sur-tout celles par lesquelles Athènes & Sparte se disputèrent l'empire , doivent avoir été poussées avec bien plus d'acharnement que les guerres des tems modernes , où la majeure partie des armées ignore le sujet de la querelle. Il est à croire , que les suites de la guerre ont été beaucoup moins sensibles à Athènes , parce que le théâtre en étoit presque toujours hors de son territoire , & que ses batailles étoient souvent sur mer ; tandis que la navigation & le commerce maritime appartenoient exclusivement aux Athéniens. Une autre circonstance , qui se rencontre encore de nos jours , peut y avoir eu lieu ; c'est que le commencement

d'une guerre & les grands préparatifs qu'elle exige auront sûrement occupé beaucoup de bras, & procuré une subsistance facile à un grand nombre d'hommes, qui jusqu'alors manquoient d'occupation, & par conséquent d'un gain suffisant pour satisfaire à leurs besoins. Le peuple, peu accoutumé à réfléchir, a donc pu se tromper sur les suites d'une guerre, en la regardant comme une source de prospérité pour la chose publique. Mais à quoi bon faire de pareilles réflexions ! l'histoire du tems fournit une raison bien plus précise de ce que l'époque de Phidias se trouve placée dans l'Olympiade LXXXIII, & la seconde dans l'Olympiade LXXXVII.

Périclès fut l'ame de toutes les grandes constructions de ce tems-là, & des embellissemens des édifices publics par les productions de l'art : mais il n'obtint qu'après la mort de Cimon l'autorité absolue & la liberté nécessaire pour ordonner ces grandes entreprises. Cette mort tombe dans l'Olympiade LXXXII, 4, l'année 449 avant l'ere chrétienne. Ce ne fut qu'alors qu'il conçut les grands

projets pour les embellissemens d'Athènes ; & c'est alors aussi , qu'il commença à employer les talens de Phidias (1). Au grand étonnement de tout le monde, l'exécution de ces plans marcha avec une célérité incroyable , & dans ce tems même cela parut déjà une chose extraordinaire & très-remarquable. Périclès mourut vers la fin de la troisième année de la guerre du Péloponnèse, dans l'Olympiade LXXXVII, 4, (2), & il ne fallut pas tout-à-fait vingt ans pour terminer ces grands ouvrages de l'art.

D'après les circonstances du tems dont je viens de parler, la mort de Cimon doit être regardée comme une époque très-importante pour les historiens & les compilateurs ; car elle fut le commence-

(1) Comparez Plutarque , *in Pericle* , p. 158 — 159. Pendant quatre ans , Périclès fut encore gêné par un concurrent incommode , par Thucydide , mais dont il obtint le bannissement dans l'Olympiade LXXXIV, 1 ; & , à dater de cette époque , il fut seul à la tête des affaires , pendant quinze ans , *Ibid.* , p. 161. Mais les grandes constructions étoient déjà commencées avant ce tems-là , ainsi qu'on le voit clairement dans Plutarque , p. 160 , F. 161 , A.

(2) Voyez Plutarque , *l. c.* p. 159 , D.

ment de l'administration si mémorable de Périclès, qui, véritablement, développa le premier germe de la chute de la république, puisqu'il força tous les refforts du gouvernement dans l'emploi de ses moyens. Mais cette même année de la mort de Cimon, fut une époque également importante pour les auteurs qui par la suite firent la description des monumens & des curiosités d'Athènes, (& il y en eut beaucoup de ce genre) ainsi que pour ceux qui recueillirent les anecdotes des hommes célèbres de tout état; mais principalement pour les chronologistes qui s'occupèrent à rassembler des notices sur les artistes; car les projets brillans de Périclès échauffèrent toutes les têtes, tinrent en activité tous les bras, & l'Olympiade LXXXIII, fut l'époque la plus favorable qu'on pût choisir pour fixer d'une manière précise, quand tel ou tel artiste avoit vécu.

Winkelmann, dans la nouvelle édition de son *Histoire de l'Art* (1), in-

(1) *Liv. IV, chap. 2, §. 2.*

dique la première année de la guerre du Péloponnèse, Olympiade LXXXVII, 1, comme celle où Phidias termina sa Minerve. Dans l'ancienne édition, on lisoit : « ou suivant l'opinion de Dodwell, dans l'Olympiade LXXXV » ; & le scoliaste d'Aristophane est cité à cette occasion (1). Il est clair, que Winkelmann a copié ici un auteur moderne, sans consulter ni Aristophane, ni Dodwell.

Le sort d'un homme tel que Phidias, à qui son talent sublime, au lieu des récompenses & des honneurs qu'il méritoit, valut la captivité & la mort,

(1) Scol. *ad Pac. Aristoph.* sans une indication plus précise. C'est le passage fort intéressant : *ad Pac.* 604, avec un autre emprunté de Philochore, dont l'*Art.* étoit un ouvrage d'une grande importance & pour ainsi dire, le premier concernant l'histoire d'Athènes. Il vivoit vers l'Olympiade CXXX. C'est dommage que ses notices soient, en général, extrêmement mutilées par différens Scoliastes. Pour l'explication du passage, dont il s'agit ici, il faut comparer Dodwell, *Annal. Thucyd. ad a. 6, b. Pelopon. Ol. LXXXVIII, $\frac{2}{3}$* & Corfini, *Fasti Attici, ad Ol. LXXXV, $\frac{2}{3}$* . Sans entrer dans de longues discussions sur le motif qui m'engage à m'écarter de l'opinion de l'un & de l'autre, je me suis borné à rapporter ce qui me paroît le plus vraisemblable.

ne peut pas nous être indifférent. Il est surprenant, combien les renseignements des anciens à son sujet se contredisent , sur-tout relativement aux dates. Tous s'accordent à nous apprendre , qu'après qu'il eut achevé sa grande statue de Minerve , il fut accusé d'avoir soustrait une partie de l'or qu'on y a avoit destiné ; & que cette inculpation fut principalement dirigée contre Périclès , par les ordres duquel Phidias avoit travaillé : mais les autres circonstances sont différemment rapportées (1). Suivant Diodore de Sicile , c'est-à-dire , suivant les auteurs qu'il avoit sous les yeux , (& ce fut , ainsi que la suite le prouve , l'historien Ephore , qui s'appuyoit sur un passage d'Aristophane), quelques coopérateurs de Phidias se laissèrent gagner par une cabale formée contre Périclès , à devenir les accusateurs de cet artiste. Plutarque , qui puisoit dans d'autres sources , nomme un certain Menon. Comme il fut du nombre des artistes

(1) Voyez le Scol. d'Aristoph. *Pac.* 604 , de *Philochore*. Diodore , *XII*, 39. Plutarque , *Pericls* p. 169 , B.

employés concurremment avec Phidias ; l'envie peut l'avoir porté à cette démarche. L'accusation formée devant l'assemblée du peuple (1) doit avoir été réfutée sur-le-champ, parce que Phidias avoit adapté la draperie d'or de la statue de Minerve de manière qu'elle pouvoit en être enlevée & pesée à volonté (2). Conformément

(1) *ἱεροσυλίας*, *Sacrilegii* ; un crime d'état, dont la connoissance appartenoit au peuple, & entraînoit une punition capitale.

(2) Suivant Philochore, chez le *Scol. d'Aristophane*, *ad Pac.* 604, le poids de l'or fut de 44 talens. Dans d'autres endroits, (*Meurs. in Cecropia*, c. 15), & même suivant le dire de Périclès, *Thucyd.* II, 13, il n'est question que de 40 talens ; ainsi on emploie un seul nombre majeur. Il en est de même chez Diodore, de Sicile, *XII*, 40, où l'évaluation est de 50 talens.

Winkelmann évalue cette somme à raison de 600 écus romains, ou un peu plus de 1200 florins d'Allemagne par talent. Mais cette évaluation étoit juste il y a cent cinquante ans ; le prix des monnoies ayant varié depuis, on peut bien évaluer le talent à mille écus d'Allemagne en or. Alors il se présente une autre question, à laquelle Winkelmann n'a pas pensé, parce qu'il évaluoit suivant le prix de l'argent, tandis qu'il s'agissoit de l'or. Les 40 talens étoient en or ; par conséquent, la proportion de l'or à l'argent, étant alors comme 10 à 1, il faut décupler la somme, & nous aurons celle de 400,000 écus d'Allemagne ; une somme vraiment incroyable ! (44 talens font juste 426,200 écus d'Allemagne). Cependant, comme

au récit de Plutarque, Phidias fut donc absous cette fois; mais l'envie & la cabale formée contre Périclès ne se lassèrent pas. On revint à la charge, & l'on fit un crime à l'artiste d'avoir placé sur le bouclier de Minerve, qui représentoit le combat avec les Amazones, sa propre figure & celle de Périclès, parmi les combattans (1). On trouva alors dans la profanation de la statue le prétendu crime contre la religion, qui devoit servir de base à l'accusation. Plutarque ne nous apprend pas, si cela eut lieu devant la même assemblée du peuple, ou plus tard; il rapporte seulement, que Phidias fut mis en prison, & qu'il y mourut de maladie, ou, selon d'autres, par le poison que les enne-

dans Thucydide & Diodore de Sicile, cette somme de talens est rapportée avec d'autres évaluations en argent, on pourroit prendre aussi ces 40 talens en argent, quoique la draperie d'une statue haute de 39 pieds de roi, (26 coudées), doive avoir été d'un prix très-considérable.

(1) Plutarque raconte cette anecdote sans faire mention de la ruse, citée par d'autres. (Voyez *Mœurs. in Cecropia*, c. 15); c'est-à-dire, que le portrait de Phidias formoit la clef du bouclier, de manière qu'en l'ôtant, le reste du travail se séparoit par morceaux.

mis de Périclès lui firent donner , pour faire naître le soupçon que celui-ci avoit fait périr secrètement son ami , de crainte que sa déposition ne tournât contre lui. Menon , l'accusateur de Phidias , obtint une récompense & la protection publique. Il me semble , qu'il résulte aussi du récit de Plutarque , que la sentence ne pouvoit pas encore avoir été prononcée (1) ; parce que Phidias auroit été condamné à mort, la punition ordinaire qu'on infligeoit aux sacrilèges. (2). D'autres auteurs ne sont pas si exacts dans leurs récits ; ils se contentent de rapporter que Phidias fut condamné pour avoir soustrait une partie de l'or destiné à la statue de Minerve. Il paroît que ces écrivains n'ont pas eu soin de distinguer la seconde accusation de la première. On ne dit pas clai-

(1) Il en est de même de Diodore de Sicile, XII, 39, d'après Ephore : Les ennemis de Périclès persuadèrent au peuple, de faire mettre Phidias en prison, συλλαβεῖν τοῦ Φειδίου.

(2) Suivant ce qui est ajouté à la scolie sur Aristophane, ἐφ' ᾧ καταγινώσκεις ὑπ' αὐτῶν ὡς νοσησάμενος ἀνῆρείθη, Phidias devroit avoir subi la peine de mort. Mais qui est-ce qui voudra s'en rapporter à une pareille scolie ?

rement, à combien se montoit le vol de Phidias. Dans un endroit de Suidas (1), où il est question de l'exécution de la statue de Minerve, il est ajouté, que Périclès avoit dérobé cinquante talents à cette occasion : c'est une mutilation mal-adroite des renseignemens relatifs à cet événement, quand même cette infidélité devroit être entendu de la dépense totale employée aux constructions des grands édifices ordonnés par lui (2). Au reste, le sort de la bonne Minerve fut que son or devoit tenter la cupidité ; car, postérieurement, un certain Phileas ou

(1) Dans le *φειδίας*.

(2) Suivant le Scol. d'Aristoph. *Pac.* v. 604, le vol s'étendit jusqu'à l'ivoire & même aux écailles. *ὁ φειδίας δοξας παραλογιζοσθαι τον ελεφαντα, τον εις τας φολιδας, εκριθη και φ.* Ce sont encore les mots tirés de Philochorè. Les écailles ne peuvent se chercher nulle part que sur l'égide de la déesse, ou sur le serpent placé à ses pieds : mais ces écailles n'étoient pas d'ivoire, mais d'or. Ce passage a donc été mutilé, & les mots : *τον ελεφαντα, τον εις τας φολιδας*, sont d'un grammairien ignorant. Plus bas, un autre scolie dit, que Phidias a pris de l'or des serpens ; *ὑφειλετο το χρυσιον εκ των δρακοντων της χρυσειλεφαντινης Αθηνας.* Cette circonstance n'est pas moins extraordinaire ; car le vol fait sur les écailles ne pouvoit pas rester caché.

Philœas , déroba la tête de Méduse en or qu'elle avoit sur la poitrine (1) ; & dans la fuite le fameux Lacharès enleva tout l'ordont elle étoit revêtue (2). Ce fut cet homme qui , s'étant emparé de la suprême puissance d'Athènes , se vit contraint par Démétrius Poliorcète de quitter la ville , dans l'Olympiade CXXI , 1 , l'année 296 avant l'ere chrétienne ; & ce fut alors qu'il s'empara des ornemens de Minerve , pour avoir de quoi subsister dans la fuite.

On trouve encore une autre différence bien plus importante dans les notices relatives à cet événement ; c'est que Phidias , après avoir été banni d'Athènes , s'étoit retiré à Elis ; où , ayant été chargé de l'exécution de son Jupiter Olympien , il commit la même infidélité qu'à Athènes (3) , en dérobant une partie de l'or qu'on lui avoit remis pour l'employer à la statue ; de sorte qu'il fut accusé de ce vol & condamné à mort par les Eléens.

On éprouve une répugnance se-

(1) Voyez les passages de *Meurs. L. c.*

(2) Pausanias , *I* , 25 & 29.

(3) Voyez les scolies ad *Aristoph. Pac.* 604.

crete à soupçonner qu'un aussi grand artiste , doué du plus sublime génie , ait pu se livrer à une passion si basse & si méprisable. Combien de belles déclamations esthétiques se trouvent renversées par ce fait ! Cependant le bannissement n'étoit pas la peine ordinaire pour des crimes pareils à celui dont on accusoit Phidias ; & cette seconde inculpation paroît être , suivant la saine critique de l'histoire , une répétition de la première. Je crois même que l'incertitude de l'époque où la statue de Jupiter Olympien a été exécutée , a donné lieu à cette confusion. Je doute aussi que Philochore soit l'auteur de ce récit (1).

Parmi les anciens compilateurs des faits historiques , il y en a qui rapportent que le Jupiter Olympien a été fait plus tard que la Minerve : ce qui n'auroit pas une petite influence sur l'époque où cette dernière statue a été exécutée. D'autres , au contraire , placent le Jupiter Olympien

(1) Par la Scolie *ad Aristoph.* il me paroît très-clair , que les grammairiens en font les auteurs.

avant la Minerve, & il en résulteroit encore une différence pour la détermination des tems. Winkelmann embrouille l'un & l'autre, & cependant il place l'exécution de la statue de Minerve très-tard, sans pour cela mettre plutôt celle du Jupiter Olympien; mais en la plaçant seulement au commencement de la guerre du Péloponnèse (Olympiade LXXVIII), quoiqu'il vienne de dire un peu plus haut que ce fut dans la même année que cet artiste finit la statue de Minerve (1). Je vais exposer en peu de mots ce qui me paroît le plus vraisemblable à cet égard.

Il est très-probable que l'accusation de Phidias, le parti extrême de Périclès de chercher sa sûreté personnelle dans le feu de la discorde qu'il souffla dans toute la Grèce, & la guerre du Péloponnèse qui en fut la suite, sont des événemens qui se sont suivis de fort près (2). Les sco-

(1) *Histoire de l'Art*, Liv. II, chap. 2, §. 2.

(2) Comparez Dodwell, *l. c.* Diodore, XII, 39. Plutarque, *Pericl.* p. 168, & principalement 169, F.

lies d'Aristophane contiennent beaucoup de passages pris de Philochore ; & l'on croit y trouver la preuve que Phidias a été accusé sous l'archonte Pythodore , ce qui tombe précisément dans la première année de l'Olympiade LXXXVII , où la guerre du Péloponnèse a commencé. Cependant on pourroit faire des objections contre cette induction (1). Je tire une preuve plus frappante de la notice suivante (2). La construction des Pro-

(1) Les scolies disent simplement : *Philochore rapporte ce qui suit sous l'archonte Pythodore.* Ainsi dans cette année , peut-être au commencement de la guerre du Péloponnèse , il remonta aux événemens précédens , qui en furent la cause : φιλοχορος επι Πυθοδώρου Αρχοντος , ταυτα φησι , &c. Après cela , une scolie d'un autre grammairien paroît ajouter : Phidias , ainsi que Philochore le dit , exécuta du tems de l'archonte Pythodore , la statue de Minerve , & en vola l'or , &c. Φιδίας , ὡς φιλοχορος φησι , επι Πυθοδώρου Αρχοντος τῆς ἀγαλμᾶ τῆς Ἀθηνᾶς κατασκευάσας , ὑφείλετο τὸ χρυσίον , &c. Ici la chose est racontée , comme si la statue de Minerve eût seulement été faite alors. Mais cela n'est pas possible , & il y auroit peut-être un moyen de rapprocher , par une différente ponctuation , ce passage de l'autre sens. Dodwell rapporte cette assertion & quelques autres ; mais elles ne prouvent rien.

(2) Harpocraton , *in voc. Πριτυλαία* , suivant Philochore , au quatrième livre (Ατθίς) , & suivant plusieurs autres.

pylées , dans l'acropole , a été commencée sous l'archonte Euthymène , & achevée entièrement en cinq ans (1). Les Propylées formoient l'entrée de l'acropole , dans laquelle se trouvoit le temple de Minerve (2) , pour lequel la statue de cette déesse , le chef-d'œuvre de Phidias , étoit destinée. Euthymène étoit archonte dans la quatrième année de l'Olympiade LXXXV. En y ajoutant cinq ans , on parvient à l'Olympiade LXXXVI , 4 , & par conséquent à l'année qui précéda immédiatement la guerre du Péloponnèse. Alors la construction étoit entièrement achevée. Selon toutes les apparences , on commença ensuite à faire la visite des bâtimens , pour examiner s'ils étoient conformes aux conditions des contrats passés avec les entrepreneurs (3) ; & vraisemblablement les

(1) Ibid , d'après Héliodore , *Liv. I , de l'Acropole d'Athènes*. (*περι της εν Αθηναις ακροπόλεως*) ; & Plutarque , *Périclès* , pag. 100 , B.

(2) ὁ Παρθενών.

(3) On fait , qu'à Athènes , ainsi qu'à Rome , on passoit des contrats avec les entrepreneurs , lorsqu'on vouloit construire des édifices publics ,
ennemis

ennemis de Phidias trouvèrent alors l'occasion de faire soupçonner sa probité. D'un autre côté, il n'y a aucune probabilité que Périclès auroit voulu se charger de la construction des Propylées, & qu'il auroit eu le tems de l'achever, si l'accusation & la condamnation de Phidias avoient eu lieu plutôt. Le passage même d'Aristophane, dont j'ai cité la scolie (1), prouve que l'accusation de Phidias doit avoir précédé le commencement de la guerre du Péloponnèse; & le récit qu'en fait Diodore de Sicile, d'après Ephore, le confirme également (2).

Cependant, on peut déterminer avec plus de précision encore le tems

qu'on examinoit & vérifioit ensuite, suivant les conditions qui leur avoient été prescrites. Ceux qui étoient chargés de ces inspections, furent les *δοκιμασταί* Comparez Dodwell, *l. c.*; mais il ne faut pas prendre garde aux cinq ans dont il parle. Suivant Héliodore, cité ci-dessus, on dépensa seulement pour les Propylées 2012 talens, ainsi plus de deux millions de florins d'Allemagne. Arbuthnot évalue cette somme à 400,235 livres sterling, *Tabb. p.*, 179.

(1) Aristoph. *Pac.* 604, & suiv.

(2) Diodore, *XII*, 39 & 41, *pr.*

Tome III.

D

où la statue de Minerve fut exécutée. Eusèbe , ainsi que Saint Jérôme & Sincellus le rapportent , ajouta la note suivante à l'Olympiade LXXXV , 2. *Dans cette année la Minerve d'ivoire a été exécutée par Phidias (1). C'est la seconde année avant l'archonte Euthymène (2) , sous lequel la construction des Propylées étoit en activité. Il paroît donc qu'alors le Parthenon , avec la statue de Minerve qui s'y trouvoit , étoient déjà achevés. Cependant l'accusation intentée contre Phidias n'eut pas lieu alors , mais après l'entière construction des Propylées.*

(1) *Phidias eburneam Minervam facit* : probablement *fecit* , comme le dit Sincellus : *Φειδίας τὴν ἐλεφαντίνην Ἀθηνᾶν ἐποίησε.*

(2) Glaucidas fut archonte dans cette année , Olympiade LXXXV , 3 ; & Théodore dans la suivante. C'étoit la septième avant l'archonte Pythodore , sous lequel Phidias doit avoir été accusé à Athènes , & , selon d'autres , condamné à mort à Elis. Corfini adopte la dernière opinion , & change les noms rapportés dans la scolie d'Aristophane , c'est-à-dire , *Scythodore* en *Pythodore* , & *Pythodore* en *Théodore* ; il prétend que la statue de Minerve a été faite , Olymp. LXXXV , ou LXXXVI , que Phidias a été banni d'Athènes , & que le Jupiter Olympien a été fait avant l'année de la mort de Périclès , Olymp. LXXXVII , 4. Tout ceci me paroît forcé.

De cette manière nous sommes parvenus à fixer les époques suivantes , savoir : l'exécution des grands projets de Periclès , commencée à l'Olympiade LXXXIII ; & ce fut alors que Phidias s'occupa de la statue de Minerve , qui a été finie vers l'Olympiade LXXXV, 2, par conséquent en dix ans. Dans l'Olympiade LXXXV, 4, on mit la main à la construction des Propylées , qui dura cinq ans, Olympiade LXXXVI, 4, l'an 433 avant l'ère chrétienne. L'année suivante, Olympiade LXXXVII, 1, on entreprit la guerre du Péloponnèse , qui fut précédée de l'accusation de Phidias.

Tout ce qui est dit de Phidias, banni d'Athènes & retiré à Elis , où il doit avoir trouvé la mort , est invraisemblable (1). S'il s'y étoit rendu cou-

(1) On se fonde ici, à ce que je vois , sur la scolie, *ad Aristoph. Pac.* 604, sans réfléchir que, formé de plusieurs passages , il y règne beaucoup de confusion. La première scolie avec les mots de Philochore , ne va pas plus loin que : *εκριθη και φυγον εις Ηλιν, εργολαβησαι το αγαλμα του Διου του εν Ολυμπια λεγεται* ; une autre main a ajouté les deux lignes suivantes sans aucune connexion. Vient après la scolie , concernant les Mégariéens , qui va jusqu'à *των περι φειδιαν γινομενων*. Alors suis

pable d'une nouvelle infidélité, & si pour ce crime il avoit été condamné à mort, les Eléens n'auroient sans doute pas souffert que son nom restât gravé sur la statue du Jupiter Olympien, & moins encore que sa famille eût été honorée d'une espèce d'inspection sur ce chef-d'œuvre. Dans le cas qu'on veuille rejeter une des circonstances de ce récit, savoir, que les Eléens ont condamné Phidias à la mort; & conserver l'autre, nommément, que celui-ci s'étant réfugié à Elis, y a fait son Jupiter Olympien; il paroîtroit que, vu la guerre du Péloponnèse, on n'auroit pu choisir un tems moins favorable pour une aussi grande & aussi coûteuse entreprise, à moins qu'on ne suppose que les Eléens ne prirent pas beaucoup de part à cette guerre. Corsini se flatte

une remarque qui diffère absolument de ce qui précède. Comment Meursius, Dodwell, Corsini ont-ils pu fonder une opinion sur une semblable scolie? Le passage, que le soupçon jeté sur Périclès, est sans fondement, à cause que l'aventure de Phidias eut lieu sept ans avant que la guerre du Péloponnèse ne commençât, est le raisonnement d'un savant qui a confondu l'année de l'accusation de Phidias, avec le temps où il exécuta son chef-d'œuvre.

en attendant de pouvoir démontrer que la statue du Jupiter Olympien n'a pu être faite que dans l'Olympiade LXXXVI ou LXXXVII. Son raisonnement est ingénieux. Suivant Pausanias (1), il y avoit au pied du trône de Jupiter plusieurs figures juvéniles, & entr'autres une qui avoit la tête ceinte d'un ruban. Cette figure ressembloit à Pantarcès, le favori de Phidias, qui, dans l'Olympiade LXXXVI, remporta le prix parmi les adolescens. Le ruban en question paroît indiquer cette victoire, & de là Corfini conclut que la statue de Jupiter ne peut pas avoir été achevée avant l'Olympiade LXXXVI. Ainsi Phidias n'a dû se rendre à Olympie qu'après cette dernière année ; mais il est incontestable qu'une pareille conséquence s'étend trop loin. La statue, le trône & toutes les figures qui s'y trouvoient pouvoient & devoient être l'ouvrage de plusieurs années. Mais qui fait quand cette figure, qui ressembloit à Pantarcès, y a été placée, si ce fut avant ou

(1) Pausan. V, 11.

après l'entière exécution du Jupiter & de son trône ? Au moins la circonstance dont il s'agit ne prouve-t-elle pas une conjecture qui n'est fondée en rien sur l'histoire (1).

Tout ce qui peut servir à constater l'époque des travaux employés à la statue du Jupiter Olympien, consiste, autant que je le sache, dans un passage de Pausanias (2). « Que » le temple à Olympie, avec la statue, avoient été exécutés en l'honneur de Jupiter, des dépouilles que les Eléens remportèrent, lorsqu'ils détruisirent Pise & les villes voisines, qui s'étoient soustraites à leur domination ». Si nous avons des notions plus particulières de ces petites guerres, il en résulteroit une détermination plus précise du tems où la statue en question a été exécutée. Dans un autre endroit (3), Pausanias fait mention d'une semblable guerre

(1) Corfini ajoute d'autres preuves, mais qui sont plus foibles encore, *Fast. Att. P. II, T. I, p. 219 & suiv.*

(2) Pausan. *V, 10, pr.*

(3) Pausan. *VI, 22, p. 509.*

qui eut le même succès ; mais cette guerre ne peut pas avoir eu lieu longtemps après l'Olympiade XLVIII. Cependant les Piséens doivent avoir éprouvé un pareil sort encore une fois , ainsi qu'on peut le conjecturer d'après un passage de Strabon (1) ; d'où il résulte , qu'avant la dernière dispersion des Messéniens , les Piséens & les villes voisines avoient fait cause commune avec eux ; que les Lacédémoniens , qui eurent les Eléens pour alliés , firent la guerre aux Messéniens ; que par conséquent les Eléens combattirent leurs ennemis naturels ; que les Lacédémoniens aidèrent les Eléens contre les Piséens , & que toute la contrée fut conquise & soumise au pouvoir des Eléens. Strabon ajoute , qu'à l'égard des Piséens , il n'en resta pas même le nom. La dispersion des Messéniens dont il est question ici termina la troisième guerre de Messène , qui commença Olympiade LXXVIII , 3 , & finit dix ans après , Olympiade

(1) Strab. VIII, p. 545, A.

LXXXI , 1 , l'an 455 avant l'ère chrétienne (1). La construction du temple continua donc à dater de cette époque , & les huit années jusqu'à l'Olympiade LXXXIII suffirent à Phidias pour terminer la statue de Jupiter destinée pour ce temple. Le butin fait dans la guerre avoit fourni l'or nécessaire à cette statue ; mais nous ignorons d'où l'on a tiré une si grande quantité d'ivoire ; cependant les vaisseaux marchands d'Athènes pouvoient facilement le fournir.

Avant que d'aller plus loin , je ne dois pas oublier de faire encore une observation. Après avoir lu tout ceci , & avoir réfléchi combien nos connoissances sur ce qui s'est passé à cette époque sont incomplètes ; & combien ce que nous en savons fait peu d'honneur à Phidias , à Périclès & moins encore aux Athéniens , on sera à même d'apprécier les éloges dont cette époque & Athènes ont été gratifiés avec tant d'enthousiasme , & avec une éloquence si mal em-

(1) Voyez Dodwell , *Annal. Thucyd. ad h. a.* & *ad a. 6 , b. Pelop.*

ployée. Il est incontestable qu'on ne sauroit trop être sur ses gardes contre un auteur , qui , dans ses écrits , se laisse entraîner par son enthousiasme , ou qui s'amuse à faire briller mal-à-propos son esprit.

Nous venons de voir qu'il n'existe aucun rapport entre l'époque de l'Olympiade LXXXIII , & la paix générale de la Grèce ; il y en a aussi peu entre l'époque suivante des artistes , Olympiade LXXXVII , & l'état florissant des arts , ou la prospérité du gouvernement d'Athènes. La guerre du Péloponnèse éclata dans cette dernière Olympiade , & ce fut une époque très-commode pour quelque ancien chronologiste d'y placer des remarques générales , ainsi que les noms des personnages célèbres qui vivoient alors ; & dans ce nombre se trouvèrent les artistes cités par Plin à l'occasion de cette Olympiade.

Ce que Winkelmann ajoute de plus en parlant de l'époque en question , est rempli d'inexactitudes historiques , & de jugemens hasardés (1).

(1) *Histoire de l'Art. Liv. VI. c. 2. §. 2.*

Un ou deux exemples suffiront. Il dit : « Que l'embrâsement de la guerre » du Péloponnèse avoit été causé par » les troubles de la Sicile » ; mais les intérêts de la Sicile ne se trouvèrent mêlés dans cette guerre qu'après qu'elle eût duré six ans. Il ajoute : « On peut se faire une idée des » richesses qu'avoit encore Athènes » *vers ce tems-là* » (il s'agit de la malheureuse issue de la guerre du Péloponnèse) « par la contribution qui fut » levée dans cette ville & dans le territoire de l'Attique *pour la guerre contre les Lacédémoniens*, dans laquelle les Athéniens étoient unis aux Thébains ». Cette contribution montoit à 6250 talens (1). Un lecteur superficiel est tout émerveillé du beau récit qu'on lui fait-là : mais cet événement appartient à la centième Olympiade, (vingt-quatre ans après la guerre du Péloponnèse) lorsque les Athéniens & les Thébains s'allièrent.

(1) Winkelmann rapporte ailleurs une seconde fois cette anecdote, mais avec des changemens, & dans un endroit encore plus mal choisi. Il cite pour témoin, Polyb. II, p. 148, B.

rent contre les Lacédémoniens & leur firent la guerre , dans laquelle se donna la fameuse bataille de Leuctres. Ce qui est dit ici de la contribution est très-mal raisonné. Il est contre toute vraisemblance qu'une petite contrée comme l'Attique , de deux cens milles carrés , formée d'un terrain pierreux & parsemé de montagnes , ait pu rendre un revenu annuel qui excéderoit six millions de notre monnoie (d'Allemagne). Quelque porté que je sois à regarder les Grecs comme ayant été très-versés dans l'art du gouvernement , & malgré le desir que j'ai de voir nos financiers modernes se familiariser , dans d'autres vues , avec la littérature grecque , je ne puis cependant leur promettre qu'ils y trouveront des opérations de finance aussi brillantes & aussi heureusement combinées. Suivant un passage de Démosthène (1) , les revenus publics ne passaient pas , depuis long-tems , cent trente talens ; plus tard ils remontèrent à quatre

(1) *Philipp. IV* , p. 141 edit. Reisk.

cens talens. Les revenus ordinaires de la république se tiroient des péages, des mines, des carrières de marbre, des capitations imposées sur les étrangers domiciliés dans son territoire. Les contributions des citoyens n'étoient pas les mêmes chaque année; mais autant qu'on peut en juger, elles varioient suivant les circonstances & les besoins de l'état, comme, par exemple, lorsqu'il s'agissoit d'équiper une flotte. Les contributions se répartissoient alors suivant une certaine estimation de chaque district, ou, comme nous dirions aujourd'hui, suivant un cadastre irrévocablement établi, qui paroît avoir été rédigé dès les premiers tems de la république, lorsqu'il y avoit encore peu de numéraire à Athènes; & c'est de cela que Winkelmann vouloit parler; c'est-à-dire, que l'estimation des biens contribuable de tous les citoyens d'Athènes, & de tous les biens-fonds de l'Attique, se montoit à six mille talens moins deux cens cinquante. (Voilà ce que dit Polybe; ainsi cette estimation étoit portée à cinq mille sept cens cinquante talens, & non pas à six mille deux cens

cinquante comme le prétend Winkelmann). Les impôts nécessaires furent répartis d'après ce cadastre , & les contributions se payerent suivant les classes & les symmories (1). Il arriva une fois , que les Athéniens avoient jusqu'à six mille talens dans leur trésor ; mais c'étoient les contributions volontaires des alliés , destinées aux besoins communs , que , depuis leur établissement par Aristides , (Olympiade LXXVII , 3 , ainsi dans le cours de trente ans) on avoit ramassées successivement (2). La contribution annuelle des alliés consistoit seulement en six cens talens , depuis l'augmentation établie par Périclès (3).

(1) Il paroît par un passage de Démosthène , *in Classibus* , T. I , p. 183 , édit. Reisk. , qu'il n'en fut pas autrement alors , *Επειδή το τιμήμα ἐστὶ τὸ τῆς χώρας ἑξακισχιλίων ταλάντων* , & j'y rapporte les mots de Harpocraton , *ἐν τιμήματι τίθεται δὲ καὶ ἀντὶ τοῦ οἶνον κεφαλαίου ὡς ἐν τῷ περιτῶν Συμμοριῶν Δημοσθενεὺς*.

(2) Toute la somme se montoit à 10,000 talens moins 300 ; ainsi près de 10 millions de notre monnoie (d'Allemagne). Périclès employa 3600 talens seulement aux édifices qu'il fit construire.

(3) Dans le principe , la contribution annuelle des alliés ne s'élevoit qu'à 460 talens ; Périclès la porta à 600. Voyez Thucyd , I , 96 , II , 13. Lorsqu'elles furent les plus fortes même , elles n'allèrent jamais au-delà de 1300 talens. Voyez Plut. *in Aristide* , p. 333 , C.

Mais sans m'arrêter davantage à faire des observations sur des objets étrangers, je vais continuer à m'occuper des époques fixées par Pline. La plus prochaine, après celles dont je viens de parler, c'est l'Olympiade XCV. Celle-ci encore n'a aucun rapport à des circonstances & à des événemens du tems, qui auroient pu être favorables aux artistes. L'Olympiade XCVI, 3, l'auroit été davantage, lorsque Conon rétablit les fortifications d'Athènes & les murs du port Pirée; cependant il y a lieu de croire, que les maçons & les charpentiers y eurent plus de part que les artistes. Au commencement de l'Olympiade XCIV, Thrasylbule rétablit la liberté d'Athènes; & c'est-là une des principales époques de son histoire. Les cabales & les factions se montrèrent avec toute la fureur des premiers tems; & l'Olympiade XCV, 1, vit naître la plus abominable de toutes, celle qui condamna Socrate à boire la ciguë. Ce grand événement a été employé, par les historiens du tems, comme une époque mémorable, à laquelle ils pouvoient également rapporter d'autres

hommes célèbres. Au reste , il faut considérer que cette époque n'est éloignée de la précédente que de huit Olympiades à - peu - près ; c'est - à - dire , de trente-deux ans , durant lesquels on ne trouve pas que l'art ait fait quelque progrès sensible , mais seulement qu'il fût transmis par le maître à l'élève.

Sept Olympiades , ou vingt-huit ans après , Plin fixe une nouvelle époque , Olympiade CII , où il est fait mention de Policlès , Céphissodote , Léocharès & Hypatodore (1). Celle-ci est encore une époque de l'histoire générale de la Grèce. Dans l'Olympiade précédente CI , 2 & 3 , une paix générale fut proposée aux états de la Grèce , par la médiation de la cour de Perse ; & dans l'Olympiade CII , 1 , on s'en est occupé de nouveau. Enfin , les Athéniens & les Lacédémoniens se reconcilièrent ; mais les derniers proposèrent aux Thébains

(1) Dans la nouvelle édition de *l'Histoire de l'Art* , de Winkelmann , (en allemand) , où les noms sont encore moins exacts que dans la première , cet artiste est appelé *Hippotodotus*. Cela a été rectifié dans la traduction de M. Hybert.

des conditions si dures , qu'ils préférèrent la guerre ; & dans la seconde année , après les premières hostilités , se donna la bataille de Leuctres , qui plaça Thèbes au rang des premiers états de la Grèce. L'un & l'autre de ces deux événemens pouvoient servir également d'époque aux historiens , pour rapporter , à côté des autres faits publics , les noms des personnages célèbres (1).

Plin fixe une nouvelle époque , huit ans après , Olympiade CIV , dans laquelle il fait mention de Praxitèle & d'Euphranor. On ne connoît aucun événement dans vie de ces artistes , ni aucune de leurs productions , qui

(1) Winkelmann dit, *Histoire de l'Art*, L. VI. ch. 2. §. 4. « C'est sans doute ce rétablissement » de la tranquillité publique qui a engagé Plin , » à placer à cette époque , &c. » Ce n'est point à Plin qu'il faut l'attribuer , mais aux historiens qu'il a copiés. Au reste , le commencement d'une paix , dont la durée fut si courte , n'a pas pu produire sur-le-champ des artistes célèbres ; mais il a servi seulement d'époque favorable pour en faire mention. Ce qui est dit un peu plus bas de l'époque suivante , Olympiade CIV , est susceptible de la même remarque ; mais ce qui suit , « dans la même l'Olympiade , Thrasybule affranchit Athènes , &c. » , n'est pas à sa place , puisque cet événement appartient à l'Olympiade XCIV , 4. Cette erreur se trouve corrigée dans la traduction de M. Hubert.

se rapporte à cette Olympiade ; mais elle fut très-intéressante pour l'histoire de la Grèce. Dans la seconde année de cette Olympiade , se donna la bataille de Mantinée , où Epaminondas perdit la vie. Peu de tems après , une paix générale eut lieu dans la Grèce , malgré tous les efforts qu'employèrent les Lacédémoniens , pour que les Méséniens n'y fussent pas compris.

L'époque suivante, Olympiade CVII, me paroît avoir été intercallée par les copistes (1) ; car Echion & Thérimaque appartiennent au nombre des peintres, & ils reviennent dans la liste de ces artistes sous les mêmes noms (2).

L'Olympiade CXIV est si bien déterminée comme une époque par Pline , qu'on peut en connoître sur-le-champ la cause , car il dit : *Dans l'Olympiade CXIV vécut Lysippe & en même tems Alexandre* (3). Celui-ci mourut dans la première année de cette même Olympiade , qui par cette raison a été adoptée dans l'histoire

(1) CVII , Echion , Therimachus.

(2) Plinē , XXXV , 18 , sect. 36 , 9.

(3) CXIV , Lysippus fuit , cum & Alexander.

ancienne , comme une époque très-ordinaire , d'après laquelle on a classé d'autres événemens. Winkelmann fait encore valoir ici son insoutenable hypothèse de la paix universelle , que j'ai déjà détruite (1). Il n'est pas moins embarrassé , ainsi que bien d'autres , avec la seconde hypothèse relativement aux tems dont il s'agit ici ; car ce fut alors que parurent par intervalles les artistes les plus célèbres , quoiqu'il n'y eût plus de liberté en Grèce , qui cependant selon lui , étoit la source de la perfection de l'art. Dans un autre endroit (2) , il se tire assez bien d'embarras , lorsqu'il dit , que la constitution de la Grèce ayant changé de face , la même chose eut lieu relative-

(1) Au printems l'an 323 , avant l'ère chrétienne.

(2) *Histoire de l'Art* , L. VI. ch. 3. §. 1. » Lorsque Plin dit , que cet artiste florissoit dans l'Olymp. CXIV , il eut , en fixant cette époque , probablement en vue la tranquillité qui régnoit alors ; ainsi qu'il l'avoit eu en fixant celle de Phidias & de Praxitèle ; car dans la première année de cette Olympiade après le retour d'Alexandre à Babylone , la paix régnoit dans tout le monde connu ». Mais de quel secours la paix , dans la Perse & dans l'Inde pouvoit - elle être à l'art , & comment pouvoit-elle avoir quelque influence sur l'existence & le talent de Lyssippe ?

ment à l'art; de manière qu'ayant été fécondé jufqu'alors par la liberté, il avoit été foutenu enfuite par l'abondance & par la libéralité des amateurs ; de forte que c'est à ces caufes, & fur-tout au bon goût d'Alexandre , que Plutarque attribue les fuccès de l'art , fous le règne de ce conquérant. Il me paroît, qu'en cela la marche étoit la même que celle de tous les événemens de ce monde : lorsqu'une machine a reçu fon impulfion, elle fuit la direction qui lui a été imprimée, tant que fon mécanifme ne fe déränge pas, ou jufqu'à ce qu'elle foit arrêtée par quelque obftacle, ou que fa force fe trouve détruite. Du moment que l'efprit de l'homme fe trouve une fois déterminé vers un objet, & que fon talent eft réveillé, l'impulfion dure long-tems fans un nouveau moteur, ainfi que le goût qu'on a pris pour les productions du talent & du génie. Mais auffi-tôt que l'époque de la plus grande gloire d'un art eft paffée, lorsque les idées fublimes étant épuifées, il ne refte plus rien à inventer; alors vient l'époque des raffinemens, de l'engourdiffement, ou des

recherches (1) ; jusqu'à ce que , par une grande révolution dans l'état , le génie & le talent s'éteignent tout d'un coup pour être remplacés par la barbarie. Après que Philippe eut subjugué la Grèce , il se trouva encore de tous côtés des gens riches , qui par vanité & par luxe aimoient les beaux-arts ; les artistes trouvèrent même de la protection à la cour des rois de Macédoine , tandis qu'Alexandre répandoit la barbarie dans l'Orient par ses conquêtes ; car elle dût être la suite de ses guerres , & elle le fut en effet , conformément à l'histoire ; cependant il maintint l'art & la littérature des Grecs en considération.

L'Olympiade CXX , est encore une époque pour six artistes en bronze , Eutychide , Euthycrate , &c. Cette époque forme également une section dans l'histoire générale. Dans l'année précédente se donna la bataille près d'Ipsus ; & la défaite d'Antigone & de Démetrius consolida les em-

(1) Vellejus Paterculus avoit déjà remarqué tout cela avec beaucoup de justesse , *L. I, chap. 7, Hoc idem evenisse grammaticis, Plastis, &c.*

pires nouvellement formés en Syrie & en Egypte.

Il y eut pendant quelque tems une interruption dans l'art, dit Pline (1), & une nouvelle époque d'artistes commença seulement avec l'Olympiade CLV, qui à la vérité n'eurent pas la célébrité de leurs prédécesseurs, mais dont cependant le talent ne fut pas sans quelque mérite : Anthée, Callistrate, Polyclès, &c. La Grèce ne se trouva pas alors dans une position favorable aux arts. Les Achéens languissoient sous l'oppression des Romains, la Macédoine devint une province romaine dans l'Olympiade CLIII; & jusque-là, cette époque paroît la plus extraordinaire de toutes. Cependant on peut prouver d'un autre côté, que l'Olympiade CLV,

(1) *Cessavit deinde ars.* Winkelmann croit fausement, que l'art fut entièrement oublié; & par-là, il s'embarrasse dans de nouvelles difficultés. Pline a seulement voulu dire, que depuis l'Olympiade CXX, jusqu'à celle CLV, il ne trouvoit pas qu'on eût fait mention d'artistes en bronze. Je passe ici sous silence une foule d'anachronismes qui se trouvent par-tout dans ce chapitre.

fut une époque très-favorable dans l'histoire, pour y placer les noms des grands hommes de ce tems-là. Dans la seconde année de cette époque mourut Euménès II, roi de Pergame, prince prudent, habile politique, & ami des muses. Il fonda la grande bibliothèque de Pergame, & fut le protecteur zélé des beaux-arts. Il avoit enrichi, non seulement ses propres états, & sur-tout les temples, de beaucoup d'ouvrages de l'art; mais il en avoit aussi donné en présent à la plupart des principales villes de la Grèce (1). Il paroît avoir cherché à donner de l'occupation aux artistes; & c'est, en effet, le premier & le plus important soin que doit avoir un prince qui cherche à faire refleurir les arts. Il est donc à présumer qu'il y avoit à la cour de Pergame beaucoup de savans célèbres, ainsi que d'habiles artistes; & c'est de la même manière qu'il s'en trouvera & s'en formera bientôt par-tout, (malgré ce

(1) Voyez Strabon, *XIII*, p. 926 Polyb. *Exc. T. III*, édit. de Vienne, p. 128.

que l'on peut dire du caractère national & de l'influence du climat) du moment que les princes & les gens riches se proposeroient sérieusement de favoriser les arts avec prudence & discernement. Le pays des Myséens & des Galates , n'avoit jusqu'alors jamais été la patrie des arts & des sciences.

On se feroit sans doute attendu à trouver dans Pline une époque des arts qui auroit eu rapport aux tems où la cour d'Egypte fut dans toute sa splendeur. A la vérité , nous n'avons pas des notions suffisantes sur l'état des arts sous les Ptolémées : il paroît aussi , que les grands princes de cette famille se sont plus attachés à protéger les sciences ; cependant nous savons très-bien , même en nous rappelant seulement la description faite par Athénée des fameuses entrées , qu'Alexandrie posséda un grand nombre de chef-d'œuvres de l'art. Au reste , nous n'avons aucun renseignement sur les artistes que cette cour peut avoir accueillis ; mais nous ignorons également l'histoire des rois d'Egypte , en général. Aussi-tôt que la cour

gouverne dans un état , ou que le prince passe insensiblement au despotisme , c'en est fait de la liberté & de la dignité de l'histoire. Ce grand & imposant tableau des événemens , qui doit servir à l'instruction des hommes , ne devient qu'une vile esquisse des nouvelles de la cour ; quelquefois seulement le champ s'agrandit , de tems en tems , un peu par les relations des marches d'armées , des batailles & des sièges ; mais l'esprit & le cœur y sont rarement intéressés. L'histoire des empereurs romains n'est , malgré tout le talent de Tacite , qu'une pitoyable chronique ; & cela ne peut être autrement ; car comment un homme libre & raisonnable peut-il s'occuper long-tems & avec quelque avantage des pitoyables cabales des cours , des vues étroites & viles des affranchis & des maîtresses , qui , tour-à-tour , cherchent à s'élever , à se maintenir en faveur , ou à accélérer la chute de leurs concurrens & de leurs rivales (1).

(1) Winkelmann, dans son *Histoire de l'Art*, L. VI, ch. 4. §. 2. parle de deux têtes d'une pierre appelée Basalte par les antiquaires , qui , suivant lui , doi-

Je passe aux *Epoques de la peinture*, que Pline rapporte dans son trente-cinquième livre. Cet historien s'étonne ici, de ce que les Grecs (1) ne commencèrent que dans l'Olympiade XC, à faire mention de peintres célèbres; tandis que dès la quatre-

vent être de ce tems. Curieux de connoître le père de chaque enfant, il a voulu aussi soutenir ici que ces deux têtes étoient celles de deux vainqueurs aux grands jeux de la Grèce, originaires d'Alexandrie, & à l'honneur desquels leurs compatriotes doivent avoir érigé des statues. Il a prétendu aussi, que l'un des vainqueurs avoit remporté le prix de la course des chars, & l'autre celui de la lutte. Comme parmi plus de cent que nous ne connoissons pas, les noms de quatre se sont conservés par hasard, il cherche parmi ces quatre, les deux dont les têtes doivent être venues jusqu'à nous. Je respecte trop la mémoire de Winkelmann, pour mettre, dans son vrai jour, tout ce qu'il y a de ridicule dans cette assertion. Mais je me crois obligé d'avertir les jeunes lecteurs, que de pareilles explications forcées d'anciens monumens, se trouvent sans nombre dans ses ouvrages. Le passage dont il s'agit ici contient encore d'autres inexactitudes. Il n'est pas vrai, que les noms des vainqueurs, placés sur les chars, désignoient l'Olympiade dans laquelle ils avoient remporté le prix; mais les chronologistes employoient à cela les noms de ceux qui disputoient le prix à la course. *stadieis*.

(1) *Non constat sibi in hac parte græcorum diligentia, Lib. XXXV, 8, sect. 34.* Ainsi Pline avoit ici sous les yeux des auteurs Grecs, d'après lesquels il travailloit.

vingt-troisième Olympiade , ils avoient déjà parlé de leurs célèbres statuaire en bronze & en ivoire ; & que même avant cette époque , on connoissoit déjà les noms de plusieurs peintres. Il paroît que Plin n'a pas beaucoup réfléchi ici , en s'étonnant si facilement d'une chose fort naturelle. Cette indication d'artistes célèbres , n'étoit pas une histoire de l'art proprement dite , qui auroit exigé que les noms des artistes de tous les genres fussent exactement rapportés : de pareilles indications n'ont pas été rédigées dans cette vue. Dans les histoires ou dans les chroniques des beaux siècles de la Grèce , les personnages les plus célèbres dans chaque genre ont été indiqués à des endroits commodes & déterminés ; & dans leur nombre on n'a pas fait mention de tous les peintres , mais seulement des plus fameux. Phidias & son frère Pancœnus , ne se distinguèrent pas parmi les peintres pour avoir manié quelquefois le pinceau en passant. La circonstance unique , qui est vraiment surprenante , c'est qu'il n'ait pas été question de Polygnote & de Micon ; car ces deux

artistes, conjointement avec Pancœnus, le frère de Phidias, avoient fait les peintures du célèbre portique, appelé le Poécile, à Athènes. Ces peintures doivent avoir été faites vers le tems où Pline place Phidias; parconséquent, assez long-tems après la seconde irruption des Perses (1).

(1) Polygnote a représenté Elpinice, la sœur de Cimon, sa maîtresse, en Laodice, parmi les figures des Troyennes. Plutarque, *Cimon*, p. 480, *au bas*. La bataille de Marathon fut, comme on fait, du nombre des sujets représentés en peinture, & si Pancœnus y a peint Miltiades & d'autres Grecs d'après nature, (*iconicos duces pinxisse*), il ne peut l'avoir fait, que d'après des oui-dire; car il est venu long-tems après. Voyez Pline, *XXXV*, *sec.* 34, *F.*, où il le place dans l'Olympiade LXXXIII; comparez avec Pausanias, *V*, *II*, p. 402. Dans l'endroit où Pline parle de ce peintre, il y a une assertion singulière: Phidias, dit-il, commença d'abord par être peintre, & a exécuté en peinture un Jupiter Olympien, à Athènes, *Olympiumque Athenis ab eo pictum*, non *clipeumque A.*, comme on lisoit avant Hardouin; cependant Gronovius avoit déjà rectifié cette leçon; mais il veut qu'on entende *Olympium* de Périclès. Il est hors de doute, que Périclès portoit ce surnom; mais que sans une indication plus précise, il doive être désigné par le mot *Olympius*, cela ne me paroît pas démontré. Le tableau de la main de Phidias, quel qu'en ait été le sujet, a donc été exécuté à Athènes; Pline le dit positivement, quoiqu'il n'en soit pas fait mention ailleurs. Pline ajoute, que son frère vécut dans

Ce que Pline rapporte plus bas , est très-remarquable. Il dit , que dans ces tems-là , il y eut aussi à Corinthe

l'Olympiade LXXXIII, ainsi que tout le monde le fait , *fuisse Panænum fratrem ejus , qui clipeum intus pinxit , Elide , Minervæ , quam fecerat Colotes , Phidiæ discipulus , & in faciendo Jove Olympio adjutor.* C'est un des passages les plus confus, sur lequel on a montré beaucoup d'érudition critique. Hermolaus Barbarus , sans s'appuyer sur aucun manuscrit authentique , avoit supposé *in agide Minervæ*. Gronovius a rétabli la première leçon en plaçant ainsi les mots : *Panænum ejus fratrem , qui & clipeum intus pinxit Elide Minervæ*. Durand rapporte , d'après la première édition de Vénise , *pinxit Minervæ Elide*. Voici à mon avis , le sens de ce passage : « *Panænus* — , qui peignit » l'intérieur du bouclier de Minerve à Elis ; de la » même Minerve fait par Colotes , élève de Phidias , » qui a travaillé avec son maître à la statue du Jupiter Olympien. Il n'est pas fait mention ailleurs de cette Minerve de la ville d'Elis ; (car c'est de celle-ci qu'il est question) mais bien du temple , où cette statue doit avoir été placée , & où se trouvoit un tableau de Panænus en fresque ; de manière que les murs & le plafond en étoient probablement peints ; car le passage de Pline , XXXVI , 23 , *sect.* 55 , s'y rapporte sans doute. *In Elide ades est Minervæ , in qua frater Phidiæ , Panænus , tectorium induxit lacæ & croco subactum , ut ferunt , &c.* Nous ne pouvons pas déterminer , si la statue de Minerve étoient de bronze ou de marbre. Une Vénus Uranie , d'ivoire & d'or , de Phidias , fut placée dans le temple de cette déesse , de la même ville. Pausanias , VI , 25. Pline fait encore une fois mention de Colotes , parmi les statuaires en bronze , avec la remarque , qu'il avoit supérieure.

& à Delphes , c'est-à-dire , aux jeux istmiques & pythiques , des concours pour le prix de la peinture. Suivant le récit de Pline , Pancœnus & Timagoras de Chalfis paroissent avoir été les premiers auteurs de ces concours ,

ment travaillé des philosophes. Pline , *XXXIV* , section 19 , 27 , répète au même endroit , qu'il a aidé Phidias , lorsque celui ci exécuta son Jupiter Olympien. Cependant que cette statue de Minerve ait été de telle matière que l'on voudra , ce seroit toujours une singulière idée , que de penser qu'on eût peint la partie intérieure & concave du bouclier. En pareil cas , on s'attendroit plutôt à y trouver des bas-reliefs ; & suivant Pline , *XXXVI* , 4 , *sect. 4* , cela fut exécuté ainsi à la statue de Minerve , dans le Parthenon à Athènes : *ejusdem (scuti) concava parte deorum & gigantum dimicationem*. Ce sera toujours un travail employé à un endroit peu convenable ; cependant il étoit moins déplacé qu'une peinture sur un ouvrage de bronze ou de toute autre matière dure. A-présent , je vois aussi que M. Falconet ne plaîsante pas sans raison , sur ce mélange de peinture & de sculpture. Je crains presque , que Pline , ou l'auteur qu'il avoit sous les yeux , n'ait mal compris le mot grec *σπαλς* , qu'en pareil cas , on employoit pour désigner des bas-reliefs. Au reste , s'il s'agissoit des peintures de Pancœnus , il auroit sur-tout fallu faire mention du grand nombre de ses tableaux , qui se trouvoient dans le temple de Jupiter à Olympie , où il avoit également aidé son frère , en travaillant avec lui à la statue du Jupiter Olympien. Voyez Strabon , *VIII* , p. 542 , 3^a Pausanias , *V* , 11 , p. 402.

où Timagoras remporta la victoire⁽¹⁾.

La première époque des peintres que Pline a trouvé dans les auteurs grecs, c'est l'Olympiade XC. Dans ce tems vivoient Aglaophon, (probablement un autre peintre de ce nom que le père de Polygnote), Céphifodore, Phrylus & Evenore, le père & le maître de Parrhasius. On peut indiquer le motif de cette époque d'une manière très-satisfaisante ; dans l'année précédente fut conclue la fameuse paix de cinquante ans, qui interrompit pour quelques années la guerre du Péloponnèse entre Lacédémone & Athènes. Ce fut une époque où les historiens pouvoient respirer & rapporter, avec d'autres événemens du tems, les noms des hommes célèbres qui vivoient alors.

Démophile d'Himéra & Néséas de Thafus doivent avoir vécu vers le même tems ; car Pline dit, en

(1) Pline ajoute : *Quod & ipsius Timagoræ carmine vetusto apparet, chronicorum errore non dubio* ; Ces derniers mots ne peuvent rien signifier de plus, si ce n'est que les chronologistes ont eu tort de ne pas l'avoir cité, & d'avoir négligé d'établir plutôt des époques pour les peintres célèbres.

parlant d'eux, qu'ils passaient pour avoir été les maîtres de Zeuxis. Il rapporte plus bas, que quelques auteurs plaçoient Zeuxis, dans l'Olympiade LXXIX (1), mais que cette

(1) Hardouin place ici à tort, l'Olymp. LXXIX, d'après quelques manuscrits & anciennes éditions; car, ce que Pline ajoute à cet endroit, du tems des maîtres de Zeuxis, prouve, qu'il ne peut avoir eu sous les yeux une date aussi reculée. Du reste, il paroît, que quelques anciens ont rejeté Zeuxis, jusque dans cette Olymp. LXXIX; car chez Eusèbe, il y avoit une note à côté de l'Olympiade LXXVIII, 2. Suivant Saint Jérôme & Syncellus: *Zeuxis ζωγραφος γνωρίζεται*, (*Zeuxis pictor agnoscitur*, dit S. Jérôme, c'est-à-dire, fut célèbre). On a peine à comprendre, comment des chronologistes ont pu se tromper d'une soixantaine d'années. Cependant je crois pouvoir expliquer cette erreur de la manière suivante. L'Olympiade LXXVIII, 2, étoit pour les recherches des anciens chronologistes un point important, par rapport au bannissement de Thémistocle, à sa retraite à la cour de Perse, & à l'année de sa mort, qui étoit fondée sur les deux événemens précédens. Quiconque s'est occupé de l'histoire grecque, se rappellera sûrement, combien ce point de chronologie a causé de travail & de recherches aux anciens savans. Thucydide, Plutarque, Diodore de Sicile, Nepos, tous en parlent. Comparez Dodwell, *Annal. Thucyd. ad Olymp. LXXVIII*, 2 & 4. Qui fait, de quelle manière un ancien chronologiste a fait à cette occasion, mention de Zeuxis? Un compilateur suivant prit ensuite l'année indiquée pour la véritable époque de ce peintre célèbre.

année convenoit mieux à ses deux maîtres. Il résulte de-là , que d'autres ont pris pour une époque l'Olympiade même dans laquelle la paix de cinquante ans fut conclue , pour y rapporter les noms des hommes célèbres ; & que l'un ou l'autre , avoit trop étendu cette période , puisque Zeuxis même s'y trouvoit placé ; qui cependant l'auroit été bien plus exactement vingt années après.

Seize ans plus tard, il est fait mention d'Apollodore : Olympiade XCIV. Voici encore une époque pour l'histoire , & qui l'est aussi peu pour l'art , que pour les artistes. Dans cette année , Athènes fut forcée de se rendre à Lyfandre , & la guerre du Péloponnèse se termina d'une manière défavorable pour cette république. C'est donc avec raison , qu'on prend pour cela l'Olympiade XCIV , plutôt que l'Olympiade XCIII , que Durand veut faire adopter , en s'appuyant sur deux anciennes éditions ; car quoique le retour d'Alciade à Athènes tombe au commencement de cette Olympiade , où Denis s'empara aussi du pouvoir suprême à Syracuse ,

Syracuse , elle n'est cependant pas aussi propre à faire époque que l'Olympiade suivante.

Quant à Zeuxis , Pline ne le place pas seulement dans une Olympiade ; mais , ce qu'il n'a aucun fait pour des autres artistes , il indique jusqu'à l'année de l'Olympiade. Il semble donc avoir ici quelque chose de particulier en vue , ce qui paroïssoit d'abord assez difficile à deviner (1). Pline dit : « Dans la » quatrième année de la quatre-vingt- » quinzième Olympiade , Zeuxis fran- » chit entièrement les portes de l'art , » ouvertes par Apollodore ». On feroit tenté de croire , que c'est dans cette année que Zeuxis avoit achevé son premier ouvrage , ou du moins son premier tableau d'une grande composition. Cependant on ne trouve nulle part rien qui puisse justifier cette conjecture. Au contraire , peu après Pline fait mention d'un tableau qui repré-

(1) Bayle , à l'article Zeuxis , montre sa surprise de ce que Pline a voulu fixer à une seule année la célébrité de cet artiste. Mais les raisonnemens qu'il fait à ce sujet n'éclaircissent pas la chose , & ce seroit prendre ici une peine inutile que de les réfuter.

sentoit le dieu Pan , dont Zeuxis fit présent à Archelaus , parce qu'il avoit une si grande idée du mérite de cet ouvrage , qu'il croyoit que tout ce qu'on pourroit lui en donner seroit au-dessous de son véritable prix. Archelaus , roi de Macédoine , mourut dans l'Olympiade XCV , 2 ; & il est probable que ce tableau ne fut pas le premier de Zeuxis ; car les artistes ne se permettent de pareils mouvemens d'amour-propre , qu'après avoir acquis une grande célébrité. Ainsi Zeuxis avoit déjà fourni de grands ouvrages long-tems avant que d'avoir franchi les portes de l'art. Voici , à mon avis , la manière dont on peut expliquer ce passage. L'expression de Pline ne doit pas être prise à la lettre ; elle est seulement un de ces tours recherchés dont il aimoit à se servir ; il a donc simplement voulu dire : que vers ce tems-là vivoit Zeuxis , qui porta l'art encore plus loin. L'attention de Pline à indiquer l'année d'une Olympiade , tombe directement sur l'erreur qu'il relève , & par laquelle ce peintre a été placé par d'autres historiens , dans l'Olympiade LXXXIX. Quant à la

quatrième année, même de l'Olympiade XCV, elle ne sert absolument que d'une époque historique, qu'il est facile de trouver. C'est dans cette année qu'Agéfilas succéda à Agis dans la dignité royale à Sparte; & il fit ensuite les préparatifs pour la célèbre expédition en Asie, qu'il exécuta en effet dans la première année de l'Olympiade suivante XCVI, 1. Un historien plaça donc à cette année Zeuxis, parmi les autres hommes célèbres de la Grèce; & il ne paroît pas difficile de dire quel est cet historien : ce ne peut-être qu'Ephore même, qui commença son histoire par le retour des Héraclides dans le Péloponnèse (1). Il est probable, que dans sa chronologie, il s'est servi de la suite des rois de Sparte; au moins résulte-t-il des endroits où il est cité, qu'il a raconté tous les événemens relatifs à Sparte avec beaucoup plus d'exactitude que les autres historiens.

De tout ce que je viens de dire il résulte donc, que l'Olympiade XCV, 4, est simplement une année, où

(1) Diodore, IV, pr. XVI, 76.

Pline trouva dans une chronique une notice sur Zeuxis, comme d'un peintre célèbre; que par conséquent, on ne peut attacher d'autre signification à ce passage, sinon que, vers ce tems-là vivoit Zeuxis, qui, comme peintre, jouissoit déjà d'une très-grande réputation. Ainsi vingt-cinq ans auparavant, vers l'Olympiade LXXXIX, il pouvoit déjà être un jeune peintre de mérite; mais l'époque de son grand talent & de sa célébrité ne doit pas être fixée plutôt. Quintilien, en voulant seulement indiquer à-peu-près une époque, avoit donc raison de dire (1) : « Que Zeuxis & » Parrhasius n'étoient pas fort éloignés » l'un de l'autre, & qu'ils ont tous les » deux fleuri presque en même-tems, » vers le commencement de la guerre » du Péloponnèse; car dans un dialo- » gue de Xénophon, Socrate s'entre- » tint avec Parrhasius ». La guerre du Péloponnèse dura depuis l'Olympiade LXXXVII, 2, jusqu'à l'Olympiade XCIV, 1 (2).

(1) Quintil. XII, 10, 4. Comparez Xénoph. *Mem. Socr.* III, 10. La mort de Socrate arriva dans l'Olympiade, XCV, 1.

(2) Bayle pas n'a consulté Plutarque, lorsqu'à l'en-

Les contemporains de Zeuxis furent Timanthe , Androcyde , Eupompe. Euxénidas , le maître d'Aristide , & Eupompe , le maître de Pamphile , dont Appelle fut l'élève , doivent aussi avoir vécu vers ce même tems.

Les époques suivantes indiquées par Pline sont , l'Olympiade CVII , dans laquelle florissoient Echion & Thérimaque (1). On n'apprend rien d'autre de ce dernier (2); mais on retrouve ailleurs Echion au nombre des peintres célèbres. Le motif qui a fait placer leurs noms dans cette Olympiade, est , à ce que je présume , le récit de quelque historien de la construction du fameux mausolée. L'indication des artistes du tems fut une digression naturelle. Mausole mourut l'année auparavant , Olympiade CVI , 4.

droit cité plus haut , il prétend placer Zeuxis , avec Phidias & Périclès , dans la même époque. Le passage de Plutarque est , *in Pericle* , p. 159 D.

(1) *Clari etiam* , Ol. CVII , *exilere* , E & T.

(2) Durand , sur Pline , XXXVI p. 257 , s'avise de croire qu'il faut lire *Timomaque* , qui est un nom célèbre. Le seul mal qu'il y ait , c'est que ce Timomaque n'a vécu que du tems de César. Voyez Pline , XXXV , 5 , 40 , 30.

La seconde année de l'Olympiade CXLII, mit fin à l'empire des Perses. Après la bataille d'Arbeille, Alexandre s'empara du trône de Darius, fugitif. Apelle étoit déjà célèbre vers ce tems-là ; ainsi l'époque de cet artiste pouvoit très-bien être placée dans une année si mémorable pour l'histoire. Mais il survécut long-tems à Alexandre ; ce qui d'un côté est prouvé, parce qu'il a fait le portrait du roi Antigone, & de l'autre, par l'anecdote qui dit, qu'il s'est présenté à la table du roi Ptolémée à Alexandrie, sans y avoir été invité (1). Il eut pour contemporain Protogène, qu'il alla voir à Rhodes. On peut se faire une idée de l'étendue donnée à de pareilles époques, par l'exemple suivant. Nous savons que pendant le siège de Rhodes, Protogène ne cessa point de travailler tranquillement dans le fauxbourg de cette ville au milieu des troupes de Démétrius ; par conséquent, dans l'Olympiade CXLIX, 1. Ceci fait une différence de vingt-huit ans, au tems où il est fait men-

(1) Plinè, à l'endroit cité, §. 14.

tion d'Apelle, qui cependant fut son contemporain.

Le reste des artistes de ce genre sont rapportés par Pline, soit comme contemporains des premiers ou de leurs élèves. Euphranor seul est relégué dans la CIV Olympiade (1); mais ce n'est-là qu'une simple répétition prise des époques des statuairens en bronze, parmi lesquels Euphranor avoit déjà été cité.

Il ne me reste plus qu'à examiner les époques des artistes qui ont travaillé en marbre (2). Ici Pline remonte de nouveau aux premiers tems. Dipœnus & Scyllis vivoient encore du tems de l'empire des Mèdes, ainsi avant que Cyrus ne régnât en Perse. Pline ajoute : *c'est-à-dire, vers la cinquantième Olympiade* (3). Le commencement de l'empire de Cyrus tombe vingt ans plus tard, dans l'Olympiade LV. Je pense que pour s'arrêter à cette Olympiade L, Pline n'a pas eu d'autre motif que sa volonté

(1) Pline, *ibid.*, §. 25.

(2) Pline, L. XXXVI.

(3) *Hoc est Olympiade circiter, L.*

ou le simple hasard ; & qu'il a seulement cherché à reculer cette époque. Un semblable hasard fixe celle de Rupalus & d'Anthermus ; ils étoient les contemporains du poète Hipponax , qui vécut vers l'Olympiade LX. C'est encore là une époque historique ; car dans le cours de cette Olympiade Cyrus réunit l'empire de Babylone à ceux des Perses & des Mèdes qu'il possédoit déjà (1). Le bifaïeul de ces deux artistes étoit statuaire en marbre ; & Pline fait remonter cette famille d'artistes jusqu'au commencement des Olympiades. J'ai remarqué dans un autre endroit , que Pline a été fort généreux dans ce calcul , & que ce bifaïeul Melas , dont il s'agit ici , ne peut pas avoir fleuri beaucoup plus tard que l'Olympiade XXXVIII.

Pline ajoute ensuite une remarque

(1) Cette même époque paroît s'être conservée dans Saint-Jérôme, *Chron. Euséb.* ; car à l'Olympiade LX , se trouve : *Hippicus* , chez d'autres *Hibicus* , *carminum scriptor agnoscitur*. Le nom d'Hipponax s'écarteroit cependant trop de ces deux fautes de copiste ; & il est possible , que les chronologistes aient aussi placé *Ibycus* , dans cette même Olympiade.

bien singulière : « De cette manière ,
 » dit-il , l'art de sculpter le marbre ,
 » dont l'origine remonte jusqu'à l'éta-
 » blissement des Olympiades , est plus
 » ancien de 332 ans que la peinture
 » & l'art de la statuaire en bronze ,
 » qui ne commencèrent qu'à Phidias
 » dans l'Olympiade LXXXIII » (1).
 Mais d'après l'affertion de Plin même ,
 cette Olympiade LXXXIII fut l'é-
 poque de la plus grande perfection
 de ces deux derniers arts ; & alors
 il en existoit des ouvrages , aussi bien
 qu'en marbre , faits dans les premiers
 tems de l'art. Ailleurs , il distingue
 lui-même les essais de l'art qui cher-
 che à se perfectionner , des chef-d'œu-
 vres de l'art parvenu au plus haut
 degré de perfection. Cette remarque se
 trouve encore davantage en contradic-
 tion avec ce qu'il a rapporté de la pein-
 ture même ; c'est-à-dire , qu'il y eut

(1) *Non omittendum hanc artem , (sculpturam) ,
 tanto vetustiore fuisse quam picturam aut statua-
 riam , quarum utraque cum Phidia cæpit , &c. ,
 XXXVI, 5, 4, 3.* Ici l'acception des mots em-
 ployés par Plin , est très-frappante : il se sert de
Sculptura pour le marbre, de *statuaria* pour le bronze ;
 ainsi que *Statuarii*, de *Toreutæ*, *Celatores*, pour signi-
 fier les artistes en bronze.

des peintres long-tems avant l'époque indiquée par les Grecs. M. Falconet a fait la même observation que moi (2) ; & il a combattu Pline en partie par de très - anciens ouvrages cités par Pausanias , & en partie par des exemples pris de l'art chez les Romains. Mais ceci n'étoit pas à sa place ; car Pline parle ici seulement des Grecs , & ce qu'il en dit doit être apprécié d'après les ouvrages qu'il étoit forcé de consulter : en le jugeant ainsi , on trouvera que son assertion n'est pas si déplacée. Il a pu donner plus d'ancienneté à la sculpture en marbre qu'à la peinture , (pour fixer l'époque de la peinture conformément à la méthode adoptée par les auteurs grecs , qu'à la vérité il avoit combattue lui-même) ainsi qu'à l'art de la statuaire en bronze ; parce que dans les ouvrages d'après lesquels il travailloit , il n'a pas trouvé parmi les Grecs des artistes & des productions de ces deux arts plus anciens que Phidias.

(1) T. II , p. 46.

Cependant l'époque de la plus grande perfection de la sculpture en marbre appartient au tems de Phidias ; ou , pour parler plus exactement , elle commença avec Praxitèle ; car quoique Phidias ait aussi-bien travaillé en marbre qu'en bronze , & que de ses deux élèves Alcamène & Agoracrite , il ait formé deux célèbres sculpteurs en marbre , il ne dût cependant pas sa réputation à ce genre d'ouvrages. Ce qu'il y a de singulier , c'est que Pline , lorsqu'il devoit citer des ouvrages en marbre (1) , s'amuse à faire la description des bas-reliefs de la partie extérieure & intérieure du bouclier de la statue de Minerve , placée dans le Parthenon , ainsi que de sa chaussure. Ces morceaux étoient

(1) Au moins auroit il dû nous donner une idée des grands & sublimes ouvrages de cet artiste. Au lieu de cela , il rapporte ce qu'il y avoit plutôt à critiquer dans la grande statue de Minerve ; c'est-à-dire , toutes ces petites finesses & tous ces ornemens , qui , vu la grandeur de la statue , devoient être sans effet , ou nuire à celui de l'ensemble ; & ici l'on ne peut pas opposer grand chose au jugement sévère , que M. Falconer en porte. Cependant la *Παρδορὺς γυνὴ* ne sauroit être traduite exactement par *naissance de tous les dons* ;

travaillés en or & non en marbre ; à moins que ce n'ait été la base qui servoit de siège à la déesse , & sur laquelle étoit représentée la naissance de Pandore avec vingt figures de divinités , parmi lesquelles une Victoire admirablement travaillée frappoit sur-tout les yeux (1).

(1) Ainsi que Pline s'exprime , *Ibi* , (*in base*) , *Dii sunt XX numero nascentes* , *Victoria precipue mirabili*. On ne peut entendre autrement ce passage , qu'en mettant la Victoire au nombre des vingt divinités. Cependant on trouve dans Pausanias , I , 24 , p. 58 , que la déesse de la Victoire étoit une figure isolée , haute de quatre coudées , à laquelle on veut appliquer le passage de Pline. Mais qu'on compare la statue du Jupiter Olympien , chez Pausanias , V , 11 ; celle-ci tenoit aussi une Victoire à la main , & quatre autres Victoires étoient néanmoins placées au pied du trône. Pourquoi cette déesse n'auroit-elle pas été employée également deux fois dans les ornemens , ajoutés à la statue de Minerve ? Cependant ce qui me frappe plus encore , & que d'autres ne trouvent pas choquant , sont les *vingt divinités qui naissent* , (*ubi sunt Dii XX , numero nascentes*). Quelle idée peut-on se faire de leur représentation ? Ces divinités étoient-elles représentées comme des enfans nouveaux-nés , ou leurs mères paroissoient-elles au moment de leurs couches ? L'un & l'autre , auroit été un sujet aussi extraordinaire qu'uniforme. Je ne doute nullement que le mot *nascentes* , soit une glose mal-adroite , ajoutée par un ignorant , qui aura voulu expliquer Πανδώρα γενεσις. En mettant seulement : *Ibi Dii sunt XX numero* , la

Le tems où vécut Praxitèle, postérieur aux artistes précédens, étoit déjà fixé parmi les statuairens en bronze; c'est-à-dire, à l'Olympiade CIV; Céphissodore fut son fils. Ensuite vient Scopas. Le tems où florissoit cet artiste offre de très-grandes difficultés, qui ont embarrassé d'autres savans avant Winkelmann(1). Ces difficultés viennent de Pline même, qui, à l'endroit cité, le place après Praxitèle, & ailleurs parmi les artistes qui travaillèrent au mausolée; ensuite parmi ceux qui furent employés à la construction du temple de Diane à Ephèse; tandis qu'on le trouve dans un autre endroit parmi les artistes de l'Olympiade LXXXIX (2).

Il est étonnant que les savans se soient arrêtés à la seconde indication; ils devoient nécessairement s'égarer par-là dans une fausse route. Win-

passage devient exact, parce que les dieux se rassemblèrent, en effet, autour de Pandore nouvellement créée, & la douèrent chacun d'une prérogative particulière. Voyez Hésiod. *Op. & D.* v. 60 & suiv.

(1) Depuis peu, M. le conseiller Martini a traité ce sujet fort au long, dans sa savante *Dissertation sur les cadrans solaires*, p. 89 & suiv.

(2) Pline, XXXIV, 8, 5. 19, p.

Kelmann en fait le contemporain de Phidias & de Polyclète ; ensuite il est embarrassé de l'écarter du temple de Diane construit beaucoup plus tard : il a cru lever la difficulté en changeant les mots de Pline (1) ; mais il n'a pas fait attention que sans cela le maufolée renouvelloit toujours le même embarras.

On pourroit dire que ces variations de Pline viennent de ce qu'en rédigeant les passages dont il s'agit , il consultoit différens auteurs. C'est une possibilité qu'il ne faudroit jamais perdre de vue en étudiant Pline ; mais il n'est pas nécessaire d'aller si loin. Conformément aux règles de la plus saine critique , on doit , lorsqu'il y a contradiction dans les époques de l'histoire , toujours préférer celle qui s'accorde le mieux avec les événemens connus & avérés ; en considérant les autres comme de simples indications de noms & de dates , sur

(1) *Calatae uno e Scapo* , au lieu *uno a Scopa* : Cette correction n'est pas même conforme au génie de la langue ; car il faudroit ajouter , *singulae* au passage.

lesquels il est plus facile de se tromper. Il y a une infinité de dates & de faits historiques qui prouvent que Scopas doit avoir vécu beaucoup plus tard. Dans un seul endroit son nom se trouve rapporté avec une année différente ; n'est-il pas naturel de chercher l'erreur plutôt dans ce dernier cas que dans le premier ? Pourquoi s'obstine-t-on donc à traiter la chose à rebours ?

Mais avant que d'aller plus loin , je rassemblerai toutes les preuves qui constatent que Scopas doit avoir vécu plus tard que dans l'Olympiade CIV.

Dans le catalogue des sculpteurs en marbre , Pline le place immédiatement après Praxitèle (1) , dont l'Olympiade CIV est l'époque , & après Cephissodore , fils de ce dernier. Les contemporains & les rivaux de Scopas , furent Bryaxis , Thimothée , & Léocharès. Pline , en parlant de Bryaxis , fait mention d'une statue de Seleucus (2) , qui ne peut être

(1) Pline , XXXVI , 5 , 4 , 7.

(2) Pline , XXXIV , 5 , 19 , 12.

que le général & un des successeurs d'Alexandre. Probablement c'étoit la même statue de bronze qui se trouvoit placée dans le Pœcile à Athènes (1), ainsi que les statues d'Esculape & d'Hygiéa du même artiste se voyoient à Mégare (2). Pline lui-même place les statuaire en bronze, à l'Olympiade CII (3), tems où vécut Léocharès. Les autres ouvrages de Scopas se rapportent à la même époque ou à une autre plus reculée ; par exemple, la famille d'Alexandre avec Olympias & Roxane, ainsi que la statue d'Isocrate, que lui fit ériger Timothée, général des Athéniens, dont le bannissement eut lieu dans l'Olympiade CV, 4.

Au surplus, tous ces artistes qui sont cités, comme les contemporains, ont travaillé avec lui au mausolée (4) ; & nous savons que le tems de la construction de ce fameux monument est fixé avec précision ; de sorte qu'il

(1) Pausan. I, 23, pr.

(2) Idem, I, 40, f.

(3) Pline, XXXIV, 8, 5, 19, pr.

(4) Pline, XXXVI, 5, 4, 9.

peut, en général, être adopté comme une époque très-importante dans l'histoire de l'art. Mausole, roi de Carie, mourut Olympiade CVI, 4, c'est-à-dire, l'an 353 avant l'ère chrétienne. Artémise commença la construction du tombeau de son mari, mais elle mourut trois ans après, savoir, l'an 351 avant J. C., de sorte que ce monument ne fut achevé qu'après sa mort. Pythès y fut aussi employé, avec les artistes que je viens de nommer (1); & l'on ne peut pas douter que ce soit celui que Vitruve nomme Pytheus (2). Suivant Vitruve, Praxitèle même a travaillé au mausolée; mais peut-être faudroit-il rejeter un certain Télécharès, que l'on cite aussi d'après cet auteur.

Enfin, si Scopas a fait une colonne du temple d'Ephèse (3), nous trouvons un indice certain qui le place à une époque moins reculée; car l'ancien temple d'Ephèse ne fut consumé par les flammes que dans l'O-

(1) Plin., L. XXXVI, 5, 4, 9.

(2) Vitruve, *Proem. Libr. VII.*

(3) Plin., XXXVI, *sect. 21.*

Olympiade CVI; & si l'on vouloit s'attacher à un incendie antérieur, qu'Eusebe place dans l'Olympiade XCV, 3, cet événement ne s'accorderoit pas avec l'autre époque, placée dans l'Olympiade LXXXVII.

La seule preuve qu'on pourroit citer à l'appui de cette époque de l'Olympiade LXXXVII, seroit le simple nom de Scopas, qui se trouve dans le passage unique de Pline (1), où, pour la même Olympiade LXXXVII, il est cité, après Agélade, Callon & Polyclète, un certain nombre de noms dont la plupart sont méconnoissables ou entièrement inconnus (2).

(1) Pline, XXXIV, sect. 19, pr.

(2) *Phradmon, Gorgias, Lacon, Myron, Pythagoras, Scopas, Parelus*. On a corrigé *Phradmon* & *Myron*; car auparavant, il y avoit *Phragmon* & *Mycon*. Il me semble, que ces mots *Gorgias Lacon*, doivent être réunis. *Scopas* est intercallé par une main étrangère; car il appartient à la liste des sculpteurs célèbres en marbre, & non à celle des statuaires en bronze, quoiqu'il soit une seule fois, fait mention d'une statue en bronze de sa main, qui se trouvoit à Elis. Pausan. VI, 26, p. 516. D'ailleurs il n'est plus parlé de lui dans la description suivante & très-détaillée des ouvrages de l'art & des artistes. *Parelus* paroît être un nom corrompu.

Dans un autre endroit encore, le nom de Scopas me semble cisé à faux; savoir chez Plin. XXXIV, 8.

Or, si Scopas, ainsi que je crois qu'il est démontré, appartient à des tems postérieurs à Praxitèle, tous les jugemens hasardés de Winkelmann se réduisent à rien, lorsqu'il dit : Qu'un caractère plus ancien de l'art étant reconnoissable dans la Niobé, il faut, pour cette raison, l'attribuer plutôt à Scopas comme à un artiste plus ancien, qu'à Praxitèle, qui l'étoit moins : ce qui étoit rapporté par Pline comme une circonstance difficile à décider.

sect. 19, 33, dans le catalogue alphabétique des statues en bronze, où il est dit : — *Simon canem & sagittarium fecit. Stratonicus, cælator ille, philosophos. Scopas utraque.* C'est ainsi qu'on lit ce passage, suivant la correction d'Hermolaus Barbarus, ainsi que suivant Hardouin, qui l'explique d'une manière encore plus singulière ; c'est-à-dire : *Scopas avoit coulé leurs ouvrages en bronze.* Auparavant on lisoit : *Scopas uterque.* Dalechamp a mis en marge : *Et Sc.* Je trouve dans les anciennes éditions de Rome, de Parme & autres : *Philosophus Scopas utrasque*, & dans l'édition de Vénise de 1505, *utrosque.* A mon avis, Scopas n'appartient pas du tout à ce catalogue ; principalement, parce qu'il ne contient que des artistes peu connus.

Au reste, il est hors de doute, que le Scopas ou Scopinas de Syracuse, cité par Vitruve, est absolument différent de notre artiste, puisqu'il en est distingué par sa patrie même, & que d'ailleurs rien ne justifie la conjecture, que ce pourroit être le même artiste.

Scopas étoit moins ancien que Praxitèle ; & l'affertion , que la Niobé offre un caractère plus ancien de l'art , n'est peut-être que l'effet de la prévention.

Dans ce livre des sculpteurs en marbre , on ne trouve aucune autre époque , non plus que dans le trente-septième livre , où il est question des pierres précieuses ; cependant Pline a , en général , puisé ses notions pour ce dernier livre dans des sources absolument différentes. K.



**DES AUTEURS
DONT PLINE S'EST SERVI**

Dans son Histoire de l'Art. ;

P A R M. H E Y N E.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LES notions que Plinè nous a fournies des artistes & des productions de l'art chez les anciens ont trouvé beaucoup de contradicteurs dans les tems modernes, depuis que des savans, qui étoient également amateurs & connoisseurs éclairés, ont commencé à les apprécier. L'aveugle adorateur de l'antiquité se révolte contre tout ce qui lui paroît rabaisser son idole chérie ; le bel-esprit superficiel, jaloux de faire preuve de sagacité & de pénétration, transforme des remarques critiques en déclamations ampoulées & sans objet, tandis que l'homme raisonnable & impartial prend chaque observation

selon sa valeur réelle ; il examine , il doute , il adopte ou rejette à mesure que les choses s'offrent à sa réflexion , & en tout cela il ne méconnoît jamais le mérite de son auteur. On peut trouver très-bornées les connoissances que Pline avoit de l'art , son ouvrage peut être regardé comme une simple compilation , rédigée souvent à la hâte ; & cependant on doit sentir le prix de ce grand homme , & lui payer le tribut de reconnaissance que nous lui devons pour les extraits de tant de livres perdus , & pour des notions recueillies avec tant de soin & de patience , sans lesquelles , pour ne parler que du seul chapitre qui concerne l'art chez les anciens , nous nous trouverions encore dans une plus grande obscurité , & souvent même dans une entière incertitude à cet égard.

Une suite naturelle de l'idée qu'on se forme communément de tout l'ouvrage de Pline , c'est de mettre sur son compte les fables , les erreurs , les inepties de tout genre , & les contradictions qu'il contient. On le regarde comme un auteur , qui , en

créant un système d'histoire naturelle , étoit lui-même un profond naturaliste , & qui , après avoir fait de nombreuses expériences , a apprécié les observations des autres en examinant tout ce qu'il avoit recueilli avec le flambeau de la critique. On a , entr'autres , de pareilles idées de ce qu'il dit dans les derniers livres de son ouvrage sur les arts. On le regarde comme un connoisseur très-éclairé , qui , après avoir vu & étudié beaucoup de productions des arts , a rédigé , suivant un certain système & avec le plus grand soin , tout ce qu'il avoit examiné avec un œil critique.

Il fuffit de lire Plin avec impartialité & fans prévention pour être convaincu , que sachant allier le goût de la lecture à de grandes affaires , il destina ses momens de loisir à des recherches savantes ; & que les recueillant simplement comme le fruit de ses immenses lectures , il les classa sous des chapitres convenables , en donnant ensuite au tout un ensemble par d'heureuses liaisons. Il ne rapporte qu'accidentellement tout ce qu'il dit de l'art , en parlant de la manière de

mettre en œuvre les différentes productions de la nature ; mais ces notions ne sont pas de son invention ; il les a puisées dans des auteurs grecs & latins. Ainsi leur mérite subsiste ou tombe sans aucun honneur ou désavantage pour Plinè même. Il a affirmé expressément que son ouvrage n'étoit simplement qu'un extrait d'autres auteurs ; dans chaque livre il a indiqué tous ceux dont il a pris ses notices. Ce grand écrivain ne pouvoit pas agir avec plus de franchise & de sincérité ; & cependant il a été souvent mal compris & souvent aussi mal connu. Comme il rapporte des notions différentes & contradictoires , on a pensé qu'il a hasardé des paradoxes , même sans les appercevoir , & qu'il a raconté des inepties , de la vérité desquelles il étoit lui-même convaincu.

Soit qu'on veuille examiner Plinè ou le citer , il faut avant tout faire la plus grande attention aux sources où il a puisé ; & les critiques de profession auroient dû sur-tout y avoir plus d'égard. Je me borne simplement aux derniers livres , qui contiennent les notions sur l'art. Mais

but est d'apprendre à mieux connoître les auteurs qui l'ont guidé dans ce travail , & principalement de quels écrivains il s'est servi pour son histoire de l'art , ainsi que pour en fixer les époques.

L'exécution de mon plan feroit très-facile , si notre méthode sévère de citer & d'indiquer les auteurs avoit été en usage du tems de Plin. C'est un mérite de notre littérature moderne , dont nous ne sentons pas assez le prix. Par ce moyen nous faurions dans quelle source chaque circonstance particulière & frappante a été puisée , & quel poids ou quelle croyance le mérite & la réputation de cette source peuvent lui donner. Plin n'a fait , en général , qu'indiquer les ouvrages qu'il a consultés pour chacun de ses livres ; sans distinguer , sans désigner ceux dont il s'est servi en passant ou de préférence , & ceux dont il a pris seulement des notions & des renseignemens isolés. Dans le texte de l'ouvrage même , il cite de tems en tems les auteurs ; mais , autant que je puis me le rappeler , seulement lorsqu'il s'agit d'objets individuels , ou

d'opinions & de notices particulières. Tout le monde peut voir que Plin^e a ajouté à beaucoup de ces notions ses propres idées , ses remarques & ses réflexions. Il est très-possible sans doute qu'il n'ait pas bien entendu quelques passages , ou qu'il n'en ait pas saisi le véritable sens , & que plusieurs de ces notions aient été extraites d'une manière incomplète des auteurs dont il s'est servi. Saumaise a prouvé de pareilles incorrections de la part de Plin^e par la comparaison de Théophraste , de Dioscoride & d'Aristote. Il seroit difficile de démontrer également celles qui concernent les notions de l'art , vu qu'il n'existe peut-être pas un seul de tous les ouvrages où elles ont été prises.

Plin^e a indiqué les auteurs de manière que les nationaux occupent la première place ; & les étrangers , c'est-à-dire , en général , les auteurs grecs , viennent ensuite.

Je dois remarquer encore au sujet des derniers livres , que quelques auteurs y sont cités comme naturalistes ; je séparerai ceux-ci , qui n'appartiennent pas à mon objet , des autres ,

chez qui il paroît avoir puisé ses notions sur l'art.

Le trente-troisième livre traite des métaux en général, & de l'or & de l'argent en particulier. A cette occasion, Plinè parle des bagues, ensuite des chaines d'or, des couronnes & d'autres ornemens; des monnoies, de l'emploi de l'or en meubles & en vases; enfin, des figures faites de ces deux métaux. Dans le trente-quatrième livre, il est question du cuivre, du bronze, des meubles, des statues & d'autres ornemens en figures de bronze, & des statuaire qui ont excellé dans cet art. Voici le catalogue des auteurs que Plinè a consultés pour la rédaction de ces deux livres (1).

(1) Suivant l'édition de Hardouin : *Ex auctoribus, L. Pisone, Antiaste, Verrio, M. Varrone, Cornelio Nepote, Messala, Junio Gracchano, Attico Pomponio, Muciano, Calvo Licinio, Cornelio Nepote, Boccho, Fetiale, Fenestella, Valerio Maximo, Julia Basso, qui de medicina græce scripsit, Sextio Nigro, qui item, Marso poeta. Cornelius Nepos, est ici cité deux fois par Hardouin, & sans doute par erreur au second endroit. Il ne se trouvoit qu'une fois dans les éditions précédentes, où les noms se suivoient ainsi : Messala, Ruso, Marso poeta, Buttho,*

Je commence par les auteurs nationaux ou latins. *L. Pisone* : c'est l'auteur des *Annales*, un des historiens des premiers tems de Rome ; il étoit concis & sans élégance (1). Etant tribun du peuple, il fit passer la fameuse loi *Repetundarum* l'an 605 de Rome ; il parvint ensuite au consulat

Julio Basso, qui — *scripsit*, *Sextio Nigro*, qui item, *Fabio Vestale*. Ce dernier paroît avoir été transporté ici du catalogue, qui appartient au trente-cinquième livre. Comparez à son égard le catalogue du livre XXXVI, *Buthus* est corrompu d'après *Bocchus*. Voyez plus bas, où il est parlé de *Rufus*.

EXTERNIS : *Democrito*, *Theophrasto*, *Juba*, *Timæo historico* qui de *medicina metallica* scripsit, *Heraclide*, *Andrea*, *Diagora*, *Botrye*, *Archidemo*, *Dionysio*, *Aristogene*, *Democle*, *Mneside*, *Attalo medico*, *Xenocrate* item, *Theomnesto*, *Nymphodoro*, *Iolla*, *Apollodoro*, *Pasitele*, qui *mirabilia opera* scripsit, *Antigono*, qui de *torcutice*, *Menachimo*, qui item, *Xenocrate*, qui item, *Duride*, qui item, *Menandro*, qui de *torcutis*, *Heliodoro*, qui de *Atheniensium anathematis*, *Metrodoro Sceprio*. Dans les éditions précédentes, ces noms étoient placés dans un ordre différent, & encore avec plus de fautes de copiste.

Je me suis servi dans cette dissertation de l'*Index Auctorum* de Hardouin, quoiqu'il soit incomplet & inexact ; ensuite de Vossius, *De Hist. Gr. & Lat.*, & d'autres ouvrages de ce genre. Le catalogue des auteurs, cités par Pline, qui se trouve chez Fabricius, est également incomplet.

(1) Cicéron ; *Brut.* 27, au passage principal

L'an 621. Pline le cite souvent comme un historien sur l'autorité duquel il comptoit beaucoup (1).

Antias. C'est *Q. Valerius Antias*, qui a aussi composé des *Annales*, & qui vivoit environ vers le tems de Sylla. Pline le cite souvent dans ses catalogues d'auteurs, & même dans le cours de son ouvrage, ainsi que dans le présent Livre XXXIV, où il est question des meubles & des ustensiles de bronze, dont l'usage commença de bonne-heure à Rome (2).

Verrius. C'est *Verrius Flaccus*, très-versé dans les langues & dans ce qui concernoit les antiquités; il vécut du tems d'Auguste & de Tibère (3). Il composa entre autres un ouvrage intitulé : *Des choses mémorables* (4), que Pline

(1) Même dans le texte, *L. XXXIII*, 2, *sect.* 11. *L. XXXIV*, 3, *sect.* 8, 13 & 14.

(2) Pline; *XXXIV*, *sect.* 8, *Antias quidem (auctor est)*, *L. Crassum, heredem, L. Crassi, oratoris, multa etiam triclinia arata vendidisse.* Ce *L. Crassus*, fils de *P. Scipion Nafica*, fut adopté & institué héritier, par le célèbre orateur son oncle maternel. La mort de cet orateur, tombe dans l'an de Rome 663, & ce passage devient une preuve, qu'*Antias* a vécu plus tard.

(3) Suetone, *de Ill. Grammat.* c. 17.

(4) *Libros rerum Memoria dignarum.*

paroît avoir consulté de préférence. Il cite très-souvent ce Verrius, qui se trouve presque à chaque livre, dans le catalogue des auteurs. Dans le trente-troisième livre, son nom revient deux fois (1). Plusieurs passages prouvent que cet auteur a eu grand soin d'appuyer les faits qu'il rapporte sur le témoignage des sources où il les a puisés.

M. Varro. Ce grand homme & auteur fécond a tant écrit, qu'on ne peut pas déterminer quels ouvrages Plinè a en vue dans chaque endroit où il le cite ; mais il paroît qu'il s'est servi principalement de ses *Annales*, de ses ouvrages : *Des choses sacrées & profanes* ; *Des usages & des mœurs des*

(1) Plinè, *L. XXX, sect. 19, Tunita aurea triumphasse Terquinius Priscus Verrius docet.* & c. 57 ; *sect. 36*, Plinè dit, que Verrius avoit prouvé par des auteurs dignes de foi, qu'aux jours de fête il fut jadis d'usage de colorier avec du minium le visage de la statue de Jupiter ; que la même coutume avoit lieu pour ceux qui faisoient leur entrée triomphale ; que Camille y avoit encore paru avec le visage ainsi peint en rouge. Le passage du *L. XXXIV, 5, sect. 11*, où il est question de la statue d'Horatius Coclès, doit avoir été pris de Verrius, comme cela est prouvé quand on y compare Aulu Gelle, *IV, 5*.

Romains ; Des choses mémorables de Rome , & de ses Portraits (1).

Cornelius Nepos. Il existoit un ouvrage historique de cet auteur , dont la perte est à regretter , & pour lequel il faudroit donner dix fois celui qui contient la vie des capitaines célèbres , si l'on pouvoit le ravoïr à ce prix. Cet ouvrage perdu étoit une *Chronique* , qu'il avoit probablement compilée d'après les auteurs grecs , & dans laquelle les événemens les plus remarquables étoient

(1) *Rerum humanarum & divinarum Annales. De populi Rom. vita. De rebus urbanis. Hebdomades, S. liber Imaginum.* Plinè nomme encore Varron dans des endroits particuliers du L. XXXIII : par exemple, c. 3 , *sect.* 15 , où il dit , que , suivant Varron , le talent d'Égypte contenoit quatre vingt livres de Rome ; *sect.* 25 , qu'avec de l'or on faisoit passer les verrues ; c. 10 , *sect.* 47 ; une anecdote d'un certain Ptolémée , qui durant la campagne de Pompée en Judée , tenoit à sa solde un corps de cavalerie de 8000 hommes , & qui dans un grand repas qu'il donna à 1000 personnes , fit servir à chacun de ses convives une coupe d'or , de manière qu'avec chaque service on la remplaçoit par une autre ; c. 12 , *sect.* 55 , que Varron croyoit posséder une figure de bronze de Mentor. Ensuite , L. XXXIV , *sect.* 19 , 2 , que Varron avoit dit des figures de bronze de Polyclète , qu'elles étoient carrées & se ressembloient toutes : *Quadrata tamen ea esse tradit Varro & pane ad unum exemplum.*

rapportés suivant les années. Il y avoit adopté une période inconnue, mythologique & historique ; ainsi qu'Apolodore l'avoit fait dans son ouvrage chronologique. Plin ne s'est pas moins servi de cet auteur que de tous les autres, comme cela se voit par les catalogues de chaque livre, & par beaucoup d'endroits où il le cite nommément (1).

Messala. M. Valerius Corvinus Messala, grand orateur & habile politique du tems d'Auguste. Il existoit de lui un ouvrage intitulé : *Des Auspices*, & un autre *Des Familles Romaines*, qu'il composa dans un âge très-avancé. Ce dernier ouvrage est probablement celui que Plin avoit sous les yeux (2).

(1) Plin, L. XXXIII, sect. 56, *Cornelius Nepos tradit, ante Syllæ victoriam*, (remportée sur Mithridate), *duo tandem triclinia Romæ fuisse argentea*. Il est possible que cette anecdote se soit trouvée dans un autre de ses ouvrages, qu'il intitule ; *Exemplorum Liber* ; car il fut un grand compilateur en tout genre.

(2) Plin le dit lui-même dans le livre suivant, XXXV, sect. 2, *Messalæ senis — volumina illa quæ DE FAMILIIS condidit*. Au livre, XXXIV, sect. 38, où il est question du merveilleux de la famille des Serviliens, les paroles de *Messalæ senis* sont empruntées du même ouvrage. Au con-

Junius

Junius Gracchanus vécut du tems des Gracches. Varron fait déjà mention de ses *Commentaires* (1). On n'a pas d'autre renseignement de cet ouvrage. Il est vraisemblable que Pline y a pris le passage par lequel il paroît que les chevaliers Romains doivent avoir été appelés anciennement *Trossuli* (2).

traire, L. XXXIII, §. 14, Pline paroît avoir pensé à une des oraisons de cet auteur ; car il ajoute, *Messala l'Orateur : Messala Orator prodidit, Antonium triumphum aureis usum in omnibus obscenis desideriis* ; c'est-à-dire, qu'Antoine se servoit de vases d'or pour les besoins les plus sales. Pline, L. XXXV, §. 2, a également en vue une de ses oraisons. *Exiat Messalæ oratoris indignatio.* — L'expression *Messalæ seni*, employée par Pline, justifie ma conjecture. Je le retrouve encore parmi les auteurs cités au septième & neuvième livres. Dans le premier, plusieurs passages ont rapport aux familles heureuses ; l'une ou l'autre anecdote inférée dans le dernier de ces livres, peut avoir été prise de *Messala*, comme, par exemple, §. 8.

(1) Varro, L. L. V. extr. *Hoc ipsum INLICIUM scriptum inveni in M. JUNII COMMENTARIIS.* Un ouvrage *De Potestatibus* est encore cité dans les Pandectes, L. un. D. de off. Quæst. Comparez *Clavis Cicer. in M. JUNIUS.* Cet auteur doit s'être occupé de recherches savantes ; c'est encore d'après lui qu'on dit, que l'année romaine fut d'abord formée de dix mois, auxquels Romulus avoit donné des noms. Varro, de L. L. V. p. 56, où il est nommé *Junius Gracchus*. Censorin. *De die natali.* c. 20, p. 105, c. 22, p. 119. Vossius y ajoute encore Macrobian. I, 13.

(2) Pline, XXXIII, §. 9, *Junius certe, qui &c.*

Avant l'édition de Hardouin on trouvoit ici dans le catalogue le nom de *Rufus*, qui n'auroit pas dû en être rejeté. C'est P. Rutilius Rufus, consul dans l'année 649, auteur de plusieurs ouvrages, & entr'autres d'une *Histoire Romaine*, en langue grecque (1).

Pomponius Atticus a composé plusieurs ouvrages historiques que Pline peut avoir eu ici sous les yeux (2).

(1) Voyez Vossius, *H. L. I, 9, H. Gr. I, 22*. A la vérité, on s'est servi du passage, (*Messala Ruso*), pour créer un *Messala Rufus*. Dans le *L. VII, §. 53*, se trouve aussi : *Messala Rufus & plerique tradunt*. Mais à mon avis, on ne peut pas prouver qu'un auteur de ce nom ait existé; ce furent deux auteurs différens, Messala, & ce Rufus dont il s'agit. Ils sont aussi rapportés séparément, dans le catalogue du *L. VII*. Du reste, on connoît, par les ouvrages de Sénèque, un rhéteur nommé *Vibius Rufus*, mais ce ne doit pas être le même que celui que cite Pline, parmi les naturalistes dans les catalogues des *Livres XIV, XV, XIX, & peut-être aussi XXI*, où il y a *Vibius Rufinus*.

(2) Les ouvrages d'Atticus furent : *Imagines S. de Familiis*. Pline le dit expressément, *L. XXXV, 3* : *Imaginum amore flagrasse quondam testes sunt & Atticus ille Ciceronis*, edito de his volumine, & *M. Varro, &c.* — *Annales*, rédigées suivant l'ordre des magistrats, où il avoit aussi inféré beaucoup de choses relatives à l'origine des familles. Voyez *Nepos Attic. 18*.

Lucinius Mucianus, auquel Vespasien fut redevable de son élévation au trône. Son nom se trouve souvent dans les catalogues à la tête des livres de Pline, & il est aussi cité dans des endroits particuliers, mais toujours lorsqu'il est question de fables & de contes merveilleux. D'après cette remarque, il ne paroît pas avoir été un grand philosophe.

Calvus Licinius. Sous ce nom on connoît le célèbre orateur C. Licinius Calvus, contemporain de Cicéron (1). Il nous reste encore quelques pièces de vers d'un poëte de ce nom (2). On ne voit pas ce que Pline peut avoir emprunté de ces deux auteurs. J'étois donc d'avis de placer ici Clodius Licinius, dont l'ouvrage historique est cité par Tite-Live même (3); mais je crains cependant de me tromper; car, pour le dire une fois en passant, ces catalogues ne

(1) Cicéro, *Brut.* c. 81, 82.

(2) Comparez Burmann, *ad Lotich. Carm. I*, 27, 10, ainsi que les *Interpp. ad Catull.*

(3) *Rerum Romanarum libri tres*. Tite Live, *XXIX*, 22; Voyez Vossius, *L. VIII, De Hist. Lat.*

font pas du tout rédigés avec autant de critique qu'on en exigeroit de nos jours. On y trouve des auteurs consultés ou cités seulement par hasard dans quelques endroits , qui par conséquent n'auroient pas dû être confondus avec ceux dont les ouvrages étoient d'une utilité plus générale , & chez qui Pline a puisé la majeure & la plus importante partie de ses notions ; ce qui me fait croire que quelques noms ont été intercallés dans les catalogues par des lecteurs de Pline , uniquement parce qu'ils les avoient trouvés dans le texte. Dans les mêmes livres dont il s'agit ici , Pline s'appuie sur l'orateur en question , qui probablement dans une de ses oraisons fit une excursion sur le luxe & les dissipations de son tems , en disant que même les batteries de cuisine étoient d'argent (1).

Bocchus. Cornelius Bocchus. Pline le cite dans quelques endroits , par lesquels il paroît qu'il fut un compila-

(1) L. XXXIII , §. 49 , *Vasa coquinaria ex argento Calvus orator fieri quiritat.*

teur de faits historiques (1) ; mais on n'en fait pas davantage.

Annius Fetialis. C'est un auteur historique , dont le nom se trouve dans les catalogues de Pline ; & il le cite encore avec Pison à l'occasion de la statue de Clélie , comme un auteur très-digne de foi relativement aux faits des premiers tems (2). Du reste , nous n'en avons plus d'autres renseignements.

L. Fenestella vécut sous l'empereur Tibère. Les *Annales* de cet historien très-estimé sont cités par Nonius. Pline s'en est souvent servi (3) , &

(1) Ce qui est cité de lui , concerne principalement l'Espagne , & les choses rares en histoire naturelle. Pline , *XVI* , l. 79 ; & par cette raison probablement dans l'*Ind. Lib. XVI* , 37 , l. 9 , 25 & 43. Ce qui est rapporté dans *Solin. I* , 91 , 2 , 11 & 18 , concerne d'autres choses remarquables de l'histoire ancienne.

(2) Il se trouvoit à Rome une ancienne statue équestre de femme. Suivant l'opinion commune , cette statue devoit représenter Clélie ; on prétendoit même qu'elle lui avoit été érigée de son tems. D'un autre côté , Fetialis a parlé d'une semblable statue , qui doit avoir été érigée en l'honneur d'une Valérie. Il est rapporté dans l'*Ind. ad L. XVI* , probablement à cause du passage qui concerne des arbres très-vieux , 33 , 34 , 36.

(3) Pline , *VIII* , 7 & l. 75 , 9 , l. 39 &

Il en a employé quelques faits historiques dans les livres dont il est question ici.

Valerius Maximus qui vivoit du tems d'Auguste & de Tibère. Nous avons encore ses livres *Des faits & discours mémorables*, soit dans leur forme primitive, soit en extrait; c'est une compilation qui paroît avoir eu beaucoup de lecteurs dans le tems (2).

Julius Bassus composa du tems d'Auguste un ouvrage en grec sur la Médecine (3), ainsi que *Sextius Niger* (4). Aucun de ces deux auteurs n'appartient à mon sujet.

Marsus le poëte. *Domitius Marsus*, sur lequel il y a une épigramme à

Q. 59, 15, 1, 33, 6, & *Ind. ad L. VIII*, 9, 34, 15, 33, 35. Quelques-uns de ces passages concernent des curiosités de l'histoire naturelle.

(1) *L. XXXIII*, 5, où il est dit, que deux envoyés de Marius, dans la guerre qu'il fit contre Jugurtha, ne portèrent que des bagues de fer; & Q. 52, où il est question de sur-tout de table (*repositoria*), que de son tems on commença à incruster en argent; & *L. XXXV*, 46, où il est parlé de trois formes de plats qui étoient alors en usage.

(2) Il est probable que Plin, *L. XXXIII*, n'a pris de lui qu'un seul trait de l'histoire ancienne. Valère Maxime reparoit encore, *Ind. ad L. VII*,

(3) Comparez Fabric. *Biblioth. Gr. T. XIII*, p. 305.

(4) *Ibid*, p. 324.

la fin de Tibulle. Il fut l'auteur d'une *Amazonide*, & Charisius lui attribue *Neuf livres de fables*. Il y a de l'obscurité relativement à ce que Pline, L. XXXIII & XXXIV, peut avoir emprunté de cet auteur.

Maintenant nous allons nous occuper des auteurs grecs. Il sera bon d'en séparer ceux que Pline a cités & employés comme naturalistes : ils n'appartiennent pas à l'histoire de l'art. On y trouve cependant les noms d'hommes célèbres.

Democrîtes, *Theophrastes*, le roi *Juba* (1), *Timeus* (2).

(1) Juba, qui a beaucoup écrit. Dans la plupart des passages où Pline le cite, sur-tout dans tout le livre VI, il doit avoir consulté son ouvrage *Des Curiosités de l'Histoire Naturelle de l'Arabie*. Qu'on compare le Livre XXXIII, §. 40 ; c'est le même ouvrage, dont Pline fait expressément mention, L. XII, 31 & L. XXXII, §. 4 : *Juba in his voluminibus, quæ scripsit ad C. Cæsarem Aug. fil. de Arabia*, &c. Les notices du L. XXXV, §. 22, 36, §. 46, 37, §. 9, 18, 32 & 35, paroissent avoir été empruntées du même ouvrage. Quant au sujet de ses écrits en général, voyez Suidas, Vossius *De Hist. Gr.* & la *Dissertation* de M. l'abbé Sévin dans les *Mémoires de l'Acad. des Inscrip. T. VI*. Il se pourroit que Pline eût pris de son ouvrage sur l'Afrique, ce qu'il rapporte des sources du Nil, L. V, 10 ; peut-être aussi ce qu'il dit L. VIII, 4.

(2) Dans le catalogue se trouve : *Timæo his.*

Andreas, Diagoras, Botrys, sont des Médecins, ainsi qu'*Archidemus, Aristogenes, Democles* (1), *Dionysius, Mnesides, Attalus, Xenocrates*, (c'est-à-dire le Xenocrate d'Aphrodisium), *Theomnestus, Jollas, Apollodorus & Nymphodorus* (2).

Timeus est avec raison à la tête des historiens. Il étoit de Taurominium, en Sicile, & l'on peut déterminer le tems où il a vécu, par l'histoire d'Agathocle, & celle de l'expédition romanesque que Pyrrhus fit en Italie & en Sicile, qu'il a inférées dans son

torico, qui de medicina metallica scripsit. Avant Hardouin, le mot *historico* ne s'y trouvoit pas. Une faute de copiste est encore cachée ici. On connoît un médecin Timée; & l'on pourroit croire, que celui-ci est dans ce passage confondu avec l'historien. Mais ce dernier paroît être employé dans le L. XXXIII, §. 13, & il y est à sa place. Quant à celui qui a écrit *De medicina metallica*, son nom s'est perdu; cependant il ne sera pas difficile de le deviner. En comparant l'*Ind. ad L. XXXV*, Ce fut Apion le grammairien, & ce passage doit être rétabli ainsi : *Timæo, Apione grammatico, qui de Medicina metallica scripsit.*

(1) Démoclès a été ajouté par Hardouin. Cet auteur n'est pas connu.

(2) Comparez Pline, XXXIV, §. 22 F. & voyez la liste des anciens médecins chez Fabricius, *Biblioth. Gr. vol. XIII.*

grand ouvrage historique, comme auteur contemporain. Parmi les historiens grecs, il fut le premier qui, dans une histoire d'une certaine étendue, ait employé beaucoup d'exactitude chronologique, & qui ait introduit la manière de compter par olympiades; car c'est sans doute par méprise qu'on lui a attribué une histoire particulière des vainqueurs qui ont remporté le prix aux jeux olympiques. Il est plus vraisemblable de supposer que de tems en tems il a fait mention des hommes célèbres, dans le nombre desquels il a placé des philosophes & des artistes. On seroit tenté de croire que par cette raison Plinè doit s'en être servi de préférence; cependant on n'en a aucune preuve. Lorsqu'il le cite dans le L. XXXIII même, il s'agit de l'emploi du bronze dans les premiers tems, ainsi que dans un autre endroit très-intéressant où il est question du succin, & par-tout ailleurs où l'on retrouve cet auteur (1).

Heraclides. Probablement Héraclide

(1) Ceci Liv. XXXVII, §. 11, 1, & l'autre L. XXXIII, §. 13.

le Pontique , dont il existoit des ouvrages sur l'*Histoire & les antiquités des fondateurs des villes , la population des îles , ainsi que d'autres inventions intéressantes* (1).

Pasiteles (2). Pline le fait connoître plus particulièrement dans le texte de son ouvrage , en remarquant qu'il avoit écrit *Cinq livres des monumens célèbres de l'art dans le monde connu*. Il fut lui - même sculpteur en marbre , & Pline prouve , d'après Varron , contemporain de cet artiste , qu'il possédoit le talent de modéler avec beaucoup de délicatesse (3). Il paroît que Pline , en indiquant séparément des ouvrages de l'art , l'a copié en partie.

Antigonus (4). Pline le nomme dans

(1) On pourroit aussi croire qu'il est question ici de Héraclide le médecin. Voyez L. XXII , §. 8 ; c'est de celui-là qu'il s'agit , L. XX , §. 17 & 73.

(2) *Pasitelès* , qui *mirabilia opera scripsit* ; & dans le passage , L. XXXVI , §. 4 , 12 , *Pasiteles qui & quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe*.

(3) Pline , XXXV , §. 45.

(4) *Antigonus* qui de *torcutice* , c'est-à-dire , de l'art de fondre les métaux , & sur-tout le bronze.

le texte de son ouvrage (1), lorsqu'il parle des statuaire en bronze qui ont représenté les batailles qu'Attale & Eumènes ont livrées aux Gaulois ; il appartient donc aux tems après l'Olympiade CXXXV, & Hardouin a eu tort de le confondre avec Antigone de Carystus, qui étoit un auteur qui vécut antérieurement sous Ptolémée Philadelphie. Un certain Antigone composa aussi un ouvrage sur la peinture (2) ; mais qui peut décider lequel de ces écrivains Pline avoit ici sous les yeux ?

Menæchme (3). Il fut lui-même statuaire en bronze, ainsi que Pline l'atteste (4). Il avoit exécuté une ge-

(1) L. XXXIV, 8, §. 19, 24. *Plures artifices. — Antigonus qui condidit volumina de sua arte.*

(2) Pline, XXXV, §. 36, 5, de Parrhasius. — *Antigonus & Xenocrates, qui de pictura scripsere.* Le livre étoit intitulé : *περὶ πίνακων*. Voyez Diogène Laërce, VII, 188. Il est rapporté dans l'*Ind. ad L. XXXV* ; ainsi il ne paroît pas que Pline ait eu ce livre sous les yeux.

(3) *Menæchmus, qui item, (de toreutice scripsit).*

(4) L. XXXIV, §. 19, 18. *Menæchmi vitulus genu premitur replicata cervice : ipseque Menæchmus scripsit de sua arte*, Athénée, L. II, p. 65, 14, p. 635, cite un livre semblable, avec le nom de Menæchmus, *περὶ τεχνῶν*. On croit, que c'est le même, que Menæchmus de Sicyone, qui avoit écrit l'histoire de sa patrie. *τὰ Σικυωνικά*. Il paroît

nissé avec les jambes de devant étendues par terre , & la tête jettée en arrière.

Xenocrates (1). Cet artiste fut ou élève de Tyficrate, ou, avec ce dernier, celui d'Euthycrate, qui étoit le fils & l'élève de Lyfippe (2). Cette circonstance sert à fixer le tems où il a vécu ; car Euthycrate vivoit vers l'Olympiade CXX, c'est-à-dire, du tems de Ptolémée Soter (3). Parmi les auteurs cités à la tête du trente-cinquième livre, il est fait mention d'un Xénocrate, qui doit avoir écrit sur la peinture. Plus bas on en donnera des notions plus précises.

Duris (4), qui, de même que les précédens, a écrit de l'art de la statuaire en bronze. On le prend communément pour Duris de Samos, qui eut

avoir vécu du tems des successeurs d'Alexandre. Voyez Vossius *De Hist. Gr. Lib. I, c. 11.*

(1) *Xenocrates, qui item, (de toreutice scripsit).*

(2) Pline, XXXIV, §. 19, 7 & 8, & §. 19, 23, *Xenocrates. — vicit utrosque copia signorum, & de sua arte composuit volumina.*

(3) Ibid, §. 19, pr.

(4) *Duridae, qui item, (de toreutice scripsit).* Aussi, L. XXXIV, §. 19, 6, *Lyfippum Sicyonium Duris negat, &c.*

aussi une grande réputation , comme historien. Son *Histoire de Macédoine* étoit un ouvrage considérable , dont Pline a tiré probablement plusieurs notions pour ses autres livres (1). Il fut aussi l'auteur de plusieurs autres ouvrages , du nombre desquels étoit celui que je viens d'indiquer. Diogène Laërce parle d'un certain Duris qui a écrit sur la peinture (2).

Menander (3) , qui doit avoir parlé des statuaire en bronze , ne se trouve cité nulle part. C'est Hardouin qui l'a mis en avant.

Heliodorus, qui a écrit : *Des offrandes sacrées de l'Acropole , à Athènes* (4).

(1) Par exemple , L. VIII, 61 , du chien du roi Lyfimaque ; L. VII, 2 , de certains Indiens.

(2) Diogène Laërce , I, §. 38. Vossius *Hist. Gr.* I, 15 , le distinguoit du Samien. Il se peut qu'il ait raison. Chez Diogène Laërce , L. II, 5 , 19 , il se trouve une notice de Duris , suivant laquelle Socrate doit avoir travaillé chez un sculpteur en pierre , qui sans doute a été prise de son ouvrage *De Toreutice* , ou peut-être aussi d'un autre.

(3) *Ménander qui de Toreutis.*

(4) *Heliodorus , qui de Atheniensium Anathematis* , (*scripsit*) ; le même qui a été appelé περιηγητης , & dont l'ouvrage περι ακροπολεως est cité quelquefois par Athénée & par Harpocracion. Vossius présume , avec raison , que le titre entier de cet ouvrage fut : περι αγαθηματων των εν τη ακροπολει.

On n'appperçoit pas ce que Pline peut avoir pris de lui pour son trente-troisième ou trente-quatrième livre.

Metrodorus de Scepsis (1). Cet écrivain vécut du tems de Mithridate, & l'on avoit de lui une *Description des choses remarquables de différens pays ou de différentes villes* (2), que Pline doit avoir eu en vue ici; & cela peut résoudre le doute de Vossius, si c'est ce Métrodore de Scepsis, ou un autre Métrodore qui a été l'auteur de cet ouvrage.

C'est jusqu'ici que s'étend le catalogue des auteurs consultés par Pline dans son trente-troisième livre, & qui sont les mêmes qu'il cite pour le trente-quatrième (3). En considérant les sujets que Pline a traités dans ces livres, on voit clairement qu'en mettant de côté l'introduction déclamatoire, qui est entièrement de lui, il

(1) *Metrodorus Scepsius*. Pline, L. XXXIV, §. 16, le cite aussi à l'occasion du reproche fait aux Romains, qu'ils ne s'étoient emparés de Volsinii, ville Etrusque, que pour enlever les deux mille statues qui s'y trouvoient; & qu'à cause de sa partialité, on l'avoit appelé *Misromæus*, c'est-à-dire, l'ennemi des Romains.

(2) *Περὶ πηγῶν*.

(3) Avant Hardouin, avec quelques omissions.

n'a rédigé la première partie du trente-troisième livre que d'après des auteurs latins. Il en a extrait ce qu'il rapporte des bagues , des chevaliers , des couronnes , des chaines , des monnoies , & ensuite de l'emploi de l'argent pour les monnoies & pour les vases. Le chapitre de l'exploitation des mines d'or & d'argent est aussi tiré des auteurs latins ; car ces notices ont été prises des mines qu'on exploitoit en Espagne. Dans le chapitre des métaux & des minéraux , ce sont plutôt les écrivains grecs que Pline doit avoir consulté. Mais ce qui a été pris des auteurs concernant la toreutique , paroît être peu de chose (1).

La première partie du trente-quatrième livre , excepté très-peu de passages (2) , paroît également avoir été empruntée des auteurs latins , même ce qui y est raconté des figures colossales ; mais non pas ce que Pline rapporte

(1) L. XXXIII, peut être , §. 23 , 24 , de l'or , §. 35 , de l'argent , & plus haut , §. 15 , du métal & du bronze.

(2) Du métal de Corinthe , §. 3 ; des différentes espèces de bronze , §. 4 , 5.

comme en ayant été témoin oculaire. Les notices qui concernent proprement l'art & les artistes commencent au chapitre I, section 19. Il est clair qu'elles ont été puisées dans plus d'une source. D'abord les époques fixées avec précision d'après les olympiades, sont, suivant toutes les apparences, tirées d'un chronologiste ; & peut-être bien de Cornelius Nepos dont il a été parlé plus haut. Viennent ensuite (§. 1 --- 8) des notices particulières & plus détaillées touchant les artistes du premier rang, tels que Phidias, Polyclète, Myron, Pythagore de Rhegium, Lyfippe & ses élèves. A tous égards, ces notices paroissent avoir été prises & traduites de quelque auteur grec ; cependant en les comparant toujours avec ce qu'en avoient écrit les auteurs latins, tels que Varron sans doute, & Verrius Flaccus, lorsqu'il est question des ouvrages de l'art transportés à Rome. Quelques extraits faits d'autres auteurs sont placés dans les §. 9, 10, 11 ; & les §. 12, jusqu'au 23, contiennent un extrait entièrement nouveau des artistes rangés par ordre alphabétique ; dans le §. 24, se trouve

un

un extrait concis des artistes du tems des rois de Pergame ; & dans le §. 25 , un autre petit extrait d'artistes célèbres dont les ouvrages ne sont pas particulièrement connus ; enfin , les §. 26 --- 33 , renferment une liste alphabétique des artistes qui se sont fait un grand nom par l'exécution des mêmes sujets. Des extraits particuliers placés dans les §. 34, 35 & 36 , terminent les notices des artistes , qui sont suivies de quelques-unes tirées des auteurs qui ont écrit sur l'histoire naturelle , dont plusieurs doivent avoir été romains.

Les auteurs suivans sont cités dans le livre XXXV , qui contient des notices sur la peinture (1).

(1) *Ex auctoribus : Messala oratore , Messala sene , Fënestella , Attico , Verrio , M. Varrone , Cornelio Nepote , Decio Eculéone , Muciano , Melisso , Vitruvio , Cassio Severo Longulano , Fabio Vestale , qui de pictura scripsit.*

Externis : Pasitele , Apelle , Melanthio , Asclepiodoro , Euphranore , Parrhasio , Heliodoro , qui αναδραματα scripsit Athenis , Metrodoro , qui de architectonice scripsit , Democrito , Theophrasto , Apione grammatico , qui de metallica disciplina scripsit , Nymphodoro , Andrea , Heraclide , Iolia , Apollodoro , Diagora , Botrye , Archidemo , Dionysio , Aristogene , Democle , Mneside , Xenocrate Zenonis , Theomnesto.

Messala (1) , dont il a été parlé plus haut , ainsi que de *Fenestella* , *Atticus* , *Verrius* , *M. Varro* , *Cornelius Nepos* .

Decius Eculeo . Ce nom est répété dans le texte même (2) ; cependant il est plus que probable qu'il est corrompu. La conjecture de Hardouin qui corrige *D. Aculeo* (*Decimus Aculeo*) est fort heureuse ; car cette famille romaine est connue ; cependant même sur cette trace on ne découvre plus rien de cet auteur.

Mucianus , qui a déjà été cité au livre XXXIII.

Melisse paroît appartenir aux *Physiologues* ; car on ignore ce que *Melisse* , l'affranchi de *Mécène* , pourroit avoir écrit qui fut relatif à ce sujet (3).

(1) *Messala oratore* , *Messala sene* . On pourroit douter que ce passage fût de *Pline* même. Cette opposition se trouve , au reste , dans le livre XXXV, *sect.* 2 , même : l'un se rapporte aux oraisons de cet auteur , & l'autre à son ouvrage *De Familiis* , qu'il composa dans un âge très-avancé , ainsi que j'ai cherché à l'expliquer clairement plus haut.

(2) L. XXXV, 10, *sect.* 36, 5 , où il est dit , que *Tibère* avoit fait tant de cas d'un tableau de *Parrhasius* , qui représentoit un grand prêtre de *Cybele* , qu'il l'avoit placé dans son appartement. *Ut auctor est Decius Eculeo* .

(3) *Suetone* , de *Ill. Grammat.* 21. Suivant *Hardouin* , c'est le *Physiologue* .

Vitruvius est celui dont les livres sur l'architecture existent encore.

T. Cassius Severus Longulanus étoit un orateur célèbre sous Auguste & Tibère. Plusieurs passages cités par Vossius me portent à croire qu'il a aussi écrit sur l'histoire (1). Au reste, dans un endroit du livre XXXV, où il est nommé, Pline a eu en vue le passage d'une de ses oraisons (2).

Fabius Vestalis avoit composé un ouvrage sur la peinture (3).

Pasiteles, dont il a été parlé plus haut, se trouve à la tête des auteurs grecs.

Apelles, ce grand maître qui a également écrit sur son art (4). Les copies de tous ces ouvrages sur l'art ne purent pas être fort multipliées,

(1) Vossius, *De Hist. Lat.* I, 21; quoiqu'il ne soit pas de cet avis.

(2) L. XXXV, 12, sect. 46, qu'il (cet orateur) avoit reproché à un certain C. Monius Asprenas, accusé en justice, que, par le moyen d'un plat, cent trente convives avoient été empoisonnés par lui.

(3) *Fabio Vestale, qui de pictura scripsit.*

(4) Pline dans le L. XXXV, même, sect. 36; 10, *Picturæ plura solus prope, quam ceteri omnes, contulit, voluminibus etiam editis, quæ doctrinam eam continent.* Cet ouvrage étoit adressé à son élève Persée, sect. 36, 23.

ainsi elles furent bientôt perdues ; lorsqu'il n'y eut plus ni artistes , ni connoisseurs & amateurs éclairés de l'art.

Melanthius. Ce peintre a aussi écrit sur son art, suivant Diogène Laërce (1), qui ajoute qu'il différoit d'opinion avec Apelle , en ce qu'il demandoit une certaine hardiesse & dureté de pinceau dans les tableaux (2). Euthycrate , élève de Lyssippe , eut le même système relativement à la sculpture (3). Aureste, Mélanthius fut contemporain d'Apelle, & son condisciple chez Pamphile de Sicyone (4). On le met au rang des peintres les plus célèbres (5).

Asclepiodorus. Il paroît qu'il a de même écrit sur la peinture. La conjecture formée par Hardouin , est très-naturelle , qu'il est question ici du peintre

(1) Μελανθιος ὁ ζωγραφος ἐν τοῖς περὶ ζωγραφικῆς ἃ Diogène Laërce , IV , 18.

(2) Φησι γὰρ δεῖν ἀνδαδειαὶ τινα καὶ σκληροτητα τοῖς ἐργοῖς ἐπιτρεχεῖν.

(3) *Austero maluit genere , quam jucundo placere.* Plin., L. XXXIV , sect. 19.

(4) L. XXXV , sect. 36 , 8.

(5) *Ibid* , sect. 32.

Asclépiodore, contemporain d'Apelle, qui le regarda comme le maître de la perspective aérienne, telle qu'elle existoit alors (1).

Euphranor. Un artiste qui s'est essayé & rendu célèbre dans tous les genres ; il fut peintre, sculpteur en matière dure & tendre, statuaire en bronze, & enfin écrivain sur ces arts (2).

Parrhasius. Pline nous apprend que ce fameux peintre fut aussi auteur ; car sans son catalogue nous

(1) *Nam cedebat*. — *Asclepiodoro de mensuris*, (*εἰ τοὺς μέτροις*), hoc est quanto quid a quo distare deberet. Pline, XXXV, sect. 36, 10, & plus bas, Q. 21, il est dit : *Asclepiodorus, quem symmetria mirabatur Apelles*. Au même endroit, il est rapporté, qu'il fit pour un certain Mnason, tiran d'Elatée, un tableau, les douze Dieux, dont chaque figure lui avoit été payée 300 mines. Si la mine fait selon notre monnoie (d'Allemagne) $16 \frac{2}{3}$ écus, le prix de chaque figure seroit de 5000 écus, & celui des douze 60,000. Mnason doit donc avoir été un amateur très-magnifique. Il paya à un autre peintre nommé Théomnesté, cent mines pour chaque héros qu'il peignit pour lui ; & il fit faire un tableau par Aristide, représentant une bataille avec les Perses qui contenoit cent figures, à raison de dix mines chacune, ce qui monta à la somme de 16,700 écus d'Allemagne.

(2) L. XXXV, sect. 40, 25, *Volumina quoque composuit de Symmetria & coloribus*.

n'aurions aucun renseignement à cet égard (1).

Heliodorus, l'auteur d'une *Description des offrandes sacrées à Athènes*, dont il a été fait mention plus haut.

Metrodorus, qui, comme on le voit, a écrit sur l'architecture (2), & qui par conséquent ne peut avoir parlé de la peinture & des tableaux qu'en passant. C'est avec raison qu'on le prend pour le même peintre, qui, étant également philosophe, fut envoyé d'Athènes à Rome, lorsque Paul Emile demanda un homme qui réunît ces qualités; dans la double vue de le placer comme gouverneur auprès de ses fils, & de faire exécuter par lui les tableaux nécessaires à son entrée triomphale, à l'occasion de la conquête de la Macédoine (3). Celui qui

(1) Et cependant il me reste toujours le soupçon, que ce nom a été transposé du passage du livre XXXV, même, sect. 36, 5, dans le catalogue: mais là, il est question de ses dessins & esquisses: *Allia multa graphidis vestigia extant in tabulis ac membranis ejus, ex quibus proficere dicuntur artifices.*

(2) *Metrodoro, qui de architectione scripsit.*

(3) *L. XXXV, sect. 40, 30.*

venoit de piller la Macédoine & l'Épire fut donc aussi économe que le sont quelquefois les grands de nos jours : il nomma le même homme à deux places , pour épargner par-là les appointemens d'une : probablement de celle de gouverneur. Pline ajoute que Paul Emile fut très-content de Métrodore , qui sans doute aura prouvé qu'il étoit aussi bon philosophe dans la pratique , que gouverneur désintéressé.

Democrites, Theophrastes, & Apion le grammairien , sont cités comme des auteurs physiologues , ainsi que les médecins , *Nymphodorus, Andreas, Iollas, Apollodorus, Diagoras, Botrys, Archidemus, Dionysius, Aris- togenes, Democles, Mnesides, Théom- nestus.*

Heraclides a déjà été cité au livre XXXIII.

Xenocrates Zenonis (1). On croit que c'est le même Xénocrate d'Ephèse , dont Pline fait mention ailleurs , à

(1) De même dans *l'Ind. ad L. XXXVII.* Avant Hardouin, il se trouvoit aussi dans *l'Ind. ad L. XXXIII. & XXXIV.*

l'occasion d'objets concernant l'histoire naturelle (1). Il doit avoir été disciple de Zénon : cependant Diogène Laërce ne paroît pas avoir connu cet écrivain. Dans le livre XXXV même de Pline , il est fait mention d'un Xénocrate , qui a écrit sur la peinture (2) ; mais ce ne peut pas être celui

(1) Du cristal & de son origine , L. XXXVII, *sect.* 9 ; & ce doit être le même, qu'il nomme ailleurs simplement Xénocrate ; comme par exemple quand il parle de la pierre obsidienne, L. XXXVI, *sect.* 67 ; de la pierre *Morio* , L. XXXVII, *sect.* 63 ; & *sect.* 11, 1, du succin où il dit : *Xenocrates* , qui de iis , (*Succinis*) , *nuperrime scripsit*.

(2) L. XXXV , 10 , *sect.* 36 , 5 , *Antigonus & Xenocrates . qui de pictura* , (ou mieux , suivant l'édition de Rome , *de picturis περι πινακων*) , *scripsere*. Suivant une correction de Junius de *Pict. Vet.* II , 13 , *f.* adoptée par plusieurs , il faut lire *Hypsicrate* à la place de Xénocrate , parce que dans Diogène Laërce , VII , 188. Polémon , Antigone & Hypsicrate , se trouvent cités ensemble comme des auteurs , qui ont écrit sur les tableaux , *οι περι πινακων γραψαντες*. Junius doit donc s'être prévalu de ce que dans Pline on a confondu un nom moins connu avec un autre plus célèbre. Cependant le jugement de ce critique ne paroît pas être décisif. Tant d'auteurs ont écrit sur les tableaux & dans des vues très-différentes ; les uns en artistes , les autres en antiquaires ou en compilateurs de curiosités conservées dans les temples & les édifices publics ; de la même manière que chez Diogène Laërce , il doit être question d'un tableau du temple de Junon à Samos. Ainsi Xéno-

dont il est parlé dans le catalogue (1). Si les anciens avoient indiqué les sources où ils ont puisé avec une exactitude égale à celle des modernes, on ne feroit pas aujourd'hui dans une impossibilité absolue d'indiquer ce que Pline a pris de chacun des auteurs qu'il a consultés. Cependant il me semble très-vraisemblable que le livre dont il s'agit ici contient plus d'extraits d'auteurs latins que de grecs. Varron, Verrius, Nepos, Fenestella, Mucianus, paroissent avoir été ses guides; au moins cela est-il visible dans tout ce qui concerne les objets indigènes. Il ne semble avoir consulté Vitruve qu'en parlant de la pozzolane & des tuiles. Je présume que dans ses notices

crate & Hypsicrate peuvent avoir écrit tous les deux sur les tableaux. Pourquoi même Xénocrate, dont il a existé un ouvrage sur la sculpture, n'auroit-il pas pu écrire sur les tableaux aussi bien qu'Antigone, qui a également traité les deux sujets? On ne fait aucune difficulté de reconnoître ce dernier pour auteur dans cette double qualité.

(1) Car le nom de Zénon y est ajouté : *Xenocrates Zenonis*. Il se trouve aussi parmi les naturalistes; & si c'étoit une transposition prise du texte, Antigone s'y trouveroit également.

de tableaux il a principalement suivi Pafitèle , & Apelle dans le chapitre des couleurs. Au moins paroît-il que dans la première partie du livre sur les portraits , sur les anciens tableaux en Italie , & sur l'état de la peinture à Rome , *sect.* 1 --- 10 , il a seulement consulté des auteurs latins. Il traite des couleurs , *sect.* 11 --- 23 , probablement d'après les Grecs , en les comparant cependant avec les ouvrages des Romains. Lorsqu'il commença à parler des peintres célèbres , il en avoit sous les yeux un catalogue , qui datoit de l'Olympiade XCIX ; ainsi plus haut , *sect.* 34 , 35 , il a inféré quelques notices plus anciennes extraites d'autres auteurs. Il doit avoir consulté des écrivains latins pour les endroits où il parle des tableaux transportés à Rome , ou des anciennes peintures en Italie , & lorsqu'il rapporte les peintres qui existoient à Rome & en Italie. Mais depuis la *sect.* 39 jusqu'au §. 31 , il avoit , selon toutes les apparences , un autre auteur grec sous les yeux ; il y traite de l'encaustique ou de la peinture en cire , en y mêlant aussi d'autres peintres.

Depuis le §. 32 suit une liste alphabétique de peintres , prise probablement dans quelqu'autre auteur ; une seconde liste §. 42 , & §. 43 , une autre encore des femmes qui ont cultivé la peinture ou excellé dans cet art. Vient ensuite un chapitre particulier de l'encaustique , *sect.* 42 , & *sect.* 43 --- 46 de la plastique & des vases de terre , dont les notices sont pour la plupart tirées d'auteurs latins. Il termine enfin par les terres & les fossiles , *sect.* 47 & suivantes , d'après des naturalistes.

De tant d'ouvrages qui existoient anciennement sur la peinture , Plin en a employé très-peu (1). Je m'étois attendu sur-tout qu'il auroit profité de celui que Juba , qu'il cite si souvent , a composé sur les peintres & sur la peinture (2).

Dans le trente-sixième livre , qui traite de la lithologie , il est fait

(1) On en peut voir la liste dans Junius , Fabricius & Durand.

(2) *Περὶ ζωγραφῶν*. Harpocraton en cite le huitième livre , dans *Παρρατίος* & *περὶ γραφικῆς* dans *Πολύγνωτος* : *Ἰσθας ἐν τοῖς περὶ γραφικῆς*. Comparez Hardouin & Fabricius.

mention en passant de l'emploi des pierres pour la sculpture & l'architecture. Il indique de la manière suivante les auteurs qu'il a consultés (1) :

M. Terentius Varro. Voyez au trente-troisième livre.

Cælius. C'est L. Antipater Cælius, l'historien romain très-connu, qui vivoit du tems de Gracches. M. Brutus a fait un extrait de ses annales (2). Pline doit en avoir emprunté quelque part un trait d'histoire.

Galba. C'est sans doute le grand-père de l'empereur Galba ; il avoit composé une histoire (3).

C. Icilius. Ce nom est absolument inconnu. D'après des manuscrits, Hardouin pense qu'il faut lire : *Ciccus*, qu'il

(1) *Ex auctoribus* : M. Varrone, Cælio, Galba, C. Icilio, Muciano, Nepote Cornelio, L. Pisone, Tuberone, Seneca, Fabio Vestale, Annio Feciale, Fabiano, Catone Censorio, Vitruvio.

Externis : Theophrasto, Pasitele (male ante Hardouin, Praxitele), Juba Rege, Nicandro, Soraco, Sudine, Alexandro Polyhistore, Apione Plistonico, (non séparé : Apione, P.) Duride, Herodoto, Euhemero, Aristagora, Dionysio, Artemidoro, Butorida, Antisthene, Demetrio, (ante Hard. Democrito), Demotele, Lycia.

(2) Cic. in Brut. 26, f.

(3) Voyez Suétone, c. 3.

change en *Cincius* ; mais il n'a pas deviné non plus le véritable auteur ; c'est probablement *Cincius Alimentus* , un des plus anciens annalistes de Rome , qui vivoit avant la seconde guerre Punique. Il s'étoit servi de la langue grecque.

Mucianus & Cornelius Nepos , déjà cités au trente-troisième livre.

L. Piso, auteur connu par des *Annales*. *L. Calpurnius Piso Frugi*. Consultez le trente-troisième livre.

Tubero. C'est *L. AElus Tubero* , que nous connoissons comme légat de *Q. Cicéron* , envoyé en Asie , & comme historien (1).

Seneca. On croit que *Pline* , dans l'endroit où il parle des grands édifices d'Egypte , a emprunté quelque chose d'un ouvrage que *Séneque* doit avoir composé sur les Egyptiens , & qui n'est pas venu jusqu'à nous (2).

Fabius Vestalis. Il a été cité au précédent livre , comme l'auteur d'un

(1) Par *Cic. ad Q. F. I* , 1 , 3. Voyez *Vossius* , *Hist. Lat. I* , 12 , p. 18 , b.

(2) *De situ & sacris Ægyptiorum*. On peut consulter à ce sujet *Fabricius & Vossius*.

ouvrage sur la peinture ; mais il doit avoir écrit aussi sur l'histoire , comme le prouve une citation (1).

Annius Fecialis. Il a déjà été cité comme historien , au trente-troisième livre.

Papirius Fabianus , vécut sous Tibère. Pline le cite dans plusieurs endroits(2) avec éloge comme naturaliste ; & Sénèque en parle comme d'un philosophe & d'un orateur. Il existoit entr'autres de lui un ouvrage sur les animaux , & un *Des Causes naturelles* (3). Pline a probablement emprunté différentes choses de ce dernier ouvrage(4).

Cato Censorius. C'est Caton le censeur qui peut avoir offert à Pline beaucoup de choses curieuses dans son ouvrage *Des Faits anciens , ou des Origines* (5). Il rapporte dans le texte

(1) L. VII, sect. 60 , du premier cadran solaire fait à Rome. Il se trouve aussi parmi les auteurs de l'*Ind.* de ce livre.

(2) Voyez *Ind. Plinii* , ap. Fabric. p. 223.

(3) *Caussarum naturalium*.

(4) Dans le trente-sixième livre même , sect. 24 , Q. 12. *Et inter plurima alia Italiae miracula ipsa miracula in lapicidinis crescere , auctor est Papirius Fabianus , naturæ rerum peritissimus.*

(5) *Originum lib.*

même du trente-fixième livre , d'après celui sur l'agriculture , composé par cet auteur , qu'on ne peut pas faire de bonne chaux des pierres tâchées. (1).

Vitruve a pu être très-utile à *Pline* , dans ce trente-fixième livre , par son ouvrage sur l'architecture.

Parmi les auteurs grecs , la plupart sont cités relativement à l'histoire naturelle. A cette classe appartiennent , *Théophraste* , *Juba* (2) , *Nicandre*. On ne peut décider de quels ouvrages historiques ou physiques de ce dernier il s'agit ici. Il est cité dans le texte même du trente-fixième livre , à l'occasion de l'aimant , où il est dit qu'on appella cette pierre *Magnes* , d'après le nom de celui qui le premier la trouva sur le mont-Ida (3). *Sotacus* , a écrit sur

(1) *Pline* , XXXVI , *sect.* 35.

(2) *Juba* , Voyez ci-devant au trente-troisième livre. *Pline* paroît avoir puisé le plus de faits dans ses *Curiosités de l'histoire naturelle de l'Arabie*. Dans le trente-fixième livre même , *sect.* 46 , il est cité comme témoin oculaire d'une espèce de pierre transparente , qu'on trouve en Arabie.

(3) *L.* XXXVI , *sect.* 35 , Ceci peut s'être trouvé dans les livres *Des choses Colophonniennes* , (κολοφωνιακων). Dans le *L.* XXXVII , *sect.* 28 , le nom d'une pierre qu'il appelle *Sandareseos* est pris dans *Nicandre*.

la lithologie comme naturaliste , ainsi que *Sudines* (1).

Les auteurs suivans sont des historiens.

Alexander Polyhistor. Probablement Pline avoit ici sous les yeux les six livres de cet auteur. *Des choses merveilleuses* (2).

Apion le grammairien , qui fut célèbre sous Tibère & Cajus (3). Pline l'a cité plus haut , comme l'auteur d'un ouvrage sur les remèdes tirés du règne minéral (4). Mais dans ce trente-sixième livre , il s'est servi probablement de son ouvrage *Des curiosités Egyptiennes* (5), dans lequel beau-

(1) *Sotacus*, περι λιθων. Pline le cite, L. XXXVI, sect. 25 & sect. 38, ainsi que L. XXXVII, sect. 11, 1, sect. 23, sect. 24, sect. 51, sect. 57. *Sudines*, περι λιθων est aussi nommé dans l'ouvrage même, L. IX, 56, des Perles; L. XXXVI, 12, de l'Onyx; L. XXXVII, 9, du Cristal, sect. 11, 1, du Succin; sect. 35, de la pierre *Nicolios*; sect. 50 de la pierre *Astrobolos*.

(2) Θαυμασιων συναγωγή. Voyez Photius, Cod. 188. Vossius *Hist. Gr.* I, 22.

(3) ὁ Πλειστονικης. Voyez L. XXXVII, sect. 19, f. C'est le même contre lequel Joseph le juif a écrit.

(4) L. XXXV, & probablement aussi L. XXXIII & XXXIV.

(5) Των Αιγυπτιακων ιστοριαν βιβλια πεντε. Voyez Vossius *Hist. Gr.* II, 7.

coup de choses paroissent avoir été racontées dans la vue de les faire prendre pour du merveilleux (1); & il semble qu'une grande partie de ce qui, dans le trente - fixième livre, est dit des édifices & des ouvrages de l'art en Egypte, en a été emprunté (2); ainsi que quelques autres passages, & entre autres l'anecdote citée plus haut, concernant Apelle, qui sans être prié se présenta à la table du roi Ptolémée.

Duris de Samos, historien du tems de Ptolémée Philadelphe; son ouvrage sur la toreutique a été cité au trente-troisième livre. Dans ce trente-fixième livre il est au nombre de ceux qui ont écrit sur les pyramides (3). Cependant je ne crois pas qu'il ait composé un

(1) Voyez Aulu Gelle, *V*, 14.

(2) *L. XXXVI, sect. 17, 3*, où il est cité expressément parmi les auteurs qui avoient écrit sur les pyramides; sans qu'il paroisse cependant qu'il ait traité ce sujet dans quelque ouvrage particulier.

(3) *L. XXXV, sect. 36, 14*. d'Apelle; *L. XXXVII, sect. 19, f*, de la grande émeraude du labyrinthe; aussi *L. XXX, sect. 6*, de la vertu magique de la plante *Osprites* ou *Cynocephalia*, & de sa prétention d'avoir évoqué l'ombre d'Homère des enfers; & *sect. 30*, du Scarabée comme symbole du soleil.

ouvrage particulier sur ce sujet (1). Il est probable qu'il a parlé des pyramides dans son *Histoire de la Lybie* (2). Il se peut aussi que , dans son *Histoire d'Agathocle* , il ait été beaucoup question de l'Afrique , mais non pas de l'Egypte.

Herodotus. Tous ceux qui ont lu cet auteur , connoissent les notices qu'il a données sur les choses remarquables de l'Egypte.

Euhemerus. Cet auteur ne paroît être cité ici , que par rapport aux pyramides , ainsi que le livre même le donne à croire (3). Il avoit navigué de la Macédoine dans la mer du Sud , aux frais du roi Cassandre ; mais il s'étoit sur-tout fait connoître par un ouvrage où il rapportoit une infinité d'anciens monumens , de temples & d'inscriptions , pour prouver son hypothèse , que les dieux avoient d'abord été des hommes. Il se pourroit (4) que , dans cet ou-

(1) L. XXXVI, sect. 17 ; 3.

(2) Τῶν Λιβυκῶν , dont Suidas fait mention. Voyez Vossius *De Hist. Gr.* I, 15.

(3) L. XXXVI, sect. 17 , 3.

(4) Ἱερα ἀναγραφὴ , traduit par Ennius , qui a beaucoup répandu cette hypothèse , laquelle est vraie

frage, il ait été question des pyramides.

Les huit auteurs suivans, ne sont aussi placés dans le catalogue du L. XXXVI, qu'à cause des passages qui concernent les pyramides ; & je ne puis m'imaginer que Pline, pour une si courte notice qu'il donne de ces monumens, ait voulu prendre la peine de comparer entr'eux ces auteurs, ou de faire des extraits de tous les douze (1).

Aristagoras a écrit un ouvrage : *Des choses remarquables de l'Egypte* (2). Mais il est très-difficile de décider de quel ouvrage il s'agit ici, & quel est le *Dionysius*, parmi tous ceux qui portèrent ce nom, dont il peut être question. On pourroit, à la vérité, écrire une dissertation savante sur ce sujet, en passant tous les *Dionysius* en revue (3) ; mais le résultat seroit, qu'il n'y a rien de certain à en dire, & je ne vois pas l'utilité de faire de pareilles recherches.

en partie. Voyez Colonna *ad Enn.* & dans l'*Histoire de l'Académie des Inscriptions*, la *Dissertation* de M. Fourmont.

(1) Cités au L. XXXVI, sect. 17, 3.

(2) Αἰγυπτιακῶν βιβλία. Voyez Vossius, *De Hist. Gr.* III, p. 163.

(3) Sur-tout de ceux qui ont écrit des περιηγησεις.

Artemidorus d'Ephèse vécut sous les derniers Ptolémées. C'étoit un célèbre géographe , que Strabon & Pline citent souvent. Son ouvrage consistoit en onze livres (1), dont Marcien , qui en a fait l'extrait , s'est servi ensuite pour composer son *Périple* , qui est parvenu jusqu'à nous. Il ne peut avoir parlé des pyramides qu'en passant.

Butorides ou *Butoridas* , que Pline cite aussi comme ayant écrit sur les pyramides , n'est allégué par personne (2) ; non plus qu'*Antisthènes* (3), *Demotèles* & *Demetrius* (4). *Lyceas* , au contraire , est cité par Athénée , comme auteur d'un ouvrage intitulé : *Des choses Egyptiennes* ; & c'est dans cet ouvrage qu'il

(1) Il est probable , que le *Periple* qu'on lui attribue aussi , faisoit partie de son grand ouvrage.

(2) J'ai de la peine à croire , que ce soit le même que *Botthaus* , auteur géographe , cité par Marcien , p. 63.

(3) Voyez les conjectures de Vossius sur ce sujet ; *De Hist. Gr. Lib. III* , p. 161.

(4) Démotèles est cité à l'occasion des pyramides & du labyrinthe , *sect. 19* , 1. Démetrius pouvoit être celui de Byzance , qui entr'autres a composé un ouvrage sur l'*Histoire d'Antiochus* & de *Ptolémée* , ainsi que de l'*Administration de la Lybie*. Diogène Laërce , *V. 82*.

peut avoir été question des pyramides & du labyrinthe.

En retranchant du catalogue les auteurs dont Pline n'a pu se servir que dans quelques chapitres particuliers , ma conjecture , qu'il n'avoit sous les yeux que deux ou trois auteurs latins (peut-être Varron , Népos & Fabianus) dont il a pris des extraits , acquiert une nouvelle force. Il se peut que ceux-ci aient fourni les noms de tous les auteurs cités à l'occasion des pyramides ; & je m'imagine qu'il en est de même de plusieurs autres endroits de Pline , où il parle des auteurs qu'il n'avoit pas lui-même , mais qui sont cités par celui dont il a pris ses extraits. Au reste , il suffit qu'il soit probable que la majeure partie de ce trente-sixième livre ait été rassemblée d'auteurs latins.

Une déclamation sur le luxe à Rome dans l'emploi du marbre , entièrement dans le goût favori de Pline , commence ce trente - sixième livre ; ensuite viennent les artistes en marbre , *sect. 4* , où ce qui est dit des ouvrages de l'art à Rome n'est du moins pas emprunté des grecs. *Sect. 5 -- 10* , il est question de l'emploi du marbre dans les édifices ,

notions qui , pour la plupart , sont tirées d'auteurs latins ; & dans les *sect.* 11 -- 23 , il est parlé des différentes espèces de marbre , principalement de celui d'Egypte ; des grands monumens de l'art chez les Egyptiens , sur-tout des obélisques , des pyramides , du labyrinthe , du temple d'Ephèse & des choses remarquables à Cyzique. Sur tous ces objets , il y a plus de traces de sources romaines que de grecques. *Sect.* 24 , 1 -- 12 , il s'agit des édifices remarquables de Rome ; *sect.* 25 --- 50 , des différentes espèces de pierres , article d'histoire naturelle , avec quelque peu de chose concernant l'architecture & la sculpture ; mais les dernières sections en contiennent davantage , relativement à ces deux arts. *Sect.* 51 -- 55 , de la maçonnerie , du sable , de la chaux ; *sect.* 56 -- 58 , des colonnes ; *sect.* 59 -- 64 , du plâtre , du stuc & de la mosaïque ; *sect.* 65 , 66 , du verre ; *sect.* 67 , de la pierre obsidienne ; *sect.* 68 , de l'emploi du feu. Dans ces différens endroits , on trouve quelquefois de la déclamation.

Finalemment , il reste à examiner le catalogue des auteurs que Pline a com-

Sultés pour son trente-septième livre.
La majeure partie de ceux-ci, ont déjà été cités dans les livres précédens (1).

Ici encore, *Varron* aura été le principal guide de *Pline*.

Les *Adæ triumphorum* ne se rapportent qu'à un seul passage (2), où il est fait mention de bijoux précieux, ornés de perles & de pierres, ainsi que d'autres choses de prix, que *Pompée*, après la guerre contre *Mithridate*, a étalé dans son triomphe.

Mecenas. Il n'est guère possible de concevoir ce que ce favori d'*Auguste* peut avoir écrit, & ce que *Pline* a pu prendre de lui pour ce livre : on feroit presque tenté de croire, que la pierre gravée qui servit de cachet à *Mécène*,

(1) *Ex auctoribus : M. Varrone , Adæ triumphorum , Mæcenate , Jaccho , Cornelio Boccho.*

Externis : Juba Rege , Xenocrate Zenonis , Sudine , Æschylo , Philoxeno , Euripide , Nicandro , Satyro , Theophrasto Charete , Philomene , Demonstrato , Zenothemi , Metrodoro , Sotaco , Pythea , Timæo Siculo , Nicia , Theochresto , Asaruba , Mnasea , Theomene , Cresia , Mithridate , Sophocle , Archelao Rege , Calistrato , Democrito , Ismenia , Olympico , Alexandro Polyhistore , Apione , Horo , Zoroastre , Zacharia.

(2) *Chap. 2 , § 6.*

& dont il est mention dans ce livre (1) ; est ce qui a engagé quelque copiste ou quelque grammairien inattentif à insérer son nom dans cette liste. Cependant Mécène a en effet écrit sur beaucoup de sujets, dont à peine une notion générale a été transmise jusqu'à nous (2). Et dans le nombre de ses écrits, on comptoit des compositions historiques, & même, à ce qu'il paroît, d'autres sur l'histoire naturelle. Il est certain du moins qu'on le trouve dans les listes de Pline, au neuvième livre, parmi les auteurs qui ont traité des animaux aquatiques ; & au trente-deuxième, où il est question des remèdes qu'on peut tirer du même règne. L'anecdote du dauphin, qui avoit pris en amitié un petit garçon, paroît aussi être tiré d'un de ses ouvrages (3). Il y a également lieu de croire que Mécène a écrit sur les pierres précieuses ; & , suivant toutes les apparences, il avoit aussi laissé des anecdotes historiques sur la vie d'Auguste ; cela est même confirmé par un passage de Pline, où, en parlant du

(1) Chap. 1, sect. 5.

(2) Voyez Meibomius, *Mæcenæ*, c. 24, 25.

(3) L. IX, sect. 8.

changement de fortune éprouvé par Auguste , de son hydropisie & de sa fuite à la bataille de Philippe , il s'appuie sur les témoignages de Mécène & d'Agrippa (1). Le passage qui concerne les différentes bagues dont Auguste s'est servi comme cachet , pourroit bien aussi être tiré de ces anecdotes (2) ; & je pense , que c'est par rapport à ces bagues que Mécène a été porté sur cette liste des auteurs.

Iacchus. Siscennius Iacchus , est cité par Suétone au nombre des grammairiens qui donnoient leurs leçons dans *la Gallia Togata* (3). Dans le texte du trente-septième livre même , l'explication d'une pierre précieuse appelée *Ægyptilla* , douée d'une vertu magique , est rapportée d'après le sentiment de cet auteur (4). Il se peut donc que c'étoit simplement un traité de grammaire , dans lequel les noms des pierres précieuses étoient indiqués avec leurs propriétés.

(1) L. VII, chap. 45, sect. 46.

(2) L. XXXVII, sect. 4.

(3) Suétone, *De Illust. Grammat.* 35

(4) L. XXXVII, sect. 54.

Au sujet de *Cornelius Bocchus* (1). Voyez ci-dessus au trente-troisième livre. Il paroît avoir écrit sur les curiosités de l'histoire naturelle.

Parmi les auteurs étrangers, j'offrirai d'abord ceux qui ont écrit comme naturalistes, ou sur les remèdes curatifs, & sur les vertus occultes des pierres. Le roi *Juba* est à la tête des premiers. Ensuite on trouve *Xénocrate*, *Zénon*, *Sudines*, & probablement aussi *Satyrus* & *Théophraste* (2).

Plus avant il est question de *Demoftratus* (3), & ensuite de *Sotacus*, qui a

(1) Dans le texte du L. XXXVII même, il est nommé, *sect. 9, sect. 25, sect. 43.*

(2) Voyez *Ind. ad L. XXXIII*, de *Juba* & de ses curiosités de l'hist. natur. de l'Arabie; *id. ad L. XXXV*, de *Xénocrate Zénon*; *id. ad L. XXXVI*, de *Sudines*. Mais à l'égard de *Satyrus*, on peut à peine excuser Plinè d'une espèce de négligence. De la manière qu'on le trouve dans la liste, (où il a été placé, ainsi que je le remarquerai plus bas, suivant le passage de la *sect. 11, 1*), réuni avec *Eschyle*, *Euripide*, *Philoxène* & *Nicandre*, ce ne peut être que le fameux acteur tragique, & auteur de quelques tragédies. Du moins *Athénée* fait-il mention, (L. XIII, p. 591), de sa *Pamphilia*. Au reste, dans ce trente-septième livre, il est, sans contredire, question d'une autre *Satyrus*, qui doit avoir écrit sur les pierres, par exemple, *sect. 24*, de l'onyx, & *sect. 25, 1*, des escarboucles.

(3) *Demoftratus*. Avant *Hardouin*, il y avoit par erreur *Democrate*. Dans le texte du livre même,

écrit sur les pierres (1) ; de *Nicias* de Mallus en Cilicie , médecin du roi Pyrrhus , dont il y a aussi un ouvrage sur la lithologie (2).

Archelaius , roi de Cappadoce , a de même écrit sur les pierres (3) , ainsi que *Callistrate* , le médecin , & probablement aussi *Démocrite* , *Ismenias* , *Olympicus* , *Horus* , *Zoroastre* , *Zachalias* (4).

sect. 11, 1 , là où il est question du succin , l'explication du *lyncurion* est empruntée de cet auteur. Il se trouve *sect. 23* , qu'*Africanus* fut le premier qui porta le sardoine , *ut in historia* , (probablement une *Historia Gemmarum*) , *tradit Demonstratus* ; & peu après , il est encore cité à l'occasion de la couleur blanche des sardoines de l'Inde. Il ne paroît avoir rien de commun avec *Damistrate*. Voyez *Vossius* , *De Poet. Gr. L. III* , p. 169. *Fabricius* , *B. Gr. vol. XIII* , p. 138.

(1) *Sotacus*. Voyez l'*Ind. ad L. XXXVI*.

(2) *Nicias* avoit écrit *περι λίθων*. Voyez *Fabricius* , *Gr. vol. XIII* , p. 346 , Plin le nomme là où il est question du succin , *sect. 11, 1*.

(3) Le roi *Archelaüs* est nommé dans le texte même , du *L. XXXVII* , *sect. 25* , où il est question de la calcédoine ; & *sect. 11, 12* , du succin , où il est dit qu'on l'apportoît des Indes : *Archelai, qui regnavit in Cappadocia* ; & *Solin* cite 52 , (55) , *Archelaï regis libros*. Ce fut un ouvrage *περι λίθων* , ainsi qu'on le fait par celui de *Plutarque* , sur les fleuves.

(4) *Callistrate*. Il en est fait mention , *sect. 25* , de l'escarboucle ; & *sect. 12* , du succin. Il résulte aussi de ce passage , qu'il a traité des prétendues vertus occultes des pierres précieuses.

Maintenant je vais m'occuper des autres auteurs, qui n'appartiennent pas

Démocrite, suivant le témoignage de Diogène Laërce, IX, 47, ce philosophe connu, a écrit *περὶ λίθων*. Au reste, il ne paroît pas qu'il se soit borné à l'aimant seul; car Plîne le cite sur plusieurs autres pierres, & quelquefois de manière qu'on peut s'appercevoir que son ouvrage traitoit de leurs vertus occultes & médicinales : L. XLVII, *sect.* 18, des émeraudes; *sect.* 54, de la pierre *Aspilates*; *sect.* 58, de l'*Erotylos*, qu'on employoit aux prédictions de l'avenir; & *sect.* 70 du *Zanthenes*. Mais c'est une autre question, si c'étoit là un ouvrage authentique de cet ancien philosophe.

Ismenias, doit avoir été un des auteurs *περὶ λίθων*; il est cité, *sect.* 23, des sardoines, & *sect.* 28 du *Sandaresus*. Le joueur de flûte Ismenias, qui se pavanoit avec ses bagues, parmi lesquelles étoit une émeraude représentant Amymone, ne doit pas être confondu avec cet auteur.

Olympicus. Ce nom revient parmi les médecins, rapportés par Fabricius, T. XIII, p. 352; mais celui-ci appartient à des tems postérieurs. Probablement que dans le grand nombre des mauvais écrivains qui ont traité des vertus des pierres, il y en eut un de ce nom.

Horus paroît appartenir à cette classe; car *sect.* 52, il est cité à l'occasion d'une pierre qui devoit servir de remède contre la morsure de l'*Ichneumon*. Fabricius, vol. XIII, p. 248, le place aussi parmi les Médecins. Mais peut-être est-ce un ouvrage supposé, attribué à Horus l'Egyptien. Il n'y avoit que Hardouin seul qui pouvoit penser à un Horus, roi d'Assyrie, L. XXX. *sect.* 51.

Zoroastre. Il existoit sous son nom un ouvrage inti-

à la première classe des écrivains étrangers, dont il a été question plus haut.

Æschylus. Eschyle le poète tragique. On ne s'attendroit pas à trouver ce nom parmi les auteurs qui ont écrit sur les pierres précieuses ; mais la liste relative à ce livre contient plusieurs noms qui paroissent avoir été rassemblés à la hâte, ou d'après des citations particulières qui en sont faites dans le texte même du livre, ou inférés postérieurement par des mains étrangères ; ce que cependant je suis moins porté à croire. Dans le passage sur le fuccin (1), Pline cite aussi

tulé *περι λιθων τιμιων*, qu'on connoît par Suidas ; mais Pline pouvoit-il le croire authentique ? Il nomme cet auteur expressément, en parlant des vertus occultes des pierres : *sect.* 49, de *l'Astroites*, *sect.* 57, du *Daphnias*, & *sect.* 58, de *l'Exebenus*.

Zachalias. Il ne faut pas regretter la perte de cet auteur. Il étoit de Babylone, & a écrit un ouvrage adressé au roi Mithridate, sur les vertus & les influences occultes des pierres, non-seulement par rapport à la guérison des maux physiques, mais même à la destinée des hommes. Il a indiqué des pierres qui portoient bonheur à ceux qui sollicitoient des grâces du roi ; d'autres faisoient gagner des procès, &c. Pline, *L. XXXVII, sect.* 60.

(1) *L. XXXVII, sect.* 11, 1, où le nom d'*Electrum*, est dérivé de l'épithète du soleil, *Ηλεκτρον*.

bien *Eschyle*, que *Philoxène*, *Euripide*, *Nicandre*, (voyez sur celui-ci l'*Ind. ad L. XXXVI*) & *Satyrus*. Il est clair que c'est le passage en question qui a fourni ces noms pour la liste ; ainsi cet exemple prouve d'une manière victorieuse, que cette liste ne contient que les noms des auteurs que Pline a lus & extraits. Cette remarque est, en général, très-importante.

Chares, & plusieurs autres qui suivent, ne sont peut-être dans la liste qu'à cause du passage qui concerne le succin, où l'on retrouve les mêmes noms rangés dans le même ordre (1). C'est probablement Charès de Mitylène, auteur assez connu, qui avoit fait une *Histoire d'Alexandre*, où il peut avoir rapporté quelque chose concernant l'histoire naturelle de la partie orientale de l'Asie.

Philemone. Il est hors de doute, que dans un endroit du trente-septième livre, Pline parle du poëte comique de ce nom ; car il le place à côté

(1) L. XXXVII, scđ. 11, 12

de Ménandre (1). Dans l'autre endroit, où ce nom revient encore, il est clair, qu'il ne s'agit pas du poëte, mais d'un autre auteur (2). D'ailleurs, on n'en peut rien dire de certain.

Zenothemis. Cet auteur est encore nommé plusieurs fois dans le texte du trente-septième livre. Sa *Description Topographique de différens pays*, paroît être l'ouvrage que Pline a consulté ici (3).

(1) L. XXXVII, *sect.* 31.

(2) Hardouin confond l'un avec l'autre. Du reste, il a placé avec raison ce nom dans la liste, puisqu'auparavant on y lisoit : *Philomène*. Le passage, *sect.* 11, 1, prouvoit la nécessité de cette correction ; car Charès y est cité avec *Philémon*, au sujet du succin, que, suivant le rapport du dernier, on tiroit de la terre en deux endroits de la Scythie ; & plus bas il est dit, qu'il jettoit une flamme. Mais si l'on vouloit ne pas trouver impossible, que cette mention du succin ait pu être faite dans une pièce comique, il reste encore un autre passage de Pline, très-étroitement lié avec le premier, qui vient d'être cité ; c'est-à-dire, celui L. IV, 13, *sect.* 27, où le nom de la mer du Nord, appelée *Morimarusa*, dans la langue Cimbrique, est rapporté d'après Philémon. Ainsi l'ouvrage d'un Philémon, qui a écrit sur l'histoire & la géographie, ou sur l'histoire naturelle, doit avoir été entre les mains de Pline.

(3) *Zénothémis*. Voyez Vossius, *De Hist. Gr.*

Metrodorus est le même que celui de Scepsis (1). Et *Pytheas* est l'auteur, connu par ses *Relations de Voyages* (2).

Timæus de Sicile, l'historien. Plinè a pris de lui une notice concernant le succin (3).

Theocrestus avoit composé un recueil concernant les curiosités de la Lybie. On le connoît par le Scholiaſte d'Apollonius (4). Plinè a cité d'après lui

lib. III, f. Avant Hardouin il y avoit *Xenotimus*. Mais *Zénothémis* est cité dans le *L. XXXVII* même, *sect. 11, 1*, du succin blanc avec le nom de *Langas*; *sect. 23, 1*, des sardoines de l'Inde; *sect. 51*, de la pierre *Ceraunia*. Tout ceci pouvoit se trouver dans sa *περιπλῆσις*.

(1) Voyez l'*Ind. ad L. XXXIII*, vers la fin. *chap. 5, sect. 15*, prouve clairement, qu'il s'agit ici de Métrodore de Scepsis, où d'après lui, Plinè rapporte & réfute, que de l'Allemagne & de *Basilica*. (la *Sandinavie*, voyez J. Phil. Murray, *De Pythea Massiliensi in Commentar Soc. Gæt. T. VI, P. II. p. 93*) on tiroit non-seulement du succin, mais aussi des diamans. Selon toutes les apparences, sa *περιπλῆσις* contenoit ces notions.

(2) Au sujet de Pythéas, voyez la Dissertation de Murray, citée dans la note précédente.

(3) *L. XXXVII, sect. 11, 1*. Voyez à son égard, l'*Ind. ad L. XXXIII*.

(4) *Τὰ Αἰβύρα*. Voyez Schol. Apollon. *ad IV*; 175C.

une notice sur le fuccin ; savoir , que le flux de la mer le portoit au promontoire des Pyrénées.

Asarubas , auteur contemporain de Pline , mais inconnu de nos jours , de qui il a pris une notice concernant le fuccin (1).

Mnaseas , historien & géographe célèbre. Pline le cite aussi séparément à l'occasion du fuccin (2).

Theomenes est tout-à-fait inconnu ; il est placé dans la liste à cause d'une notice sur le fuccin (3) , qui est assez fabuleuse ; c'est-à-dire , qu'il croissoit dans les jardins des Hespérides , qu'il tomboit dans la mer , & que les Hespérides l'en retiroient ensuite.

Ctesias, historien & géographe connu, qui a écrit sur la Perse & sur l'Inde ; & c'est en cette qualité , qu'il a été

(1) L. XXXVII, sect. II, 1. Une conjecture très-naturelle s'offre ici , c'est-à-dire , qu'*Asdrubas* est le véritable nom ; cependant il n'en existe pas de preuve.

(2) L. XXXVII, sect. II, 1, l'ouvrage de Mnaseas ; *Ευρωπιακά* étoit très - connu ; cependant Pline pourroit avoir pris de son *Περιπλούς* les notices dont il s'agit.

(3) Sect. II, 1.

employé dans la liste , de même que *Mithridate* (1). Il n'est guère possible de se faire une idée de ce que peut avoir été l'ouvrage de Mithridate , roi du Pont , qui contenoit la notice sur l'île d'*Oseriſſa* , située près des côtes de l'Allemagne , & de l'espèce de cèdres de cette île , desquels , selon ce passage , couloit le fuccin. Ses écrits sur les vertus occultes des plantes & des drogues médicinales , que Pompée apporta à Rome , & qu'il fit traduire en latin par son affranchi , Pompeus Lencœus , pouvoient aussi renfermer quelques notions sur les pierres auxquelles on attribuoit des vertus occultes & surnaturelles. Mithridate méritoit une mention beaucoup plus honorable dans un ouvrage sur les pierres précieuses , nommément par sa *Dactyliothèque* , que Pompée apporta à Rome , & qu'il plaça au Capitole (2).

Sophocles ne se trouve dans la liste , qu'à cause d'un passage que Pline en

(1) *Œſt.* II , I.

(2) Plin., XXXVII , 1 , *ſeſt.* 5.

cite (1). Les larmes que les sœurs de Méléagre , changées en oiseaux , verfoient annuellement au - delà de l'Inde , se transformoient selon lui en fuccin. Cette idée admissible en poésie , peut avoir été placée dans un des chœurs de Méléagre , tragédie perdue de cet auteur ; mais elle ne méritoit pas d'être citée dans un ouvrage sur l'histoire naturelle.

Il a été fait mention plus haut , d'*Alexander* , de *Polyhistor* & d'*Apion* (2).

Un léger examen des écrivains cités jusqu'ici , prouvera qu'il n'y en a que très-peu d'entre-eux qui peuvent avoir fourni à Pline quelque chose concernant l'histoire de l'art. Tous sont cités relativement à des objets d'histoire naturelle , ou à l'occasion de quelques traits historiques. Dans les cinq premières sections sur les bagues , & scđ. 6 , 7 , 8 , où il est question du goût pour les perles & les pierres précieuses , qui date des tems

(1) Scđ. II, I.

(2) Voyez ad L. XXXIII & XXXVI.

de Pompée , & des vases murins , on trouve quelques traits relatifs à l'art , qui tous , à peu de chose près , peuvent avoir été pris dans les ouvrages de Varron. Les deux chapitres du cristal & du fuccin *sect.* 9 , 10 , ainsi que les *sect.* 11 , 12 , 13 , sont travaillés avec beaucoup de soin , & Pline y entre dans de grands détails ; mais il est probable , qu'il trouva quelque part le recueil des notices dont il s'est servi. Ce qu'il dit d'autres pierres , en y rapportant de tems en tems des faits historiques , *sect.* 14 --- 53 ; *sect.* 54 --- 70 , & encore *sect.* 71 --- 73 , entre-mêlées de quelques remarques , ainsi que les *sect.* 74 & 75 , est pris dans des auteurs qui ont écrit sur l'histoire naturelle. De tout ce que je viens de dire , il résulte clairement qu'on doit une reconnoissance éternelle à Pline de son immense collection , & des notices qu'elle contient ; mais il n'en est pas moins vrai qu'on ne doit s'attendre à trouver dans tout son recueil , ni un choix sage des auteurs , ni un examen critique de leurs citations & de leurs idées. On voit de plus , qu'il a suivi de préférence

les auteurs latins , & que , selon toutes les apparences , il n'a pas toujours eu sous les yeux les auteurs grecs dans ses citations ; mais qu'il les a employées telles que d'autres les avoient rapportées avant lui.

Enfin , il s'enfuit de tout ce qui précède , que les notions de Pline , surtout concernant l'art , ne peuvent offrir rien de complet , ni qui puisse être regardé comme un travail rédigé avec une saine critique ; que cet écrivain lui-même n'a fait aucune recherche à cet égard ; qu'on ne peut pas lui imputer les contradictions , qui se trouvent dans son ouvrage ; mais qu'on doit le regarder simplement comme un compilateur , qui a rassemblé sans choix & sans mesure ses différentes citations , quelque part qu'il les ait trouvées. En un mot , il en résulte que toute notre histoire de l'art chez les anciens a , en général , encore besoin de beaucoup de critique ; que , malgré cela , on y trouvera toujours des lacunes qu'il sera impossible de remplir , & que , dans plusieurs parties , elle restera toujours un foible édifice , bâti

seulement sur des conjectures & des
vraisemblances. Tout antiquaire im-
partial reconnoîtra sans doute la jus-
tesse de cette réflexion ; & il en résulte
une obligation de plus pour tous ceux
qui traitent ce sujet , d'être du moins
sincère , & de ne pas donner leur
monnoie pour plus qu'elle ne vaut
intrinséquement. K.



(167)

D E

LA RÉSONNANCE

D E S

C O R P S S O N O R E S ,

PAR M. l'Abbé DOMINIQUE TESTA ,

Professeur de Logique & de Méthaphysique au Collège Romain ,
à Rome (1).

TRADUIT DE L'ITALIEN.

1°. **J**E ne crois pas que l'acoustique offre un phénomène plus curieux & plus singulier que celui de la résonnance des corps sonores. Qu'en faisant résonner une corde on entend , outre le son principal de la corde entière , celui de son octave , ainsi que celui de sa douzième & de sa dix-septième majeure ; c'est-à-dire , celui

(1) Cette pièce est adressée , en forme de lettre , au père G. Sacchi , barnabite , professeur d'éloquence au collège impérial des Nobles , à Milan.

de l'octave de fa quinte , & celui de la double octave de fa tierce majeure , est un fait si bien prouvé par de nombreuses expériences , & confirmé par l'autorité de tant de grands hommes , que personne , pas même le physicien le plus scrupuleux , ne peut plus en douter aujourd'hui (1).

(1) Outre les sons dont il est question ici , Rameau prétend en avoir entendu un autre à-peu-près égal à celui que rendroit la septième partie de la corde ; & l'expérience a prouvé que le son de cette septième partie est un *si* bémol , environ un quart de ton plus bas que le *si* bémol de la tierce mineure du *sol*. Mais Rameau négligea & rejeta , comme ne s'accordant pas bien avec son système , ce son , auquel il donna le nom de *son perdu*. Cependant dans le *Journal de Physique* de M. l'abbé Rozier , du mois de Février 1776 , on trouve l'expérience faite à Paris par quelques professeurs de musique , qui , ayant baissé d'un quart le ton d'un clavecin , ou environ , le *si* bémol de la tierce mineure du *sol* ; & l'ayant ensuite fait résonner ensemble avec *l'ut mi sol ut* , ils trouvèrent non-seulement que *si* bémol ne faisoit pas dissonance ; mais qu'il y avoit même dans cet accord quelque chose de plus doux , de plus flatteur pour l'oreille , que dans l'accord parfait majeur *ut mi sol ut*. On invita ces Messieurs à répéter cette expérience , laquelle , si elle réussissoit bien , pourroit leur suggérer peut-être un moyen de perfectionner de plus en plus la musique italienne , qui a si fortement réveillé l'admiration & la jalousie des autres nations.

Mais autant ce phénomène est certain , autant sa cause nous est encore inconnue ; & quoique plusieurs savans illustres aient souvent essayé de découvrir cette cause , toutes leurs recherches , à cet égard , ont été vaines jusqu'ici , du moins autant que je le sache. Ne regardera - t - on pas par conséquent comme une entreprise trop hardie de ma part , de vouloir jeter quelque lumière sur un objet qui a exercé inutilement l'esprit de tant de philosophes , & que , par cette raison , on considère comme ne pouvoir jamais être expliqué ? Quoiqu'il en soit , je vais tâcher d'exposer , le mieux qu'il me sera possible , mes conjectures sur cette matière , dont personne ne pourra mieux apprécier la valeur , ni mieux appercevoir les conséquences que vous , Monsieur , qui nous avez donné tant de beaux traités sur la théorie de la musique , & qui peut-être nous en réservez encore quelques-uns. Permettez néanmoins qu'avant de vous parler de mon opinion sur l'origine des sons harmoniques que rend dans un même tems un corps sonore , je vous expose en peu de mots

le système de Sauveur & celui de Mairan, tous deux, comme vous le savez, membres illustres de l'académie royale des sciences de Paris.

2°. Le premier pensoit qu'en faisant résonner une corde sonore, toutes les parties n'en vibrent point également; mais qu'il y en a qui, pendant la vibration, demeurent immobiles; lesquelles parties immobiles, dans le tems que le reste de la corde résonne, il appelle *Nœuds*. Or, comme on le voit, ces nœuds divisent la corde en autant de parties ou de petites cordes vibrantes, qui, en frémissant, forment des sons d'un accord parfait avec le son principal, c'est-à-dire, son octave, l'octave de sa quinte, & la double octave de sa tierce majeure. Voilà comment Fontenelle a rendu compte d'une manière satisfaisante, avec sa précision & sa clarté ordinaires, du système de Sauveur (1). Mais si cela n'a pas lieu dans la nature, comme il est facile de s'en convaincre, que fau-

(1) Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris, année 1701.

dra-t-il alors penser des nœuds de Sauveur ; & quelle cause pourra-t-on jamais imaginer qui puisse rendre immobiles quelques parties d'une corde vibrante , tandis que toutes les autres frémissent ? Comment se pourra-t-il faire que la vibration des premières parties ne se communique pas aux secondes ? Qui est-ce qui pourra jamais empêcher cette propagation de mouvement ? Et lorsque la vibration imprimée à une corde trouve quelque obstacle à se propager dans le reste de cette corde par le premier nœud qui la retient & la repousse , de quelle manière faut-elle , pour ainsi dire , par dessus ce nœud , pour se communiquer au reste des parties vibrantes ? En un mot , ce n'est pas le frémissement de la corde entière qui produit le son , mais la vibration de toutes les parties qui en composent la totalité. Si donc par le moyen des nœuds de Sauveur , on divise une corde en autant de cordes des différentes longueurs dont on a besoin pour former les sons harmoniques , du son principal de la totalité de cette corde ; il est clair

qu'il doit y avoir un nœud au milieu de la corde pour qu'elle produise l'octave, & un autre nœud au tiers de la corde, pour qu'elle fasse entendre l'octave de la quinte. Parconséquent la partie qui se trouve dans le tiers de la corde doit absolument rester immobile pour former l'octave de la quinte, & doit éprouver un frémissement pour qu'elle puisse produire l'octave du principal son. Mais il est impossible que la même partie d'une corde soit en même tems immobile & en vibration ; parconséquent on ne peut pas expliquer la résonnance des cordes sonores par le moyen des nœuds de Sauveur. Je ne comprends pas comment il peut y avoir des gens qui ne se rendent pas à l'évidence de cet argument ; tandis que cette réflexion pouvoit même servir à indiquer à ceux qui ont voulu répéter les expériences sur les nœuds, la résistance de l'air qui environne la corde. Cette résistance de l'air, quelle qu'elle soit, ne peut, dans un même tems donné, ôter & laisser son mouvement à une partie de la corde. Elle pourroit tout au plus diviser la corde

même en raison subduple de sa longueur comme l'a fort bien démontré Mairan (1) ; division de laquelle résulteroit , non la tierce & la quinte , mais seulement l'octave de l'octave. Il est donc inutile d'avoir recours aux nœuds chimériques de Sauveur , pour résoudre le problème de la résonnance des corps sonores.

3°. Mais je ne veux pas dissimuler une difficulté qui se présente ici. La présence de ces nœuds , pourratt-on me dire , que vous rejetez comme chimériques , est démontrée par une expérience certaine , & se trouve par conséquent prouvée par la nature même. Voici l'expérience dont on veut parler. Par le moyen d'un obstacle on divise telle corde qu'on veut en deux parties commensurables entr'elles ; mais il faut que cet obstacle soit foible , & tel qu'il n'empêche point la communication des vibrations d'une partie de la corde à l'autre. Qu'on approche , par exemple , une plume au tiers d'une corde , de ma-

(1) Voyez les Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris , année 1737.

nière que non-seulement la plume touche la corde , mais qu'elle la presse & la force de sortir un peu de sa situation naturelle. Si dans cet état on fait frémir la corde , elle rendra non le son de la totalité , mais celle de la plus petite partie , c'est-à-dire , l'octave de la quinte. Le plus singulier est , que non-seulement la tierce partie de la corde , mais aussi les deux autres tiers font entendre cette même octave , chose qui certainement doit paroître incroyable. Or , il n'est pas possible que , toutes choses d'ailleurs égales , deux cordes , dont la longueur de l'une est double de celle de l'autre , forment le même son ; il faut donc qu'au milieu de cette partie qui a le double de la longueur de l'autre il y ait un nœud qui la partage en deux parties ; & alors la totalité de la corde étant divisée en trois parties égales par le moyen de l'obstacle & par celui du nœud , il n'est pas surprenant qu'elle produise des sons qui soient tous à l'unisson de l'octave de la quinte. Si l'on porte l'obstacle au quart de la corde , les trois autres parties feront entendre

la double octave du son principal ;
ce qui ne pourroit pas avoir lieu si
la corde ne formoit point de nœuds
à chaque quatrième partie de sa lon-
gueur. Or, si, comme le dit le Dante,
l'expérience est :

*Ce qui fait que le vrai se distingue du
faux (1),*

qui est - ce qui fera assez hardi , assez
obstiné pour oser douter de la pré-
sence de ces nœuds ? Mais il y a plus ;
si aux points de la corde où j'ai dit
que se forment les nœuds on met des
petits morceaux de papier , ils reste-
ront immobiles pendant que la corde
est en vibration ; tandis qu'on les voit
bientôt sauter en l'air quand on les
place aux autres endroits de la corde ,
que Sauveur appelle *Ventres* : preuve
évidente de la parfaite immobilité ,
dans laquelle restent quelques parties
de la corde , dans le tems que toutes
les autres se meuvent plus ou moins
rapidement.

4°. Mais , selon moi , cette expé-

(1) *Quella, che il ver dalla bugia dispaja.*

rience ne sert que fort peu, ou même point du tout, à ceux qui veulent expliquer la résonnance des corps sonores par les nœuds de Sauveur. Pour en être convaincu, on n'a qu'à réfléchir : premièrement, que dans l'expérience dont il est ici question, ces nœuds ont, ou du moins semblent avoir, une origine qui est la même que celle de l'obstacle par lequel on a divisé la corde. Mais d'où vient qu'on trouve ces nœuds dans les cordes qui n'éprouvent aucun obstacle ? L'air de l'atmosphère tiendrait-il par hasard lieu d'un pareil obstacle ? Ce problème a déjà été mis en avant. Cependant l'air presse également toutes les parties de la corde ; de sorte qu'une pareille pression ne peut pas être cause que la corde se divise ni d'une manière, ni d'une autre. Et si l'on prétendoit que la pression de l'air puisse occasionner un semblable effet, elle ne pourroit diviser la corde qu'en raison subduple, ainsi que je l'ai déjà remarqué plus haut. Secondement, l'obstacle & les nœuds qu'il produit divisent la corde en autant de parties égales, qui rendent
toutes

toutes le même son. Mais dans les cordes qu'on laisse libres la chose ne peut pas se passer de même ; car puisque ces cordes libres rendent des sons différens, elles devroient rester divisées en parties inégales. Troisièmement, l'obstacle & les nœuds dont il a été question dans l'expérience susmentionnée plus haut, en produisant un autre son, éteignent le son principal ; tandis que dans les cordes libres, non-seulement le son de la totalité de la corde ne se trouve pas éteint, mais se fait même entendre d'une manière plus forte & plus distincte que les autres. Enfin, que diriez-vous si j'osois nier que dans la corde que l'on a gênée par un obstacle il se forme ensuite les nœuds dont nous parlons ? Prétendriez-vous m'en convaincre par les petits morceaux de papier ? Mais comme cette expérience n'est pas difficile, & qu'il ne faut pas la répéter souvent, ni avoir une grande pratique pour l'exécuter, vous pourrez facilement la faire pour votre amusement, & vous convaincre par là que les morceaux de papier qui devroient demeurer immobiles, sautent ainsi

que les autres , & démentent par conséquent tout ce qui a été avancé sur ce sujet par Sauveur & par les partisans.

5^e. Comment donc peut-il se faire , demanderez - vous , que deux bouts d'une corde , dont l'un a le double de la longueur de l'autre , rendent le même son ? Je vais vous le dire. Il est vrai qu'une corde dont la longueur est double de celle d'une autre , ne peut rendre toutes choses d'ailleurs égales , que l'octave grave de cette corde , à cause qu'elle ne peut vibrer qu'une fois dans le même tems que l'autre éprouve deux vibrations. Mais si par hasard la première corde étoit obligée de vibrer , dans un tems donné , autant de fois que la seconde , qui est-ce qui ne s'apperçoit pas que ces deux cordes se trouveroient alors à l'unisson ? Or , voilà justement ce qui doit avoir lieu dans une corde qu'on aura divisée en parties inégales. La partie mineure de cette corde frémissant avec plus de vitesse que la partie majeure , force cette dernière à suivre son mouvement , c'est-à-dire , à former des vibrations

isochrones aux siennes. Peut-être n'est-ce pas une loi fondamentale dans la dynamique, qu'un corps venant à rencontrer un autre dont le mouvement est plus lent que le sien, le presse & lui communique toute la quantité nécessaire de sa propre vitesse, pour qu'ils se meuvent ensuite ensemble comme s'ils ne formoient qu'un seul & même corps ? Les théorèmes des cordes qui vibrent *librement* ne peuvent donc pas s'appliquer aux cordes, qui, par une cause étrangère quelconque, sont forcées à une vibration différente de celle qu'elles éprouveroient si on les abandonnoit à leur nature. Et voilà, si je ne me trompe, la manière dont, sans recourir aux nœuds de Sauveur, on peut expliquer un phénomène sur lequel je me suis arrêté plus longtemps que je ne l'aurois dû.

6°. L'illustre Mairan, convaincu également du peu de fondement des nœuds de Sauveur, a voulu attribuer cette résonnance des corps sonores à l'élasticité plus ou moins grande des particules de l'air. Une corde qu'on fait résonner, dit-il, ne rend

proprement qu'un seul son ; mais la
 corde d'air qui est à l'unisson avec
 elle , en se vibrant heurte & imprime
 ainsi le mouvement aux autres qui
 sont à l'unisson de son octave , ainsi
 que de l'octave de sa quinte , & de
 la double octave de sa tierce ma-
 jeure. Que par conséquent la cause de
 la résonnance des corps sonores ne gît
 point dans ces corps mêmes , où elle
 ne peut se trouver d'aucune manière ;
 mais dans l'air qu'on doit considérer
 comme composé de différentes cordes
 propres à rendre divers sons ; & dont
 chacune , étant mise en mouvement ,
 ébranle alors à son tour ses harmoni-
 ques , & produit ainsi cette douce ,
 & , je dirois presque , cette occulte
 harmonie que les oreilles fines & exer-
 cées entendent quand on fait frémir
 une corde. Voilà , en peu de mots ,
 quelle est l'opinion de Mairan , entiè-
 rement fondée , comme vous le voyez ,
 sur son célèbre système des particules
 d'air , différentes en grandeur & en
 mobilité ; système par lequel il s'est
 hasardé à expliquer la propagation
 distincte de plusieurs sons simulta-
 nés. Mais le règne des systèmes est

de peu de durée ; ils tombent tous bientôt dans l'oubli , & l'on diroit qu'il y a des tems où l'on emploie autant de peines à les renverser , qu'on s'en est donné dans d'autres à les établir & à les défendre. Je n'exposerai pas ici les réflexions que j'aurois à faire sur celui de Mairan ; & je suis loin de croire que je pourrois nuire ou être favorable par mes raisonnemens à un systême de physique que vous avez étudié & dont vous avez fait l'éloge. Mais on ne peut pas dire la même chose de Cramer , d'Euler , d'Alembert , de M. de la Grange & de M. le comte Jordan Riccati , grands philosophes & habiles mathématiciens , qui tous ont attaqué , & , comme il paroît , entièrement détruit , l'un une partie , & l'autre une autre du systême de Mairan. Ce systême étant donc renversé , il faut que les conséquences que cet académicien a voulu en tirer relativement à la résonnance des corps sonores aient eu le même sort. Bien plus ; d'Alembert a démontré que , quand même le systême de Mairan auroit resté intact , on n'auroit jamais pu par son moyen expliquer le

phénomène dont il est ici question ; & les démonstrations de d'Alembert à cet égard ont paru aux yeux des autres mathématiciens, & sur-tout à ceux de M. de la Grange, comme excellentes & incontestables. Je ne répéterai pas ici ce qui a été dit par des personnes d'un mérite aussi éminent. Je m'adresserai seulement à quelques partisans de Mairan, pour leur demander pourquoi en frappant un corps sonore on entend plutôt l'octave de la quinte que la quinte même, & plutôt la double octave de la tierce majeure que la tierce même ? Mairan avoit déjà donné la réponse à cette question ; savoir, que les vibrations du son principal, ainsi que de la quinte & de la tierce majeure sont trop voisines les unes des autres, que par conséquent elles se trouvent confondues & deviennent indiscernables pour l'oreille. Mais si cette raison est bonne dans un cas, elle doit l'être toujours. Comment se fait-il donc que dans les symphonies qu'on joue tous les jours, on distingue très-bien les tierces & les quintes ? D'où vient que le trop grand rapprochement ne

les altère & ne le confond pas alors ? Ajoutons à cela que les sons sont l'un par rapport à l'autre comme leur octave, & qu'entre l'unité & les deux tierces il y a le même rapport qu'entre le semi-ton & une tierce. Par conséquent, si l'octave du son principal s'entend, & n'empêche pas qu'on entende aussi l'octave & la distingue de la quinte ; pourquoi le son principal empêcheroit-il qu'on entende & distingue sa quinte ? Finalement, je dis que, suivant le système de Mairan, le son principal d'une corde feroit accompagné non-seulement de l'octave de la quinte & de la tierce majeure, mais également de la quarte, & que le son de la quarte feroit même plus sensible que le son de la tierce. Voici comme je le démontre. Le son principal est au son de la quarte dans le rapport de 3 à 4, & au son de la tierce majeure dans le rapport de 4 à 5 ; donc les vibrations du son principal & celle de la quarte se rencontrent & forment consonnance après chaque troisième vibration du son principal ; de même que les vibrations du son principal & de la tierce

majeure se rencontrent & se correspondent avec la quatrième vibration du son principal ; donc le concours des vibrations du son principal & de la quarte est plus voisin & plus fréquent que le concours des vibrations du son principal & de la tierce majeure. Mais le son des cordes harmoniques , produit par le son principal , est , suivant le sentiment de quelques-uns , & particulièrement de Mairan , d'autant plus vif & d'autant plus sensible que le concours de leurs vibrations est plus fréquent , & plus rapproché de celles du son principal ; donc la quarte devrait être entendue , & même plus sensiblement , que la tierce majeure. Et de fait , tous s'accordent à dire que la quinte s'entend plus sensiblement que la tierce , à cause que les vibrations de celle-ci se rencontrent avec les vibrations du son principal , après chaque seconde vibration de ce dernier ; le son principal étant avec la quinte comme 2 à 3. Or , le son de la quarte n'est pas seulement moins sensible que le son de la tierce , mais il ne se fait même pas entendre du tout. A moins donc

que de vouloir dire que la nature abhorre la quarte , ainsi que quelques philosophes ont enseigné qu'elle a de la répugnance pour le vuide , le système de Mairan ne pourra pas s'accorder avec les phénomènes pour l'explication desquels il l'a inventé , & doit par conséquent être regardé comme défectueux & faux.

7°. D'après ce que je viens de dire , il paroît que M. de la Grange avoit très-fort raison de soutenir que jusqu'à présent on n'a rien avancé de vrai , ni même de vraisemblable sur la résonnance des corps sonores. J'ai donc justement lieu de craindre , que les conjectures que je vais hasarder sur cette matière ne soient regardées comme peu fondées , ou même comme absurdes & extravagantes. Mais quelles qu'elles soient , Monsieur , je les soumets à votre jugement ; persuadé que vous voudrez bien les apprécier à leur juste valeur. Je pense que l'origine de la résonnance des corps sonores est la même que celle des couleurs que , dans l'optique , on appelle *accidentelles*. Par *couleurs accidentelles* , on entend celles qui se

montrent fucceffivement à notre œil ; dans le moment qu'un objet fort lumineux cefle tout-à-coup d'en frapper la rétine. Si après avoir regardé quelque tems le foleil , ou quelqu'autre objet qui réfléchit une grande lumière , on vient à fermer les yeux , on voit tout de fuite une couleur blanche , après quoi une couleur jaune , enfuite une couleur rouge , & enfin une couleur bleue , laquelle ayant à fon tour difparue , eft remplacée par une tache obfcure & informe. Or , ce font ces couleurs blanche , jaune , rouge & bleue , que l'impreflion vive de quelque lumière produit fucceffivement , qu'on appelle *accidentelles* , pour les diftinguer des couleurs *réelles* , c'eft-à-dire , de celles qui naiffent immédiatement de l'action des objets extérieurs fur l'organe de la vue. On trouve dans les *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris* , de l'année 1743 , une fort belle differtation de M. le comte de Buffon , fur les couleurs *accidentelles*. Il y en a une autre de M. de l'Epine , dans le dixième volume des *Nouveaux Commentaires de l'Académie de Péters-*

Bourg. Giorino a de même traité cette matière ; mais il n'a pas été le premier qui en ait parlé , ainsi que le pense M. le comte de Buffon. Le subtil Mallebranche , dont les ouvrages sont peu lus des modernes , à cause peut-être qu'on ne les comprend guère , avoit déjà fait mention , en 1699 , des couleurs *accidentelles*. Mais quoiqu'il en soit de cela , l'origine de ces couleurs ne doit certainement pas être attribuée à des causes extérieures , puisque , comme je l'ai dit , on ne les apperçoit que lorsqu'on a déjà les yeux fermés. Elles prennent donc leur origine dans les yeux mêmes , & cela de la manière suivante , ainsi qu'on le pense généralement. Le mouvement imprimé aux fibres des nerfs optiques ne cesse pas , comme tout le monde le fait , au moment même que vient à finir l'action qu'elles éprouvent des objets extérieurs. Ces fibres conservent encore pendant quelques tems le mouvement qui leur a été imprimé , & ne le perdent qu'insensiblement. Ce mouvement , qui s'affoiblit peu-à-peu , est précisément ce qui produit le phénomène des

couleurs *accidentelles*. La diversité des couleurs , & des sensations en général , ne vient que du mouvement plus ou moins sensible excité dans les fibres des sens. Mais , que dis-je , la diversité ? Les sensations contraires mêmes n'ont peut-être pas d'autre source que le plus ou le moins de ces mouvemens susmentionnés. Une sensation agréable ne devient-elle pas douloureuse par sa trop grande vivacité ? Et comment est-ce que s'accroît la vivacité d'une sensation , si ce n'est par l'augmentation du mouvement des fibres qui la produisent. Il faut donc regarder comme un fait certain , que c'est le mouvement des fibres optiques , affoibli par degré , qui réveille successivement dans l'esprit les sensations des couleurs nommées plus haut. Or , ne se pourroit-il pas , que ce qu'on reconnoît généralement arriver aux fibres optiques , ait également lieu par rapport aux fibres acoustiques ? Et de même que les nerfs optiques , quoiqu'ils n'aient reçu l'impression que d'une seule couleur , en font néanmoins appercevoir successivement plusieurs ; ne seroit-il pas possible

que le sens de l'ouïe nous fît entendre plusieurs sons , quoiqu'il n'ait en effet reçu l'impression que d'un seul ? En un mot , ne se pourroit-il pas , que les résonnances des corps sonores fussent *accidentelles* , ainsi que le sont les couleurs auxquelles on donne ce nom ? L'analogie , me direz vous , induit souvent en erreur. Cela est vrai ; mais il ne faut pas pour cela la rejeter de la physique. On ne doit pas estimer plus qu'ils ne valent les argumens qu'on tire de l'analogie ; & comme ce ne sont que de simples probabilités , on fait mal de les donner pour des démonstrations. Si l'analogie séduit quelquefois les philosophes , & les fait tomber dans des erreurs , cela ne doit pas , à proprement parler , être attribué à cette manière de raisonner , mais seulement à ceux qui ne savent pas en faire un bon usage. La ressemblance sur laquelle se fonde l'analogie , n'est souvent qu'apparente ; & il n'est pas rare que deux choses qui , sous un certain aspect , paroissent semblables , présentent de grandes disparités , quand on les considère sous mille autres points de vue.

Mais en laissant là l'analogie, dont je ferai néanmoins toujours un grand cas, je dis : que la résonnance des corps sonores devant avoir une cause qui la produit, cette cause se trouve ou dans le corps même qui forme le son, ou dans l'air qui le propage, ou bien dans l'oreille qui le reçoit. Or, il est prouvé jusqu'à l'évidence, par ce qui a été dit plus haut, que cette cause ne peut être ni dans le corps sonore, ni dans l'air ; que par conséquent elle doit se trouver dans l'oreille, de même que la cause des couleurs *accidentelles* est dans l'organe de la vue. Il y a même plus. Si l'on frappe trois cordes qui rendent les sons *mi sol si*, on n'entendra alors qu'un parfait accord mineur ; mais suivant le système des sons simultanés le *mi* en fait entendre le *sol dièse*, le *sol* donne naissance au son *re*, le *si* au *fa dièse* ; de manière que l'oreille est frappée dans le même-tems des sons *re mi, fa dièse, sol, si dièse*. Or, on s'apperçoit bien que ces sons simultanés doivent produire une terrible dissonnance : donc les trois sons susmentionnés, loin de former un doux

accord , seront très-déagréables pour l'oreille ; ce qui certainement n'a pas lieu. Qu'on ne m'allégué pas que la résonnance des harmoniques doit être fort foible , & se trouver couverte par la résonnance des principaux sons ; car quelque foible que puisse être cette résonnance , elle est néanmoins toujours *sensible* ; de sorte que le mauvais effet qui en résulte , doit également être *sensible*. Rameau n'a pas voulu trouver bon l'accord de l'*ut* *m* *sol* *dièse* , mis en avant par d'Alembert , par la seule raison que l'*ut* faisant résonner le *sol* naturel , ce *sol* feroit dissonnance avec le *sol* *dièse*. N'est-il pas vrai que Rameau , en mettant cela en question , est tacitement convenu , que la résonnance des harmoniques est en état de détruire sensiblement la bonté d'un accord. Que faudra-t-il donc dire ? Peut-être que l'accord de la tierce mineure n'est pas véritablement un accord ? Mais quelle folie n'y a-t-il pas de vouloir sacrifier le témoignage de ses propres sens , au caprice & à la vanité d'un système ? Pourquoi ne pas dire plutôt tout bonnement que cette réson-

nance ne peut pas nuire à l'harmonie de la tierce mineure , à cause qu'elle n'existe réellement pas ? Finalement , les harmoniques du son principal ne s'entendent point du moment qu'on fait résonner un corps sonore. Et pourquoi cela , je vous prie ? A cause , me donne-t-on pour réponse , que le son principal est du premier moment si fort qu'il couvre & étouffe les autres ; ce qui fait qu'il est nécessaire que ce principal son diminue & s'amortisse pour que les harmoniques , qui sont délicates & fines , puissent devenir sensibles à l'oreille. Mais , répliquerai je , n'est-il pas à croire , que pendant que le son principal diminue de force , les harmoniques s'affoiblissent également ? Et un son ne s'affoiblit-il & ne disparoit-il pas d'autant plutôt , qu'il est plus léger & plus foible. Parconséquent , le son principal qui est plus fort que tous les autres , doit aussi durer plus long-tems ; donc , c'est lorsque le son principal cesse que les harmoniques commencent à se faire entendre ; & cela parce que les harmoniques naissent au moment même que le son principal

principal

cipal vient à manquer ; de même que
 les couleurs *accidentelles* paroissent
 après que la couleur *réelle* a dispa-
 rue , à cause que c'est par son éva-
 nouissement qu'elles sont produites.
 A ces raisons , je joindrai l'autorité
 des anciens & des modernes. Vous
 savez que parmi les problèmes d'A-
 ristote touchant la musique , on trouve
 entr'autres celui-ci : « Pourquoi le
 » son devient-il plus aigu en s'affoiblif-
 » sant » ? Les anciens étoient donc
 persuadés que les sons aigus *n'accompa-*
gnoient pas le son principal , mais qu'ils
y succédoient ; & que le son principal
 est celui qui , en se perdant , se trans-
 forme en ces sons aigus ; ce qui est
 exactement aussi ce que je soutiens.
 Le père Merfenne , dans son livre
De Instrumentis Harmonicis , en rap-
 portant les expériences qu'il avoit
 faites sur la résonnance des corps sono-
 res , assure qu'outre la douzième &
 dix-septième , il a encore entendu
 la vingt-troisième ; mais savez vous
 quand ? *Circa finem soni naturalis*. Il est
 inutile au reste de produire l'autorité du
 père Merfenne. Tout le monde convient
 que ce n'est que lorsque le son prin-

principal vient à manquer, que la résonnance en question se fait entendre. Donc, en *supposant* que les harmoniques accompagnent le son principal, on *ne le prouve pas*; & l'expérience est plus en faveur de mon opinion que du système contraire. Je vous ai maintenant déclaré ce que je pense, concernant l'origine de la résonnance des corps sonores; savoir, que de la même manière que les couleurs *accidentelles* naissent de la disparition de la couleur *réelle*, les harmoniques proviennent de l'affoiblissement du mouvement donné au tympan de l'oreille par le son principal.

8°. Mais il se présente ici une expérience de M. le comte Jordan Riccati, par laquelle il semble qu'on peut démontrer que la résonnance des corps sonores est réelle, & qu'elle tire son origine du corps sonore même. M. le comte Riccati pense qu'un corps sonore en vibration forme outre le son principal, qu'il appelle 1, une série de sons qu'il désigne par $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$, &c. Que ces sons se forment véritablement tous, & existent ensemble unis dans le corps sonore, est ce

qu'il cherche à prouver de la manière suivante. Frappez , dit-il , une corde , pour qu'elle frémissse ; après quoi pressez incontinent avec un ressort , ou avec quelque léger obstacle , le point qui divise la corde en deux parties égales ; & le son de la corde entière se trouvant amorti par - là , on entendra clairement & distinctement le son $\frac{1}{2}$ des deux demi parties de la corde. Pareillement , si l'on applique le ressort ou le léger obstacle à l'un ou à l'autre des deux points qui divisent la corde en trois parties égales , on entendra le son $\frac{1}{3}$ de ces parties ; & par un semblable moyen , on parviendra à obtenir les sons $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$. Qu'on ne s'imagine pas , ajoute-t-il , qu'avant d'avoir appliqué le ressort ou le léger obstacle à quelques-uns des points susmentionnés , comme , par exemple , au point du milieu , le son $\frac{1}{2}$ n'existoit pas dans la corde ; & que c'est par l'attouchement du ressort ou du léger obstacle qu'on l'y a introduit , en déterminant la corde à frémir d'une manière différente qu'elle frémisssoit auparavant. Pour qu'une corde puisse produire l'octave du son

qu'elle rend naturellement, il faut que son point du milieu devienne immobile, afin qu'elle soit divisée en deux parties égales. Par conséquent, c'est le heurtement & le mouvement imprimé de ce point du milieu, qui est la manière la moins propre qu'on puisse imaginer pour communiquer à la corde les vibrations d'où naît le son de l'octave; & le frappement ou l'application du léger obstacle au point du milieu ne peut pas être la cause de la formation du son $\frac{1}{2}$, ou de l'octave, lequel existoit donc déjà dans la corde même, quoique mêlée & confondue avec le son principal. Pour dire la vérité, ce raisonnement ne me satisfait pas entièrement; & je pense qu'on pourroit répondre, que le léger obstacle, appliqué au point du milieu de la corde, ne sert point à frapper ce point, & à y produire de nouvelles vibrations, qui, en se propageant ensuite le long de la corde, en font entendre l'octave; mais qu'il sert, au contraire, à le rendre aussi immobile qu'il est possible, & à diviser ainsi la corde en parties égales; division qui fait que

Les deux parties mêmes frémissent avec une double vélocité & rendent le son de l'octave , non par le coup que la corde vient de recevoir dans ce moment , mais par le mouvement qui l'agitoit déjà. Supposé qu'on pût diminuer de moitié la longueur du balancier d'une pendule pendant qu'il est en mouvement , la moitié qui resteroit , redoubleroit sur-le-champ ses oscillations ; cependant cette accélération des oscillations ne devroit pas être attribuée à la nouvelle impulsion qu'on y auroit donnée , mais seulement à la moindre longueur du balancier. Qu'une corde , dans la tierce partie de laquelle on a déjà mis un obstacle , résonne , quand on la frappe , plus vivement dans la fixième partie que dans la troisième partie , où il n'y a aucun obstacle , est un phénomène qui me paroît fort facile à expliquer , par ce que M. le comte Riccati dit lui-même ; savoir , que le plus grand rapprochement des soutiens fait que la corde offre plus de résistance ; de sorte qu'elle acquiert une vibration plus pressée.

9^e. Si l'on frappe à la fois deux

cordes , dont les sons s'expriment entr'eux par des nombres , toutes les fois que le plus petit de ces nombres n'est pas égal à un , on entend toujours dans l'air un troisième son désigné par l'unité. Si , par exemple , deux cordes rendent les sons 3 , 5 , il se fera entendre dans l'air le son 1 , à qui les susdits sons 3 , 5 , se rapportent : celui-ci en quinte au-dessus de l'octave , celui-là en tierce majeure au-dessus de la double octave. M. le comte Riccati croit que l'origine d'un pareil phénomène doit se chercher dans l'air ; & , en suivant le système des nœuds , il explique le troisième son de Tartini de la manière que voici. Qu'on s'imagine , dit-il , deux cordes E , F , qui , étant mises en vibration , rendent les deux sons 3 , 5 , & la corde droite $B D$, qui représente une corde d'air d'une longueur indéfinie. Qu'on commence par frapper seulement la corde E . La corde d'air $B D$, ne peut pas rendre le son de la susdite corde , qu'en se partageant dans les parties bs , sr , rc , chacune desquelles est de la même longueur que la corde E . Par conséquent les points s , r , c , seront

dans ce cas autant de nœuds, c'est-à-dire, qu'ils demeureront immobiles. Par la même raison, en supposant que la corde F résonne seulement, la corde d'air $B D$ vibrera, divisée dans les parties bq ; qm , mo , oz , zc , & il se formera des nœuds dans les points q , m , o , z . Mais si les deux cordes E , F , frémissent ensemble, alors il n'y aura aucun nœud dans toute la longueur $B c$ de la corde d'air, à cause que les points q , m , o , z , doivent vibrer par le moyen de la corde E , & qu'il faut que les points s , r , vibrent également par le moyen de la corde F . L'unique point immobile sera en C , où se trouvent les nœuds des deux cordes. Par conséquent, la portion $B c$, de la corde d'air frémira toute entière; & comme elle ne peut rendre ni le son de la corde E , ni celui de la corde F , elle en fera entendre un troisième, ce qui n'est pas difficile à déterminer. Qu'on appelle un pareil son x . Nous avons déjà supposé que la corde E , rend le son 3. Les sons des deux cordes sont entre eux en raison réciproque de la longueur des deux cordes mêmes.

La longueur de la corde E étant donc égale à la portion $B S$, de la corde $B c$, on aura $\frac{1}{bs} : \frac{1}{bc} = 3 : x$.

Mais bs est égal à $\frac{bc}{3}$, & par conséquent, $\frac{1}{bs} = \frac{3}{bc}$; donc en faisant

la substitution, on aura $\frac{3}{bc} : \frac{1}{bc} = 3 : x$;

& par conséquent $\frac{3x}{bc} = \frac{3}{bc}$, & $3x = \frac{3bc}{bc}$, & finalement $x = \frac{bc}{bc} = 1$.

On trouve de la même manière, que le son de la corde Bc est, par rapport à l'autre de la corde F , pareillement exprimé à l'unité. Tel est, en peu de mots, la manière ingénieuse & facile par laquelle M. le comte Riccati a expliqué le phénomène du troisième son de Tartini, & dont on peut tirer deux belles conséquences. La première, c'est que si le son de la corde E , ou celui de la corde F est exprimé par l'unité, le phénomène du troisième son manquera entièrement; & en effet, si l'on suppose que la

corde E , laquelle faisant entendre le son 3, en rende le son 1; la proportion $\frac{3}{bc} : \frac{1}{bc} = 3 : x$ se trouvera chan-

gée en celle-ci $\frac{1}{bc} : \frac{1}{bc} = 1 : x$; d'où

il paroît que $x = 1$, & par conséquent, la corde Bc rendra dans ce cas le même son que la corde E , & non pas un son différent. Véritablement, l'expérience enseigne que les proportions $1 : 2$, $1 : 3$, $1 : 4$, &c. ne produisent pas le troisième son. La seconde conséquence qui résulte de ce qui a été dit jusqu'ici, c'est que le troisième son de Tartini est un phénomène opposé à celui de Rameau. Suivant ce dernier, en excitant un son, qu'il appelle principal, on fait entendre aussi ceux de sa tierce & de sa quinte; tandis que, suivant Tartini, ce sont la tierce & la quinte qui font naître le son principal. La théorie de M. le comte Riccati est, sans contredit, fort belle; cependant deux raisons, qui me semblent assez fortes, ne me permettent pas de l'adopter. Une pareille théorie suppose en premier lieu, que le système

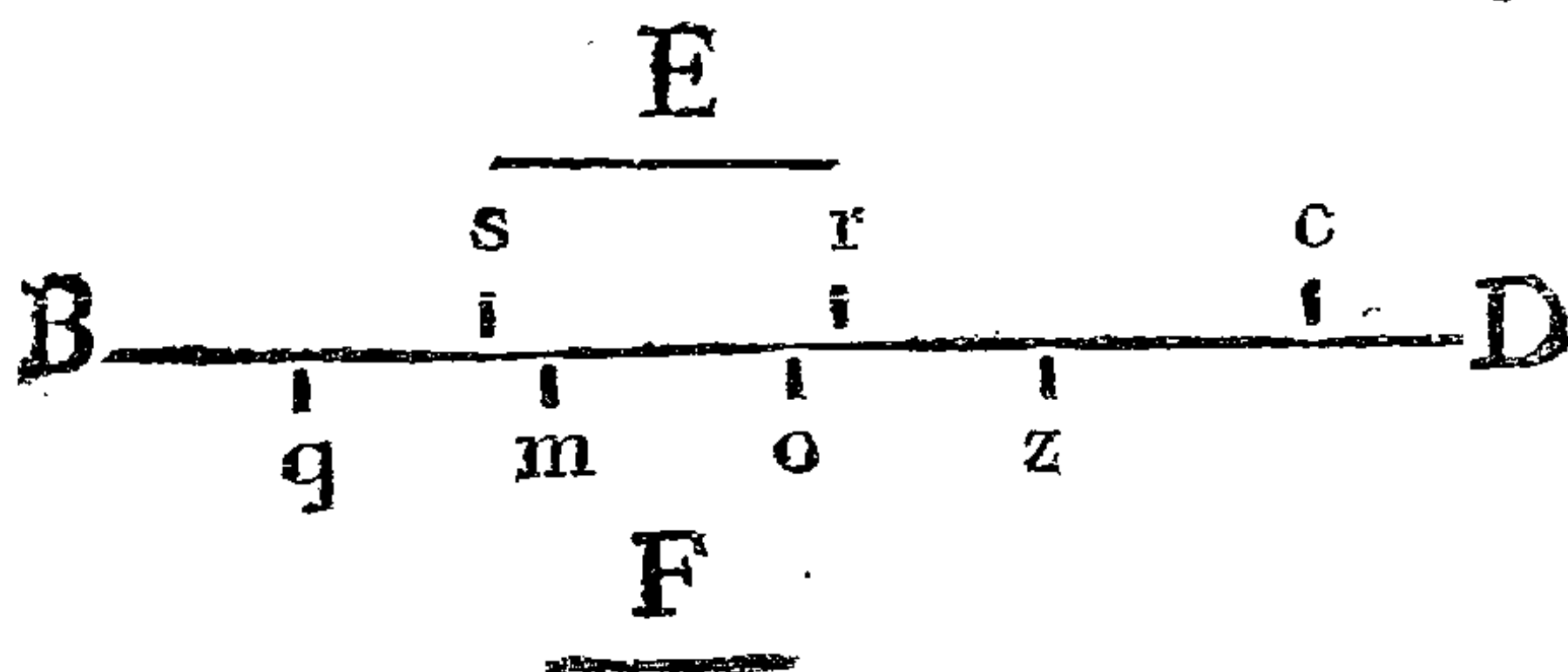
des nœuds est exact ; mais il n'a pas encore été prouvé assez clairement , pour qu'il ne laisse rien à désirer ; & ce que M. le comte Riccati dit touchant la corde Bc , dans laquelle , selon lui , il ne peut se former aucun nœud , peut être appliqué , en général , à toutes les cordes , ainsi que je l'ai déjà remarqué dans le troisième paragraphe. En outre , l'air est un fluide , & la nature des fluides est , comme vous le savez , telle que la moindre pression ou le moindre mouvement qu'il éprouve dans quelqu'une de ses parties , se communique & se propage également par-tout. Parconséquent , ce qui arrive à la corde d'air Bc doit de même , ni plus ni moins , avoir lieu dans toutes les autres ; ce qui prouve que toutes rendront , à l'égal de la corde Bc , le son 1 , & aucune les sons 3, 5 , qu'on ne peut entendre en aucune manière , n'y ayant point de cordes d'air pour les recevoir & les propager.

Quant à moi , il me semble que le phénomène du troisième son de Tartini est réel & non pas imagi-

naire, ainsi que d'habiles gens l'ont cru & le pensent encore. Je soupçonne qu'il peut avoir la même origine que le phénomène de la résonnance. Les fibres des oreilles, frappées par un son simple rendent, selon moi, à la fin de leur mouvement la tierce & la quinte du son principal même. Et pourquoi donc frappées dans le même tems, & du son de la tierce & du son de la quinte, ne pourroient-elles pas à la fin de leur mouvement composé, faire entendre quelquefois le son principal, c'est-à-dire, le troisième son de Tartini? Un pareil son ne commence de même à se faire entendre, que lors de l'affoiblissement & de l'extinction des sons qui le font naître; par conséquent, on y peut appliquer avec justesse, les réflexions que j'ai faites au septième paragraphe, touchant le phénomène de la résonnance. Mais ce que je viens d'avancer, ne doit être regardé que comme de simples conjectures. Autant il est facile de démontrer l'inconséquence des fausses explications, autant il est mal-aisé de bien prouver celles qui sont fondées sur la vérité;

& le mauvais maçon , qui à peine pourroit construire une cabane , est en état de détruire les magnifiques édifices de Palladio , du Bramante , &c. Je ne veux donc pas abuser davantage de votre patience , ni vous dérober un tems que vous pouvez employer utilement à votre élégante traduction des Pseaumes , & à d'autres travaux littéraires.

J.



DE L'INFLUENCE
DES
BELLES-LETTRES

SUR LES HAUTES SCIENCES;
PAR M. J. G. HERDER (1).

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

CETTE dissertation manqueroit d'ordre & de méthode, si je ne commençois pas par déterminer avant tout ce que l'on entend par belles-lettres & hautes sciences. Il y auroit peu de chose, ou plutôt rien, à dire de l'influence des premières, si, d'après l'opinion d'une jeunesse volage & ennemie de toute application sérieuse, elles se bornoient à la lecture de quelques fades romans, de poésies légères, de critiques superficielles ou de journaux amufans. Comme l'abus de ces mots

(1) Cette dissertation est tirée des Mémoires de l'académie électorale de Bavière.

est très-commun aujourd'hui , & que l'académie électorale desire probablement , que la réponse à la question proposée , soit d'une utilité pratique sous tous les rapports ; je suis , à mon grand regret , forcé de commencer cette dissertation par l'examen de l'abus de la chose même & de son influence nuisible , avant que de pouvoir m'occuper du meilleur usage des belles - lettres & des avantages qui peuvent en résulter.

Les difficultés rebutent toujours la jeunesse : avide de jouissances , elle aime à parcourir des routes faciles , surtout lorsqu'elles sont parsemées de fleurs. Il n'est donc pas surprenant de voir les jeunes gens préférer aux auteurs anciens , les seuls modèles du beau , à la philosophie , à la théologie & à toutes les connoissances solides , les ouvrages d'esprit & de pur agrément écrits dans leur langue , pour en remplir leur imagination. C'est ainsi qu'ils s'occupent dans les écoles & dans les académies. Le goût recevant sa direction dans les premières années de la vie , il est rare qu'il change dans un âge plus avancé ; aussi voyons

nous de prétendus littérateurs & amateurs des beaux - arts dans tous les états. La tribune sacrée nous offre des orateurs poètes ; le jurisconsulte veut paroître bel esprit ; le philosophe remplace les raisonnemens solides par de riantes images ; l'historien , maîtrisé par une imagination poétique , crée les événemens & les dates pour les adapter à son système ; les naturalistes & les médecins mêmes inventent des hypothèses pour se dispenser d'étudier la nature. La frivolité l'emporte sur les études sérieuses ; l'imagination usurpe les droits du jugement , & les productions superficielles se multiplient à mesure que le mauvais goût les prône , & que la séduisante facilité de pouvoir se faire une réputation à peu de frais , porte à négliger toute application sérieuse & soutenue.

Le mal qui en résulte pour tout homme égaré dans ces fausses routes , est souvent irréparable ; & il n'est pas moins nuisible aux belles - lettres & aux sciences , qu'on auroit pu illustrer par des études mieux dirigées. On ne parvient à rien sans travail & sans peine. Quelque soit le prétexte qui en-

gage la jeuneffe à s'y refufer , elle aura toujours le défavantage de n'avoir ni développé , ni exercé fes facultés intellectuelles ; & riche en illufions , elle fera pauvre en connoiffances folides. Un jeune homme dont l'éducation a été bornée à l'étude des belles-lettres , refemble au voluptueux qui demeure enchanté dans les jardins d'Armide ou dans la grotte de Calypfo. Pour lui le beau n'eft qu'un coloris agréable & fuperficiel ; il le pourfuit comme un léger nuage qui lui échappe au moment qu'il croit le faifir.

Les dehors brillans n'annoncent pas toujours un mérite réel. Il n'appartient pas au jeune homme fans expérience , ni à la coquette énervée par les plaifirs , de décider du beau. Les livres à la mode peuvent flatter l'imagination , mais ils n'intéreffent jamais ni l'efprit , ni le cœur. Le jeune homme qui dévore avec avidité ces productions éphémères , où le bon fe trouve avec le mauvais caché fous les fleurs , ne peut jamais en retirer la moindre utilité ; au contraire , fon goût fe déprave , fon ame incertaine s'accoutume aux mauvaises impreffions ;
la

la sphère de ses idées se rétrécit ; ses études étant bornées aux productions superficielles de ses contemporains , ses connoissances ne peuvent s'étendre au-delà , & les anciens modèles du sublime & du beau sont perdus pour lui. Quelle influence peut-on attendre des belles-lettres , lorsqu'un jeune-homme élevé de cette manière s'érige en juge ? Les critiques modernes , formés à cette école , sont précisément ce que les sophistes furent du tems de Socrate. Ils savent tout ; ils décident de tout ; ils ont appris l'art d'étourdir par un docte bavardage qu'ils emploient à tout propos , principalement pour parler de ce qu'ils n'entendent pas eux-mêmes ; car alors ils se hasardent à donner l'effort à leur esprit & à raisonner à perte de vue sur des choses dont ils n'ont aucune idée.

Les gens de cette espèce empoisonnent par leur souffle empesté chaque science dont ils s'occupent. Quel être méprisable qu'un élégant théologien à la moderne ! C'en'est pas la parole de Dieu qu'il prêche , mais il s'attache à des périodes bien arrondies , & débite des hexamètres de Klopstock , ou de la morale de Crébillon. En expliquant l'Ecriture :

Sainte, il la travestit, dans ses versions, en histoire ancienne ou en poëme à la moderne; & il commente Moïse, David & S. Jean, comme on pourroit commenter l'Arioste, Milton & la Fontaine. Sa religion est un cours de philosophie sur les opinions théologiques, & sa prudence pastorale le rend facile sur toutes les erreurs à la mode & sur tous les vices utiles. Les belles-lettres ne peuvent servir que de vernis trompeur ou de marotte à un homme de cette espèce, qui, méconnoissant la dignité de son état, n'y conforme pas avec sévérité sa pensée, ses actions & ses vues.

Je passe sous silence les juriscultes & les médecins, pour faire par quelques traits l'esquisse du bel esprit, qui l'ayant été dans la philosophie, veut l'être encore dans l'histoire, & même dans les mathématiques. Lorsque pour traiter ces matières il se sert d'un style élégant, de piquantes antithèses, de pompeuses descriptions, d'images, de comparaisons, de bons mots & d'anecdotes; lorsque sans nous dire ce qui est arrivé, il nous dépeint ce qui auroit dû arriver; lorsqu'enfin il

n'expose pas le fait, mais le couvre de fleurs pour le laisser deviner ; ne peut-on pas s'écrier : ô , le beau philosophe ! l'admirable historien ! le géomètre spirituel ! l'excellent critique ! La décadence des belles-lettres & des hautes sciences est inévitable , quand de pareils docteurs donnent le ton & fervent de modèles. Dans leurs mains , l'Ecriture - Sainte se transforme en rêveries extatiques ; la religion devient un amas d'opinions disparates & incohérentes ; la philosophie s'attache à l'agréable au lieu de chercher l'utile , & abandonne la vérité pour courir après le clinquant. Que peuvent être l'histoire sans la vérité , les sciences sans la certitude & sans une méthode sévère , la morale sans mœurs & sans règles certaines , enfin , une prétendue sagesse qui ne consiste qu'en de brillantes folies ? Ces êtres ridicules se multiplient dans toutes les classes de la société ; ils ravagent le domaine des belles - lettres , comme les chenilles détruisent l'espérance du cultivateur.

La première science , sans doute , c'est celle de se bien conduire dans le

monde ; & combien n'y a-t-il pas de gens qui l'ont vainement cherchée dans l'abus des belles-lettres ! L'amour, cette inépuisable source de plaisirs purs pour les cœurs sensibles, ne s'apprend pas dans les romans. Ceux qui s'adonnent à ce genre de lecture, ne rencontrent nulle part les héros ou les héroïnes que leur imagination exaltée enfante. Etrangers au monde qu'ils habitent, ils deviennent incapables de jouir du bonheur que la nature leur présente. Comment un jeune-homme volage & avide de jouissances peut-il jamais devenir un digne époux, un père tendre, un ministre infatigable de la chose publique, un juge intégrè & éclairé, un médecin actif & compatissant, un philosophe laborieux, en un mot, un bienfaiteur de l'humanité ? Dans aucun état on ne peut se rendre utile à la société, sans des connoissances acquises par un travail opiniâtre, & sans les qualités du cœur formées par une bonne éducation. Est-ce en nous attachant sans cesse à la frivolité & à l'agréable, que nous pouvons espérer d'y parvenir ? Les talens ne s'acquièrent

pas sans peines ; le ciel y attache ses dons & le plus précieux des biens , celui d'une bonne conscience. La conviction intime d'avoir rempli nos devoirs dans toute leur étendue ne tient pas aux éloges étrangers , ni aux sophismes de l'amour-propre. Heureux celui qui peut se glorifier de cet inestimable avantage ; il possède la plus belle , la plus sublime des sciences , celle de bien vivre. Tout ce qui ne mène pas directement à ce témoignage d'une bonne conscience , n'est que pure vanité , qu'illusion dangereuse. Les révolutions des empires , la plupart des malheurs particuliers , la corruption des mœurs & la décadence des sciences , des belles-lettres & des beaux-arts , ont leur origine dans la frivolité dont le bel esprit empoisonne l'église , les palais des souverains , & la société. Plaise donc au ciel qu'on puisse à jamais tarir cette source , & les maux nombreux qui en découlent n'affligeront plus notre siècle.

Dans l'état actuel des choses , ce qu'on peut faire de mieux se borne à fixer par des idées claires , & à prouver par des exemples , le nouvel

ordre qu'il convient d'établir pour arrêter les progrès du mal. C'est-là précisément l'objet de la question : *Quelle influence peuvent avoir sur les hautes sciences , les belles-lettres bien dirigées & bien cultivées ?*

Le but principal de la culture des belles-lettres , est de rectifier & de former les forces secondaires de l'ame : l'esprit , l'imagination , la sensibilité , les penchans physiques , les passions , les inclinations ainsi que les jouissances. Cette explication prouve suffisamment qu'elles ont une grande influence sur les hautes-sciences , qui occupent le jugement & la raison , la volonté & les sentimens.

Toutes les facultés de notre ame se réduisent à une seule. Si nous les prenons sous différentes modifications , ce n'est uniquement que par comparaison ou à cause de leurs différens rapports. Au vrai , il est impossible qu'il existe une raison saine , sans des sens sûrs & bien exercés ; un jugement juste , sans une imagination soumise & obéissante ; une volonté sage & un bon caractère sans des passions & des inclinations bien réglées. Il y auroit donc de la folie

à vouloir se livrer aux hautes-sciences sans cultiver les belles-lettres.

A-t-on jamais vu qu'un homme d'un jugement droit ait été induit en erreur par le rapport de ses sens, ou trompé par ses yeux ou par son imagination, lorsque sa raison étoit saine? L'empire sur la volonté ne peut se concilier avec des passions rebelles, ni avec une imagination déréglée; & celui qui aura appris à les maîtriser pourra aussi rompre les liens de ses plus secrètes inclinations sans le secours d'aucune force étrangère. Les belles-lettres doivent donc guider nos sens, notre imagination, nos inclinations & nos desirs: elles sont le miroir de la vérité, qui ne se manifeste souvent aux hommes qu'en apparence; elles doivent préparer nos âmes à recevoir la vérité & la vertu. Il est impossible de donner une idée plus juste & plus noble de leur excellence & de leur utilité.

Les sens & leurs perceptions, ainsi que les inclinations & les desirs secrets, se réveillent d'abord dans notre âme; le jugement & la raison viennent ensuite, & la vertu communément beaucoup plus tard encore, sur-tout si l'on néglige d'en faire naître le germe de bonne

heure. Il suit de-là , que l'institution de la jeunesse doit être proportionnée à ses forces ; qu'il faut commencer par les sens & les préparer par des moyens analogues. Des règles faciles , & mieux encore de bons exemples , rempliront ce but. Les belles-lettres offrent les unes & les autres ; ainsi la nature & l'ordre du développement de l'ame humaine nous fournissent une nouvelle preuve de l'utilité des hautes-sciences, de même que de la nécessité & de l'avantage de cultiver de bonne heure les belles-lettres.

Lorsqu'on a donné une fausse direction à la mémoire , aux sens , à l'esprit , à l'imagination , aux penchans & aux inclinations d'un jeune homme , quelles idées peuvent alors exercer son jugement dans un âge plus avancé , & de quelles formes & formules se servira-t-il ? Que peut sa volonté , lorsque la force d'imaginer , de vouloir & d'agir avec justesse est perdue ? Ce seroit chercher à combattre avec des armes brisées , ou à produire le chef-d'œuvre de l'art avec des instrumens émouffés.

Semblables à l'aurore qui devance le

char du soleil , les belles-lettres doivent précéder les hautes - sciences. Elles dissipent les ténèbres de l'ame ; elles l'échauffent & y répandent la lumière éclatante de la vérité ; elles ferment ce que les autres sciences récoltent ; & c'est en suivant cette méthode que les travaux du printemps assurent les trésors de l'automne.

Les sens & les passions, l'imagination & les inclinations , peuvent sous un certain point de vue , devenir les plus grands ennemis du bon & du vrai. Les a-t-on domptés & transformés en amis sûrs , alors les hautes-sciences triomphent sans le moindre obstacle. La vraie philosophie est celle qui, non-seulement ne se trouve pas en opposition avec les sens , mais qui s'occupe à les conduire , ainsi qu'à en épurer & à en déterminer la direction. L'histoire reprend ce ton noble & décent , où l'événement semble choisir l'expression comme le corps qu'il doit animer. La jurisprudence applique des lois claires & précises aux faits. La théologie agit sur le cœur des hommes avec la dignité, la vérité , & la noble simplicité qui manifestent le Dieu dont

elle est l'organe. Ainsi, lorsque les belles-lettres sont cultivées avec fruit, les hautes-sciences en reçoivent plus d'éclat & de force.

Je m'aperçois bien de la difficulté dans laquelle je me suis engagé ; je fais qu'on peut me demander quelles sont ces belles-lettres dont l'influence est si puissante ? Sans me détourner de ma proposition, je me bornerai à répondre, que les belles-lettres, suivant l'idée que je m'en forme, doivent mériter ce nom, en ayant pour but l'utilité pratique que je viens d'exposer. Les lettres, loin de mériter le nom de belles, deviennent méprisables, lorsqu'au lieu de régler l'imagination, elles ne font que l'exalter & la pousser dans une fausse route ; quand elles abusent de l'esprit au lieu de le faire servir d'ornement à la vérité ; & lorsque, loin d'appaiser les passions, elles les excitent & les flattent. Je suis sûr qu'à cet égard, les anciens avoient de grands avantages sur nous. La poésie, l'éloquence, l'éducation, l'institution privée & publique renfermoient chez eux plus de sagesse, & avoient des rapports plus directs à la vie civile que le jargon de nos écoles.

Sous ce point de vue , l'étude des anciens est donc aussi la vraie science du beau , & c'est elle qui nous prépare aux connoissances plus élevées.

Où , par exemple , trouve-t-on cette noble & mâle élocution , qui rend la vérité si sensible & si belle , si ce n'est chez les Grecs & les Romains ? Celui qui veut parler le langage de la nature , n'est-ce pas de leurs poètes qu'il doit l'apprendre. Et la sagesse du gouvernement civil , où la trouve-t-on mieux que dans leur histoire & dans leur éloquence ? Homère fut le premier philosophe , & Platon a été son disciple. Xénophon & Polybe , Tite-Live & Tacite , sont les grands hommes d'état & les scrutateurs du cœur humain auxquels Machiavel & Grotius , sont redevables de leur science. Demosthène & Cicéron sont les juriconsultes dont on apprend plus que le nombre & l'harmonie de la période. Et quel est en effet le génie supérieur dans les tems modernes , qui dans sa science ne s'est pas perfectionné à l'école des anciens ?

Le théologien , par exemple , doit étudier & expliquer l'Ecriture-Sainte ;

mais pourra-t-il y réussir sans une connoissance particulière des auteurs anciens , & sans avoir formé son goût par les belles-lettres. Dans les siècles barbares cette étude & l'emploi plus éclairé de l'Ecriture-Sainte étoient inconnus. Leur époque a été la même que celle de la renaissance des lettres , & leurs progrès ont été égaux. Une partie des livres sacrés est poétique : peut-on l'expliquer avec succès sans avoir le sentiment du beau & du vrai dans la poésie ? Des milliers de commentateurs qui se sont arrêtés à disséquer les prophètes & les psaumes d'après le dogme & la lettre grammaticale , en ont donné de fausses interprétations , parce que l'esprit du langage poétique ne les inspira jamais. L'histoire & les préceptes même de l'Ecriture-Sainte sont pleins d'images & de tableaux pris dans la nature ; personne ne pourra les comprendre ou en profiter , s'il n'a appris auparavant à en pénétrer le sens.

L'orateur sacré doit s'adresser au peuple. Comment lui parlera-t-il s'il ne le connoît pas ? Trouvera-t-il le chemin du cœur , tandis qu'il ignore lui-

même ce que c'est que d'être sensible ? Il doit appliquer l'histoire & la morale d'un autre siècle au sien : y réussira-t-il, s'il ne connoît ni l'un ni l'autre, & si son parallèle manque de justesse ? On pourroit citer un grand nombre d'erreurs & de faux pas que cette ignorance & ce défaut d'étude ont causés dans toutes les parties de la théologie, si ce détail étoit ici à sa place.

D'autres ont suffisamment prouvé avant moi que la jurisprudence y gagneroit, si la saine raison & la vérité distinguoient davantage ses recherches & son style. Personne ne doutera que l'histoire & la science politique s'affoient d'elles-mêmes à la culture des belles-lettres. La première qui peint l'homme, l'autre qui enseigne à le gouverner, n'exigent-elles pas une étude approfondie du cœur humain, de ses passions, & des moyens de diriger celles-ci vers la félicité publique ? Dans un âge plus mûr, presque tous les esprits solides abandonnent les jeux folâtres des Muses, pour se nourrir de ce que la poésie & l'histoire ont de mâle &

de grand. Des passions & des scènes variées de la vie humaine développées par Homère, des revers de fortune peints par Eschyle & Sophocle ; des caractères saisis par Salluste & Tacite ; des événemens & de grandes passions exposés avec les détails les plus exacts par Shakespeare ; des défauts & des ridicules dessinés par Aristophane, Lucien, Hudibras & Swift ; une vie douce & tranquille décrite par Horace & Addison : voilà leurs études favorites ; & où apprendra-t-on mieux à connoître l'homme dans la vie privée ou sur la scène du monde ? Le plus célèbre conquérant du monde étudia la tactique dans Homère ; plus d'un homme d'état dû ses talens & ses succès aux historiens & aux orateurs de l'antiquité.

L'union de la philosophie & des belles-lettres est constatée par l'histoire de tous les tems. Tant qu'exista cette union, l'une & l'autre fleurirent ; mais elles tombèrent dans l'oubli lorsqu'elles ne furent plus d'accord. Semblable à l'abeille, Platon puisa ses trésors dans les fleurs d'Homère ; Aristote ne fut pas l'ennemi des Muses. Mais que devnit la logique & la métaphysique ;

lorsque , dans le moyen âge , les scholastiques se séquestrèrent de la société pour disséquer dans leurs retraites obscures des mots & des syllabes ? A la renaissance des lettres , les sciences abstraites sortirent aussi de la barbarie ; non-seulement elles commencèrent à se rapprocher , mais de tems en tems il se trouva également des génies créateurs. Depuis Bacon jusqu'à Leibnitz , toutes les bonnes têtes en philosophie ont de même cultivé les Muses. Leur diction étoit pure comme leur génie , & leurs amusemens mêmes devinrent des monumens de la vérité.

Je ne finirois pas , s'il falloit nommer tous les grands hommes qui ont heureusement associé les belles-lettres aux sciences , & qui les ont illustrées par des succès. Il faut regarder comme une distinction particulière de tous les grands génies , de ne pas s'être bornés mécaniquement à un art ou à une science , mais d'avoir animé l'un par l'autre , sans être étrangers à aucun de tous ceux qui concourent à former le cœur & l'esprit. Semblables aux forces de

l'âme , les domaines de l'empire des sciences paroissent former un seul tout ; ils sont plus ou moins rapprochés ; aucun n'est isolé ni détaché de l'ensemble , & l'avenue de tous est ouverte & libre. L'histoire de l'esprit humain , & des sciences dont il est susceptible , offre les combinaisons les plus singulières qui paroissent exister seulement pour que chacune d'elles fournisse un avantage particulier. Le poëte , l'orateur , le philosophe & l'homme d'état peuvent traiter , chacun à sa manière , la théologie ; mais chacun aussi peut par sa méthode procurer des avantages qu'un autre n'auroit pas obtenus. Il en est de même de toutes les sciences : leur utilité sera modifiée selon les tems , les lieux & les personnes qui les cultivent. En général , les belles-lettres procurent aux hautes sciences plus de clarté , de vie & de richesse ; elles rendent les vérités plus sensibles , ainsi que les exemples rapportés plus haut le prouvent. Le sujet & la forme , la pensée & l'expression y participent également ; & lorsqu'elles sont véritablement ce qu'elles doivent être , leur
douce

douce influence se répand même sur l'esprit, le cœur & le caractère comme sur toutes les actions de la vie. Un homme qui pense bien & se conduit mal est un être aussi imparfait & aussi extraordinaire, qu'un autre dont les idées sont justes & qui s'exprime gauchement. La perfection des sciences résulte de leur harmonie & du but qu'elles se proposent : il en est de même des facultés de l'âme, du sujet & de la forme, de la pensée & de l'expression.

En isolant les différentes branches des belles-lettres & des sciences, je pourrois développer plus en détail les secours qu'elles se prêtent mutuellement ; mais ce travail paroît inutile au but que je me suis proposé. Je crois qu'il est plus convenable de parler de l'ordre & de la méthode que l'on doit suivre dans la jeunesse, ainsi que je le fais par ma propre expérience, pour que les connoissances dont il s'agit se soutiennent & s'entr'aident réciproquement.

1^o. Les belles-lettres doivent précéder les hautes sciences, de manière cependant que la vérité leur serve aussi de base.

L'ordre qui varie les jours, les fais
Tome III. **P**

sens & les époques de la vie , en développant successivement les facultés de l'ame , nous indique cette marche. Le midi est devancé par l'aurore , & l'été par le printems ; & de même dans la jeunesse , les premiers élans de l'ame se manifestent par le réveil des sens & par les perceptions physiques ; il faut donc que l'éducation , fidelle à la nature , commence par les bien ordonner. L'histoire naturelle , qui nous offre des tableaux si intéressans des ouvrages du Créateur , doit sans doute marcher avant la physique abstraite ; de même qu'il faut que l'histoire de l'homme & de sa civilisation aille avant la métaphysique & la morale. La logique , qui traite des perceptions , des idées & de l'art de raisonner juste , doit être précédée par une autre étude moins scientifique & plus facile pour préparer de bonne heure le jugement , & pour guider l'imagination. Les exemples étant ici plus utiles que les préceptes , nous nous retrouvons encore sur la belle route des auteurs anciens. Si l'on ôte ceux-ci des mains des jeunes gens pour les occuper de trop bonne heure des hautes sciences , on ne pourra jamais

réparer le tort qu'ils en souffriront, quand même ils n'en oublieroient rien. On apprend mal tout ce qu'on apprend trop tôt. Un enfant savant est un vieillard précoce qui est au bout de sa carrière. Qu'on meuble la tête des jeunes gens d'idées justes, & qu'on exerce bien leurs sens : avec le tems tout se classera sans peine de soi-même dans leur esprit.

Il n'est pas nécessaire, sans doute, d'observer, que dans l'étude des auteurs anciens & modernes il ne faut jamais séparer le mot de la pensée, ni l'expression de la chose. Courir après une belle élocution, s'attacher uniquement aux formes extérieures en négligeant l'essentiel, c'est s'occuper d'un travail frivole & inutile. Mais en montrant aux élèves des choses exposées avec clarté, en leur développant des exemples rendus avec une belle élégance, en imprimant dans leur imagination des images heureusement dessinées, les avantages qu'ils en retireront seront aussi sûrs que durables. Semblable à l'abeille, qui cherche le miel de fleur en fleur, la jeunesse doit commencer par acquérir des connoissances, pour les classer

ensuite dans son esprit. La perte des premières années de la vie se répare très-difficilement ; mais quand on les emploie bien , l'étude des hautes-sciences n'est pas moins sûre que facile.

Je le répète , la vérité & l'utilité doivent être la base des belles-lettres. Un instituteur , également versé dans les hautes-sciences , ne les perdra jamais de vue dans le cours de ses leçons , quoiqu'il n'en traite pas d'une manière directe. L'enfant qui apprend à lire , doit déjà comprendre ce qu'il lit. La belle littérature étant si riche en productions utiles , il seroit honteux de s'attacher seulement à la superficie. Un jeune homme , guidé avec prudence dans le choix des livres , & exercé d'après d'excellens modèles , ne sera jamais riche en mots & pauvre en idées. Son ame , fidelle aux premières impressions , ne s'égarrera jamais de la bonne route. Pour lui apprendre l'art de bien lire , sans qu'il s'en doute , prêchez lui d'exemple. Familiarisé avec le beau , son goût se formera d'autant plus sûrement , qu'on lui laissera ignorer le mauvais. Les hautes-sciences , en rectifiant ensuite son jugement ,

lui apprendront aussi à bien parler ; car l'expression la plus belle d'une pensée , en est aussi la plus vraie. L'élève guidé de cette manière , parvient sans y penser aux études les plus difficiles : préparé depuis longtemps , il n'y rencontre pas d'obstacle , & une route aisée s'ouvre devant lui.

2°. Comme les belles-lettres ont l'avantage de convenir à tous les états & à toutes les affaires de la vie , tandis que les hautes-sciences ont chacune leur sphère particulière ; c'est de la culture des premières qu'il faut principalement occuper la jeunesse.

Personne , en commençant ses études , ne fait à quoi elles lui serviront un jour. Nos inclinations & nos penchans ne décident pas de notre état dans la société. Quand donc un homme a été borné à une seule science , il est perdu sans ressource dès que la fortune lui est contraire. D'ailleurs , aucune science , aucune affaire du monde n'est parfaitement isolée : une séparation totale de tout ce qui est étranger à notre sphère , engendre souvent la haine , l'envie , & une injuste aversion pour les choses qui en

approchent le plus. Le jurifconsulte méprise le théologien , qui lui rend avec usure ce sentiment; le métaphysicien regarde avec pitié le poëte , qui se venge par le ridicule dont il accable son adversaire. Mais ces animosités réciproques déshonorent autant les sciences , qu'elles tournent peu à l'avantage de la société qui , ayant également besoin de toutes , leur accorde une estime égale. Les belles-lettres & la saine raison forment , pour ainsi dire , un centre de réunion , où les hautes - sciences , oubliant chacune l'objet qui lui est particulier , se rapprochent les unes des autres pour l'utilité générale. Leur culture réciproque ayant été bien ordonnée , elles deviennent , si l'on peut s'exprimer de la sorte , les amies de la jeunesse , & paroissent toutes animées par le même esprit.

Comme les établissemens publics réunissent toujours un grand nombre de jeunes gens , qui , en sortant de-là , se répandent dans les différentes classes de la société; on ne sauroit rendre leur première institution trop uniforme. Une école uniquement destinée à former des théologiens , & où toutes les

études préparatoires se rapporteroient à cette science , feroit aussi mauvaife , que la prétention de posséder la science par excellence feroit ridicule pour tout autre savant. On donne le nom d'*Humanités* aux belles - lettres , & cela avec raison ; car dans tous les états elles doivent concourir à l'utilité publique. Elles ont un but plus élevé que celui d'enseigner simplement l'art de composer une ode anacréontique , ou d'acquérir une diction élégante & fleurie ; elles doivent servir tout-à-la-fois de délassement & d'instruction à l'homme d'état , au philosophe & au géometre. Nous sommes tous des hommes ; rien de ce qui peut augmenter la somme de notre bonheur ne doit nous être étranger. Aussi dans tous les tems , dans tous les états , ceux qui ont le plus illustré l'humanité par leurs vertus & par leurs talens , ont été les plus zélés partisans des belles-lettres.

3°. Ce qui précède , établit déjà en quoi les belles-lettres doivent consister pour mériter cette dénomination. On les appelle *Humanités* , c'est-à-dire , *les sciences & les exercices propres à former le sentiment & à régler les pas-*

fiens : lorsque leur culture ne remplit pas ce double objet , elles ne méritent plus le nom de belles-lettres.

On y comprend aussi les langues , l'éloquence , la poésie & l'histoire ; mais tout dépend de la manière de les enseigner , pour les rendre aimables & utiles. Le sens moral (*Sensus humanitatis*) les constitue proprement ce qu'elles sont ou ce qu'elles doivent être , & alors , elles ne paroissent pas étrangères à la philosophie ; ou plutôt leur culture doit être animée par un certain esprit philosophique ; & par cette réunion la philosophie devient très-certainement la science de l'homme , *Doctrina humanitatis*. Les auteurs anciens, surtout Aristote & Quintilien , ont eu , sans contredit , plus de sens moral dans leur institution que les modernes qui ont donné des théories sur ce sujet. La poétique incomplète d'Aristote, dissèque avec beaucoup de rigueur la tragédie grecque , qui , selon lui , ne devoit avoir d'autre but que celui de purifier & de régler les passions. Un professeur qui expliqueroit Homère & Sophocle sous ce point de vue , ne manqueroit certainement pas d'élèves. La

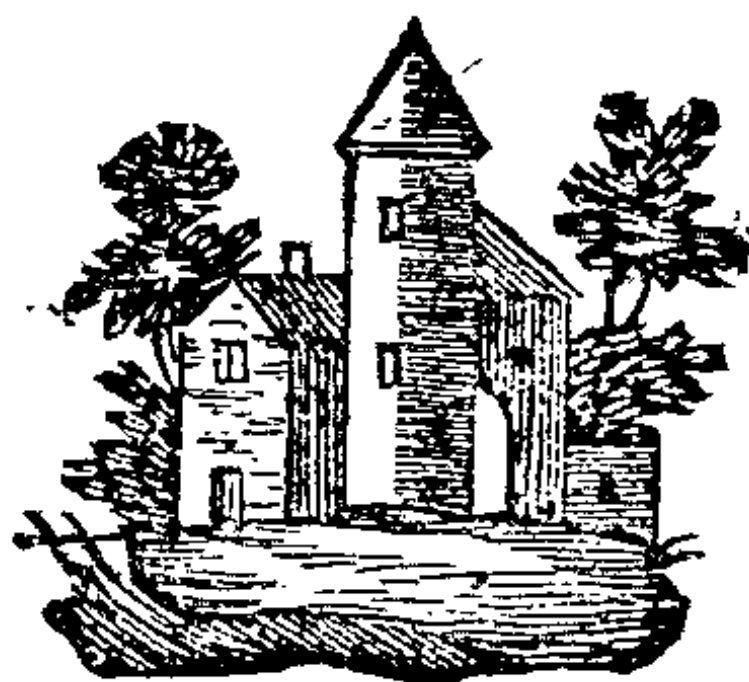
Rhétorique d'Aristote contient des vues profondes sur le cœur humain & ses passions ; elle n'est pas moins fertile en discussions d'événemens & d'affaires , où l'éloquence peut être vraiment utile. Le sens moral domine dans tous les écrits de Plutarque , & Cicéron même lui paroît inférieur à cet égard. Les préceptes de Quintilien sont encore plus épurés. Parmi les modernes, Rollin s'est formé à l'école des anciens , & , à son exemple , Sulzer y a puisé sa théorie des beaux-arts. Avec le secours de ces auteurs & de quelques autres , qu'il est inutile de nommer , on pourroit former une théorie des belles-lettres , qui véritablement animeroit & faciliteroit l'étude des hautes-sciences.

Mais la théorie seule étant insuffisante , il s'agit de prouver par l'exemple de ceux qui ont dignement traité les hautes-sciences , que la culture des belles-lettres les embellit en les rapprochant davantage de leur but. Je ne répéterai pas ici les noms des poëtes , des orateurs , des historiens & des philosophes de l'antiquité dont les ouvrages prouvent cette heureuse

réunion. De nos tems , il s'est aussi trouvé dans chaque haute - science des génies dont les productions se distinguent par le sens moral , & plus d'un poëte a montré que son talent & ses connoissances ne se bor- noient pas au mécanisme de la versifi- cation. Il suffit de nommer le Dante , Plutarque , le Tasse , Milton , Swift , Pope , Haller , Witthof , Lichtwehr , Lessing , Kaestner , ainsi que de Thou , Montagne , Sidnei , Shaftesburi , Machiavel , Sarpi , Erasme & Gro- tius , pour rappeler le souvenir de tant d'autres qui ont allié les scien- ces aux Muses. Un professeur de belles-lettres , animé de l'esprit de ces grands hommes , rendroit son ins- truction propre à toutes les classes de la société ; bien éloigné d'occuper uniquement ses élèves de mots vuides de sens & d'une diction fleurie ; il les nourriroit de connoissances solides en éclairant leur esprit , en réglant leur imagination & leurs sens ; il leur feroit goûter dans l'expression le charme de la vérité & de la noble simplicité ; mais par-dessus tout , il s'applique- roit à former en eux le sens moral &

à faire naître dans leur cœur l'amour de l'*humanité en général*, & le *desir de coopérer à son véritable bonheur* : ce qui renferme non seulement la meilleure influence des belles-lettres sur les hautes-sciences , mais aussi le grand art de bien vivre. Heureux l'état où l'institution publique , dirigée vers ce noble but , honore ainsi les belles-lettres & les sciences , & les rend véritablement utiles à la société !

K.



R É F L E X I O N S

S U R L E S S O N G E S ,

P A R M. B E A T T I E ,

T R A D U I T E S D E L' A N G L O I S .

LA nature ne fait rien en vain : c'est à l'imperfection de notre esprit qu'il faut s'en prendre si nous nous trompons souvent sur les causes finales , & si nous sommes portés à regarder comme inutiles les choses dont nous n'appercevons pas la destination ; ce qui , dans plusieurs cas , n'est pas moins absurde , que si un aveugle ne vouloit nier l'utilité de la lumière ou la beauté des couleurs. Combien de roues , combien de chevilles n'y a - t - il point dans le mécanisme d'une pendule dont un homme ignorant ne peut pas concevoir l'emploi ? Combien de parties dans le corps humain dont les anatomistes seuls sont en état d'expliquer l'usage ; & combien

même d'autres dont il est impossible aux plus habiles d'entr'eux de rendre compte ? Faudra-t-il pour cela s'imaginer que quelques-unes de ces parties soient gratuites ou superflues ?

On assure qu'un certain roi d'Espagne fut assez téméraire pour critiquer l'arrangement du système planétaire, & qu'il prétendit que si on l'eût consulté il auroit fait un bien meilleur monde. Sa présomption, on le fait, n'étoit que l'effet de son ignorance : il s'arrogea le droit de trouver des défauts dans ce que son esprit ne pouvoit comprendre. S'il avoit possédé une véritable connoissance de l'astronomie, il auroit été frappé d'admiration & d'étonnement par la régularité avec laquelle les corps célestes remplissent leurs révolutions.

En effet, mieux nous comprenons la nature, plus nous sommes portés à l'admirer : & lorsque parmi les ouvrages de Dieu nous trouvons quelque chose dont il ne nous est pas possible d'appercevoir la nécessité ou la destination, tout ce que nous pouvons faire, c'est d'avouer notre ignorance ; car quel droit avons-nous de soumettre

à notre critique les bienfaits de la Sagesse éternelle ?

L'homme ne parvient à connoître la nature qu'insensiblement & par degrés. Quelle infinité de choses ne savons-nous pas qui étoient inconnues aux anciens ? Par conséquent , ce qui maintenant semble encore de peu de valeur , paroîtra peut - être dans la suite des tems de la plus grande importance. Il y a plusieurs contrées actuellement inhabitées , qui , avant la fin du monde , peuvent se trouver peuplées de millions d'hommes , & donner naissance à de nouveaux arts , à des sciences utiles , & à des découvertes intéressantes.

Ce sont-là des considérations qu'il ne faut jamais perdre de vue dans nos recherches philosophiques , sur - tout lorsque nous ne trouvons pas à expliquer les causes finales des choses. Nos connoissances relativement à ces causes finales seront toujours proportionnées à celles que nous aurons de la nature. Car lorsque nous sommes plus ou moins ignorans sur la forme & la structure d'une chose , nous devons , au même degré , être

ignorans sur la fin pour laquelle cette chose est destinée , & sur l'usage auquel on peut la faire servir. Si l'on exigeoit que nous rendissions compte de l'emploi d'une machine que nous n'aurions jamais vue auparavant , & dont on ne nous auroit jamais donné la moindre idée ; la première chose que nous ferions feroit d'en examiner la nature , c'est-à-dire , la forme générale , ainsi que le rapport & l'usage de toutes les parties en particulier. Si nous ne voulons pas nous donner cette peine , ou si nous ne possédons pas les connoissances nécessaires de la mécanique pour faire cet examen , quel droit avons - nous d'affirmer que cette machine est imparfaite , ou qu'elle n'offre aucune utilité ? Un aveugle feroit également autorisé à déprimer le coloris d'un tableau , & un sourd à trouver des défauts dans une symphonie.

Quoique la nature offre peu de phénomènes qui nous soient plus familiers que les songes , il n'y en a cependant point , pour ainsi dire , que nous comprenions moins ; ils s'opèrent par une faculté ou opération de notre esprit dont

nous ne pouvons guère déterminer l'utilité relativement à nos connoissances & à nos actions ; mais nous devons néanmoins être persuadés qu'ils ne sont pas sans quelque usage , quoique nous ne soyons pas encore parvenus à découvrir cet usage.

Je ne m'arrêterai pas ici à récapituler toutes les opinions des anciens sur la cause immédiate des songes. J'observerai seulement qu'Epicure pensoit qu'une multitude infinie d'images ou atômes subtils (1) , dont quelques-uns émanent des corps , dont quelques-autres se forment par leur propre pouvoir dans l'air , tandis que

(1) C'étoit-là aussi le sentiment de Démocrite. Selon lui , ces atômes ou corpuscules en mouvement , présentent une multitude d'images étrangères , qui agissent sur les esprits à l'aventure & sans le moindre ordre déterminé. Parmi ces images , il y en a qui peuvent être appelées bien-faisantes ; d'autres ont un effet contraire , sont effrayantes & troublent l'ame par la difformité des objets qu'elles offrent à l'imagination. Il y en a qui excitent des idées suivies , & des réflexions qui frappent même l'esprit pendant le plus profond sommeil. Quelquefois encore de la combinaison de ces atômes errans , résultent des images sensibles qui se communiquent toutes entières par les sens. *Note du Traducteur.*

d'autres

d'autres encore sont produits par différentes choses combinées de diverses manières, & se meuvent sans cesse en tous sens autour de nous. Il ajoute que ces images étant extrêmement déliées, pénètrent dans nos corps, frappent nos esprits, & donnent lieu à l'espèce de perception que nous appelons imagination, & à laquelle notre philosophe rapporte l'origine, tant de nos songes durant le sommeil, que de nos pensées pendant que nous sommes éveillés (1). Aristote paroît avoir

(1) Suivant Pétrone, Epicure doit avoir eu d'autres idées sur les songes, qui se rapportent à celles d'Aristote, que M. Beattie cite plus bas. « Ce ne sont point les dieux qui envoient les songes, qui paroissent se jouer de l'imagination pendant le sommeil; car lorsque la machine, accablée de fatigue, s'affaïsse & tombe dans l'assoupissement, l'ame débarrassée du poids qu'elle avoit à soutenir, semble acquérir une nouvelle existence, plus libre & plus active que celle qu'elle avoit. Elle joue avec une légèreté extraordinaire sur les objets qui font ses occupations les plus sérieuses; sans que les ténèbres les interrompent ou les changent. Le conquérant voit des armées à ses ordres, des villes au pillage, des campagnes désolées; le jurisconsulte est occupé des lois & du barreau; l'avare ne pense qu'à cacher ses trésors, ou à en découvrir de nouveaux ». *Pétrone, Satyr. Note du Traducteur.*

pensée, que chaque objet qui frappe nos sens, fait sur notre ame ou sur quelque partie de notre corps une certaine impression qui continue à avoir lieu pendant un certain tems après que l'objet qui l'a produit ne subsiste plus, & que l'ame se rappelle ensuite, durant le sommeil; ce qui donne lieu aux images fantastiques qui se présentent alors à l'imagination. Si l'on examine ces opinions, on trouvera qu'elles ne signifient rien, ou qu'elles donnent à la pensée une matérialité qui me paroît absolument inconcevable (1).

Je ne m'arrêterai point non plus à faire l'énumération des cinq différentes espèces de songes reconnues par quelques anciens philosophes, & dont Macrobe a donné une description particulière (2). Il y a, en effet, des songes de différentes espèces & de différent caractère; mais je ne vois pas par quelle raison on ne

(1) Voyez mon *Essai sur la Mémoire*, chapitre II, Q. I. Ce morceau se trouvera dans un des volumes suivans de ce *Recueil*.

(2) *Som. Scip. Lib. I, cap, 3.*

pourroit pas les partager aussi bien en cinquante classes qu'en cinq seulement.

Sans chercher à expliquer la *cause efficiente* de ce phénomène , qu'il est probable qu'on ne parviendra jamais à connoître , je me contenterai de faire quelques réflexions détachées sur ce sujet , particulièrement pour déterminer la *cause finale* des songes , & pour détruire les idées superstitieuses à cet égard, qui ont si souvent troublé les esprits foibles & crédules. Je ne prétends pas qu'on prenne pour des décisions péremptoires ce que je vais dire ; car nos connoissances ne peuvent guère être regardées que comme des conjectures sur une matière telle que celle-ci, dans laquelle l'expérience ne peut jamais conduire à des conclusions certaines , parce que le phénomène n'a lieu que dans un tems où nous sommes , pour ainsi dire , incapables de faire la moindre observation.

1^o. La première remarque que je dois faire , c'est que les songes , quoique fort communs , ne se présentent pas pendant le sommeil généralement

à tous les hommes. Locke parle d'une personne de sa connoissance qui n'avoit jamais rêvé jusqu'à l'âge de vingt-fix ans , qu'elle fut attaquée de la fièvre , & eut alors pour la première fois un songe ; ce qui semble confirmer l'opinion d'Aristote , qui observe que ceux qui parviennent à l'entier développement de leur être physique avant de connoître les songes , éprouvent , immédiatement après la première expérience de ce genre , une révolution dans la constitution de leur corps , qui leur cause ou une grande maladie , ou même quelquefois la mort (1). Plutarque parle d'un certain Cléon de Daulie , son ami , qui parvint à un grand âge sans jamais avoir eu de songe ; & il ajoute qu'il avoit entendu dire la même chose de Thrasymède (2). Moi-même j'ai

(1) Arist. *Hist. anim. Lib. IV. cap. 10.*

(2) *De Orac. sub. fin.* Pline parle d'une nation entière dans les parties reculées de l'Afrique , qu'il appelle Atlantes , qui ne rêvent jamais ; mais c'est dans le même chapitre où il fait mention des Troglodytes , qui habitent dans des antres , & se nourrissent de la chair de serpens , ainsi que des Égipans , dont la forme est la même

connu un homme qui ne rêvoit jamais que lorsque sa santé étoit altérée. Tout le monde fait aussi qu'il y a beaucoup de gens qui n'ont que rarement des songes , & qu'il y en a d'autres qui ne dorment jamais sans en avoir.

Les philosophes qui prétendent que l'ame ne cesse pas un instant de penser, soutiennent aussi que nous rêvons toujours pendant notre sommeil , & que ce n'est que parce que nous oublions nos songes que nous croyons ne pas en avoir. C'est-là exactement vouloir soutenir une théorie , en disant qu'une chose dont on n'a aucune preuve pourroit avoir lieu. Que tous les hommes aient également des songes , quoiqu'il s'en trouve qui se les rappellent toujours , tandis que d'autres n'en conservent jamais le moindre souvenir ; & malgré que nous rêvions parfois beaucoup , & dans d'autres tems fort peu , est une proposition qu'on ne peut raisonnablement admettre , si l'expérience doit être regardée comme

que celle du dieu Pan , & des Blemmyes , dont les yeux & la bouche sont dans la poitrine , à cause qu'ils n'ont pas de tête. *Hist. Nat. Lib. V.*

le plus solide fondement de nos connoissances. Je puis donc répéter que les songes , quoique fort communs , n'affectent pas tous les hommes en général pendant le sommeil. Mais je rapporte simplement le fait , sans vouloir être tenu à le prouver ; & je n'ai rien d'autre à ajouter sur ce sujet , si ce n'est que toutes les constitutions n'ont pas également besoin de rêver. Les songes donnent aux pensées de l'homme une agréable diversité , qui (ainsi que je l'observerai dans le moment) peut être utile à quelques esprits , en leur servant de récréation ; mais cela n'a pas également lieu chez tout le monde , ou du moins pas au même degré. Comme il y a des constitutions qui demandent moins de nourriture & moins de sommeil que d'autres , il se peut de même que quelques esprits aient plus & d'autres moins besoin d'être amusés par des songes.

2^o. Dans les songes nous prenons nos idées pour des choses réelles. Pendant nos rêves nous croyons , du moins en général , que ce qui occupe notre esprit a véritablement

lieu ; mais au moment de notre réveil , nous sommes convaincus que tout n'existoit que dans notre imagination , & que ce ne sont que les perceptions qui occupent notre esprit pendant que nous sommes éveillés , & point d'autres , qui soient réelles , & sur lesquelles nous puissions nous en rapporter.

Quelques écrivains , qui affectent de ne pas croire à l'existence des corps , & qui soutiennent que tout ce que nous nous imaginons appercevoir ne gît que dans l'idée que s'en forme notre esprit , ont produit cela comme un argument favorable à leur théorie. « Si nous sommes trompés par » nos propres songes , disent-ils , » pourquoi ne le ferions - nous pas » par nos sensations pendant que » nous sommes éveillés ? Si de simples idées nous affectent de la même » manière que si c'étoient des objets » matériels , ne se pourroit-il pas que » ce que nous considérons comme » des objets matériels n'existât réellement que dans notre imagination » ? Ce raisonnement , s'il pouvoit prouver quelque chose , prouveroit cer-

tainement trop. Si nos sensations nous
 trompoient pendant que nous veil-
 lons de manière à nous faire pren-
 dre une idée pour un objet matériel ,
 c'est-à-dire , une espèce d'objet pour
 une autre qui en est totalement diffé-
 rente , nous pourrions être trompés par
 nos facultés , en général , au point de
 prendre le noir pour le blanc , le vice
 pour la vertu & la vérité pour l'erreur.
 Et si l'on convient de cela , il s'ensuit
 que nos sens & notre jugement sont
 des facultés sur lesquelles nous ne
 pouvons pas nous fier ; de sorte que ,
 suivant la loi que la nature a impré-
 mée en nous , nous serions forcés de
 croire ce qui n'est pas vrai ; savoir ,
 que le Tout-Puissant ne nous a formés
 que pour nous induire en erreur ; mais
 que cependant nous avons la perspicac-
 ité nécessaire pour nous appercevoir
 de l'imposture ; que par conséquent
 nous ne devons , & ne pouvons même
 pas raisonnablement croire quelque
 chose que ce soit , ni même admettre
 aucune proposition comme plus pro-
 bable que quelqu'autre : ce qui seroit
 le plus extrême pyrrhonisme dans le-
 quel l'esprit de l'homme pourroit tom-

ber, & qui causeroit tout-à-la-fois la perte totale de toute science & le renversement de tous les principes de morale humaine.

Mais les illusions des songes, malgré qu'elles reviennent souvent, n'ébranlent jamais la certitude de notre conviction, ni le fondement de nos connoissances. Pendant la durée du sommeil, nous pouvons prendre un songe pour la réalité; mais aucun homme éveillé & qui est dans son bon sens, ne prendra la réalité pour un songe. La loi de la nature nous force, soit que nous le voulions ou non, à croire que ce que nous voyons pendant que nous sommes éveillés est réel, & que ce que nous nous rappelons avoir vu en songe pendant notre sommeil, n'a pas la moindre réalité & n'est que purement imaginaire. Il n'est pas besoin d'employer ici des argumens pour venir à l'appui de la conviction. Que moi-même je suis éveillé & non endormi dans ce moment, est une chose si évidente par elle-même que je ne puis le prouver, parce que je ne connois rien qui soit plus évident pour en donner

la preuve ; & il ne m'est pas possible non plus de ne le pas croire. Telle est la loi prescrite à l'être raisonnable , ou du moins à l'homme. Et ma conviction , dans ce cas , n'est pas moins nécessaire que l'effet de ces lois physiques qui agissent sur mon corps. Il ne m'est pas plus possible de me persuader que je suis maintenant plongé dans le sommeil , & que tous les objets que j'apperçois autour de moi ne sont que les illusions d'un songe , qu'il est en ma faculté de tenir , par un effort de ma volonté , mon corps suspendu en l'air , ou de lui faire prendre son ascension vers les nues (1).

Aristote remarque (2) , & tout le monde doit l'avoir observé , que souvent nous nous imaginons , entr'autres choses , pendant le sommeil , que notre songe n'est pas un songe. Mais cela n'est pas si commun. Il est généralement vrai que dans nos songes nous prenons nos idées ou nos pensées

(1) Voyez *Essay on Truth. Part. II, chap. 2* ;
Q. 2.

(2) Arist. *De Insom. cap. 3.*

pour de véritables objets extérieurs , & que nous en sommes à-peu-près affectés de la même manière que si cela étoit en effet ainsi. Seulement quand nous nous ressouvenons d'un songe , il semble que nous nous rappellions une certaine confusion de perceptions , qui n'a pas lieu dans nos sensations lorsque nous sommes éveillés. Mais nous ne nous en appercevons pas toujours pendant que le songe continue. C'est-là une particularité qui n'a lieu que lorsque nous réfléchissons sur nos songes.

3^e. Quoique la plupart de nos songes soient extravagans , il y en a néanmoins qui offrent de la suite & de la régularité dans les idées , & qui ressemblent parfaitement à ce qui se passe dans la vie. Lorsque notre esprit est tranquille & que notre corps jouit d'une bonne santé , nous rêvons souvent à nos occupations habituelles (1). Les passions mêmes qui rem-

(1) Les objets habituels de nos occupations , ceux qui nous ont retenus le plus long-tems & qui ont exigé le plus de contention de la part de l'esprit , sont les mêmes auxquels nous paroîs-

plissent notre esprit pendant que nous sommes éveillés, ainsi que les objets & les causes de ces passions, se présentent souvent à nous pendant le sommeil, quoique, pour la plupart du tems, sous quelque déguisement; & cela est accompagné de circonstances pénibles quand notre ame est inquiète, & d'idées agréables lorsqu'elle jouit d'un état tranquille.

Les poètes n'oublient pas cette particularité; & dans la description qu'ils font des songes de leurs héros & de leurs héroïnes, ils ont soin d'y donner une ressemblance avec l'état véritable des circonstances où ils se trouvent actuellement. Didon, abandonnée par Enée, songe qu'elle erre seule dans de vastes contrées, & qu'elle cherche en vain ses sujets dans des campagnes désertes :

sons nous livrer ordinairement pendant le sommeil. Les avocats plaident des causes & interprètent les lois en songe; le général livre des combats & des assauts; le pilote fait la guerre aux vents. Moi-même je n'interromps point mes doux travaux pendant la nuit. Je continue d'interroger la nature, & d'en dévoiler les secrets à ma patrie. *Lucrece, Liv. IV. Traduction de M. de la Grange.*

*--- --- longam , incommutata , videtur ,
Ire viam , Tyriosque deserta quærere terra.*

Réunissant ainsi , en une seule triste image , les deux passions qui occupoient son esprit pendant le jour ; savoir , son amour pour son peuple , & le sentiment de l'état malheureux où elle se trouve réduite. Héloïse , pour jamais séparée de son ami , songe qu'elle est de nouveau heureuse avec lui ; mais un instant après elle le perd.
« Il me semble , dit-elle , que je te revois ;
» mais , hélas ! c'est pour errer dans
» d'arides déserts , & pour pleurer nos
» malheurs. Soudain tu montes sur
» une tour à demi détruite par la
» main du tems , autour de laquelle
» rampe le triste lierre , ou sur des
» rochers dont la cime fourcilleuse

(1) — — *Merhinks , we wandering go
Through dreary wastes , and weep each others woe ;
Where round some mouldering tower pale ivy creeps :
And low-brow'd rocks hang nodding o'er the deeps.
Sudden you mount ; you beckon from the skies :
Clouds interpose , waves roar , and winds arise.*

» est suspendue au-dessus de la mer.
 » Là tu sembles me parler du haut
 » des cieux; mais les nuages nous sé-
 » parent, les vagues mugissent, & les
 » vents furieux grondent ». Dans ces occasions, le poëte ne décrit pas un songe exactement comme il dépeindroit les circonstances réelles où se trouve la personne qui en est actuellement occupée; il n'en fait qu'une confuse similitude allégorique; & nous approuvons cette conduite de sa part, à cause que nous savons qu'elle est conforme à la nature.

On peut attribuer à une bonté de la Sagesse éternelle cette *différence* qu'il y a entre nos songes & nos idées pendant que nous sommes éveillés. Et d'après ce que nous connoissons de l'influence de nos passions sur l'habitude générale de notre manière de penser, nous ne devons pas être surpris de ce qu'on remarque néanmoins quelque *analogie* entre les uns & les autres. C'est ce mélange de ressemblance & de diversité qui donne à plusieurs de nos songes un air allégorique. Mais lorsque cela arrive, un observateur attentif & li-

bre de préjugé trouvera qu'ils ont rapport, non à ce qui doit arriver, mais à ce qui a actuellement lieu, ou à ce qui est déjà venu, à moins que nous n'ayons anticipé sur quelque événement futur; & dans ce cas nos songes pourront ressembler à nos conjectures. Or, si nos conjectures sont justes, & si nos songes y ont rapport, il pourra y avoir quelque ressemblance entre un songe & un futur contingent. Mais il n'y a rien de plus surnaturel en ceci, que de rêver pendant la nuit à ce qui a occupé notre esprit durant le jour. Car ce n'est-là qu'un enchaînement particulier d'idées imprimées dans notre esprit pendant le sommeil par une certaine série *antécédente* dans laquelle la raison & l'expérience ont été nos guides pendant que nous étions éveillés.

Par exemple, si je connois une personne qui dissipe sa fortune, je puis craindre avec raison que la pauvreté soit bientôt le fruit de son extravagance. Si cette conjecture trouble mon esprit pendant le jour, elle peut également se présenter à

mon imagination pendant le sommeil , accompagnée de quelques circonstances bizarres ; & je pourrai rêver que je la vois plongée dans la misère & couverte de haillons. Supposons maintenant que cela arrive en effet peu de tems après , quelle idée faudra-t-il que je me forme de mon songe ? Je ne dois certainement pas plus le regarder comme prophétique , que je ne puis prendre pour l'effet d'une inspiration la conjecture qui y a donné lieu.

Il y a des songes qui n'ont que peu de ressemblance , ou même aucune , à quelque chose qui se soit jamais auparavant présentée à nos sens ou à notre imagination. Mais cela n'arrive guère , si ce n'est lorsque nous sommes malades. Il est , en général , vrai que les songes sont une imitation , quoique souvent extravagante , des choses qui existent réellement.

Il y a des gens qui remarquent que leur esprit est souvent occupé par le même songe. Socrate dit , dans le Phédon de Platon , que pendant toute sa vie il a été obsédé par une pareille

pareille vision , dans laquelle il lui sembloit qu'une personne l'exhortoit à apprendre la musique. Si cette répétition d'un même songe est , ainsi que cela me paroît assez probable , l'effet de l'habitude ; si la même chose s'offre une seconde & même une troisième fois à mon imagination pour y avoir pensé ou pour en avoir parlé après l'avoir rêvé pour la première fois ; cela m'apprend qu'il faut que je me garde de raconter les songes désagréables que je puis avoir , & que je dois même chercher à les bannir de ma mémoire le plus promptement qu'il est possible. C'est en effet une observation que tout le monde peut faire , que ceux qui ne parlent jamais de leurs songes en sont rarement troublés.

Toute espèce d'excès qu'on fait dans le boire , le manger , le dormir , la veille , le travail & l'inaction contribue à rendre les songes pénibles ; ainsi l'on peut recommander la tempérance & la modération comme des moyens sûrs de goûter un tranquille sommeil ; & si l'on considère que le tems que nous employons à dormir

remplit une grande partie de notre vie , on verra qu'il vaut bien la peine de ne pas négliger la possibilité que nous avons de rendre heureuse cette portion de notre existence. La pratique des vertus , la sobriété , l'attention à réprimer les passions tumultueuses , & les mœurs douces & honnêtes servent , en général , très-efficacement à donner aux esprits vitaux cette légèreté , & ce calme au sang qui nous procurent des idées flatteuses durant le jour , & un doux repos avec des songes agréables pendant la nuit.

Les anciens pensoient que ce sont les songes du matin qui approchent le plus de la vérité ; & il n'y a point de doute que la perspiration & la digestion ayant eu lieu toute la nuit , l'estomac & même toute l'habitude du corps doivent se trouver le matin dans un état plus tranquille & plus calme qu'au moment où l'on se couche ; de sorte qu'en partant de cette hypothèse , il n'est pas absurde de dire que les songes sont alors plus réguliers & ont plus de rapport avec nos occupations habituelles. Mais lorsqu'on a passé les premières heures

de la matinée sans dormir , & qu'on s'affoupit ensuite vers le tems où l'on a coutume de se lever , nos songes sont rarement agréables , & notre sommeil sert plutôt à nous rendre lourds & pésans , qu'à renouveler nos forces ; de sorte qu'on peut raisonnablement en conclure que la nature veut que nous nous levions de bon matin & à une heure réglée.

4^o. Comme la bonne santé produit une disposition gaie d'esprit ; que les passions violentes & la frénésie même sont la suite de certaines maladies ; ainsi que la confusion d'idées & la stupidité peuvent être occasionnées par une trop grande plénitude d'estomac , & que de l'usage immodéré des liqueurs fortes il résulte une espèce de folie passagère ; comme , dis-je , nos idées dépendent tellement de l'état actuel de notre santé , lorsque nous sommes éveillés , il ne faut pas s'étonner qu'elles soient plus soumises à une pareille influence pendant notre sommeil. Suivant ce principe , nos songes proviennent , pour la plupart du tems , de l'attitude & de la disposition de notre corps. Lors-

que notre respiration est plus ou moins gênée par une mauvaise position de la tête , ou par les couvertures du lit qui embarrassent la bouche & le nez , il semble que nous traversons avec beaucoup de difficulté des lieux étroits où nous nous trouvons en danger de suffoquer. Quand , par un vice de l'estomac & des intestins , nos mâchoires sont dans un état de convulsion , ce qui arrive souvent pendant le sommeil , & produit quelquefois une forte de compression & un grincement de dents , nous sommes sujets à rêver que nos dents sont ébranlées dans la bouche , & que nous les perdons ; ou bien il nous semble quelquefois avoir la bouche remplie d'épingles ou de quelqu'autre objet qui nous incommode beaucoup. C'est ainsi que nous nous imaginons de même marcher tout nus , lorsque , dans un tems froid , nous venons à jeter , par quelque accident , nos couvertures , & que nous nous trouvons à découvert dans notre lit. Aristote remarque que la plus foible impression sur un organe des sens , pendant le sommeil , nous fait penser que nous

en éprouvons une très-forte ; ainsi ; que nous croyons n'en recevoir qu'une foible , tandis que nous en éprouvons une violente (1). Une chaleur modérée aux pieds , dit-il , lorsqu'elle devient d'un degré plus vive qu'à l'ordinaire , fait que , dans notre rêve , nous nous persuadons de marcher sur des charbons ardens ; & le chant du coq qui frappe notre oreille pendant le sommeil nous paroît moins fort que quand nous l'entendons , à la même distance , lorsque nous sommes éveillés.

Tous ces faits , dont je suis convaincu par l'expérience que j'en ai eu moi-même , peuvent servir à nous indiquer la cause de la grande diversité des songes. J'ai même lieu d'être persuadé que si l'on pouvoit examiner la chose bien attentivement , on parviendrait à rendre par-là raison de plusieurs songes merveilleux ; c'est-à-dire , des impressions faites pendant le sommeil sur les organes des sens , particulièrement sur ceux du toucher &

(1) Arist. *De Insomn.*

de l'ouïe. Une simple idée , produite par quelque objet extérieur , ou de toute autre manière quelconque , suffit pour exercer l'imagination , en produisant mille images purement fantastiques.

Qu'il me soit permis , pour venir à l'appui de cette remarque , de rapporter ce que j'ai entendu raconter de bonne part d'un officier anglois dont l'imagination étoit tellement susceptible d'être affectée , pendant le sommeil , par les impressions des objets étrangers sur les sens , que ses camarades lui suggéroient les songes qu'ils vouloient , en lui parlant doucement à l'oreille. Une fois , entr'autres , ils le firent passer par tous les degrés du duel , depuis le commencement de la dispute jusqu'au moment de lâcher le pistolet qu'ils lui avoient pour cet effet mis à la main , & dont le coup le réveilla.

Lors donc que nous avons quelque songe merveilleux , nous ne devons pas regarder dans l'avenir par la crainte que ce songe soit l'avant - coureur de quelque accident malheureux ; mais il faut plutôt que nous tournions nos

regards vers le passé, pour voir s'il n'est pas possible d'en découvrir la cause, & si nous ne pouvons pas tirer avantage de cette découverte. Je rêve, par exemple, que quelques dents me sont tombées de la bouche; c'est-là, dit le peuple, un signe certain de la perte de nos amis. Véritablement, si j'ai des amis, & si je leur survis, il faut bien que je les perde un jour ou l'autre. Mais le songe n'a rien de commun ni avec l'acquisition, ni avec la perte de nos amis; & il ne peut pas non plus diriger mes pensées dans l'avenir. J'aime mieux savoir à quelle situation de mon corps ce songe doit être attribué, afin que je puisse en tirer quelque utilité si je viens à la découvrir. Mes dents m'ont paru, dis-je, tomber de la bouche; peut-être que dans ce moment mes gencives éprouvoient une sensation douloureuse ou quelque mouvement convulsif. Cela ne devrait-il pas être attribué à un excès fait à souper, ou à une mauvaise digestion du dîner? Je dois donc me nourrir pendant quelque tems avec plus de sobriété & de mets plus légers, & avoir soin d'observer si le même

songe s'offrira une seconde fois à mon esprit. J'en fais l'épreuve , & je trouve que mon sommeil est plus profond & que mes songes sont plus agréables. Voilà ce qu'on peut regarder comme un usage raisonnable à faire des songes ; & je suis convaincu que de cette manière les personnes libres de superstition & de préjugé pourront faire d'importantes découvertes relativement à leur santé. C'étoit-là du moins l'opinion de Plutarque (1).

Il y a des constitutions chez qui certains songes précèdent ou accompagnent quelques maladies. Quand , par exemple , il y a un principe de fièvre , nous songeons communément que nous sommes occupés à faire avec beaucoup de peine quelque travail sans bien savoir ce qui nous occupe , & sans pouvoir jamais en venir à bout. Cette idée pénible peut troubler notre esprit durant le sommeil , lors même qu'il n'y a aucune raison de croire , pendant que nous sommes éveillés , qu'il subsiste le moindre

(1) Voyez son Dialogue , intitulé ; *Moschion & Zeuxippe* .

symptôme qui puisse faire craindre que notre santé soit en danger ; & quand cela arrive , ne doit-on pas le regarder comme un avertissement de faire quelque changement dans notre manière ordinaire de vivre , en observant la diète , ou en ayant recours à quelque méthode propre à prévenir les maladies aiguës. En général , quand on est tourmenté par des songes désagréables , il faut , selon moi , en conclure qu'il y a quelque dérangement dans notre constitution , & que par conséquent la tempérance , la diète & l'exercice sont nécessaires pour écarter la maladie qui nous menace. Voilà des remèdes auxquels on peut avoir recours , & dont il est permis d'essayer l'efficacité par quelques expériences , pour ainsi dire , dans toutes les circonstances. Je suis persuadé qu'on peut regarder les songes agréables comme les signes d'une bonne santé , & qu'il faut conséquemment les considérer comme des prognostics de favorable & non de mauvais augure.

Cette théorie , laquelle , ainsi que j'ai lieu de le croire , n'est pas totalement dépourvue de fondement ,

pourra paroître , à ceux qui l'adopteront , un puissant antidote contre les idées superstitieuses que , de tous les tems , le peuple s'est formées sur les songes.

5°. Après avoir examiné si les songes peuvent être de quelque utilité par rapport à notre bien être physique , quel danger y auroit-il de voir si l'on ne pourroit pas en retirer avantage relativement au moral ? Je suis loin cependant de vouloir affurer , ainsi que quelques écrivains s'en sont arrogés le droit , que par le moyen des songes nous pouvons parvenir à mieux connoître notre tempérament & nos passions dominantes , que par l'examen de ce qui se passe dans notre esprit lorsque nous sommes éveillés. Car pendant le sommeil nous sommes des juges fort incompétens de nous-mêmes , ainsi que de toute autre chose ; & l'on commet en songe , sans la moindre idée de remords , des crimes atroces , auxquels on ne peut penser sans frémir d'horreur quand on est éveillé. Mais comme plusieurs de nos passions sont plus vives ou plus tran-

quilles , suivant la disposition actuelle de notre corps , je crois qu'on peut assurer avec vérité , qu'en observant attentivement ce qui se passe en nous pendant le sommeil , nous pouvons quelquefois découvrir quelles sont nos passions dominantes , & par ce moyen parvenir à les réprimer avec efficacité.

Un homme rêve , par exemple , que , s'abandonnant à la colère , il porte un coup par lequel il terrasse & tue son adversaire. Il se réveille ensuite pénétré d'horreur par l'idée du crime qu'il vient de commettre , & du châtiment qu'il croit avoir à redouter ; & comme , après un moment de réflexion , il a lieu de se réjouir de ce que la scène qui vient de se passer n'est qu'un songe , il sera en même tems porté à prendre la résolution de ne pas se livrer à l'emportement , dans la crainte d'être un jour ou l'autre entraîné réellement dans un semblable malheur. Si l'on peut tirer un pareil avantage des songes , on ne doit pas les regarder comme absolument inutiles. Et pourquoi ne recueillerait-on pas le même fruit d'une fiction de notre propre

imagination , que d'un conte ou d'une fable d'Esope ?

Un des plus beaux contes moraux que j'aie jamais lu , c'est le récit d'un songe qu'on trouve dans le *Babillard* , lequel , quoiqu'il ait tout l'air d'un véritable songe , renferme néanmoins une morale si sublime & d'un si grand intérêt , que je doute qu'on puisse jamais l'oublier après l'avoir lu une seule fois avec attention ; & qu'en le conservant dans la mémoire , on cesse jamais d'être meilleur : c'est Addison qui en est l'élégant auteur. « J'étois un » jour , dit le *Babillard* , plongé dans » une douleur si profonde , & j'avois » l'esprit tellement égaré , que je dés- » espérois de pouvoir jamais recevoir » la moindre consolation. Voici quel » en étoit le sujet. Pendant ma jeunesse , & dans le tems que je me trouvois avec un corps de l'armée en quartier à Douvres , je devins amoureux d'une jeune demoiselle fort aimable , & d'une famille honnête de ces cantons , & j'eus la satisfaction de voir mes vœux reçus favorablement ; ce qui fut cause de l'inquiétude mortelle dont je vais

» parler. Pendant la soirée d'un jour
 » serein & calme , nous nous amu-
 » sions à regarder la mer du faîte
 » d'une montagne escarpée , & nous
 » passions le tems à nous faire ces
 » petites carettes qui semblent si ri-
 » dicules aux gens occupés , mais
 » qui ont tant de charmes pour ceux
 » qui aiment. Au milieu de ces in-
 » nocens amusemens , elle arracha de
 » mes mains une pièce de vers que
 » je tenois , & s'enfuit avec. Je la
 » suivois , lorsque tout-à-coup le ter-
 » rein manqua sous ses pieds , quoi-
 » qu'à une distance considérable du
 » bord du précipice , & la fit tomber
 » d'une hauteur si considérable sur
 » un banc de rochers , qu'elle auroit
 » été réduite en mille pièces , quand
 » même son corps eut été de dia-
 » mant. Il est plus facile au lecteur
 » de se former une idée de l'état de
 » mon ame dans cette circonstance ,
 » qu'à moi de l'exprimer. Je me dis
 » à moi-même : il n'est pas au pou-
 » voir du ciel de me consoler de ce
 » malheur. ----- Lorsque je me réveil-
 » lai , également charmé & surpris
 » de me voir délivré d'une affliction ,

» dont il me paroïssoit , le moment
 » auparavant , que rien ne pouvoit me
 » tirer (1) ».

Je pourrois beaucoup m'étendre sur la beauté de cette narration ; mais je me contenterai pour le moment de recommander au lecteur de prêter une sérieuse attention à l'importante leçon qu'elle renferme. Quelle fable d'Esope , ou d'Homère & de Virgile même , offre une plus belle morale ? Cependant la plupart des gens ont tiré de pareils secours des songes , ainsi que je puis l'affurer de moi-même ; & tout honnête homme trouvera du moins un semblable soulagement , lorsqu'il sera délivré des peines & des maux de cette vie , pour se réveiller dans le séjour de lumière & de paix éternelle ; en considérant le monde & ses tribulations avec une surprise & une satisfaction égales à celles (mais à un bien plus haut degré) que nous éprouvons ici bas lorsque nous échappons à quelque songe effrayant , & appercevons , en ouvrant les pau-

(1) Voyez *The Tatler*, n. 117, of Saturday ; Jan. 7. 1710.

pières, l'éclat ferein & doux d'un beau jour d'été. Ne méprisons jamais l'instruction, sous quelque forme extraordinaire ou commune qu'elle puisse se présenter à nous; & quand même ce ne seroit qu'un songe, nous pourrions toujours en retirer de l'avantage : car endormis ou éveillés nous sommes toujours sous la main protectrice du Très-Haut; & il ne peut se présenter, ni de jour ni de nuit, aucune idée à notre esprit, sans la permission de « Celui par qui nous vivons & agissons », & qui est le principe de notre être ».

6°. L'imagination paroît être, pour ainsi dire, la seule de nos facultés mentales dont les opérations ne soient jamais suspendues pendant le sommeil. Toutes nos autres facultés sont plus ou moins affectées; il y en a même qui semblent totalement suspendues pour quelque tems. Que la mémoire est souvent affoiblie pendant le sommeil, c'est ce qui paroît évident; puisqu'on rêve quelquefois qu'on s'entretient avec des amis que la mort nous a depuis long - tems enlevés, sans qu'on se rappelle leur

perte ; quoiqu'elle sorte rarement de notre mémoire lorsque nous sommes éveillés. Il arrive parfois que nous nous croyons transportés dans les siècles les plus reculés de l'antiquité , sans nous ressouvenir que ces siècles se sont écoulés long-tems avant notre existence ; chose que nous ne pouvons perdre un instant de la mémoire pendant que nous veillons : c'est ainsi que je me rappelle avoir rêvé une fois que je passois les Alpes avec Annibal & son armée. Quelquefois notre mémoire paroît être plus forte que notre jugement ; comme , par exemple , lorsque nous rêvons que nous nous entretenons avec un ami décédé , sans être surpris de la singularité de le voir & de lui parler (1). D'autres fois notre jugement est plus actif que notre mémoire ; savoir (comme je l'ai déjà observé plus haut) quand l'absurdité des choses qui s'offrent à notre esprit pendant le sommeil , nous fait conclure qu'elles ne sont pas véritables , mais purement fantastiques ; réflexion qui , comme j'ai

(1) Voyez *Essay on Truth* , part. II. ch. 2. §. 2.
lieu

lieu de le croire , vient aussi aux enfans. Je rêvois une nuit que je me promenois sur le parapet d'un fort haut pont. Je ne savois de quelle manière je m'y trouvois rendu ; mais comme je me reffouvins dans ce moment que je n'avois jamais eu de pareilles folies , je fis la réflexion que ce n'étoit peut-être qu'un songe ; & me trouvant dans une situation désagréable , dont je désirois de me délivrer , je m'abandonnai à l'idée que la chute rendroit le calme à mes sens ; ce qui , en effet , eut lieu. En un mot , il n'y a aucune de nos facultés sur laquelle le sommeil ne paroisse avoir quelquefois une grande influence , à l'exception seulement de notre imagination. Cette faculté semble même totalement anéantie lorsque nous sommes plongés dans un profond sommeil qui n'est accompagné d'aucun songe (si néanmoins cela arrive jamais) ; & souvent aussi elle se livre à une turbulence & à un désordre dont il n'est guère possible de rendre compte.

Qui est-ce qui pourra prouver que la suspension momentanée de ces facultés ne soit pas avantageuse , en

leur procurant le moyen d'agir avec plus de régularité & plus de force dans d'autres tems ? Ou , pour m'exprimer différemment , qui osera soutenir que l'ame , après avoir long-tems agi dans une même direction , ne puisse pas être foulagée & fortifiée , en quittant pour quelques momens sa marche accoutumée pour parcourir une nouvelle route ? Car l'on fait qu'en nous appliquant trop long-tems à un même objet , nous sentons que nos facultés mentales n'opèrent plus que d'une manière faible & infructueuse , & que l'ame n'a pas moins que le corps même besoin d'un peu de repos. Dans cet état l'esprit semble reprendre plus de vigueur non-seulement par le repos , mais encore (& cela avec plus de succès peut-être) en s'exerçant sur quelque matière différente. C'est ainsi que la conversation de nos amis nous fait oublier le travail de l'imagination à créer des choses nouvelles ; que la lecture soulage l'esprit après le fatigant ennui qu'on n'éprouve que trop souvent dans la société ; que la musique par fois calme mieux nos

sens qu'un silence absolu ; & que ceux dont les facultés sont , pour ainsi dire , anéanties par l'incertitude de quelque proposition de métaphysique , en peuvent trouver le remède dans une démonstration d'Euclide.

7°. On a remarqué que quelques personnes rêvent beaucoup , d'autres fort peu , & d'autres même point du tout ; ce qui ne peut pas être trop bien expliqué par les différens degrés de santé dont jouissent les individus , ni par leurs diverses manières de vivre ; quoique d'ailleurs ces particularités & d'autres semblables peuvent y avoir plus ou moins d'influence. Ceux qui méditent beaucoup & font peu d'exercice sont peut-être aussi les plus sujets à avoir des songes , particulièrement s'ils ont l'imagination ardente & le système des nerfs fort délicat ; & cette dernière circonstance est une maladie qui n'est que trop commune aux gens de lettres. Le sommeil de l'homme qui exerce ses forces corporelles est doux & profond ; de sorte qu'il se rappelle rarement ses songes ; car il emploie rarement les facultés de son esprit , les nerfs sont solides ,

& la sphère de son imagination est fort bornée.

Comme la nature ne fait rien en vain, n'est-il pas probable que les songes sont plus nécessaires à la constitution de certaines personnes, comme une récréation pour l'esprit, qu'à celle de quelques autres ? La méditation continuelle sur les mêmes objets désagréables est préjudiciable à la santé, & peut même être funeste pour la raison. Les remèdes que les médecins ne manquent jamais de recommander contre la mélancolie, qu'on doit souvent attribuer à cette même cause, sont les amusemens, la société des gens aimables, les voyages & les autres moyens propres à dissiper les sombres nuages qui offusquent l'esprit, en le récréant par des idées agréables, & en le forçant d'adopter une nouvelle manière de considérer les choses, & d'employer avec plus d'énergie ses facultés. Il se peut donc que ceux qui se livrent plus à la méditation que d'autres, aient aussi plus besoin de cet amusement & de cette variété d'idées que nous donnent les songes.

Il est certain que les songes pro-

euvent du soulagement à ceux que tourmente l'incertitude, & qui, pendant long-tems, ont réfléchi sur des choses attristantes, ou sur quelques idées obscures qu'ils ne peuvent débrouiller. Pour opérer un pareil effet, il n'est pas nécessaire que le songe soit en lui-même agréable ou plaisant. Des situations embarrassantes, dangereuses même, sont, ainsi que nous l'avons déjà vu, recommandées aux esprits mélancoliques; & tout songe qui donne une nouvelle impulsion, même pour un tems fort limité, à l'esprit de pareilles personnes, leur rendra un service essentiel, quelque affligeant que puisse d'ailleurs être ce songe.

8°. L'histoire sacrée & profane nous autorise à croire que les songes ont servi à faire connoître les événemens futurs aux hommes; d'où les esprits foibles infèrent qu'ils ont toujours été prophétiques, & qu'il faut par conséquent toujours les regarder comme tels. Mais rien n'est plus absurde. Quoi! parce qu'anciennement il y a eu des prophètes & des saints personnages, dois-je en conclure que je suis un saint ou un pro-

phète ? Puis-je m'imaginer que Dieu veuille me révéler les circonstances peu intéressantes de ma vie quelques jours avant qu'elles doivent arriver, à cause qu'il lui a plu de faire connoître l'avenir, d'une manière toute merveilleuse, à quelques personnes qu'il avoit choisies pour annoncer ses immuables décrets ? Sa bonté le porte à dérober à notre connoissance les événemens futurs; excepté ce qu'il est nécessaire que nous en sachions, & ce que nous ne saurions prévoir. Car l'homme dont l'esprit pourroit pénétrer dans la suite des tems seroit aussi inutile que malheureux dans ce monde. Il n'auroit plus ni activité, ni curiosité, & tout espoir seroit éteint dans son cœur : les malheurs dont il devroit être affligé tourmenteroient son ame avant qu'ils ne fussent arrivés, & le bonheur, dont il jouiroit par anticipation perdrait les charmes que la surprise & la nouveauté y donnent. Immobile & stupide, il resteroit dans une triste apathie, pour attendre un mal qu'il fauroit ne pouvoir absolument éviter, ou un bien qui ne réveilleroit en lui ni activité, ni desir. Une huître

douée des sens de la vue & de l'ouïe ; d'un sentiment intérieur & de la raison, ne feroit pas un être plus misérable. Lors même que Dieu a fait prédire l'avenir par ses prophètes , ces prophéties ont , en général , été conçues dans des termes si vagues qu'il n'a pas été possible d'en comprendre parfaitement le sens , qu'après qu'elles eurent été accomplies ; car sans cela elles se feroient trouvées en contradiction avec les principes des actions humaines & avec le cours ordinaire des événemens de ce monde.

Si les songes sont véritablement prophétiques, n'est-il pas extraordinaire qu'après l'expérience de tant de siècles , on n'ait pas encore trouvé un moyen raisonnable de les expliquer ? Et si tous ne sont pas propres à nous faire connoître l'avenir , mais seulement quelques-uns , ne doit-il pas paroître surprenant que toutes les espèces de songes soient également familiers aux bons comme aux méchans ? Car parmi chaque espèce de caractère , il y a des hommes superstitieux qui croient aux songes , & d'autres plus sensés qui n'y ajoutent au-

cune foi. Prétendre que les songes aient une origine divine , implique (ainsi qu'Aristote l'a fort bien observé) plusieurs idées absurdes , & entr'autres celle que ce ne sont pas les hommes les plus sages & les plus vertueux qui seuls en ont , mais que tous les individus de l'espèce humaine les connoissent également (1).

Les règles par lesquelles le vulgaire prétend interpréter les songes sont trop ridicules pour en faire mention. Et , en effet , elles sont telles que , pour ainsi dire , chaque songe prophétique pourroit servir à expliquer l'événement qu'on voudroit. Lorsqu'un songe & les circonstances qui ont lieu immédiatement après sont les mêmes , ou offrent seulement quelque ressemblance , on s' imagine que ce songe a été destiné à nous avertir de ces circonstances ; & quand il y a une différence ou contrariété totale entre nos idées pendant le sommeil , & l'événement qui le suit , on en tire également la même conclusion.

La coïncidence qu'il peut y avoir

(1) Arist. *De Divinatione per somnum* , cap. 1.

par hasard entre un songe & un futur contingent , n'est rien autre chose que ce qu'on a lieu d'attendre de la combinaison des chances. Il seroit même véritablement étonnant si , considéré la variété infinie de nos idées pendant le sommeil , qui toutes ont quelque rapport avec nos occupations habituelles pendant le jour , cela n'arrivoit pas quelquefois. Mais il n'y a rien de plus extraordinaire dans cette rencontre fortuite , que dans le sens que peut offrir accidentellement le discours d'un imbécille , ou dans l'exactitude avec laquelle une pendule dérégulée indique l'heure une ou deux fois par an. On peut remarquer la même coïncidence entre la réalité & un pareil préalable , jeu de l'imagination pendant que nous sommes éveillés ; comme lorsqu'un ami , qu'on n'attendoit pas , se présente à nous au moment même qu'on pensoit à lui ou qu'on en parloit : chose si commune que dans plusieurs langues on a fait un proverbe pour l'exprimer.

9°. La remarque qu'il me reste maintenant à faire , c'est que nos songes

dépendent beaucoup de l'état de l'atmosphère. On peut raisonnablement présumer que ce qui a tant de pouvoir sur nos passions , doit aussi avoir quelque influence sur nos pensées. Car les pensées qui se présentent à un esprit occupé de quelque passion sont toujours analogues à cette passion , & tendent à la fortifier. Or , tout le monde , à-peu-près , fait par expérience combien un ciel pur & un beau soleil contribuent à remplir l'ame de joie & d'espérance ; tandis qu'un tems sombre & couvert produit l'inquiétude & la mélancolie. C'est-là ce qui a particulièrement lieu chez les personnes dont le système nerveux est affoibli par une vie sédentaire & de grandes méditations ; & ce sont aussi ces personnes qui sont le plus sujettes aux songes pénibles , ainsi que je l'ai déjà remarqué plus haut. Si l'air extérieur peut agir sur le mouvement d'une substance aussi lourde qu'est le vif argent dans le tube du baromètre , il ne faut pas être surpris de ce qu'il affecte si puissamment les fluides subtils qui circulent dans le corps humain. Et puisque nos passions

& nos pensées , pendant que nous sommes éveillés , peuvent être si diversément modifiées par la consistance , le défaut ou la surabondance de ces fluides , ainsi que par l'état des vaisseaux par lesquels ils passent , on ne doit pas s'étonner que la même chose arrive durant le sommeil , lorsque nos idées , affranchies du joug de la raison , dépendent davantage de l'impulsion matérielle de nos sens. Quand l'atmosphère est chargée de vapeurs grossières , les personnes d'une complexion délicate ont , en général , des songes désagréables.

Si par conséquent nos idées peuvent , pendant que nous dormons , recevoir une forme & une couleur de quelques circonstances actuelles ; comme , par exemple , de l'état de notre santé en général , ou de celui de notre estomac & de nos fluides en particulier , de la température de l'air , de la suite de nos pensées durant le jour , & de la situation des objets extérieurs qui agissent sur les organes de nos sens ; faut-il être surpris de la continuelle variété de nos songes ? Et lorsqu'il y en a quelqu'un de merveilleux

leux ou de désagréable qui occupe notre esprit, n'est-il pas plus raisonnable de l'attribuer à l'une ou l'autre de ces causes, que de nous effrayer par l'idée absurde qu'il y a en cela quelque chose de surnaturel destiné à nous annoncer un prochain malheur? Combien souvent pendant le jour même ne s'offre-t-il pas à notre esprit des idées dont nous ne pouvons pas rendre raison, & qui sont aussi étranges peut-être & aussi absurdes que celles qui forment nos songes?

Je me rappelle qu'après avoir fait un jour trente milles à cheval par un grand vent, j'ai passé une partie de la nuit suivante à être agité par des songes affreux au-delà de toute expression; de manière que je jugeai à propos de me tenir éveillé le reste de la nuit, afin de n'en plus être tourmenté. Si la superstition avoit eu quelque pouvoir sur mon esprit, je me ferois imaginé sans doute que j'étois menacé de quelque grand malheur; mais je fus persuadé que le mauvais tems que je venois d'essuyer le jour précédent avoit occasionné ces idées terribles; & j'ai depuis trouvé dans un

livre de médecine une observation qui justifie cette conjecture. Une fort petite cause peut empêcher la perspiration qui est si nécessaire à la santé ; & lorsque cela arrive , nous ne pouvons pas nous attendre que nos songes soient aussi tranquilles que dans d'autres tems. Il ne faut par conséquent point nous laisser allarmer par un songe extraordinaire ; car ce n'est probablement que le symptôme de quelque légère indisposition du corps ; & si cela est , il n'y a aucun rapport avec l'avenir , ni rien qui soit plus surnaturel que de se couper le doigt , ou d'avoir mal aux dents.

10°. Quant à l'opinion que quelques philosophes ont voulu soutenir, que nos songes nous sont inspirés par des êtres invisibles , je dirai seulement que cela me paroît fort invraisemblable. Car , premièrement , je ne vois aucune raison pour croire que Dieu veuille employer « des millions de créatures spirituelles » pour remplir l'office de présider à nos songes habituels. Secondement , il m'est impossible de concevoir comment ces êtres pourroient se trouver affectés , dans cette

opération , par l'air extérieur ou par l'état de notre santé , qui , comme on fait , ont une si grande influence sur nos pensées , tant lorsque nous sommes livrés au sommeil , que pendant que nous veillons. Et , troisièmement , d'après ce que nous savons de la vivacité de notre imagination durant le jour , il n'est pas besoin que nous supposions un agent étranger pour produire les différens phénomènes de nos songes ; puisqu'il semble que l'ame possède elle-même des facultés suffisantes pour cela. La fièvre , la mélancolie & plusieurs autres maladies jettent un désordre & un égarement dans les pensées d'un homme éveillé égal à celui que nous éprouvons dans nos songes , & peut-être même plus grand encore. Si l'on ne suppose pas que l'intervention d'êtres invisibles ait lieu dans le premier cas , pourquoi faudroit-il y avoir recours pour le second ? Mais on allègue que pendant le sommeil l'ame est purement passive , & se trouve le jouet des visions dont elle voudroit s'affranchir s'il étoit en son pouvoir. Et l'on pourroit répondre ce

qui n'est pas moins vrai, savoir, que les personnes livrées à l'inquiétude & à la mélancolie n'éprouvent que trop souvent, que leur ame est également passive pendant qu'elles veillent, puisqu'elles sont alors de même tourmentées par des idées affligeantes, dont tout le pouvoir de leur raison, tous les efforts de leur volonté, & toutes les exhortations de leurs amis ne peuvent les délivrer.

Concluons. Peut-on douter un moment que la divine Providence veille à notre bonheur, & que souvent (sans que nous sachions combien de fois cela arrive) elle prend soin de notre conservation. Ce seroit donc une présomption de notre part, que de vouloir affirmer que nous ne recevons jamais en songe d'avertissement surnaturel sur ce qui doit nous arriver. L'objet de ces réflexions n'est pas de contredire ce qui semble prouvé par des expériences authentiques ou par des faits historiques; mais seulement de montrer que les songes peuvent être produits par une infinité de causes qui n'ont rien de sur-humain en elles; & que, malgré que nous n'ayons pas

des notions bien exactes sur la nature merveilleuse de cette espèce de perception , nous en savons néanmoins assez pour être convaincus qu'elles ne sont ni inutiles , ni superflues ; mais qu'elles peuvent , au contraire , contribuer à quelque dessein d'une grande importance , tant pour le bien être de notre ame , que pour celui de notre corps (1). J.

(1) Cette sage réflexion de M. Beattie s'accorde parfaitement avec le sentiment de Themistius , philosophe grec & orateur du quatrième siècle. « Les songes , a-t-il dit , sont une sorte de » divination à laquelle il ne faut ni résister opiniâtrement , ni croire avec trop de légèreté. »
Note du Traducteur.



DISCOURS

SUR CE PASSAGE D'HORACE :

NEC QUARTA LOQUI PERSONA LABORET.

(*Ad Pisones* , v. 192)

PAR M. L'ABBÉ E. Q. VISCONTI.

TRADUIT DE L'ITALIEN.

SÎ la supériorité des anciens dans la recherche de ce qui a le vrai & l'utile pour objet n'est pas encore reconnue , on ne peut certainement pas leur contester cette prérogative dans les connoissances & les principes qui conduisent au beau en tous genres ; & c'est-là une justice qu'on leur a même rendue depuis long-tems , sans que personne ait osé former quelque doute à cet égard ; tant par rapport aux arts qui tiennent au dessin , que relativement à la musique , à l'éloquence & à la poésie. Voilà pourquoi les plus habiles littérateurs ont , de tous les tems , employé avec le plus grand respect les ouvrages des anciens , & se sont soigneusement gardés de les

Tome III.

T

soumettre inconsidérément à la censure , quand ils ont cru y trouver quelque défaut ou quelque incorrection ; toujours portés à douter si ce qui leur paroïssoit digne de blâme n'étoit pas un de ces artifices , inconnus aux modernes , qui servoient à constituer la perfection de l'ensemble de l'ouvrage & à le rendre un chef-d'œuvre. Peu satisfaits de nous avoir laissé des exemples inimitables , & qui approchent de la perfection idéale ; les anciens nous ont donné aussi d'excellens préceptes & de règles certaines sur l'art de la parole , auxquels l'esprit philosophique de ces derniers tems n'a rien trouvé à critiquer , ni à ajouter ; de sorte que pour produire les plus merveilleux effets , ils ne demandent qu'à être bien connus & mis habilement en œuvre. Il n'y a point de principes raffinés enseignés par les nouveaux philosophes , point d'inventions heureuses produites par les auteurs classiques modernes , point d'observations judicieuses faites par nos laborieux critiques , qu'on ne trouve dans les livres des anciens , ou que du moins on ne puisse en déduire ;

ou dont enfin ces livres n'offrent quelques beaux exemples. Les ouvrages d'Aristote , de Denis d'Halicarnasse , de Longin , de Cicéron , d'Horace & de Quintilien , seront toujours des sources inépuisables du beau , & des guides sûrs pour apprendre à en trouver des modèles chez les Grecs & chez les Romains. Mais le poëte dont les préceptes sont les plus admirables & les plus utiles , c'est , sans contredit Horace , dont *l'Epître aux Pisons* porte , à cause de ces qualités , le titre d'*Art Poétique* , & contient aussi véritablement des principes lumineux & de sages réflexions , exprimés avec cette noble simplicité & cette mâle vigueur , qui mettent le poëte sublime au rang des grands philosophes. On diroit que la nature , la vérité & la raison lui ont inspiré les sages maximes dont ce petit poëme est parsemé. Il y a néanmoins des gens qui pensent , qu'Horace a quelquefois enseigné comme règles de l'art , ce qui en effet n'étoit que de caprice & de mode , & que jusqu'à - présent on n'a pas eu d'autre raison pour les suivre , que celle qu'elles ont été prescrites par co

poète. C'est ainsi , qu'en s'écartant de quelques-uns de ses préceptes , il y a eu des écrivains qui se sont flattés néanmoins de pouvoir bien faire , & même de faire mieux que s'ils s'étoient tenus strictement à ses principes. Ils ont même accusé de pédanterie ceux qui ont osé leur en faire le reproche , & ont regardé comme un enthousiasme ridicule l'implicite déférence que nos meilleurs littérateurs ont montrée pour les règles établies par les anciens.

Si parmi ces lois , il y en a une qui doive paroître plus fondée sur l'usage que sur la raison , c'est certainement celle qui regarde la poésie dramatique , & qu'Horace prescrit dans cet hémistiche : *Nec quarta loqui persona laboret*. Le célèbre Métastasse (1) , pense que ce précepte a été simplement dicté par les comédiens pour leur commodité ; & Dacier (2) observe même , que les mo-

(1) Dans ses remarques sur l'*Art Poétique* d'Horace.

(2) Dacier dans ses notes sur ce vers , où il s'appuye sur le sentiment de Scaliger , lequel

derniers s'en sont écartés avec un heureux succès. Et si , après la naissance des lettres , quelque auteur tragique a scrupuleusement observé cette loi , on a regardé cette peine comme gratuite & perdue (1).

Il me semble cependant que ce n'est qu'après une discussion bien exacte , qu'on auroit dû rejeter une règle que le poëte de Venôse a jugé digne de tenir place parmi ses préceptes. Que si du premier moment on n'apperçoit pas la connexion qu'une règle peut avoir avec les autres principes que dicte la saine raison , je pense qu'on doit l'attribuer à ce qu'on n'en a pas examiné d'une manière assez attentive l'importance & les conséquences , ni saisi le sens dans toute

affirme que *nulla religio est* , de faire paroître quatre acteurs dans la même scène. Mais c'est mal-à-propos qu'on se sert ici de l'autorité de Scaliger , qui , dans cet endroit , parle de la scène comique & non pas de la scène tragique. Voyez ses *Poetices* , *Lib. III* , *cap. 96*.

(1) Voyez le *Rutzvanscad Act. I* , *Sc. IV*. — *Rutzvanscad le jeune* est une parodie italienne , d'une tragédie dans la même langue , intitulée *Ulysse le jeune* , de Lazzarini. On peut consulter sur ces deux pièces les *Observations sur la Comédie* de Louis Riccoboni , *page 309* , *seq. Note du Traducteur*.

son étendue. Pour mieux parvenir à cette connoissance nécessaire, je vais exposer les sentimens des critiques tant anciens que modernes sur ce passage, auxquels je joindrai mes propres réflexions.

Il y en a qui pensent que, suivant ce précepte d'Horace, il est absolument défendu de faire paroître plus de trois interlocuteurs à la fois sur la scène (1). On prétend que c'est ainsi que les Grecs en ont agi; & l'on cite même, comme une preuve de cette assertion, le témoignage d'un savant grammairien de l'antiquité, appelé Diomède (2).

Mais il me paroît que ceux qui ont soutenu ce sentiment ne s'étoient pas formé une juste idée du théâtre grec, & n'avoient pas bien saisi le sens des paroles du grammairien dont il est ici question. Il est très-vrai que les Grecs n'introduisoient pas plus de trois personnages à la fois dans la

(1) Lambinus, chez Porphyre, est de ce sentiment, que la tourbe des commentateurs a adopté.

(2) Dans son livre *De Arte Grammatica*, Lib. III, cap. IV.

même scène ; mais le chœur , qui , pendant les intermèdes , tenoit lieu d'acteur , formoit souvent le quatrième personnage. Il n'y a peut - être point de tragédie de Sophocle , ni d'Euripide , dont les scènes pathétiques & intéressantes ne soient composées de quatre interlocuteurs , en y comprenant , comme quatrième personnage le chœur , qui , suivant qu'Horace le fait entendre , *Actoris partes officiumque virile defendit* , & dont l'office étoit de remplir les vuides qui , dans nos bonnes tragédies modernes , le font par les acteurs secondaires qu'on appelle confidens. Voilà pourquoi l'Euripide françois , le sensible Racine , cet élève chéri des Muses , cet admirable imitateur des Grecs , a presque toujours évité de mettre à la fois quatre acteurs sur la scène ; mais non pas quand il y en a un ou deux qui remplissent le rôle de personnage secondaire ; parce qu'il a cru sans doute qu'ils pouvoient tenir lieu du chœur des tragédies grecques ; & par conséquent , il ne s'écartoit pas par-là de leur exemple. Diomède , en disant , *Dramata vero tres personæ solæ agunt* ;

a certainement voulu parler des personnages que les Grecs appelloient proprement *hypocrites*, mot qu'on a souvent traduit en latin par *personæ*, & qui étoit le nom qu'on donnoit seulement aux acteurs qui n'étoient pas compris dans le chœur. De sorte que si l'on vouloit faire usage de cette règle, suivant le sens du passage d'Horace, on verroit que c'est plutôt le cinquième que le quatrième acteur qu'il faut exclure de la scène.

D'autres plus sages interprètes du précepte de notre poëte, pour ne pas contrevvenir à la pratique des Grecs, & en même tems, pour ne pas admettre qu'il y est question d'un cinquième interlocuteur, qu'on a rarement employé à ce qu'il semble, ou dont on ne trouve du moins point d'exemple dans les pièces de théâtre qui nous restent des anciens, ont pensé que dans ce nombre étoit compris les personnages que représentoit le chœur, que l'hémistiche d'Horace n'exclut pas tout-à-fait de la scène, mais dont il veut seulement modérer le débit; de manière que lorsqu'il se trouve quatre interlocuteurs sur la

scène, il y en a toujours un dont le rôle se réduit à fort peu de chose & qui se mêle rarement du discours. C'est ainsi qu'il paroît que le chœur des Grecs se bornoit uniquement à dire quelques vers sententieux à la fin du discours passionné des trois acteurs; dont on trouve sur-tout un fort bel exemple dans la scène d'*Hécube* (1). Ulysse arrache la jeune Polyxène des bras de sa mère, tandis qu'Hécube suppliante cherche à porter à la compassion le héros grec, qui tâche de demeurer inflexible, & tandis que Polyxène s'encourage elle-même à subir la mort; car, pendant ce tems-là, le chœur se plaint de la dureté du destin, & de la triste servitude des dames troyennes, ou admire le courage de la jeune Polyxène. Dacier, qui prétend que c'est l'abbé d'Aubignac qui le premier a fait l'interprétation en question, ne se rappelloit pas sans doute, dans ce moment, qu'il l'avoit lue dans Acrone, ancien scoliaste d'Horace, qui a même remarqué que cet

(1) Tragédie d'Euripide.

hémistiche , *Nec quarta loqui personæ laboret* , pris dans le sens qui lui est propre , ne condamne pas tant le quatrième personnage à un silence absolu , qu'il ne tend à modérer une stérile abondance de paroles dans le rôle dont il peut être chargé (1).

Cette opinion paroîtroit peut-être la plus vraisemblable , si la clarté du dialogue ne devoit pas être observée dans toutes les scènes , & s'il ne falloit pas éviter une fastidieuse redondance , lors même qu'on emploie un plus petit nombre d'acteurs. Il y a une grande différence entre vouloir que les interlocuteurs ne se livrent point dans le discours à une trop grande volubilité de langue , & qu'ils se conforment à la vérité & évitent l'ennui aux spectateurs , en bornant leur dialogue à une longueur raisonnable , ainsi que cela est nécessaire dans toutes les scènes , & prétendre qu'il n'y ait que quatre personnages parlans. Les rôles des acteurs doivent avoir plus ou moins d'étendue dans

(1) *Non dixit taceat , sed non loquendo laboret*

la même scène , suivant le degré d'intérêt qu'ils prennent à ce qui s'y passe , ainsi que suivant leur rang , leur caractère , les différentes situations où ils se trouvent & les diverses passions qui les animent. En outre , il faut que les personnages inférieurs n'occupent pas long-tems les spectateurs ni d'eux-mêmes , ni des affaires des autres , si ce n'est lorsqu'ils viennent faire la narration ou le récit de quelque grand événement , que les anciens mettoient dans la bouche des messagers ; parce que la trop vaste capacité des théâtres , & l'embarras que caufoient les masques & les cothurnes , rendoient difficile l'exécution de certains coups de théâtre dont les modernes sont si grands partisans. Mais lorsque la scène demande que les quatre acteurs y soient tous animés à-peu-près d'un égal intérêt , & qu'aucun d'eux n'ait un long discours à tenir , je ne vois pas par quel motif il faudra que le quatrième ait moins à dire que les trois autres. En effet , voudroit-on blâmer Racine de ce que dans l'admirable scène d'*Athalie* , où cette reine interroge le jeune Joad ,

pour connoître les principes qu'on lui a inculqués , il n'y ait pas un des quatre interlocuteurs qui parle beaucoup moins que les trois autres ?

Si dans les tragédies grecques le chœur , qui y tient lieu d'un quatrième interlocuteur , parle fort peu , il faut l'attribuer à ce qu'il ne peut jamais représenter un des principaux personnages de la tragédie.

D'ailleurs , je pense que cette sobriété du discours d'un quatrième acteur , quand il se trouve en scène avec trois autres , loin d'être le sens strict de la règle d'Horace , n'en est , au contraire , que la conséquence ; à cause que , par un principe utile & lumineux , il exclut non-seulement de la même scène quatre principaux acteurs ; mais il défend aussi expressément de les faire trouver ensemble dans une même pièce de théâtre , comme contraire à l'intérêt général ; de sorte que par ces paroles : *Nec quarta loqui persona laboret* , il a voulu enseigner qu'outre le *protagoniste* ou le héros de la pièce , il ne doit y avoir dans une bonne tragédie que deux autres personnages , qui partagent avec lui le

principal intérêt , & qui par conséquent fixent l'attention des spectateurs.

Je ne puis comprendre sur quoi les commentateurs de ce passage d'Horace se fondent pour restreindre une règle si générale au seul cas où il se trouve quatre acteurs ensemble sur la scène. L'enchaînement de son discours, loin de venir à l'appui de cette interprétation , indique toute autre chose. Horace , après avoir averti de ne point employer des moyens sur-naturels pour dénouer l'intrigue , *Nec Deus interfit , nisi dignus vindice nodus inciderit* , (précepte qui regarde l'essence même du drame & non les incidens) , ajoute une autre règle qui a pour objet son ensemble , savoir , que le quatrième personnage d'une tragédie doit offrir moins d'intérêt que les trois premiers : *Nec quarta loqui persona laboret*. Il n'indique en aucune manière que cela doive être entendu seulement des scènes où il y a plus de trois acteurs à la fois ; & il n'y ajoute aucune exception , ni aucune restriction ; ce que , suivant l'exactitude accoutumée de son style , il n'auroit pas manqué de faire , si

par le vers en question , il n'avoit pas voulu inculquer un principe plus grand , plus général , celui de ne partager le principal intérêt de l'action qu'entre les trois premiers personnages de la pièce.

La preuve que c'est dans le sens que je viens de le dire , qu'il faut entendre le précepte d'Horace , se trouve dans un endroit de la *Poétique* d'Aristote qui est un peu obscur , parce qu'il n'a pas voulu citer des exemples dans les tragédies grecques & dans l'histoire du théâtre des Grecs , par lesquels il auroit jetté un jour lumineux sur cette matière (1). Notre

(1) Aristote , *Poétique IV* , où il est dit : « La tragédie , après beaucoup de changemens , se reposa quand elle eut tout ce qui lui étoit propre. » Eschyle fut le premier qui mit deux acteurs sur la scène ; car il n'y en avoit qu'un avant lui ; il diminua les chants du chœur & inventa l'idée du principal personnage. Sophocle ajouta un troisième acteur aux deux d'Eschyle , & orna la scène de belles « décorations ». Diogène Laërce , remarque la même chose dans la vie de Platon , où il dit , que la tragédie fut parfaite lorsqu'on y eut ajouté ce troisième acteur. Suidas , (Σειφκλῆς) , répète la même chose ; ainsi que l'auteur grammairien de la vie de Sophocle , qui se trouve ordinairement jointe à ses tragédies. Cela démontre que ce sentiment n'étoit pas particulier à Aristote , mais que tous les Grecs pensoient la même chose sur ce sujet.

philosophe dit, qu'Eschyle fut le premier qui introduisit un second acteur, & qui distingua le protagoniste, que Sophocle y en ajouta un troisième, & que par-là la tragédie reçut toute sa splendeur & sa dernière perfection.

La première signification que ce passage d'Aristote semble présenter, touchant le nombre des interlocuteurs dans les tragédies grecques, se trouve bientôt détruite par la lecture de ces tragédies mêmes. Dans celles d'Eschyle il paroît jusqu'à six, & dans celles de Sophocle jusqu'à huit personnages. Les savans s'accordent à dire, qu'Eschyle fut le premier qui introduisit le dialogue dans la tragédie, c'est-à-dire, qui fit parler ensemble deux acteurs; & que c'est Sophocle qui remplit ensuite la scène de trois interlocuteurs à la fois (1). Cette explication qui est plus savante que la précédente, n'est cependant pas meilleure. Selon moi, Eschyle ne fut pas le premier qui employa le dialogue au théâtre,

(1) Le Quadrio est de cette opinion, qui paroît la plus générale.

ni Sophocle le premier qui mit ensemble trois personnages en scène. L'invention du dialogue, sans lequel il ne peut y avoir de véritable tragédie, a été antérieure à Eschyle; sans quoi Horace, qui, dans son *Art Poétique*, fait mention de toutes les nouveautés dont l'art dramatique est redevable à Eschyle, n'auroit pas manqué de parler de la principale & de la plus intéressante de toutes.

*Post hunc, (dit-il), personæ pallæque
repertor honestæ,
Æschylus & modicis instravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.*

Il ne me paroît pas qu'il puisse entrer dans la tête d'un homme sensé qu'Horace, qui a voulu faire connoître tous les changemens introduits par Eschyle dans la tragédie, & qui s'est ressouvenu même des masques, des robes traînantes & du cothurne, ait pu oublier l'heureuse invention du dialogue.

Et, véritablement, si Eschyle eût été le premier à introduire le dialogue dans la tragédie, il n'y auroit
probablement

probablement pas employé en un si court espace de tems un aussi grand nombre de personnages ; car peu satisfait de mettre ensemble deux acteurs sur la scène , il en fait paroître jusqu'à trois à la fois ; ce qui néanmoins , suivant l'explication citée plus haut d'un passage d'Aristote , devroit être regardé comme une invention postérieure de Sophocle. Cependant dans les *Cæphores* d'Eschyle , Clytemnestre , Oreste & Electre se trouvent dans le même tems sur la scène & s'entretiennent ensemble ; & dans le *Menon* , tragédie perdue du même auteur , il y avoit , suivant le rapport de Pollux , jusqu'à quatre acteurs parlans dans le même dialogue , sans compter le chœur (1). Peut-être même pourroit-on citer un plus grand nombre d'exemples de cette nature ; si nous n'étions pas privés de la plus considérable partie des tragédies de cet auteur.

Si donc Eschyle a connu la scène à trois & même à quatre interlocuteurs ,

(1) Julius Pollux , *Onomast. Lib. V. cap. 15* , suivant les corrections des commentateurs dans l'édition de Kuhniius.

Comment se fait-il qu'Aristote attribue l'honneur de cette invention à Sophocle ? Quiconque voudra expliquer de cette manière le passage de ce philosophe dont il est ici question , ne pourra certainement pas se tirer d'embarras ; d'autant plus que cette interprétation n'est pas conforme au sens grammatical des paroles ; car c'est toute autre chose de joindre à la tragédie un second & un troisième acteur , ou d'y introduire le dialogue à deux & à trois personnages.

Il y en a qui ont cru éviter la force de cette objection , en prétendant qu'il n'y avoit que trois acteurs pour réciter les tragédies de Sophocle , & tout au plus deux pour celles d'Eschyle , qui , en changeant adroitement de costume & de masque , paroïssent tantôt vêtus en homme & tantôt en femme , tantôt sous la pourpre des rois , & tantôt sous les haillons d'un mendiant , tantôt sous la figure d'un vieux devin & tantôt sous les traits d'un jeune héros (1). Il ne semble guère possible que cette

(1) C'étoit-là le sentiment de plusieurs commentateurs d'Horace , que Lambinus a critiqués.

opinion hasardée ait été reçue des personnes qui avoient quelque connoissance du théâtre des Grecs & de l'histoire d'Athènes. Comment auroit-il été possible que , dans l'*Antigone* de Sophocle , le vieux messager se fût montré un moment après sous la figure d'Ismène ? Le tems auroit absolument manqué pour faire une pareille métamorphose. Comment peut-on supposer avec quelque probabilité , que , dans *Œdipe à Colonne* , l'étranger à peine sorti soit revenu sur-le-champ sous la figure d'Antigone ; & qu'à son tour celle-ci traînée hors de la scène , ait reparu immédiatement après sous les habits de Thésée ? Et quand même ces rapides changemens de costume auroient pu avoir lieu , seroit-il raisonnable de vouloir persuader que le peuple spirituel & voluptueux d'Athènes , accoutumé à épuiser en spectacles les revenus de l'état , destinés à être le nerf de la guerre & le bouclier de la liberté publique (1) ; que ce peuple , dis-je , accoutumé à voir les chœurs de ses drames

(1) Ces malheurs sont assez connus par l'histoire des orateurs grecs.

composés de cinquante chanteurs , auroit voulu se prêter à l'économie , aussi modique que ridicule , de n'avoir qu'un seul acteur pour jouer tous les rôles ? Une conjecture si peu vraisemblable ne mérite pas que je m'arrête plus long-tems à la combattre. J'observerai seulement , qu'Horace auroit bien pu s'épargner la peine d'avertir de ne pas faire parler quatre acteurs dans la même scène , si réellement il ne s'en étoit trouvé ensemble que trois à la fois.

Il faut donc croire qu'en bornant le nombre des acteurs à trois , Aristote a voulu parler des trois principaux ; & cette manière de s'exprimer n'est pas tout-à-fait impropre , puisque le mot grec *hypocrites* ne servoit pas , suivant son étymologie , à indiquer quelque acteur en particulier , mais seulement , en général , ceux qui ne chantoient jamais dans les chœurs (1). Nous savons aussi par Pollux , que les acteurs qui remplissoient les der-

(1) Voyez le Lexicon d'Esichius , aux mots ὑποκρινομαι , & ὑποκριτης , & l'on trouvera que ces noms ont été donnés à ces acteurs , à cause qu'ils répondoient au chœur : ἀπὸ τοῦ ὑποκρινομαι.

niers rôles de l'action dramatique se prenoient parmi les chanteurs du chœur même, où ils rentroient ensuite après avoir changé de masque & d'habits, quand ils avoient fini de jouer le petit emploi dont ils avoient été chargés (1). Par conséquent, lorsqu'Aristote dit, que la perfection de la tragédie consiste à n'avoir que trois acteurs ; il ne veut rien enseigner d'autre, sinon qu'il ne falloit pour cela que trois premiers personnages dans une pièce.

Tout concourt à faire croire que cette hypothèse est la meilleure. Aristote lui-même la confirme, quand il remarque qu'Eschyle, en introduisant un second acteur ou principal personnage, fut attentif à le bien distinguer du *protagoniste* ; & les lexicographes grecs le prouvent également, quand ils se servent des termes de *deuteragoniste* & *tritagoniste* (2) ; c'est-à-dire, *second* & *troisième acteur* (3).

(1) Julius Pollux, *Onomast. Lib. IV, cap. 15*, où il parle du παραχρημα. Scaliger, *Poet. I, cap. 9*.

(2) Suidas, Δευτεραγωνιστής & Τριταγωνιστής.

(3) Cicéron indique aussi cette distinction, lorsqu'il

Enfin , on fera parfaitement convaincu de la juſteſſe de cette idée , par la lecture des tragédies grecques , par la pratique des modernes qui ont chauffé avec honneur le cothurne , ainſi que par la ſaine raiſon même.

Qu'on liſe Eſchyle , on trouvera outre le *protagoniſte* un ſecond acteur , qui partage & qui , en même tems , augmente l'intérêt de la tragédie : Prométhée & Io ; Electre & Oreſte ; Atoſſe & Xerxes ; Agamemnon & Clytemneſtre. Sophocle a toujours employé un *tritagoniſte* ou troiſième principal perſonnage : Ajax , Ulyſſe & Tecmeſſe dans ſon *Ajax* ; Philoctète , Ulyſſe & Néoptoleme dans ſon *Philoctète* ; Antigone , Hémon &

qu'il dit : « Que ſouvent entre les acteurs grecs , celui » qui fait le ſecond ou le troiſième perſonnage , » quoiqu'il ait la voix plus forte que le premier , » la modère & la tient plus baſſe , pour ne pas » paroître à ſon déſavantage ». Porphyre a remarqué de même , « Que les *tritagoniſtes* agiſſoient » toujours avec beaucoup de modération ». On ſait auſſi que Démoſthène dit : « Faire le troiſième diſcours » , pour ſignifier le troiſième perſonnage ; & que , par injure , il a donné à Eſchyle le nom de *tritagoniſte* , pour faire connoître qu'il avoit été hiſtrion , & jouant ſeulement le troiſième perſonnage. *Note du Traducteur.*

Créon dans son *Antigone* ; Electre & Oreste & Clytemnestre dans son *Electre* ; OEdipe , Jocaste & Créon dans son *OEdipe Roi* ; OEdipe , Antigone & Thésée dans son *OEdipe à Colonne* ; Hercule , Déjanire & Lychas dans ses *Irachiniennes* , sont les trois acteurs qui dans chacune de ces tragédies sont distingués de tous les autres , & qui véritablement composent tout le fond de ces pièces. Je ne ferai pas la même énumération des principaux personnages des tragédies d'Euripide ; j'observerai seulement , que ce poëte s'est souvent contenté , à l'imitation d'Eschyle , de deux *agonistes* ; ce qui fait que ses drames paroissent plus simples que ceux de Sophocle , quoiqu'ils offrent quelquefois plus d'intérêt & de passion. Qu'on ne m'objecte point que si cela est en effet ainsi , il étoit inutile qu'Horace enseignât un précepte contre lequel personne ne péchoit ; car comment pourroit-on prouver cette assertion , puisque nous avons perdu tous les poëtes tragiques latins , & même un grand nombre des grecs , qui avoient paru avant Horace ? Peut-être que le desir de

mieux faire , à porté les poètes postérieurs à augmenter le nombre des premiers acteurs ; & il se pourroit aussi qu'en outre - passant la bonne règle , les auteurs aient mérité l'approbation du peuple d'Athènes , qui étoit peuple comme par-tout ailleurs. Pausanias nous apprend , que les vestibules du théâtre d'Athènes étoient remplis de statues de poètes médiocres & obscurs (1) , qui avoient partagé l'honneur de la couronne de lierre avec les Sophocle & les Euripide. Tant est peu solide & peu flatteur le jugement de la tourbe des prétendus connoisseurs , qui s'arrogent le titre de public , & qui jugent plutôt d'après les caprices éphémères de la mode , que d'après les principes de la nature & de la raison. Quelques-uns de ces poètes grecs & des latins , leurs imitateurs ,

(1) Pausanias , *Livre I* , chap. 21. Suivant la traduction de l'abbé Gedoy , ce n'étoient pas les vestibules qui se trouvoient ornés des *portraits* (& non pas des *statues*) de ces poètes tragiques & comiques , pour la plupart obscurs ; mais c'étoit le théâtre même qu'on en avoit décoré. Plus bas cependant , on diroit que ces portraits étoient peints sur une muraille , nommée *australe* , qui joignoit le théâtre à la citadelle. *Note du Traducteur.*

auront ensuite joint un quatrième *agoniste* aux trois premiers , dans l'idée de donner par-là une nouvelle dignité & un nouvel intérêt à la tragédie , dont véritablement , ils n'ont fait qu'affaiblir l'action , en partageant ainsi l'attention des spectateurs ; & ont par conséquent détruit tout l'effet que doit avoir le principal rôle de la pièce. Nous avons vu , par exemple , qu'un poëte italien , qui possède des talens supérieurs , nous a donné des tragédies pleines de traits sublimes , mais sans repos , sans clair-obscur , de manière que les beaux endroits , sur-tout de quelques-unes de ces pièces , se trouvent privés d'intérêt ; & cela pour avoir joint Argie à Antigone , Créon à Hémon ; ou pour avoir mis le rôle d'Egiste de pair avec celui d'Electre , & celui de Clytemnestre avec celui d'Oreste ; ou en présentant , pour ainsi dire , sous le même point de vue Eteocle & Polynice , Jocaste & Créon , &c. C'est à de pareils poëtes qu'Aristote donne l'avis , que c'est par le troisième *agoniste* que la tragédie a atteint sa plus haute perfection ; c'est à eux qu'Horace

adresse son fameux hémistiche : *Nec quarta loqui persona laboret.*

Cependant cette règle essentielle n'a pas été oubliée par les bons poètes tragiques modernes ; & s'ils n'ont point appris à la connoître dans Aristote & dans Horace , ils en ont été instruits par la saine raison , le bon goût & le besoin d'unité & d'intérêt. Le *protagoniste* ou le héros de la pièce, n'a jamais qu'un seul personnage qui l'aime & qui lui prête du secours , & un autre qui le contrarie dans ses projets & qui le conduit à sa perte. Il seroit difficile de mettre de l'ensemble dans une tragédie sans ces deux interlocuteurs secondaires , dont l'intérêt qu'on peut leur donner rejail-
lit sur l'action principale & sur le *protagoniste* même ; de sorte que toutes les fois que le rôle de ces deux personnes sera de peu d'importance , la marche de la pièce , en général , sera foible & languissante , & l'on aura de la peine à développer avec énergie la passion du principal acteur. La foiblesse du rôle de Ptolémée , dans la tragédie de *Pompée* , de Corneille , rend cette pièce froide malgré la

beauté & la richesse de sa versification. Mais tout est perdu, quand il s'y joint un quatrième personnage. Corneille même n'en a pas introduit plus de trois dans ses bonnes tragédies. Rodrigue, Chymène & Diegue dans le *Cid*; Cinna, Emilie & Auguste dans *Cinna*; Polieucte, Pauline & Félix dans *Polieucte*, sont les trois *agonistes* de ces pièces. *Les Horaces*, où il y en a quatre, produit moins d'effet. Racine a observé le même précepte dans toutes ses tragédies : Iphigénie, Agamemnon & Achille dans son *Iphigénie*; Andromaque, Pirrhus & Hermione dans son *Andromaque*; Mithridate, Monime & Xipharès dans son *Mithridate*; Titus, Berenice & Antiochus dans sa *Berenice*; Britannicus, Néron & Agrippine dans son *Britannicus*; Bajazet, Roxane & Atalide dans son *Bajazet*; Phèdre, Hyppolite & Thésée dans sa *Phèdre*, sont les trois premiers personnages; *La Thébaïde*, ou *les Frères Ennemis* est une pièce moins parfaite & moins intéressante, à cause qu'il y a un plus grand nombre de principaux interlocuteurs. Enfin, le dernier poète tragique françois ne

s'est pas non plus écarté de cette utile règle , comme il feroit facile de le prouver , en faisant l'énumération de ses sublimes productions dans ce genre ; & si Crébillon , son rival , n'a pas suivi en cela tout-à-fait son exemple , il faut convenir aussi que ses tragédies ne méritent pas d'être imitées , quoique admirables d'ailleurs par la beauté & l'énergie de caractère qui y règnent. Maffei n'a pas manqué de bien distinguer les trois premiers acteurs de sa belle *Méropé* , par les rôles de Méropé , de Polifonte & de Cresfonte. Je pourrois aux exemples que je viens de citer en joindre une infinité d'autres , des poètes de toutes les nations & de tous les tems , si avant de finir ce discours , je ne voulois pas arrêter un moment votre attention sur un seul d'entr'eux , de qui les surprenantes beautés méritent une admiration universelle & sincère. Shakespeare , ce fils de l'imagination , suivant l'expression de Milton , qui a marché de pair avec les plus grands poètes dramatiques connus , en méprisant toutes les règles & en ne prenant personne pour modèle , n'a cependant

pas contrevenu à cette loi dans ses meilleurs ouvrages. Il transporte , à la vérité , ses acteurs de Vénise dans l'île de Cypre , de Rome dans la Theffalie ; mais on ne trouve point d'autre acteur principal dans sa tragédie intitulée *Le Maure de Vénise*, qu'Otello, Desdémona & Jago ; ainsi que Hamlet, sa mère & le roi sont les trois *agonistes* dans *Hamlet* ; César , Antoine & Brutus dans *César* ; Prospère , sa fille & le duc dans *La Tempête*. Je ne parlerai pas des autres pièces dramatiques de cet auteur , pour éviter d'être trop prolix. Je ne pense pas , en faisant ainsi l'éloge de Shakespeare , contredire ce que j'ai avancé plus haut sur le mérite des anciens & sur les exemples des Grecs à observer & à imiter ; car celui qui calque ses ouvrages sur la nature ne peut être fort éloigné des originaux de l'antiquité. Si Shakespeare a mieux su remplir , que tout autre écrivain , ce précepte fécond d'Horace : *Respicere exemplar vitæ morumque*, l'observation seule de ce principe sublime a produit cette admirable imitation de la nature , qui le distingue de la foule des modernes , & qui ,

jointe à l'élévation , à l'étendue & à l'énergie de son imagination extraordinaire , sert à couvrir toutes ses irrégularités & tous ses défauts. Les traits sublimes sont aussi communs dans ses ouvrages , que rares dans ceux des autres écrivains ; de sorte que l'ame du lecteur ou du spectateur se trouve dans une émotion continuelle. Tantôt simple & tantôt fleuri , tantôt foible & tantôt énergique , tantôt recherché & tantôt négligé avec art , il charme & ravit par l'admirable variété de son style , par les caractères & les incidens de ses pièces , par des situations neuves , par l'élévation & la noblesse des idées & des expressions ; de sorte qu'il captive également l'oreille , le cœur , l'imagination & l'esprit. L'unité qu'il s'est proposé de conserver , n'est pas celle dont parlent communément les écrivains qui ont traité de la poésie dramatique. Shakespeare a donc pris le précepte : *Simplex dumtaxat & unum* , dans un autre sens. L'unique but de ses pièces de théâtre , c'est le développement du caractère du *protagoniste* ; & un homme doué d'un sentiment aussi exquis que le sien , n'ignoroit pas qu'il y pou-

voit parvenir par le moyen de deux autres principaux personnages , & qu'un plus grand nombre ne fait que diviser l'action , & en affoiblit par conséquent l'intérêt , en le répandant sur trop d'objets à la fois. On peut donc dire que le tragique anglois a observé , dans le sens que nous y attachons , la règle d'Horace qui a fait l'objet de ce discours.

J.



(320)

I D É E S

S U R

L E G E S T E

ET L'ACTION THÉÂTRALE,

PAR M. J. J. É N G È L,

De l'Académie Royale des Sciences
de Berlin, &c.

Falsa voluptatis causa sint proxima veris.

HORACE.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LETTRE PREMIÈRE.

LES argumens par lesquels vous avez cherché à me faire renoncer à l'idée d'un traité sur le Geste & l'Action théâtrale, dont je vous fis part il y a quelque tems, ont produit un effet entièrement opposé : loin de m'en détacher, ils m'y ont ramené avec plus de force.

force. C'est ainsi qu'en agit , direz-vous sans doute , tout homme entêté de son opinion : plus on s'efforce à le dégoûter de ses projets , & plus il s'obstine à les poursuivre. Je me flatte , mon ami , de ne pas mériter ce reproche de votre part ; aussi mon projet n'est-il pas d'écrire un traité sur l'art du geste. Cependant je ne puis résister à l'envie de hasarder quelques essais sur cette matière , ne fut-ce que pour me convaincre davantage de la réalité de l'idée que je vous ai communiquée.

Vous taxez l'ingénieux Lessing d'avoir parlé , dans sa *Dramaturgie* , de l'action théâtrale , comme d'une chose qui n'étoit pas susceptible de règles fixes & déterminées. Je ne trouve nulle part ce passage , mais il y en a un autre , qui , comme vous le remarquerez sans peine , prouve plus en ma faveur qu'elle ne prouve en la vôtre ; car quoiqu'il ne décide pas qu'il soit possible d'inventer réellement cet art , ce passage en fait du moins desirer l'existence. « Nous » avons des acteurs , dit-il (1) ; mais

(1) *Dramaturgie de Lessing* , T. II. Dans la
Tome III. X

» l'art du comédien nous manque.
 » Si anciennement il en a existé un,
 » nous ne l'avons plus ; il a été per-
 » du ; il faut donc en créer un entiè-
 » rement nouveau. On a beaucoup
 » écrit sur cette matière dans plu-
 » sieurs langues ; mais je ne connois
 » que deux ou trois ouvrages où l'on
 » trouve des règles particulières ,
 » exactes & précises , d'après les-
 » quelles l'on puisse déterminer l'é-
 » loge ou la critique que mérite le
 » jeu de l'acteur dans telle ou telle
 » situation. De-là vient que toutes les
 » réflexions qu'on peut faire sur ce
 » sujet sont si insignifiantes & si peu
 » fondées , qu'il ne faut pas être éton-
 » né que les acteurs , qui ne possèdent
 » qu'une heureuse routine , s'en trou-
 » vent également offensés , soit qu'on
 » loue ou qu'on blâme leur jeu. Car ,
 » dans le premier cas , ils s'imaginent
 » qu'on n'apprécie pas encore assez
 » leur mérite ; & dans le second , ils
 » pensent que la critique est trop fé-
 » vère. Quelquefois même ils ne savent

dernière pièce , qui , de même que quelques au-
 tres , n'ont pas été traduites par M. Junker.

» si c'est un compliment ou un repro-
 » che qu'on leur fait ? Il y a long-
 » tems qu'on a fait la remarque que
 » la sensibilité des artistes à la criti-
 » que est plus vive ou plus foible ,
 » en raison de ce qu'ils ont des prin-
 » cipes plus ou moins sûrs & évidens
 » de leur art ».

Je ne vois ici que des plaintes sur l'état actuel de notre théâtre , mais aucune apparence de doute sur ce qu'il pourroit être un jour , si l'on vouloit réellement s'occuper à le perfectionner. Si jamais on a pu espérer cette révolution , c'est peut-être à présent que notre théâtre commence à se former. Comme l'auguste chef de cette nation honore de son attention tout ce qui peut favoriser les progrès de l'art dramatique , il seroit honteux que les gens instruits sur cette matière ne cherchassent pas à y coopérer de tout leur pouvoir , ainsi qu'à contribuer au développement des différens arts qui se réunissent sur la scène ; dans un moment sur-tout où un art , qui y a beaucoup de rapport , excite un intérêt si grand & si général ;

mais qui , à la vérité , a déjà diminué
sensiblement , parce qu'on n'a pas pu
en trouver les principes généraux &
certains , & que des raisons , qui sont
assez connues , ne permettront peut-être
jamais de découvrir facilement par la
suite. J'appelle la *Physionomie* un art
semblable à celui de la *Pantomime* ;
car tous les deux s'occupent à fai-
re l'expression de l'ame dans les
modifications du corps ; avec cette
différence cependant , que le premier
dirige ses recherches sur des traits
fixes & permanens , d'après lesquels
on peut juger du caractère de l'homme
en général , & l'autre sur les mouve-
mens momentanés du corps , qui in-
diquent telle ou telle situation particu-
lière de l'ame

Au passage cité de Lessing , que
votre mémoire ne vous a pas retracé
fidèlement , je puis en opposer un
autre tiré d'un de ses ouvrages anté-
rieurs , qui prouve de la manière la plus
convaincante qu'il a été persuadé de la
possibilité de former un art du geste ;
qu'il doit même en avoir esquissé le
plan. Dans le premier volume de sa

Bibliothèque Théâtrale (1), il donne un extrait du *Comédien* de Rémond de Sainte Albine ; & pour prévenir le reproche de ne pas avoir traduit entièrement cet intéressant ouvrage , il en fait une critique aussi fine que judicieuse , dont je ne puis m'empêcher de copier le passage suivant , que vous trouverez certainement très-remarquable.

« M. Rémond de Sainte-Albine ,
 » dit-il , suppose tacitement dans tout
 » le cours de son ouvrage que les
 » modifications extérieures du corps
 » sont les suites naturelles de la situa-
 » tion intérieure de l'ame , qui se ma-
 » nifestent d'elles-mêmes sans aucun
 » effort. Il est vrai que chaque homme
 » peut rendre l'état de son ame par
 » des signes extérieurs & souvent
 » arbitraires qui frappent les sens ;
 » mais sur la scène on ne se contente
 » pas d'une expression approchante
 » des sentimens & des passions , &
 » moins encore de la manière impar-
 » faite avec laquelle un homme isolé ,

(1) Pages 202 — 266.

» placé dans la même situation , pour-
 » roit les rendre ; mais on veut que
 » cette expression soit tellement com-
 » plette qu'il seroit impossible d'ajouter
 » quelque chose à sa perfection. Pour
 » y parvenir , je ne vois pas d'autre
 » moyen que d'étudier toutes les
 » nuances particulières que les signes
 » extérieurs des passions & des sen-
 » timens offrent , suivant la variété
 » des caractères & des tempéramens ,
 » & d'en former une méthode gé-
 » nérale , qui deviendra d'autant plus
 » vraisemblable , que chaque homme
 » y retrouvera la nuance indivi-
 » duelle qui lui est propre. En un
 » mot , il me paroît que le principe
 » posé par notre auteur doit être pris
 » en sens contraire. A mon avis ,
 » lorsque le comédien aura appris à
 » imiter fidèlement tous les signes
 » & toutes les modifications du corps ,
 » qui , d'après l'expérience , ont une
 » certaine signification , alors son
 » ame , déterminée par l'impression
 » des sens , se mettra d'elle-même
 » dans une situation analogue aux
 » mouvemens & à l'attitude du corps ,
 » ainsi qu'à l'accent de la voix. Le

» talent d'acquérir cette imitation
 » adroite par un certain procédé
 » mécanique, fondé cependant sur
 » des règles invariables, dont on
 » conteste généralement l'existence,
 » est la véritable & la seule méthode
 » d'étudier l'art du comédien. Mais
 » qu'est-ce qu'on trouve, dites-moi,
 » de tout cela dans l'ouvrage de notre
 » auteur ? Rien, ou tout au plus des
 » réflexions trop générales & trop
 » vagues, qui n'offrent que des mots
 » vuides de sens au lieu d'idées, &
 » un certain je ne fais quoi pour des
 » définitions. Et c'est précisément par
 » cette raison qu'il seroit fâcheux que
 » notre public s'accoutumât à juger
 » d'après de semblables réflexions.
 » Tout le monde parleroit de chaleur
 » de sentiment, d'entrailles, de vérité
 » de nature & de grâce, & personne
 » n'en auroit peut-être une idée nette.
 » J'espère trouver bientôt l'occasion
 » de m'expliquer plus en détail sur ce
 » sujet, en offrant au public un pe-
 » tit ouvrage sur l'*Eloquence du geste*.
 » Je me bornerai donc pour le mo-
 » ment à dire que je me suis donné
 » toute la peine possible pour en

» rendre l'étude aussi sûre que facile ».

Ces derniers mots sur-tout m'ont engagé à transcrire ce passage. Celui qui s'étoit proposé d'écrire un traité sur l'action théâtrale , qui même en avoit déjà rédigé le plan , sinon sur le papier , du moins dans sa tête ; (car Lessing n'a jamais promis une chose dont l'exécution lui paroïssoit douteuse) , ne devoit pas envisager comme impossible l'exécution d'un pareil ouvrage. Ne m'objectez pas que dans le cours de son travail il doit avoir rencontré des difficultés insurmontables , parce que sans cela nous aurions eu cette nouvelle production de son fécond génie avant que la mort ne l'enlevât à la république des lettres & à ses amis. Cette funeste perte nous a privé de plus d'un ouvrage qui existoit dans sa tête , & qui n'avoit besoin que d'être rédigé sur le papier. Cet estimable écrivain , dont notre littérature se fera toujours honneur , possédoit tant de talens , des connoissances si étendues & si profondes , avec un amour si dépourvu de prévention pour toute espèce de recherches & de dis-

cussions libres , que , s'enrichissant sans cesse d'idées nouvelles, il avoit formé le plan d'une infinité d'ouvrages ; de sorte qu'il a dû se trouver dans une impossibilité absolue de les exécuter tous , & d'achever même ceux qui embrassoient trop d'objets , ou qui exigeoient un travail trop pénible & trop suivi. Voilà pourquoi nous avons tant de canevas incomplets de lui. L'homme doué de la plus grande facilité (don que n'eut pas Lessing) n'auroit pu épuiser la richesse de ses idées , ni même suivre dans leur développement la rapidité avec laquelle son génie fécond les concevoit.

Peut-être aussi trouva-t-il (si véritablement il a mis la main à l'œuvre) que sa dissertation projetée sur l'art du comédien deviendrait un ouvrage d'une certaine étendue ; & des productions fugitives convenoient mieux au génie de Lessing , tant par les raisons que je viens d'exposer , que par un autre motif qui ne lui fait pas moins d'honneur. Une pénétration peu commune , qui fut la faculté dominante de son ame , qui dirigeoit toutes les autres , & par laquelle , si j'ose le

dire , il les eut toutes ; cette pénétrante sagacité lui offroit dans chaque partie isolée d'un tout tant de détails intéressans , & sa vaste érudition multiplioit tellement les idées qui s'emparoisent tout d'un coup de son esprit , qu'il s'attacha toujours , pour ainsi dire , à de petits tous pris d'idées isolées ou de quelques parties d'une science , dont il croyoit pouvoir se rendre maître. Un sujet trop riche l'effrayoit par le nombre infini d'idées dont la discussion & le développement s'offroient à son esprit pénétrant ; car ce double travail de tout discuter , de tout développer , fut précisément celui qui devoit plaire à sa sagacité & à sa vaste érudition. En mesurant d'un coup d'œil l'abondance de la matière , & la prolixité inévitable d'un ouvrage méthodique , il ne voyoit point de terme à son travail , & il craignoit par conséquent d'être obligé de s'arrêter trop long-tems sur le même objet ; contrainte qui devoit être insupportable à un esprit aussi actif & aussi avide de nouvelles recherches.

L E T T R E I I.

Vous avez deviné la raison qui me porte à croire que la critique de Lessing sur l'ouvrage de Rémond de Sainte-Albine ne devoit pas vous être indifférente. Le passage que j'en ai cité contient la réfutation exacte de ce que vous m'avez objecté relativement à l'utilité de l'art du comédien ; & d'aussi bonnes raisons employées par un homme , pour lequel vous avez une prévention justement favorable , en doivent avoir d'autant plus de poids.

Tous les comédiens , en général , parlent sentiment , & se persuadent que leur jeu sera parfait , pourvu que , suivant le conseil de Cahusac (1) , ils parviennent à se pénétrer jusqu'à l'enthousiasme de leurs rôles. Je connois un seul acteur , mais c'est aussi le plus excellent dont j'aie entendu parler jusqu'à ce

(1) *Dissertation historique sur la Danse ancienne & moderne ; vers la fin.*

jour; savoir, Ekhoff (1), qui ne s'en est pas tenu au simple sentiment, ni par rapport à la déclamation, ni par rapport au geste. Je fais, au contraire, que dans la représentation il étoit très-attentif à ne pas se laisser emporter par le sentiment; afin que le défaut de présence d'esprit ne le fît pas pécher contre la vérité, l'expression, l'harmonie & l'ensemble. --- Un artiste qui s'abandonne simplement à la sensibilité de son ame, peut tout au plus espérer de représenter fidèlement les passions offertes à son imagination par le poëte avec les mêmes nuances qu'on appercevroit dans la réalité chez toutes les personnes qui en feroient actuellement affectées. En un mot, il rend complètement la nature. Mais l'imitation, la copie fidelle de la nature, ainsi qu'on l'a déjà tant observé, & qu'on l'observera toujours avec raison par la suite, est un principe qui ne suffit dans aucun art. La nature crée souvent des choses avec une telle perfection, que

(1) Célèbre comédien allemand.

L'art doit se borner à les saisir telles qu'elles sont , & à les rendre avec la plus scrupuleuse fidélité ; mais quelquefois aussi la nature , même en développant toutes ses forces , n'atteint pas le degré de perfection nécessaire ; ses productions sont tantôt fausses , tantôt foibles , tantôt trop outrées. Alors il est du devoir de l'art de corriger les défauts de la nature , de rectifier ce qu'elle a de faux , d'adoucir convenablement ce qui est trop fortement prononcé , & de rendre la vigueur nécessaire à ce qui est foible , suivant la masse des observations que l'art a eu soin de recueillir , ou plutôt suivant les principes qui en sont le résultat. --- Combien de fautes contre la langue , ou du moins de négligences , combien d'expressions louches , foibles , outrées , prolixes , obscures ou confuses n'échappent pas à l'homme entraîné par la chaleur du sentiment ? parce qu'en pareil cas il se sert toujours de la première manière de s'exprimer qui se présente à son esprit , & que sa mémoire lui refuse souvent la meilleure , la plus éloquente & la plus convenable , ainsi

que le tour le plus heureux pour en augmenter l'effet. Faut-il pour cela que le poëte copie servilement tout ce que la nature pourroit lui offrir ? Ne doit-il pas plutôt chercher à donner à son expression cette perfection , qui ne se rencontre que rarement , mais quelquefois aussi dans un degré supérieur ? Peut-il compter que sur la scène , comme dans le commerce de la vie , l'intonation suffira pour rectifier , expliquer ou modérer le mot , la mine & le geste ? Ne doit-il pas , au contraire , choisir des mots propres à indiquer le ton , la mine & le geste convenables , sans qu'il soit besoin de les chercher (1) ? Et son ouvrage n'aura-t-il pas atteint le suprême degré de vérité toutes les fois qu'on y trouvera par-tout cette convenance rigoureuse & cette frappante précision dans le choix des expressions ? ---- Mais si tel est le devoir du poëte , celui du comédien peut-il être différent ? Le jeu du plus habile acteur , guidé uni-

(1) Cicéron , *in Bruto* , c. 29. *Quid dicam opus esse doctrina ? Sine qua etiam , si quid bene dicitur , adjuvante natura , tamen id , quia fortuito fit , semper paratum esse non potest.*

quement par la nature , offre souvent , dans le ton de la voix & dans le mouvement du corps des taches , des négligences , des traits trop faibles ou trop outrés ; il en résulte des lacunes à remplir , des superfluités à retrancher , de petites discordances à rectifier : soins absolument essentiels , que tout artiste ne doit jamais perdre de vue , s'il est jaloux de mériter ce nom. Les ouvrages de l'art doivent , en général , s'offrir comme les productions les plus parfaites de la nature , qui , dans des millions de chances , peuvent se rencontrer en effet , mais qui , selon toutes les apparences , ne se rencontreront jamais facilement. --- Ce n'est que l'accord parfait entre les paroles , l'accent & le geste , & leur harmonie rigoureuse avec la situation & le caractère du rôle qui produisent le plus haut degré de vérité qu'il soit possible d'atteindre , & l'illusion la plus complète en est toujours la suite nécessaire.

Vous me dites que tout ce qui se fait d'après des règles sera nécessairement froid , roide & peiné. Cette observation est en effet juste quand on prend la chose

dans le vrai sens ; mais cela est faux d'après l'explication que vous en faites , & par conséquent mal vu.

Tant que la règle est présente au souvenir du disciple , tant que sa mémoire la lui rappelle sans cesse , & que timide & incertain dans l'application qu'il doit en faire , il craint toujours de commettre des fautes ; aussi long-tems sans doute l'exécution restera très-imparfaite , & même au-dessous de ce qu'elle seroit , s'il ne suivoit que l'impulsion d'un heureux instinct. Aussi l'habileté de l'exécution s'acquiert-elle plus tard par l'étude & la connoissance approfondie des règles , que par le tact que donnent les idées confuses du sentiment ; cependant on y parviendra toujours : la règle qui s'offroit d'abord avec clarté à l'esprit se transformera d'elle-même en idée , & se confondra avec le sentiment , qui , au besoin , se présentera avec plus de promptitude & de facilité. L'ame , par l'attention qu'elle doit donner à la règle , ne perdra plus rien de sa force , parce que cette attention ne sera plus nécessaire ; l'exécution deviendra aussi facile , elle aura autant de vivacité &

& de souplesse que celle du simple élève de la nature ; mais il y aura plus de fermeté , plus d'effet & plus d'adresse à surmonter les obstacles. -- Je ne disconviens pas qu'un homme doué du sentiment musical & d'une heureuse mémoire, qui veut retrouver sans papier noté sur le clavecin les morceaux de musique qu'il a dans la tête , & qui se sert de ses mains suivant l'impulsion de la nature ou le besoin du moment, ne parvienne pas plutôt & avec moins de peine à une grande habileté dans l'exécution , que celui qui doit apprendre auparavant à lire la note & à se familiariser avec le doigter de Bach. Examiner à la vue de chaque note sa place & sa valeur, se ressouvenir sans cesse des clefs du dessus & de la basse , apprécier la durée des tons , &c. , se demander en frappant chaque touche , quel doigt il faut employer , enfin s'occuper d'objets sans cesse variés , & dont chacun partage l'attention , c'est sans contredit un travail très-pénible qui doit rendre l'exécution fort imparfaite. Mais lorsqu'après des peines opiniâtres , l'habileté s'obtient enfin (ce qui ne manque pres-

que jamais d'arriver) alors l'élève devient dans son art un maître consommé, qui fait vaincre sur son instrument toutes les difficultés possibles, d'une manière aussi facile que sûre & précise: avantage auquel l'homme guidé seulement par son instinct naturel, ne pourra jamais prétendre. --- Il en est de même de tous les arts ; comment donc celui du geste seul, si nous l'avions, feroit-il une exception à la règle (1) ?

Mais supposé même que le comédien (ainsi que tous les artistes dessinateurs) pût se passer de principes, & que l'exercice, guidé par un sentiment obscur, fût plus que suffisant aux besoins de tous les arts ; il n'en est pas moins vrai que la théorie de l'art dramatique, réunissant des connoissances nouvelles sur l'homme, qui, comme telles, ont déjà une valeur réelle, auroit encore, sans cette utilité relative, un très-grand prix aux yeux de tout homme accoutumé à réfléchir. L'homme moral ne feroit-il pas aussi précieux à l'esprit observateur,

(1) Voyez l'*Observateur sur l'Art du Comédien*, page 28 ; & *Garrik, ou les Acteurs Anglois* page 8.

que le polype l'est aux yeux d'un Trembley, ou le puceron à ceux d'un Bonnet ? Nous ne connoissons la nature de l'ame que par ses opérations ; & nous trouverions certainement la solution de nombre de difficultés , si nous voulions observer avec plus de soins ce genre de ses opérations , ainsi que les expressions variées de ses passions & les mouvemens correspondans que ces passions produisent dans le corps. Ne pouvant pas la voir d'une manière immédiate , nous devrions être d'autant plus attentifs à examiner son miroir , ou , pour mieux dire , son voile , qui est assez diaphane & assez mobile , pour , qu'à travers de ses plis légers , nous puissions en deviner la forme.

L E T T R E I I I.

EN rétractant l'objection que vous m'avez faite contre l'utilité d'une théorie de l'art du geste , vous vous expliquez sur le mépris des règles de manière à mériter mon approbation. Vous accordez à l'homme de génie le droit

incontestable de regarder les règles fausses , indéterminées & partielles comme des entraves , & de les rejeter avec indignation ; mais vous ne lui permettez pas de se plaindre des règles en général , parce qu'il se rendroit suspect par-là ; car tout véritable homme de génie , dites-vous , se propose la perfection dans ses ouvrages , & toute bonne règle en indique la route. Ce feroit donc dévoiler un orgueil insupportable , que de ne pas vouloir écouter un guide , qui , ayant apprécié la marche des hommes de génie antérieurs , remarqué leurs faux pas , reconnu toutes leurs fausses routes , en a déjà conduit d'autres au sommet de la perfection ; ou ce feroit manifester le sentiment de sa propre impuissance & une humeur envieuse , de ce que ce guide apprend , même à ceux qui n'ont pas envie de courir la même carrière , jusqu'où l'on peut aller avec de la force , du travail & du courage. -- Si votre remarque est fondée , il n'est pas moins extraordinaire que ce soient précisément nos hommes de génie qui élèvent le plus la voix contre les règles.

Vous me promettez d'être aussi traitable à l'égard de la possibilité d'établir une théorie de l'art du geste , que vous l'êtes déjà relativement à son utilité , pourvu que je parvienne à réfuter votre objection principale ; car , je l'avoue , jusqu'ici je n'ai combattu qu'un moyen secondaire , & je ne puis exiger que vous vous rendiez à l'autorité d'un seul homme , fût-il même le plus grand & le plus digne d'une aveugle confiance. Au reste , j'aurois déjà réfuté cette objection , si d'abord je l'avois bien comprise , ou si , plutôt que de n'en pas saisir le vrai sens , je n'avois pas voulu en attendre une explication plus précise. Mais à présent encore vous me parlez d'une diversité infinie de détails sur cette matière ; vous prétendez que tout ce qui est sans bornes ne peut être assujetti à des règles fixes & à une théorie solide ; & vous croyez que c'est précisément cette abondance vague & indéterminée du sujet qui a fait échouer Lessing dans son entreprise.

Je ne puis me persuader que l'es-
pèce même de modifications de l'ame ,

que le corps peut indiquer par ses attitudes & ses mouvemens , vous ait paru si infinie & si indéterminable. De toutes nos perceptions , ce sont sans doute les mixtes & les composées qui forment le plus grand nombre ; mais pourvu qu'on puisse indiquer une expression déterminée pour les plus pures & les plus simples de ces perceptions , il en résultera , à ce qu'il me paroît , une grande facilité d'exprimer celles qui sont composées. Celles-ci étant formées de la réunion de plusieurs perceptions simples , la manière de les rendre participeroit également de plusieurs expressions de ce genre ; & il s'agiroit alors de voir s'il ne feroit pas possible de découvrir certaines règles pour diriger ces sortes de réunions d'une manière sûre & invariable. D'ailleurs , qu'en arriveroit-il , si l'on ne parvenoit jamais à compléter la théorie de cet art ? Selon moi , il vaudroit mieux encore savoir quelque chose à cet égard que rien ; d'autant plus que de légères notions préliminaires aplaniroient la route à de nouvelles découvertes.

Il ne me paroît pas moins invrai-

semblable que vous vous foyez occupé de la diversité infinie des objets qui fixent notre pensée , excitent nos desirs , ou provoquent notre dégoût. En tout cas , ce feroit-là une objection contre l'art de la pantomime des anciens , qui vouloient qu'on la comprît sans paroles , quoiqu'elle ne pût être entendue de quiconque en ignoroit les élémens. Ce ne feroit pas-là une objection solide contre la possibilité d'une théorie de l'art du geste , telle que je m'en forme l'idée , & dont l'objet ne feroit pas tant de peindre que d'exprimer , & moins encore de parler elle-même , que d'accompagner & de renforcer la parole. Vous vous rappelez sans doute ce que vous avez lu sur la pantomime dans quelques auteurs anciens , & principalement dans Lucien (1). Cet art est perdu pour nous , & je suis loin de désirer qu'on le renouvelle , quoique mon intention ne soit pas non plus de contredire le pompeux éloge que Lucien en a fait avec tant d'éloquence. L'art le plus vrai & le plus avoué

(1) Dans sa *Dissertation sur la Danse*.

par le bon goût feroit toujours , à mon avis , celui du comédien ; & je crains que l'un & l'autre de ces arts ne puissent être portés ensemble à leur perfection sans que le premier ne voie diminuer le nombre de ses amateurs , & qui plus est sans qu'il perde véritablement de son prix. Le comédien pourroit partager l'admiration du public pour la pantomime ; ce sentiment pourroit l'engager à l'imiter , & la peinture des idées , objet essentiel pour la pantomime , pourroit lui faire oublier l'art plus réel & plus noble de l'expression. Ou , si cela n'arrivoit pas , le comédien pourroit du moins adopter le jeu trop riche , trop vif & souvent trop marqué du pantomime ; car celui-ci , suivant la judicieuse remarque de l'abbé du Bos (1), doit, pour devenir intelligible , rendre ses démonstrations plus vives & son action plus animée que le simple comédien. Et la vraie mesure, qui, dans tous les arts , fait la condition essen-

(1) *Réflexions crit. sur la Poésie & sur la Peinture* , T. III , p. 304.

tielle de la beauté , se trouve si difficilement sans cela !

Il ne reste plus qu'un point de vue sous lequel on puisse examiner votre objection , & c'est probablement le véritable. Il me semble que vous avez voulu dire que la même modification de l'ame est exprimée avec une variété infinie par différens hommes , sans que pour cela l'expression de l'un soit préférable à celle d'un autre ; & qu'il faut plutôt prendre en considération le caractère personnel & national , l'état , l'âge , le sexe , ainsi que mille autres circonstances pour déterminer ensuite l'expression la plus vraie & la plus convenable. Votre objection interprétée & expliquée de cette manière est , en effet , assez importante pour mériter un examen sérieux & une réponse bien exacte.



L E T T R E I V.

Vous me demandez pourquoi votre objection prise dans le dernier sens dont il est question à la fin de ma précédente lettre , & que vous reconnoissez pour être la vôtre , me paroît si importante & si digne d'un examen réfléchi ? C'est parce qu'elle semble indiquer la véritable méthode par laquelle l'art du geste pourroit être trouvé le plus facilement , & parce qu'elle m'aide à fixer les bornes dans lesquelles cette théorie devroit se renfermer. --- Vous me comprendrez sans peine lorsque j'aurai détruit votre objection , & circonscrit dans ses véritables limites ce qui vous paroît d'une si immense étendue.

Il est très-vrai que dans l'expression de leurs sentimens , les nations se distinguent souvent entr'elles d'une manière très-frappante , & que plusieurs même se servent pour cela de moyens absolument contraires. L'Européen , pour marquer son estime &

son respect, découvre sa tête, tandis que les Orientaux la tiennent couverte : le premier , même pour désigner le plus haut degré de vénération , incline seulement la tête & courbe un peu le dos, rarement il fléchit le genou ; les autres , en pareil cas , cachent leur visage ou se prosternent la face contre terre. La tête découverte n'est sans doute pas chez les Européens une expression naturelle ; mais simplement une allusion à quelque ancien usage arbitraire ; probablement à celui des Romains , qui ne permettoient à leurs esclaves de porter le chapeau que lorsqu'ils les avoient affranchis ; & par cette raison le chapeau ou le bonnet est encore le symbole de la liberté. -- Suivant le Talmud cette coutume a une autre origine : l'usage des Chrétiens , de découvrir la tête , vient du fondateur de leur religion , qui annonça son projet d'abolir les cérémonies du culte judaïque , en entrant dans la synagogue la tête découverte. Autant que je le sache , cette tradition ne se trouve plus dans le Talmud , parce qu'on l'a regardée comme choquante pour les Chrétiens.

Voiler & couvrir le visage est une expression naturelle , mais poussée au plus haut point , de respect & de vénération ; c'est également le signe de la pudeur ou de la honte qui se cache ; enfin c'est l'aveu le plus humble du sentiment de ses propres imperfections , en comparaison des grandes qualités d'un autre. La pudeur & la honte ressemblent , ainsi que la crainte , beaucoup à la vénération ; par cette raison , l'Européen , naturellement froid , exprime ce dernier sentiment , en baissant modestement les yeux , ou en ne les élevant qu'avec timidité. Faites maintenant abstraction des nuances caractéristiques ; oubliez l'allusion à un ancien usage de la part de l'Européen , & à l'enthousiasme plus exalté de l'Oriental , & il restera le signe essentiel & naturel du sentiment , c'est-à-dire , le raccourcissement du corps. Cette expression est portée au plus haut degré , lorsque l'homme se prosterne tout de son long , avec le visage collé contre la terre ; elle est la plus faible , lorsqu'il se borne à un simple mouvement de tête , ou lorsque l'inclinaison même du corps , qui ne se fait pas , est

seulement indiquée par celui de la main vers la terre. Je conclus donc que ce signe est naturel & essentiel , parce qu'il est général & qu'il a lieu chez tous les peuples sans distinction d'état , de rang , de sexe & de caractère , quoiqu'avec des nuances infinies. Je ne connois aucun peuple , aucune espèce d'hommes qui chercheroit à exprimer l'estime , la vénération & le respect en élevant la tête & en tâchant d'agrandir la hauteur du corps ; comme , au contraire , il n'y a , je pense , aucune nation , ni aucune classe d'individus , chez lesquelles l'orgueil ne produit pas l'effet opposé ; c'est-à-dire , de faire porter la tête haute , de redresser le corps , & souvent de l'élever sur la pointe des pieds , afin de rendre son aspect plus imposant (1).

Si le caractère général des nations cause des variétés dans l'expression

(1) Voyez Home , *Elements of Criticism* , T. I , c. 15 , p. — L'explication de cette expression fournira plus bas l'occasion de prévenir une objection qu'on pourroit vouloir faire contre cette idée trop générale.

des passions , cette expression est également modifiée par le caractère propre à chaque sexe & à chaque âge , ainsi que par les qualités individuelles de chaque homme en particulier. Les déterminations caractéristiques de la nature morale , & les propriétés de la structure & de l'organisation de son corps varient de mille manières les sentimens & leurs expressions , sans cependant en altérer l'essence. L'un est en tout plus impétueux , plus fort ou plus rusé , l'autre plus indolent , plus foible , plus lourd : tandis que l'un exprime déjà , l'autre est encore immobile ; l'impatience fait tourner le corps de celui-ci en tout sens , chez celui-là le mécontentement & l'indignation ne s'annoncent que par le jeu de la physionomie ; ce qui fait éclater de rire le premier ne fait qu'à peine appercevoir un souris sur les lèvres du second.

La même observation a lieu à l'égard des états. Le serrement de main , le baiser , l'embrassade , sont trois manières d'affurer quelqu'un de son amitié ; la première est la plus foible , parce qu'elle réunit seulement deux des extrémités du corps ; la der-

nière est la plus forte, parce qu'elle rapproche entièrement les deux individus & en réunit les parties supérieures. Les grands, chez qui la politesse est devenue une espèce de vertu, ont composé un fantôme appelé *savoir vivre*, *usage du monde*, d'un grand nombre de témoignages raffinés de service & d'amitié, qui tous indiquent les plus suprêmes degrés d'expression, compatibles avec les circonstances. Ils parlent de transport, où le plaisir diroit déjà trop; ils se courbent jusqu'à terre, quand à peine ils devroient témoigner leur reconnoissance par un mouvement de tête; ils se précipitent dans les bras l'un de l'autre, lorsque la véritable expression se borneroit à faire quelques pas en avant d'un air ouvert & amical. C'est aussi par cette raison que l'accent de leur voix & leurs mouvemens ont une nuance superficielle, froide & momentanée, suite naturelle de la disparité qui existe entre leurs sentimens & la manière dont ils les expriment. -- L'habitant de la campagne, cet enfant chéri de la nature, dont la corruption des villes n'a pas encore dégradé le cœur, fait aussi embras-

ser ; mais il réserve cette dernière expression de l'amour pour les momens de transport ; comme , par exemple , lorsqu'après une longue absence , un fils revient à la maison paternelle. L'amitié ne lui commande qu'un serrement de main ; mais comme c'est l'expression du cœur , il est aussi plein de force , d'énergie & de chaleur. Vous voyez qu'ici encore il nous reste un trait essentiel & général ; savoir , le penchant ou la tendance à s'unir ; comme la suite naturelle de l'amitié , & que toute la différence dans les classes de la société est indiquée seulement par le degré & l'intimité de l'union , ainsi que par quelques modifications secondaires que la finesse , la grossièreté , la chaleur ou la froideur de procédés particuliers peuvent occasionner.

C'est sur ces traits essentiels , généraux & naturels , qui sont le dernier résultat , après avoir fait abstraction des différences individuelles de l'homme , qu'à mon avis , il faudroit établir les principes fondamentaux de la théorie de l'art du geste , en rejetant tout ce qui tient au caractère propre

propre & à la position locale des individus ; non-seulement parce que sans cette restriction la matière seroit trop étendue , de sorte que difficilement on pourroit en embrasser l'ensemble & l'examiner à fond ; mais principalement à cause que ce rapprochement des traits naturels , généraux & essentiels fourniroit une toute autre espèce de connoissances que celles qu'on obtiendrait en rassemblant des observations particulières , dont le résultat ne seroit , en général , qu'une connoissance historique ; tandis que de la théorie mise en œuvre suivant mes idées , s'élèveroit très-certainement , si je ne me trompe , à la certitude philosophique. Il faudroit que , par abstraction , on établisse des principes généraux , & qu'on trouvât une forme systématique pour les classer suivant une méthode claire & facile. Ce but , si jamais on peut y parvenir , sera atteint plus difficilement , ou peut-être même le manquera-t-on entièrement , si l'on veut confondre l'essentiel avec l'accidentel , le général avec le particulier , & ce qui est fondé sur la nature avec l'arbitraire.

Je conviens que l'une de ces deux espèces de connoissances n'est pas aussi nécessaire au comédien que l'autre. Mais, dites-moi, qu'est-ce qui l'empêcheroit de les acquérir chacune séparément ? La connoissance des états & des âges , (car il n'est presque plus question de celle des sexes , parce que sur les théâtres modernes les travestissemens sont rares , & que les rôles de femmes n'y sont plus joués par des hommes comme anciennement) & l'étude de tous les genres particuliers de caractères lui feroient facilitées , s'il se répandoit davantage dans les sociétés. Les historiens , ainsi que les recueils des voyages , peuvent également lui fournir les notions nécessaires pour connoître les caractères des peuples lointains & des siècles passés. Ce seroit un grand service à rendre au comédien , & dont il a vraiment besoin , que de lui donner une idée exacte des mœurs & des usages des différentes nations dans les différens tems. Mieux cet ouvrage seroit raisonné , mieux il feroit connoître l'esprit général des siècles & des peuples , plus aussi l'imagination du comé-

rien trouveroit de facilité à s'en former des images complètes , & son jeu en deviendroit aussi d'autant plus éloquent.

M. Lichtenberg (1) a commencé à donner quelques observations sur les caractères de certaines classes particulières de la société , dont les amateurs de ce genre de recherches doivent desirer la continuation. Cet auteur judicieux & agréable n'épuiserait cependant jamais ce sujet fécond ; mais ce fera déjà un grand avantage , si son travail réveille l'esprit d'observation , qui , chez nous , paroît être encore un peu engourdi , tant relativement aux sciences qu'aux beaux-arts.

(1) Dans le *Magasin de Gottingue*.



L E T T R E V.

IL me paroît que la chance est tournée , puisque vous , qui ne vouliez entendre parler d'aucune théorie sur l'art du geste , m'encouragez maintenant vous-même à traiter ce sujet. Tous les comédiens , à votre avis , m'en sauront un gré infini. --- Je n'en fais rien. --- Je vous accorde très-volontiers qu'il n'y a point d'artiste à qui la perfection doive paroître plus importante & plus intéressante qu'à l'acteur , parce qu'aucun ne jouit du suffrage du public d'une manière plus prompte , plus immédiate , & avec un éclat plus flatteur. Vous auriez pu ajouter à cette réflexion , qu'aucun artiste n'est témoin de la critique de son talent , ou du mépris qu'il peut exciter d'une manière aussi humiliante & aussi sensible que l'est le comédien. Non - seulement parce que le mépris ainsi que l'approbation se manifestent d'une manière également prompte , ou parce

que l'acteur en est témoin , & ne peut pas , comme ce peintre de l'antiquité , se cacher derrière la toile , pour entendre ce que le public dira de son tableau ; mais principalement à cause de l'impossibilité qu'il y a de séparer le comédien de son talent , qu'il doit montrer lui-même sur son propre corps , de manière que le mépris de l'art rejaillit aussi toujours sur la personne. Ceci peut servir à expliquer pourquoi les comédiens paroissent , en général , si sensibles à la critique. Mais comment peut-on rendre raison de cette incurie , de cette insouciance à se perfectionner , à se former dans toutes les parties de leur art par la lecture , par la réflexion & par des sociétés mieux choisies , qui les dominent presque tous ? La plupart sont enchantés de l'ignorance & du mauvais goût du public ; ils aiment mieux usurper les applaudissemens , fomenter sourdement des cabales , accaparer tous les rôles intéressans , & , dominés par une basse jalousie , écarter leurs rivaux , que de mériter les suffrages des amateurs éclairés par la perfection de leur jeu. Je crains fort que

des leçons publiques n'excitent bien plus leur colère que leur reconnaissance ; car en les éclairant , elles instruisent également le public ; de sorte qu'ils ne pourront plus se faire une réputation à si bon compte que par le passé.

Dans le nombre de ces artistes , il s'en trouve sans doute qui pensent plus noblement : ceux-ci n'ont peut-être plus besoin d'instructions ; cependant le mérite réel & intrinsèque de ce nouveau genre de connoissances suffiroit pour me déterminer à vous obéir , si je ne sentoie pas mon impuissance , augmentée par le défaut d'une quantité suffisante d'observations faites par moi-même ou par d'autres. Le vœu de Sulzer (1) , que beaucoup de scènes isolées soient développées par une sage critique relativement à la pantomime convenable aux différentes situations , n'a pas été rempli jusqu'à ce jour , si l'on en excepte quelques légers essais. Tout ce que ma position peut donc me permettre

(1) *Théorie des beaux-arts. Article Pantomime.*

à cet égard, c'est de donner quelques idées rapides sur l'ensemble de cette nouvelle théorie, d'y faire remarquer quelques points difficiles à résoudre, & d'en développer tout au plus quelques parties isolées.

Pour rendre ce travail plus facile, je dois commencer par classer les différentes modifications du corps que le comédien imite d'après nature. Elles se partagent d'abord en deux espèces principales; savoir, en celles qui sont uniquement fondées sur le mécanisme du corps; comme, par exemple, la respiration difficile après une course rapide, l'affaissement des paupières à l'approche du sommeil, &c. ; & en celles qui, dépendant davantage de la coopération de l'ame, nous servent à juger de ses affections, de ses mouvemens & de ses desirs, comme causes occasionnelles ou motrices. Il seroit ridicule de faire l'énumération scrupuleuse & fidelle des premières; car tout le monde fait que le sommeil ferme les yeux, & que l'irritation de la membrane pituitaire provoque l'éternuement. Il n'y a que deux conseils à donner à cet égard à l'acteur :

premièrement , qu'il doit chercher les occasions d'observer la nature , même dans les effets qu'elle n'offre pas toujours ; et en second lieu , qu'il faut qu'il ne perde jamais de vue le but de son jeu , ni qu'il blesse les convenances par une imitation trop fervile ; de manière à faire cesser par-là l'illusion du spectateur , ainsi que cela arriveroit sûrement dans de certains cas.

Si l'actrice , qui , dans le rôle de *Sara Sampson* , a mérité le suffrage de Lessing (1) , ne s'étoit jamais trouvée à côté du lit d'un mourant , son jeu auroit peut-être perdu un des traits les plus fins & les plus heureux. Voici la description que cet ingénieux auteur en a faite : « On a remarqué » , dit-il , « que les personnes » agonisantes ont coutume de pincer » & de tirer légèrement avec le bout » des doigts leurs vêtemens ou les » couvertures de leur lit. Notre actrice a fait le plus heureux emploi » de cette observation. Dans le moment que son ame est supposée

(1) *Dramaturgie* , T. I, n. 13 , qui n'a pas été traduit par M. Junker.

5 prête à quitter le corps ; elle fit
 » appercevoir tout-à-coup , mais feu-
 » lement dans les doigts de son bras
 » étendu , un fort léger spasme ; elle
 » pinça sa robe , & son bras s'af-
 » faissa aussi-tôt : dernier éclat d'une
 » lumière qui s'éteint , dernier rayon
 » d'un soleil prêt à se coucher ».

A l'égard du second conseil , j'é-
 tablirai une seule règle donnée nombre
 de fois , & recommandée entr'autres
 par Schlegel (1) ; savoir , « Que la dé-
 » faillance & les approches de la mort
 » ne doivent pas être représentées
 » d'une manière aussi effrayante ,
 » qu'elles le sont réellement dans la
 » nature ; que dans le moment su-
 » prême sur-tout , l'acteur doit se bor-
 » ner à des mouvemens très-doux ,
 » comme , par exemple , l'affaïssement
 » de la tête , qui paroît plutôt indi-
 » quer un homme accablé de som-
 » meil , que luttant contre la mort ;
 » une voix entrecoupée , mais sans
 » qu'elle se perde dans un râle dé-
 » goûtant. En un mot , l'acteur

(1) *Œuvres de J. E. Schlegel* , T. III , p. 174 :
 édit. allemande.

» doit se créer une manière de rendre
 » le dernier soupir , telle que chacun
 » voudroit l'avoir à la fin de sa car-
 » rière , & telle que personne ne l'aura
 » peut-être ». Contemplez , si vous
 le pouvez , les grimaces & les con-
 torsions effroyables que des acteurs
 forcenés se permettent dans de pa-
 reilles situations , & vous sentirez alors
 la justesse de cette règle. Les ré-
 flexions qu'un critique judicieux (1),
 fait sur le fondement de la règle dont il
 s'agit , peuvent servir à votre ins-
 truction ; & je vous exhorte à les
 méditer , car elles sont aussi justes que
 bien écrites. Je voudrois seulement
 expliquer d'une autre manière le pas-
 sage d'Horace (2) , *incredulus odi* ,
 que ce critique , non - content de ne
 pas admettre dans sa trente-quatrième
 lettre , rejette même entièrement

(1) *Lettres sur la littérature moderne* , T. V ,
 p. 105 & suiv. édit. allemande.

(2) Dans le passage connu *De Arte poetica* , v. 185-
 188.

*Nec pueros coram populo Medea trucidet ,
 Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.*

Quæcumque ostendis mihi sic , INCREDULUS ODI.

comme un faux principe. Ce n'étoit point parce que la pantomime ne pouvoit pas rendre d'une manière naturelle les représentations effrayantes, qu'Horace y demeura froid & indifférent ; mais parce que ce tableau hideux & horrible le secouoit trop fortement & d'une manière trop désagréable pour qu'il ne se souvînt pas sur le champ de l'illusion des sens, afin de fortir le plutôt possible de ce pénible état. Mais du moment que ce souvenir se présente à l'esprit, il ne peut naturellement être suivi que de mauvaise humeur, de cet *odî* d'Horace ou de ces éclats de rire, que dans les scènes les plus terribles & les plus effrayantes d'une tragédie le peuple jette souvent, & dont Mendelsohn a donné une si bonne explication(1). J'ai vu moi-même mourir un *Codrus* dans des convulsions, qui certainement étoient imitées d'une manière très-naturelle, mais qui cependant firent rire tous les spectateurs.

Quelquefois cette mauvaise humeur contre un acteur, peut s'unir à un

(1) *Œuvres philosophiques*, T. II, p. 20-22.

intérêt inspiré par l'individu ; & cet intérêt , du moment qu'il se manifeste , détruit nécessairement l'illusion : nous ne devrions être affectés que par le personnage , & nous commençons à l'être par l'acteur. Je ne fais quel mauvais génie peut persuader aux comédiens , mais sur-tout aux actrices de nos jours , qu'il y a tant d'art à se laisser tomber , je dirois presque , à se précipiter par terre ? On voit une *Ariane* qui , en apprenant son funeste sort de la nymphe du rocher , tombe soudainement , avec plus de célérité que si la foudre l'eût frappée , & avec une telle force qu'on feroit tenté de croire qu'elle a l'intention de se fracasser le crâne. Lorsque les applaudissemens sont prodigués à un jeu aussi peu naturel & aussi dégoûtant , ce ne peut être que par des ignorans , qui ne possèdent pas l'art de discerner l'intérêt des situations d'une pièce , ou qui , cherchant seulement le plaisir des yeux , aimeroient autant les farces des saltimbanques ou le combat du taureau. Si , en pareil cas , le connoisseur se permet aussi d'applaudir quelquefois , c'est que , passant

tout-à-coup de la pitié au plaisir , il est enchanté de voir que la pauvre créature (qui , toute détestable actrice qu'elle soit , peut cependant être une bonne fille) se soit tiré de ce mauvais pas avec tous ses membres sains & saufs. Des tours de force & des sauts périlleux n'appartiennent même pas à la véritable pantomime , parce qu'elle représente aussi une action , & que son objet est d'y réunir l'attention & l'intérêt. Ils ne sont propres qu'aux tréteaux de la foire , où tout l'intérêt se concentrant sur l'individu même , & sur son adresse corporelle , cet intérêt croît à mesure qu'on voit le téméraire plus exposé au péril.

Les modifications du corps qui dépendent de la coopération de l'ame , & qui se manifestent d'une manière plus ou moins spontanée , ont souvent une signification très-vague & très-générale. Elles répondent aux inflexions de la voix dans le récit tranquille , avec lesquelles on ne cherche qu'à faire sortir les idées principales de toute une série de faits ; afin que l'attention de l'auditeur s'attache précisément à ce qui occupe celle de la

personne qui parle. Ce qui , dans ce cas , détermine l'attention , c'est la plus grande importance de la pensée pour l'esprit qui l'apprécie ; mais entre tous les moyens de réveiller cette attention , celui-ci en est le plus lent & le plus incertain. Il faut donc le soutenir par un autre dont l'effet soit plus rapide & plus sûr ; c'est-à-dire , par un moyen qui agisse plus puissamment sur les sens ; comme , par exemple , en employant une inflexion nouvelle , en élevant & renforçant la voix , par une prononciation plus lente & plus imposante du mot qui indique l'idée particulièrement digne d'être remarquée. Quelque foible que soit ce moyen , son effet n'en est pas moins constaté par l'expérience ; & l'ame , qui connoît si bien ses avantages , ne manquera jamais de l'employer , lorsqu'elle peut disposer d'un organe heureux. Mais si l'inflexion ou l'accent de la voix vient au secours de l'attention , le geste produit le même effet ; par exemple , la main étendue , l'index levé , le bras projeté en avant dans toute sa longueur , (*la manus minus arguta , digitis subsequens ver-*

ba, non exprimens, le *brachium procerius projectum*, quasi quoddam telum orationis) (1), en frappant doucement d'une main dans l'autre ; un pas fait en avant , un léger mouvement de tête qui indique qu'on veut appuyer sur tel ou tel mot , &c. Tous ces moyens peuvent être employés à propos sans qu'il en résulte une peinture ou une expression proprement dites.

La règle d'après laquelle il faut que cette sorte de gestes & de mouvemens soit ordonnée , est la même que celle qui doit déterminer l'accent ; car , ainsi qu'il est nécessaire que l'acteur réserve ce moyen pour les pensées principales , sans les accentuer toutes avec la même force , & en cherchant plutôt à les subordonner l'une à l'autre par des inflexions de voix adroites & sagement distribuées ; il faut de même qu'il étaye , par ses gestes , seulement les passages importants , en réservant les mouvemens les plus éloquens , comme , par exemple , l'élévation de l'index ,

(1) Cicéron , *De Orat.* L. III. c. 59.

La projection de la main & du bras , &c , pour les pensées les plus riches. Un jeu uniforme & continuel des bras , tel qu'on le remarque dans un écolier qui récite ou déclame ses exercices de classe , est aussi fatigant & aussi insipide pour l'œil , qu'une monotonie éternelle de ton peut l'être pour une oreille délicate. Tout ce qui est déplacé ou employé sans gradation blesse du moins un jugement sain & exercé.

Je crains de vous avoir plutôt fatigué qu'amusé par mes observations , qui vous paroîtront un peu triviales. Afin de ne pas vous accabler tout d'un coup , je réserve pour une autre lettre les réflexions générales qu'on peut faire sur les gestes & les mouvemens du corps d'une signification plus spéciale & plus déterminée.



LETTRE

L E T T R E V I.

V O T R E objection , qu'on est plus occupé à mettre de la grace , un certain agrément , du moëlleux , un beau développement & de la souplesse dans le geste , que de l'employer & de le distribuer à propos & avec convenance , est peut-être une remarque très-vraie ; mais ce n'est pas là une objection en forme. Tant pis si , en général , nous avons été jusqu'à présent si peu attentifs aux gestes & aux mouvemens du corps : cette négligence nous prive d'une jouissance que nous aurions trouvée de plus au théâtre. Une oreille non exercée laisse échapper cent faux accens sans les remarquer ; faut-il pour cela les permettre au comédien ? Disons-nous que toute la règle de la juste distribution de l'accent est une vaine chimère ? Ou ne sommes-nous pas plutôt forcés de convenir que l'accent bien placé produit même sur l'ignorant tout l'effet ,

que l'accent faux manque toujours ? -- Votre remarque , que dans ce jeu tranquille des gestes , le caractère de l'homme & celui qui est propre à chaque nation se montre déjà , en est d'autant plus juste. -- Lorsque chez nous un philosophe propose une question à examiner , il présente la main ouverte à la hauteur du milieu du corps , ou tout au plus il porte l'index jusques vers les lèvres : le Talmudiste , au contraire , qui , pendant tant de siècles , a conservé l'esprit & le génie des Orientaux , élève en l'air & agite avec force la main entièrement ouverte. Aussi trouve-t-on plus de peinture & d'expression dans ses discours. Son imagination plus ardente , transforme , autant qu'il est possible , toutes les idées intellectuelles en images ; les métaphores exprimées par son corps ne sont pas moins hardies que celles qu'il trouve dans la langue dont il se sert ; aussi son cœur placé , pour ainsi dire , plus près de son jugement , fait adopter à celui-ci tout ce qui l'intéresse de préférence. Lorsqu'un doute arrête son examen , on le voit pencher son corps

d'une manière sensible vers un côté ; & , en tirant dans le développement conséquence sur conséquence, il remue sans cesse le pouce de côté & d'autre. Lorsqu'enfin il a trouvé la solution du problème , (ce qu'un de nos scrutateurs plus modérés fera connoître par un regard satisfait , & avec la main tranquillement avancée) notre Talmudiste en montre la satisfaction par un grand battement de mains.

Toutes les modifications du corps d'une signification plus particulière & plus déterminée , se partagent dans les deux espèces que je viens de nommer ; savoir , en gestes *pittoresques* & en gestes *expressifs*. Peut-être ne devrois-je appliquer le mot *geste* qu'à cette dernière espèce ; mais notre langue (allemande) me paroît aussi-bien permettre cette extension du sens que la langue latine. Cicéron qui , dans un endroit , n'applique le mot *gestus* qu'aux signes extérieurs de la situation de l'ame , les *affectiones animi* ; parle ailleurs du *gestu scenico* , *verba exprimente*. Ce que j'appelle *peinture* , est la *demonstratio* ; & *significatio* est à-peu-près chez lui ce

que j'entends par *expression* (1). A la vérité, il y a encore d'autres mouvemens, qu'on pourroit appeller *indicateifs*, lorsque la chose ne doit pas être dépeinte, mais seulement indiquée par quelque rapport extérieur, comme le lieu & le tems; ou quand, par le moyen de semblables rapports, la chose est désignée elle-même par une métonymie. Mais afin de ne pas être prolix dans cette discussion, nous rangerons ces mouvemens indicatifs dans la classe des pittoresques. Vous me demanderez sans doute si l'idée du tems peut aussi être exprimée? Oui, cette expression est facile en se servant de l'image de l'espace : la main ouverte & courbée un tant soit peu en arrière, fait connoître, par l'image d'un espace rempli, un tems qui est déjà passé; tandis qu'en étendant la main ouverte toute droite en avant, pour marquer un espace encore à parcourir, on indiquera le tems à venir.

Ainsi que l'habitude entière du

(1) Cicero, l. c. *Omnes autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens, scenicus, sed universam rem & sententiam, non demonstratione, sed significatione declarans.*

corps & de ses membres peut , selon l'occurrence des cas , servir à peindre une chose , il sert de même à l'expression des opérations & des mouvemens intérieurs de l'ame. Le siège du jeu des gestes n'est pas fixé dans tel membre ou telle partie du corps en particulier. L'ame exerce sur tous les muscles un pouvoir égal , & dans nombre de ses opérations & de ses passions elle agit sur tous en général. Vous savez que chaque membre & chaque muscle parle dans la figure du Laocoon. Mais cette expression est , en quelque sorte , trop foible dans certains membres comparativement aux autres pour être facilement remarquée ; d'ailleurs il y a des parties trop couvertes par la draperie , pour que l'expression rapide & légère puisse y être apperçue.

Le visage est le principal siège des mouvemens de l'ame , & les gestes prennent ici le nom de *mines*. *Ita* , dit Latinus Pacatus , *intimos mentis affectus proditor vultus enuntiat , ut in speculo frontium imago exstet animorum* (1). Les parties les plus élo-

(1) C'est le visage , dit M. Lavater , *Traité de*

quentes du visage sont les yeux, les sourcils, le front, la bouche & le nez (1). Ensuite la tête entière, ainsi que le col, les mains, les épaules, les pieds, les changemens de toute l'attitude du corps (en tant que cette attitude n'est pas déjà déterminée par les gestes précédens) servent aussi de leur côté à l'expression. Vous déciderez vous-même si le rang que je viens d'établir entre les parties expressives du visage est exact. Le Brun (2) est d'un sentiment contraire à l'opinion générale, qui attribue le plus d'éloquence à l'œil. Suivant ce peintre, ce sont les sourcils qui expriment

la Physionomie, T. I, p. 10 & 12, en hollandais), qui est sans contredit la principale partie de la tête de l'homme. C'est le miroir ou plutôt l'expression sommaire des mouvemens de l'ame. L'esprit s'y montre en particulier sur le front & dans les sourcils; la bonté ou la nature morale, tant active que passive, dans les yeux, sur les joues & sur les lèvres; la nature animale, dans la partie inférieure du visage, depuis la lèvre inférieure jusqu'au col. *Note du Traducteur.*

(1) Voyez *Duodecim Panegyricos veteres, Edit. Cellar. p. 416.*

(2) Voyez *Conférence sur l'expression générale & particulière, p. 19.20.*

le mieux les passions. Car , dit - il , la prunelle , par son feu & par sa mobilité , n'indique que l'état passionné de l'ame en général , mais non pas de quelle espèce est cette passion. Aimez-vous mieux adopter ce sentiment , ou celui de Pline l'ancien (1) , qui accorde la préférence à l'œil ? Quant à moi , je suis du sentiment de ce dernier (2).

(1) *Natur. Histori.*, L. XI, c. 54, edit, Hard. , T. I, p. 617, *Nulla ex parte majora animi indicia cunctis animalibus : sed homini maxime ; id est , moderationis , clementiæ , misericordiæ , odii . amoris , tristitiæ , lætitiæ . Contuita quoque multiformes , truces , torvi , flagrantes , graves , transversæ , limi , summissæ , blandi . Profecto in oculis animus habitat . Ardent , intenduntur , humectant , connivent . Hinc illa misericordiæ lacrymæ . Hos cum osculamur , animum ipsum videmur attingere . Hinc fletus & rigantes ora rivi . Quis ille humor est , in dolore tam fecundus & paratus ? aut ubi reliquo tempore ? Animo autem videmus , animo cernimus : oculi , ceu vasa quædam , visibilem ejus partem accipiunt atque transmittunt , &c.*

(2) Cela nous rappelle le bon mot d'une femme d'esprit , qui disoit : « Il est bien hardi , ce » coquin-là : il osera regarder en face un homme » qui tient le pinceau ». C'étoit sans doute aussi par le moyen des yeux que le célèbre la Tour prétendoit lire dans l'ame de ceux qu'il peignoit. « Ils croient , disoit-il , que je ne saisis que les » traits de leur visage ; mais je descends au fond » d'eux-mêmes , & je les remporte tout entiers ». *Note du Traducteur.*

Remarquez bien, je vous prie, qu'il y a une loi générale qui détermine l'expression, & d'après laquelle, en certains cas, on pourroit mesurer la vivacité & le degré du sentiment. L'ame parle le plus souvent, & de la manière la plus facile & la plus claire par les parties dont les muscles sont les plus mobiles ; donc elle s'expliquera le plus souvent par les traits du visage, & principalement par les yeux ; mais ce ne sera que rarement qu'elle emploiera les changemens dans les attitudes caractéristiques de tout le corps. La première espèce de ces expressions, savoir celle des yeux, s'opère avec tant de facilité & si spontanément, en ne laissant, pour ainsi dire, aucun intervalle entre le sentiment & son effet, que le sang froid le plus réfléchi & l'art le plus exercé à masquer les pensées secrètes, n'en peuvent pas arrêter l'explosion, quoiqu'ils maîtrisent tout le reste du corps (1). L'homme qui veut cacher les affections de son ame,

(1) Chaque mouvement de l'ame, dit Cicéron, (*De Orat.*) a naturellement une physionomie qui lui est propre. *Note du Traducteur.*

doit sur-tout prendre garde de ne pas se laisser fixer dans les yeux ; il ne doit pas moins veiller avec soin sur les muscles qui avoisinent la bouche , qui , lors de certains mouvemens intérieurs , se maîtrisent très-difficilement. Si les hommes , dit Leibnitz (1) , vouloient examiner d'avantage avec un véritable esprit observateur les signes extérieurs de leurs passions , le talent de se contrefaire deviendrait un art moins facile ». Cependant l'ame conserve toujours quelque pouvoir sur les muscles ; mais elle n'en a aucun sur le sang , dit Descartes (2) ; & par cette raison la rougeur ou la pâleur subite dépendent peu ou presque point de notre volonté.

Si le visage & sur-tout l'œil ont cet avantage incontestable dans l'expression de ce qui se passe dans l'intérieur de l'ame , quel dommage n'est-ce pas qu'il soit si difficile de décrire leurs changemens ! Le philosophe françois que je viens de citer

(1) *Nouveaux essais sur l'entendement humain* , p. 127.

(2) *Passiones animæ* , art. 114.

a déjà indiqué la raison de cette ex-
 trême difficulté ; & il s'en sert comme
 d'une excuse , pour abandonner la
 partie (1). « Il n'existe aucune pas-
 » sion , dit-il , qui ne soit indiquée
 » par un mouvement particulier des
 » yeux. Souvent même ce mouvement
 » est si frappant , que le laquais le
 » plus borné peut lire dans ceux de
 » son maître s'il est en colère ou de
 » bonne humeur (2). Mais quoique
 » ces mouvemens des yeux se remar-
 » quent très-facilement , & que leur
 » signification soit très-claire , il n'en
 » est pas moins difficile de les dé-
 » crire. Chacun est composé de mu-
 » tations infiniment variées des traits
 » du visage & même des mouvemens
 » du corps , qui sont si fins & si lé-
 » gers , qu'aucun n'en peut être ob-
 » servé & examiné séparément ;
 » quoique ce qui résulte de leur réu-

(1) *Passiones animi. art. 113.*

(2) Shakespeare , ce grand peintre du cœur hu-
 main , a fait la même observation dans sa
 tragédie de *Cymbeline* , où il dit : « *How hard it*
 » *is to hide the sparks of nature !* » Note du Tra-
 ducteur.

» nion s'apperçoive avec la plus
 » grande facilité. On peut dire à-
 » peu-près la même chose des autres
 » gestes expressifs du visage ; car quoi-
 » qu'ils aient moins de finesse que
 » ceux des yeux , leur analyse offre ce-
 » pendant aussi beaucoup de difficultés.
 » Ils varient très-souvent & se confon-
 » dent tellement l'un dans l'autre ,
 » qu'il y a des hommes qui , en pleu-
 » rant , font les mêmes mouvemens
 » de visage que d'autres lorsqu'ils
 » rient. Quelques-uns de ces mou-
 » vemens sont à la vérité assez recon-
 » noissables ; comme , par exemple ,
 » les plis dans la colère , & certains
 » mouvemens du nez & des lèvres
 » dans la mauvaise humeur & dans
 » la raillerie ; mais ceux-ci paroissent
 » plutôt dépendre de la volonté que
 » de la simple nature ». --- Je sup-
 prime ce que Descartes ajoute ici ,
 parce que cela contredit le passage
 de Leibnitz , cité ci-dessus , qui me
 paroît plus exact.

Mais , direz-vous sans doute , à quoi
 pourra servir ce calcul scrupuleux de
 toutes les parties intégrantes d'un
 geste dans nos recherches actuelles ?

il fuffira d'avoir des dénominations claires & précifes , qui foient à la portée de tout le monde , pour exprimer les phénomènes en grand. Sans doute il feroit très-bon que nous euflions ces termes ; mais à cet égard , nos langues font encore fi pauvres & fi imparfaites , qu'on ne peut efperer de donner des idées exactes fur ce fujet.

En attendant, ne renonçons pas à l'efpérance que fi les artistes deflinateurs parviennent à préparer la voie, en fixant, autant qu'il eft poffible, tout ce qui dans la nature eft fi mobile, fi momentané relativement aux mines & aux gèftes, & en l'offrant exprimé par un trait fidelle à l'efprit obfervateur ; qu'alors auffi un homme de génie, ou plufieurs réunis, ou tous féparément trouveront le moyen de fuppléer à cet égard à la pauvreté des langues. « En » réfléchiffant, dit Sulzer (1), que, » par le feul examen des deflins & » des descriptions, un amateur d'hif- » toire naturelle parvient à imprimer dans fon efprit & la forme &

(1) *Théorie générale des beaux-arts* ; art. Gèfte.

» la structure de plusieurs milliers de
 » plantes & d'insectes avec tant de
 » fidélité & d'exactitude , qu'il en
 » remarque les nuances les plus im-
 » perceptibles ; on peut présumer avec
 » raison qu'une collection des diffé-
 » rentes physionomies & des modi-
 » fications de leurs traits , faite &
 » classée avec le même soin , est une
 » chose également possible , & qu'il
 » en résultera un nouvel art non moins
 » important dans son genre. Pourquoi
 » une collection de gestes expressifs ne
 » seroit-elle pas aussi possible & aussi
 » utile qu'une collection de dessins de
 » coquilles , de plantes & d'insectes ?
 » Et si cette matière étoit un jour l'ob-
 » jet d'une étude sérieuse , pourquoi ne
 » parviendrait-on pas aussi-bien à trou-
 » ver les mots techniques & les termes
 » propres pour cette science , qu'on est
 » parvenu à en imaginer pour l'histoire
 » naturelle » ?

Au seul article de l'utilité près , que
 l'amateur de coquilles contestera peut-
 être , que pensez-vous de ce passage ?
 Quant à moi , je ne puis rien détermi-
 ner avec quelque certitude , sur cette
 matière. Il y auroit tant de choses à dire

sur le terme de comparaison si dissemblable , qui sert de base au raisonnement de Sulzer , que j'aime mieux ne pas m'expliquer du tout sur ce sujet. D'ailleurs vous m'avez déjà fait le reproche que je ne puis nommer ce digne & brave homme sans lui chercher querelle ; mais est - ce la faute ou la mienne ?

L E T T R E V I I.

QUOIQUE la découverte que vous avez faite de l'ouvrage de Lœwe (1) soit peu importante , l'air d'intérêt avec lequel vous me l'annoncez m'encourage néanmoins. Si vous aviez lu cet écrit , vous en auriez parlé avec moins de chaleur : car véritablement cet auteur dit , sur le sujet dont il s'agit entre nous , des choses aussi générales , aussi insignifiantes , que celles que quelques auteurs étrangers qui l'ont précédé en ont avancées , mais dans un style bien plus foible &

(1) *Abrégé des principes de l'éloquence du geste.*
Hambourg 1755.

bien plus diffus. Cependant il m'a fait penser à un point , que sans lui j'aurois peut-être oublié.

Voici de quoi il s'agit. Si les gestes sont des signes extérieurs & visibles de notre corps , par lesquels on connoît les modifications intérieures de notre ame , il s'ensuit qu'on peut les considérer sous un double point de vue : d'abord , comme des changemens visibles par eux-mêmes ; en second lieu , comme des moyens qui indiquent les opérations intérieures de l'ame. Ce double point de vue fait naître une double question. A l'égard du premier , l'art demande : qu'est - ce qui est beau ? Et à l'égard du second : qu'est-ce qui est vrai ? Or , comme ni l'une ni l'autre de ces deux qualités ne doit être négligée , l'art les réunit en une seule question , & demande : qu'est-ce qui est en même tems le plus beau & le plus vrai ?

Parcourez toutes les règles particulières qu'on a données concernant l'action de l'orateur & même du comédien , & vous trouverez qu'au grand désavantage de l'art , on s'en est beaucoup trop tenu à la première de ces

questions. Aussi la plupart des règles conservées par tradition sur la déclamation théâtrale (si ce ne sont celles qui regardent les moyens de se présenter & de s'énoncer avec convenance) n'ont d'autre objet que la dignité, la beauté & la noblesse du jeu. De-là vient que nous remarquons cette froide élégance, sans ame & sans expression dans le jeu de tant d'acteurs; de même que ces gestes compassés, précieux & mannequinés dans celui des comédiens; car dans les tems modernes le nouveau goût dans le choix des pièces, a aussi amené une autre manière de les jouer; dont, si je ne me trompe, Ekhoff a donné le premier l'exemple en Allemagne, & a servi en même tems de modèle. Cet acteur a joué la tragédie avec la même facilité & le même naturel que la comédie; il a dédaigné la démarche majestueusement compassée, & la manière de porter le corps comme nos maîtres à danser, & l'art de lever & de baïsser les bras avec des mouvemens préparés & exécutés selon des règles invariables qui rendent nos acteurs si gauches.

La

La vérité (comme elle doit l'être pour tout artiste) fut toujours pour Ekhoﬀ la première, & la beauté la seconde loi, mais subordonnée. Sans jamais s'écarter ni de la vérité, ni de la nature, il déclamoit & jouoit ses rôles, comme ils auroient aussi dû être dialogués; non d'après une idée générale & fixe du genre, mais suivant la qualité particulière de leur contenu. Ce jeu convenoit sans doute pour toutes les pièces que le poëte avoit écrites dans le même esprit; aussi Ekhoﬀ y jouoit-il supérieurement; mais il ne fut pas également heureux dans les tragédies françoises, dont le système faux demande nécessairement le jeu & la déclamation propres à cette nation. Il étoit réellement comique de le voir jouer le rôle d'un héros de Corneille, & rendre le dialogue pompeux & épique de ce poëte, avec sa déclamation prosaïque, & en prêtant aux caractères ampoulés du tragique françois les mouvemens simples & naturels.

Mais revenons aux mauvaises suites qui en résultent pour le comédien, lorsqu'on lui prêche trop & sans aucune restriction de mettre de la grace & de la

la souplesse dans ses mouvemens.
 Comme vous ne connoissez pas l'ouvrage de Lœwe , j'en citerai le passage suivant , qui me semble très-bien vu. — « Riccoboni , dit-il , a » proposé quelques règles dans son » *Art du Théâtre* , (page 11) , qui » rendroient l'acteur pédant , s'il les » suivoit à la lettre. Mon objet n'est » pas ici de faire l'énumération de ces » & règles , de les réfuter en détail. Je » m'attacherai uniquement au mouvement des mains dont il parle ainsi (1). » Lorsqu'on veut lever un bras , » il faut que la partie supérieure , » c'est-à-dire , celle de l'épaule au » coude , se détache du corps la première , & qu'elle entraîne les deux autres pour ne se mouvoir que successivement & sans trop de précipitation. La main ne doit donc agir que la dernière ; elle doit être tournée en bas jusqu'à ce que l'avant-bras l'ait portée à la hauteur du coude ; alors elle se tourne en haut , tandis que le bras continue son

(1) Voyez le *Supplément à l'histoire & aux progrès du théâtre* , quatrième pièce , édit. allemande.

» mouvement jusqu'au point où il
 » doit s'arrêter. ---- N'est-ce pas
 » là une espèce de pédanterie ;
 » & cette règle n'est-elle pas plus
 » propre à former des marionnettes
 » vivantes, que des orateurs & des
 » acteurs ? » Sans doute ; mais pour-
 quoi Lœwe conseille-t-il lui-même au
 comédien d'étudier l'analyse de l'idée
 de la beauté de Hogarth ? Cet ouvrage
 lui fera tout aussi inutile & non moins
 dangereux que celui de Riccoboni.

Afin de venger la vérité trop sou-
 vent négligée dans cette matière ,
 dans laquelle on s'est constamment
 attaché de préférence à la beauté ;
 je ne parlerai pas de celle-ci, & la
 vérité seule fera l'objet de mes re-
 cherches. Mais ce que je pourrai
 dire à cet égard se réduira peut-être
 à quelques réflexions insignifiantes.
 En attendant , ne foyez pas embar-
 rassé de classer par la suite vos pro-
 pres observations à ce sujet : j'aurai
 soin de vous en fournir les moyens ;
 & il se pourroit que , sans y penser ,
 vous devinssiez l'homme le plus atten-
 tif & le plus diligent à rassembler
 des matériaux. Il me semble qu'une

certaine *fuga vacui* est inhérente à notre nature : nous voyons rarement un palais vuide sans souhaiter qu'il soit meublé. Du moment que les classes seront marquées , vous ne tarderez pas à chercher de quoi les remplir.

L E T T R E V I I I.

JE me flatte d'avoir suffisamment expliqué ailleurs (1) la différence essentielle qu'il y a entre la peinture & l'expression , en tirant une ligne de démarcation juste & sévère qui doit séparer ces deux idées. Ici la peinture n'est encore que la représentation sensible de la chose qui occupe l'ame ; & l'expression n'est de même que la représentation sensible de la disposition avec laquelle l'ame pense , & du sentiment dont sa perception l'affecte, c'est-à-dire, de l'état dans lequel elle se trouve placée par l'objet de sa contemplation ac-

(1) Voyez la *Lettre sur la Peinture musicale*, T. I, p. 247, *seqq.* de notre *Recueil*.

tuelle. La peinture de l'art du geste est, comme celle de la musique, complete ou incomplete. On ne peut peindre complètement que la figure, l'attitude, les mouvemens d'un corps semblable au nôtre. Tout ce que la pantomime voudra peindre au-delà ne produira que des représentations incomplètes, des propriétés isolées & des qualités généralisées. Par exemple, la hauteur d'une montagne sera peut-être indiquée seulement par l'élévation de la main & du corps, en renversant la tête en arrière, & en tenant le regard fixé vers le ciel; la grande circonférence de cette montagne deviendra, en quelque sorte, sensible en décrivant un demi-cercle avec les bras étendus. Vous sentirez vous-même la foiblesse & l'imperfection de cette manière de représenter les objets, & combien elle a besoin du secours des paroles, à moins que la liaison de l'ensemble n'en facilite d'avance l'explication. La montagne qui doit être imitée, & le corps humain, qui, à cet effet, n'a que ses propres moyens à employer, offrent une trop grande disparité entr'eux, & les points où ils coïncident ne

sont que des signes très-éloignés & fort abstraits. Les mouvemens des animaux, ceux, par exemple, d'un courrier fier & courageux, sont plus aisés à imiter; mais les formes & les modifications du corps humain le sont encore davantage. Tout le jeu de *Minna* (1), lorsque poursuivant le *Major* qui cherche à s'échapper, & ne pouvant le retenir, elle rentre dans son appartement après plusieurs expressions du désordre & de la douleur qui l'accablent; tout ce jeu, dis-je, peut être, sinon entièrement rendu, du moins indiqué trait pour trait, lorsqu'au troisième acte l'hôte fait le récit de cette scène. Celui-ci avancera les mains, comme s'il vouloit retenir quelque chose; il élèvera ses regards au ciel, il essuiera ses yeux, tout son corps sera en agitation, comme tourmenté par une anxiété secrète, & par de douces inflexions, sa voix même ressemblera, en quelque sorte, à celle d'une femme. L'imitation de cette

(1) Dans le drame allemand, intitulé *Minna de Barnhelm*, de Lessing, traduit en françois dans le Tome 3 du théâtre allemand, de M. Junker & Liebaux.

scène est trop naturelle , pour qu'un acteur médiocrement habile ne puisse la sentir au premier coup.

Mais pourquoi trouve-t-on ici cet air naturel ? Seroit-ce parce que l'hôte veut donner à la suivante une idée très-animée & très-sensible d'un événement dont il a été le témoin , & dont , suivant sa curiosité ordinaire , il voudroit avoir la clef ? ou bien à cause que pendant son récit ses propres idées acquièrent un tel degré de chaleur , qu'il ne peut s'empêcher de les exprimer par ses mines & par ses mouvemens ? Quel que soit le motif que vous prêtiez à l'hôte , l'un & l'autre sont également fondés & exacts. Ils prévalent alternativement dans ces sortes de peintures , & , en général , ils se trouvent souvent réunis , parce que durant l'effort qu'on emploie pour rendre une idée plus frappante & plus sensible à quelqu'un , il est naturel qu'elle prenne également une plus grande vivacité dans nous-mêmes.

Lorsqu'un instituteur veut faire sentir à son élève l'indécence d'une attitude , ou le ridicule d'une action ,

il lui fait voir l'une & l'autre en les chargeant un peu ; lorsqu'une gouvernante desire que sa pupille acquierre de la grace dans son maintien & dans ses mouvemens , elle se propose presque toujours elle-même comme un modèle digne de toute son attention ; & quand un homme accusé tâche de se justifier devant le juge de ce que , dans la chaleur de la dispute , il a porté le premier coup , il cherche , en racontant le sujet de la rixe , à imiter , en les exagérant , toutes les menaces & toutes les attitudes offensantes de son adversaire , pour faire sentir qu'il étoit impossible qu'un homme d'honneur y répondît autrement que par un soufflet. Dans ces cas , on trouve les causes des gestes pittoresques réunies. La représentation de la faute commise par l'élève , celle de la beauté d'un maintien plein de grace & de décence de la part de la gouvernante , & l'idée de la grandeur de l'offense qu'a reçue l'accusé , acquierrent , durant le récit de celui-ci & pendant la leçon des premiers , trop de force , pour que , s'élançant avec impétuosité de l'ame , elles ne

se manifestent pas par des mines plus expressives & des mouvemens plus animés. Dans ces trois cas , la correction , l'instruction & la justification exigent , de la part de ces trois personnages , l'emploi de gestes imitatifs. Chacun de ces buts ne peut être atteint que par une représentation très-animée de l'objet qu'il s'agit de peindre , & l'image frappante des phénomènes visibles est sans doute le moyen le plus puissant pour les faire connoître d'une manière sensible. C'est ici qu'on peut appliquer la maxime connue :

*Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus &
quæ*

Ipse sibi tradit spectator (1) ---

Cependant l'expérience prouve aussi que , même sans aucun but , la seule force de la représentation d'un objet peut en produire l'imitation dans le corps de celui dont l'esprit en est fortement occupé. « Une représentation

(1) Horace , *De Arte Poetica* , v. 180-182.

» complete & intuitive d'une action ,
 » dit M. Tetens dans un de ses excel-
 » lens essais (1) , est une disposition à
 » cette action. Lorsque nous nous re-
 » présentons en idée des mots, nous
 » les prononçons intérieurement ; &
 » quand cette langue interne devient
 » plus forte, en acquérant successive-
 » ment de la vivacité, on nous voit
 » faire des mouvemens avec les lèvres». Cet effet va souvent en augmentant, jusqu'à ce que nous prononcions réellement ces mots tout haut, comme si nous voulions communiquer nos idées à quelqu'un, quoique nous soyons seuls. En généralisant davantage la proposition de ce philosophe, on peut dire que chaque représentation complete & intuitive d'une chose, ou d'un événement, (quoique cet événement ou cette chose ne soit pas une action humaine) est accompagnée d'une impulsion, d'un attrait qui nous porte à l'imiter. Home (2) avoit déjà fait cette

(1) *Essais philosophiques sur la nature humaine, & sur son développement*, T. I, p. 643. Comparez-y p. 664 & suiv. (édition allemande).

(2) Home l. c. p. 280.

observation à l'égard du grand & du sublime. « Un objet qui a de la grandeur , dilate la poitrine , & il engage le spectateur à agrandir les proportions de son corps. Cet effet se remarque sur-tout dans les personnes qui , méprisant les convenances sociales & les règles de la politesse , laissent une liberté entière à la nature , lorsqu'elles font la description de grands objets : maîtrisées alors par un instinct naturel , elles se gonflent elles-mêmes en inspirant fortement l'air. Un objet sublime produit une autre expression du sentiment. Il force le spectateur à se redresser en s'élevant souvent sur la pointe des pieds ».

Au reste , comme rien n'est plus intéressant pour l'homme que lui-même , & qu'il ne peut rien représenter plus parfaitement que les qualités & les modifications du corps humain ; ce sont ces qualités & ces modifications qu'il aime naturellement le mieux à imiter par des représentations complètes & intuitives. ---- Lorsqu'un homme , après avoir vu plusieurs fois une

pièce de théâtre, ou que, trop blasé sur ce sujet pour ne pas y assister avec quelque indifférence, il rencontre, parmi les spectateurs, un jeune homme dont l'ame, encore neuve, est entièrement attachée à ce qui se passe sur la scène ; cet abandon total lui fournit souvent au parterre un spectacle plus amusant que ne peut l'être le jeu même des acteurs. Ce spectateur novice, entraîné par l'illusion, imite toutes les mines & jusqu'aux mouvemens des acteurs, quoiqu'avec une expression moins prononcée. Sans savoir ce qu'on va dire, il est sérieux ou content selon l'air ou le ton que prennent les acteurs : son visage devient un miroir qui réfléchit fidèlement les gestes variés des personnages. La mauvaise humeur, l'ironie, la curiosité, la colère, le mépris, en un mot, toutes les passions mises en scène se répètent dans ses traits. Cette peinture imitative est seulement interrompue lorsque ses propres sentimens, en croisant les impressions des objets extérieurs, cherchent eux-mêmes les moyens de s'exprimer. -- De pareilles observations, qu'on peut

faire journellement , prouvent qu'Aristote avoit parfaitement raison de placer l'homme au-dessus du singe , en lui accordant le premier rang dans l'art de l'imitation (1).

Cette observation sur ce que le geste étranger a de communicatif , si je puis me servir de ce terme , est très-importante pour l'acteur en général , & principalement pour le comédien , parce qu'il en peut tirer un grand avantage pour rendre son jeu muet plus animé. Les conditions sous lesquelles il peut se permettre l'imitation des gestes du personnage avec lequel il est en scène , se réduisent à celles-ci : l'attention qu'il lui prête , ou mieux encore celle qu'il donne à sa réplique , doit être pour lui du plus grand intérêt , & aucun sentiment personnel & contraire à la situation , ainsi qu'à l'imitation , ne doit croiser cette attention ; car quand il faut qu'il commence à

(1) *De poët. c. IV.* Το μιμεῖσθαι συμφυτὸν τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν ἐστὶ. Καὶ τὰτα διαφέρει τῶν ἄλλων ζῴων, ὅτι μιμητικώτατοι ἐστὶ.

se fâcher lorsque l'autre sourit , il ne peut sans doute pas imiter ce sourire. Cependant je ne puis discuter ici jusqu'où la peinture est permise ou défendue dans le jeu des gestes ; il faudroit pour cela que nous eussions auparavant une connoissance plus exacte de l'expression.

Je me contenterai d'indiquer seulement une remarque très-intéressante qu'on peut encore faire ici : elle concerne le grand nombre de figures , & sur-tout de métaphores , qui se trouvent aussi-bien dans le langage des gestes que dans celui de la parole , soit qu'on cherche à peindre ou à exprimer. Toute peinture incomplète , sur-tout d'objets invisibles & d'idées intérieures & intellectuelles , doit se faire par images , & cela arrive en effet ainsi. En pensant à une ame sublime , on élève le corps & le regard. A-t-on l'idée d'un caractère obstiné , aussi-tôt l'on prend une position ferme , on serre le poing & le dos se roidit. L'imitation se fait par des ressemblances fines & transcendantes , lesquelles , dans le langage des paroles , fournissent aussi des termes pour

des objets qui ne frappent ni le sens de l'ouïe , ni d'autres organes. --- Je pourrois accumuler à l'infini les exemples des gestes figurés. Voulez-vous une métonymie qui emploie l'effet pour la cause ? Le laquais , en parlant de la récompense désagréable avec laquelle son maître pourroit payer ses fredaines , se frotte avec le dessus de la main le dos , comme s'il sentoît déjà la douleur des coups de bâton. En demandez-vous une autre , qui , au lieu de la chose , indique un rapport extérieur ? Pour désigner le vrai Dieu , ou les dieux du paganisme , le langage du geste se sert de leur prétendue demeure dans le ciel. De la même manière , les mains élevées , les yeux dirigés vers le ciel , appellent les dieux à témoin de l'innocence , implorent leur secours , & sollicitent leur vengeance. Ou aimez-vous mieux une synecdoque ? On désigne une seule personne présente pour indiquer toute sa famille ; on montre un seul ennemi qu'on voit lorsqu'on veut parler de toute l'armée ennemie. Ou bien voulez-vous une ironie ? La jeune beauté qui refuse la main de l'amant qu'elle méprise , lui fait une révérence

profonde, mais ironique. Le nombre des allusions n'est pas moins grand dans le langage des gestes. L'action de laver les mains constate l'innocence ; deux doigts plantés devant le front indiquent l'infidélité de la femme ; en soufflant légèrement par-dessus la main ouverte , on désigne l'idée de rien. Cependant les allusions qui ont rapport à des anecdotes , à des opinions ou à des locutions particulières , n'appartiennent plus au domaine de la pantomime. Les gestes figurés , au contraire , qui , lorsqu'ils sont bons , ont leur base dans les idées mêmes , & peuvent par conséquent être généralement intelligibles , ne doivent pas être négligés dans cet art.

L'Italien qui , en général , parle souvent par le geste d'une manière , très-claire , & avec une & grande vivacité , a entre autres , une pantomime très-expressive ; c'est lorsqu'il avertit de se défier d'un homme faux & dissimulé (1). L'œil fixe alors cet homme de côté avec beaucoup de méfiance ; l'index d'une

(1) Voyez la Planche I, Figure I.

main le montre furtivement en dessous ; le corps se tourne un peu vers celui qu'on avertit , & l'index de l'autre main tire du même côté la joue en bas , de sorte que cet œil devient plus grand que l'autre , lequel , par l'expression propre à la méfiance , paroît déjà beaucoup plus petit qu'il ne l'est naturellement. De cette manière il se forme un double profil , & un visage dont une moitié ne ressemble aucunement à l'autre. J'étois d'abord tenté de vous expliquer toute cette pantomime comme une peinture figurée d'un caractère faux , combinée avec l'expression de la méfiance ; mais à présent il me paroît que ce visage , détraqué & rendu dissemblable à lui-même , pourroit bien être l'image de ce caractère. L'un des côtés tourné vers l'homme suspect a tout-à-fait l'expression de la méfiance ; le tiraillement de l'autre joue semble seulement servir à agrandir l'œil , & l'objet de cet agrandissement paroît indiquer l'attention nécessaire pour se garantir des pièges du fourbe. Il est singulier que cette pantomime soit si aisée à comprendre , & que cepen-

dant son explication offre tant de difficultés.

L'Italien se sert d'une autre pantomime également parlante , lorsqu'il veut exprimer le mépris d'une menace ou d'un avertissement (1). Il passe le côté extérieur de la main légèrement à quelques reprises sous le menton , en jettant la tête en arrière avec un rire ironique , sourd & pour ainsi dire concentré. Chacun entend cette expression , mais son explication pourroit offrir plus de difficultés encore que celle de la première. L'Italien veut-il peut-être donner à entendre par ce geste ce que dans le dialecte de la basse Allemagne on insinue par une phrase particulière dont le sens est : rien ne me gêne ? Cela veut-il dire qu'il se soucie aussi peu de la chose dont il est question que de la poussière qui peut s'être attachée à sa barbe ? J'avoue mon ignorance à cet égard , & je serai souvent forcé de répéter cet aveu , même lorsqu'il s'agira d'expressions très-simples , & en usage chez toutes les nations. Plus

(1) Voyez Planche I, Figure II.

nous examinons la nature , & plus elle nous laisse entrevoir de secrets : les matériels échappent à notre vue , & les intellectuels surpassent notre pénétration.

L E T T R E I X.

Vous avez raison sans doute de dire qu'une pantomime écrite en Italie par un esprit penseur deviendrait un ouvrage très-intéressant. La théorie de cet art , comme celle de tous les autres , dépend en grande partie des observations. Mais la bonté de celles-ci ne tient pas tant à un œil juste & exercé qu'à la vérité , la force & la diversité des objets qui s'offrent à son examen. --- Votre seconde idée , savoir , que l'acteur Allemand gagneroit à emprunter de l'Italien , pourvu que son choix fut sage & discret , me paroit également juste. Il trouveroit chez cette nation des expressions qu'à la vérité une très-grande énergie des passions peut créer seulement dans ces contrées méridionales , où le sang est

plus chaud ; mais qu'à cause de leur grande vérité , nous comprendrions sur-le-champ sans reconnoître leur origine étrangère , pourvu que nos acteurs eussent l'art de les modérer un peu. Il en seroit , à mon avis , des gestes de cette nation plus vive , comme de certaines idées grandes & simples du génie : une seule tête est d'abord en état de les créer ; mais du moment qu'elles existent chacun peut les saisir.

Des gestes pittoresques , sur lesquels je n'ai plus rien d'important à dire , je passe aux gestes expressifs. Il y en a tant , ils sont si variés , que je ferois presque tenté de les ranger par classes , afin d'en faciliter l'examen. Quelques-uns de ces gestes sont *motivés* ou faits à dessein : ce sont des actions extérieures & volontaires par lesquelles on peut connoître les mouvemens , les penchans , les tendances & les passions de l'ame , qu'elles servent à satisfaire comme moyens. A cette classe appartiennent , par exemple , ce penchement vers l'objet qui excite de l'intérêt ; l'attitude ferme & prête à l'attaque dans la colère ; les

bras étendus de l'amour ; les mains portées en avant dans la crainte ou l'effroi. --- D'autres gestes sont *imitatifs* , non en peignant l'objet de la pensée , mais la situation , les effets & les modifications de l'ame , & je les appellerai gestes *analogues*. Ceux-ci sont en partie fondés sur la tendance qu'a l'ame de rapporter à des idées sensibles ses idées intellectuelles , & par conséquent aussi d'exprimer par des modifications imitatives du corps les effets qui leur sont propres dès qu'ils acquièrent quelque vivacité ; comme lorsqu'en refusant son assentiment à une idée , on l'écarte , pour ainsi dire , avec la main renversée & semble la mettre de côté. Les gestes analogues sont aussi fondés en partie sur l'influence naturelle qu'ont les idées les unes sur les autres , sur la communication , s'il m'est permis de parler ainsi , qu'il y a entre les deux régions des idées claires & obscures , qui , à l'ordinaire , se dirigent & se modifient réciproquement. C'est ainsi , par exemple , que la série des idées en détermine la marche ; de sorte qu'elle devient tantôt plus lente ou plus rapide , tantôt plus

ferme ou plus modérée, tantôt enfin plus ou moins uniforme. Cette marche a lieu suivant les idées obscures qui dirigent tacitement la volonté, & qui prennent la loi de leur série des idées claires qui dominent. L'influence des unes sur les autres est réciproque. Par cette raison, chaque situation propre de l'ame, chaque mouvement intérieur & chaque passion a sa marche distincte; de sorte que l'on peut dire de tous les caractères en général, ce que la femme d'Hercule dit de Lychas.

Qualis animo est, talis incessu (1).

Il y a encore d'autres gestes qui sont des phénomènes involontaires; ce sont, à la vérité, des effets physiques des mouvemens intérieurs de l'ame, mais nous les comprenons seulement comme des signes que la nature a attachés par des liens mystérieux aux passions secrètes de l'ame,

(1) Seneca, *Trag. Herc. fur. Act. II, sc. 2.*

afin , dit Haller (1) , que dans la vie civile un homme ne puiſſe pas ſi facilement en tromper un autre. Juſqu'à préſent perſonne ne nous a expliqué d'une manière ſatisfaiſante pourquoi les idées triftes agiſſent ſur les glandes lacrimales , & les idées gaies ſur le diaphragme ; pourquoi la crainte & l'anxiété décolorent les joues , que la pudeur ou la honte couvrent d'une rougeur ſubite. Je réunirai tous ces geſtes ſous la dénomination commune de geſtes *phyſiologiques*.

Je vous prie en grace de ne pas regarder cette claffification comme faite d'après les lois ſévères de la logique. Ce n'eſt que celle d'un obſervateur , qui cherche ſeulement à mettre quelque ordre dans des faits dont la comparaifon & l'examen ultérieur détermineront peut-être la véritable claffification par la ſuite. J'eſpère me garantir par cette déclaration

(1) *Petite Phyſiologie* , p. 310. Il y a ſans doute encore pour cela d'autres cauſes finales ; comme , par exemple , le mouvement de la ſympathie , & du deſir de donner du ſecours. Voyez Home , Smith & d'autres.

formelle de toutes les tracasseries inutiles que les physiologues pourroient me susciter à cet égard. Mon objet est ici de bâtir, & non de guerroyer ; il est donc de mon intérêt de garder une neutralité exacte dans tous les différends qui subsistent entre les partisans de Sthal & les Mécaniciens ; qu'il me semble d'ailleurs que M. Unzer & d'autres ont déjà suffisamment discutés. Vous vous appercevrez sans peine que les premiers ne me pardonneraient pas ma classification ; car ils en trouveroient le premier membre renfermé dans le dernier, & ils me reprocheroient d'avoir blessé cette ancienne règle, suivant laquelle un membre doit exclure l'autre.

Parmi les gestes physiologiques, il s'en trouve beaucoup qui n'obéissent nullement à la libre volonté de l'ame ; elle ne peut les retenir quand le sentiment les commande, ni les feindre avec art quand le sentiment réel n'existe pas. Les larmes de la tristesse, la pâleur de la crainte & la rougeur de la honte ou de la pudeur sont de ce genre ; phénomènes auxquels, à proprement parler, je ne devrois pas donner le nom de

gestes ; mais que je puis cependant y comprendre d'après l'explication plus étendue que j'en ai donnée. -- Comme on ne peut pas exiger l'impossible , on dispense le comédien de ces changemens involontaires , & l'on est satisfait s'il réussit à imiter fidèlement , mais avec prudence celles qui sont volontaires. Je dis avec prudence ; car la même règle donnée plus haut concernant l'imitation de la défaillance & de la mort , trouve également sa place ici. La fureur , qui s'arrache les cheveux d'une manière effroyable , qui fait grimacer tout le visage , qui hurle jusqu'à ce que les muscles se gonflent successivement , & que le sang extravasé enflamme les yeux ; une telle fureur peut être de la plus exacte vérité dans la nature ; mais elle seroit sans contredit dégoûtante dans l'imitation. Je fais cette remarque à cause de certaines *Médées* , qui forcent leur jeu jusqu'à le rendre ridicule , & qui crient de manière à affourdir les spectateurs. Faut-il donc être absolument insupportable aux organes pour parvenir à émouvoir le cœur ?

Il existe un seul moyen de repro-

duire dans la machine certaines émotions involontaires ; mais ce moyen n'est pas au pouvoir de tout le monde. Quintilien (1) raconte avoir vu des acteurs , qui , venant de jouer des rôles tristes & touchans , pleuroient encore long-tems après qu'ils avoient déposé le masque ; & il assure de lui-même que dans ses plaidoyers il avoit souvent versé des larmes & même pâli. Tout le secret consiste dans une imagination très-ardente que chaque artiste doit avoir , & dans l'art de l'exercer dans la reproduction rapide & forte d'images touchantes , en l'habituant aussi à se pénétrer entièrement de l'objet qui doit l'occuper. Alors , sans notre volonté , sans notre intervention , ces phénomènes ont lieu d'eux-mêmes comme dans les situations véritables. Peut-être seroit-il possible de se former certaines dispositions corporelles & une cer-

(1) *Instit. Orat. L. VI. c. 1* , à la fin. *Vidi ego sæpe histriones atque comædos , cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent , flentes adhuc egredi. — — Ipse — frequenter ita motus sum , ut me non lacrymæ solum deprehenderint , sed pallor & vero similis dolor.*

taine habileté par de semblables impressions de l'imagination , répétées souvent. Je connois des acteurs qui n'ont besoin que d'un instant pour remplir leurs yeux de larmes ; & les pleureuses qu'aux funérailles des anciens on payoit pour pleurer tel mort qui ne les intéresseoit en aucune manière , semblent confirmer mon idée. Heureux l'acteur qui a acquis ce talent & qui fait l'employer à propos ; car , comme l'expérience le prouve , une larme qu'on voit couler produit souvent le plus grand effet. Cependant ce conseil de s'échauffer l'imagination jusqu'au point que ses images produisent une impression égale à celle de la réalité , est , à mon avis , très-dangereux : j'en ai déjà donné la raison dans ma deuxième lettre. L'acteur qui possède cet art , doit , avant que de s'abandonner à l'impétuosité de son imagination ; examiner scrupuleusement s'il a assez de génie pour en maîtriser les écarts. C'est lorsque , suivant l'expression de Shakespeare (1), il fait se modérer même au milieu du

(1) *Hamlet* , Acte III , sc. 3.

torrent , de la tempête , & , pour ainsi dire , de l'océan des passions , pour remplir les convenances de son art , qu'il est véritablement un homme de génie , & que son jeu nous entraînera ; tandis que celui d'un autre parviendra à peine à nous émouvoir. Il n'aura peut-être pas l'occasion d'imiter la témérité de cet ancien acteur , appelé Polus (1) , qui , dans le rôle d'Electre , portoit l'urne où étoient renfermées les cendres de son propre fils : mon conseil de ne pas s'y exposer feroit donc superflu. Les sentimens vrais ne s'emparent que trop facilement du cœur ; de sorte qu'en le maîtrisant , ils empêchent ou rendent fautive l'expression , qu'en pareils cas , suivant la véritable intention de l'acteur , ils auroient seulement dû fortifier.

(1) Gellius. *Noct. Attic.* L. VII, c. 5.



L E T T R E X.

P A R M I les différentes situations de l'ame que le corps exprime , considérons d'abord celle de la parfaite inaction ; car , dans un certain sens , elle a aussi son expression propre. -- Je pense qu'il seroit inutile d'expliquer d'abord ce que j'entends par cette parfaite inaction. Vous me supposez probablement assez de connoissance en métaphysique pour être persuadé que même dans l'équilibre le plus parfait de toutes les facultés de l'ame , & dans le sommeil le plus profond de ses passions , je crois encore à son activité continuelle. Mais ici je suis aussi peu métaphysicien , que je me suis montré plus haut physiologue ; & il me plaît de prendre les choses telles qu'elles me paroissent , & non de rechercher scrupuleusement comment elles sont. Il me suffit que dans nombre de momens l'homme ne s'apperçoit ni de l'activité secrète & toujours subsistante de ses facultés intellectuelles , ni de la

tendance de son ame à la manifester par des signes extérieurs, ni d'aucun mouvement quelconque de son cœur.

Représentez vous un homme qui contemple une scène tranquille de la nature, non comme l'enthousiaste Dorval de Diderot (1), de qui la poitrine dilatée respiroit avec violence, mais aussi tranquille, aussi muet que la nature même; ou bien imaginez-vous qu'il écoute une conversation indifférente de son ami ou de son voisin, & vous ne remarquerez en lui aucune trace sensible de plaisir, ni de chagrin, point de plis prononcés sur le front, autour des yeux ou des lèvres, le regard ni fin, ni trouble, ni vague; en un mot, vous trouverez tout immobile, chaque chose à sa place, & tous les traits dans un parfait équilibre, comme dans le dessin que le Brun a donné du Repos. L'ensemble du visage fera analogue à la situation de l'ame. L'attitude du reste du corps, debout ou assis, n'indiquera pas moins le repos & l'inaction de l'ame. Les

(1) Dans le *deuxième entretien*, à la suite de *Fils naturel*.

mains oisives se reposeront sur les genoux , dans les poches , sur le sein ou dans la ceinture ; sinon , les bras seront entrelacés , ou quelquefois jettés en arrière , sur le dos , lorsqu'on est debout , & les mains se soutiendront à la hauteur des reins. Un mouvement léger & sans objet des doigts découvrira peut-être davantage encore le défaut d'une occupation particulière de l'ame ; mais aussi suivant que ce mouvement sera plus ou moins rapide ou lent , doux ou heurté , il indiquera une propension secrète à des ébranlemens prochains qui développeront des sentimens plus ou moins agréables dans l'ame. Lorsque le corps est assis , les pieds , également privés d'action , se croiseront tantôt près des chevilles , ou , tirés en arrière une jambe se trouvera devant l'autre ; tantôt un genou sera posé sur l'autre ; & même dans ces attitudes un léger mouvement aura peut-être encore lieu. Le tronc du corps s'offrira tantôt dans une attitude plus droite , mais tranquille , tantôt dans une direction plus oblique & plus indolente , qui , approchant déjà de la situation du corps

pendant le sommeil , indiquera aussi une tendance & une disposition prochaine à l'affoupissement.

Toutes les variétés de ce genre , soit que je les aie indiquées ou non , ont naturellement leur cause déterminante , de même que les ont les attitudes & les positions dans leur ensemble , qu'elles servent à nuancer. Dans l'une il y a plus de gaieté , de force & de disposition au plaisir , & dans l'autre plus de paresse , de gravité , d'ennui & moins d'énergie. Cette cause est en partie dans l'objet de la méditation ou du récit même , qui ne peut jamais être entièrement indifférent , mais qui dispose plus ou moins à des mouvemens agréables ou désagréables , quelque éloignée que cette impulsion secrète puisse être. Cette cause se trouve aussi en partie dans le sujet qui reçoit les impressions , c'est-à-dire , dans l'homme. Il est possible que le même objet fasse prendre à différens individus des attitudes très-disparates ; mais cela peut également venir d'une disposition insensible , momentanée & , pour ainsi dire , imperceptible de l'esprit , que des impressions précédentes

précédentes ont laissée après elles , où d'une situation variable du corps ; cependant il n'est pas moins certain que le caractère de l'homme & sa manière particulière de penser & de sentir y contribueront beaucoup. Ainsi que les traits caractéristiques & distinctifs ne s'effacent jamais de la superficie tranquille du visage , & que c'est peut-être dans cet état de repos qu'ils sont le plus reconnoissables ; de même l'attitude ou la position tranquille du corps offre-t-elle des traces sensibles du caractère individuel. Sans une tension continuelle des muscles , que l'ame opère par une activité continue , & dont par conséquent elle n'a pas le souvenir , le corps entier s'affaîfferoit ou tomberoit en désordre sur lui-même : ainsi la manière dont elle le soutient est déjà une preuve d'un degré de son activité intérieure & secrètement entretenue. D'ailleurs , certaines idées , de même que certaines inclinations favorites qui en dépendent , dominant plutôt que d'autres dans chaque ame ; & quoique les unes & les autres soient dans un silence profond , il s'en manifeste cependant de légères traces

dans l'attitude du corps ; sa position ordinaire dévoile sa situation habituelle , & l'on y découvre déjà un commencement ou un élément d'expression. Afin de mieux saisir mon idée, examinons ensemble une ou deux attitudes. L'orgueilleux (1), en fourrant une main dans sa veste , préfère de la placer très-haut sur la poitrine ; & si l'autre reste libre , il la pose en la retournant avec le revers sur le côté , en faisant avancer le coude. Sa tête est jetée un peu en arrière ; la distance des pieds , tournés en-dehors , est fort grande , ou si l'un des pieds sert d'appui , l'autre est très-en-avant. -- Un caractère doux , sans être pour cela mol ou paresseux , aime à tenir les bras entrelacés vers le milieu du corps. Sa tête reste dans une position verticale , ni jetée en arrière , ni penchée sur la poitrine ; ses pas sont petits , & ses pieds , sans être tournés en-dedans , ne le sont pas non plus trop en-dehors (2). Vous remarquerez aisément qu'il est question ici de l'attitude favorite des femmes ,

(1) Voyez Planche II , fig. 1.

(2) Voyez Planche II , fig. 2.

que la nature ou l'art rend plus douces que le sexe qui a la force en partage. --- Des mains réunies sur le dos , & par conséquent plus éloignées du prochain développement de leur activité (1) , annoncent beaucoup plus de flegme , une inattention & une incurie plus parfaites. Cependant la grosseur du ventre , qui fait retomber les bras , pour ainsi dire , d'eux-mêmes en arrière , peut aussi rendre cette position plus commode ; mais quoiqu'une autre attitude , également aisée , puisse avoir lieu ici , c'est-à-dire , celle d'appuyer les bras sur les côtés , l'excès de l'embonpoint fait déjà naître le soupçon d'un caractère flegmatique. Lorsque l'homme vain prend cette attitude , elle n'est pas moins expressive , ni moins parlante. Une certaine inattention & incurie ressemblent beaucoup à l'orgueil ; & dans une pareille position , la poitrine & le corps se jettent davantage en avant ; mais on n'y remarquera pas les pieds tournés un peu plus en-dedans , la direction droite de tout le corps , &

(1) Voyez Planche III , fig. 1.

la tête penchée sur la poitrine (1). En général, on juge avec certitude d'un caractère moins d'après quelques traits isolés, que par l'examen & la comparaison de tous les traits réunis. Enfin, la tête, qui, n'étant pas placée droite sur le col, retombe sur la poitrine (2), des lèvres ouvertes, qui abandonnent le menton à son poids naturel, des yeux dont la prunelle est presque cachée derrière la paupière, des genoux pliés en - dedans, un ventre avancé, des bras tombans dans les poches de l'habit, ou vacillans perpendiculairement le long du corps, & des pieds tournés en-dedans, offrent une attitude dont la signification est très-frappante (3). On ne peut méconnoître ici, au premier coup - d'œil, une ame molle & paresseuse, qui n'est susceptible d'aucune attention, ni d'aucun intérêt; qui n'est

(1) Voyez Planche III, fig. 2.

(2) Voyez *Plastique*, p. 73, *édit. allemande*.
 « Le col indique, à proprement parler, non les
 » facultés intellectuelles de l'homme, mais sa ma-
 » nière de porter la tête & d'envisager les événemens
 » de la vie; ici l'on voit une attitude noble, libre
 » & fière; là cette résignation d'une victime sans
 » énergie & prête à se laisser immoler ».

(3) Voyez Planche IV.

jamais bien éveillée , & qui ne possède pas même la foible énergie qu'il faut pour donner la tension nécessaire aux muscles , & pour faire que le corps se soutienne en portant convenablement ses membres ? Une attitude aussi nulle , aussi inanimée , ne peut appartenir qu'à l'extrême imbécillité , ou à la plus lâche paresse.

Je n'ai pas sous la main les *Fragments sur la Physionomie* de Lavater ; & quand même j'aurois ce livre , je le consulteroïs très-rarement. Des idées étrangères , que je n'ai pas approfondies moi-même , pourroient aisément troubler la série des miennes. Si vous avez cet ouvrage , lisez , je vous prie , ce qui y est dit des attitudes. Cette matière ne peut y être omise , puisque je me rappelle que cet auteur y traite même des conséquences qu'on peut tirer de l'écriture des hommes pour connoître leur caractère , & qu'il en a fourni des preuves. La contenance en marchant ne peut pas y avoir été oubliée non plus. Ces points & quelques autres sont les limites incertaines des deux arts ; ils forment des bornes communes qui appartiennent

nent aussi-bien à la pantomime qu'à la physionomie.

Il faut que le comédien juge, d'après le caractère de son rôle, quelle attitude & quel maintien il doit choisir pour les scènes plus tranquilles du simple dialogue. Les règles les mieux déterminées & la vue des galeries les plus riches en tableaux ne peuvent le dispenser d'y réfléchir lui-même ; car le choix & l'application des attitudes lui appartiendront toujours exclusivement, & la variété infinie de la nature ne permet d'ailleurs pas d'épuiser cette matière. Je dois cependant ajouter encore une remarque au sujet du changement de la situation tranquille lors du passage à l'activité. Un homme dans l'état de repos, invité ou excité par quelque chose à déployer son activité extérieure, trahira déjà, avant que celle-ci ne se manifeste, son intention sur la manière de la développer : il ménagera, pour ainsi dire, chaque tems séparé de ce développement progressif jusqu'à la fin ; il tiendra les mains, les bras, les pieds, enfin le corps entier prêts à obéir au premier signal de l'ame. L'attitude la plus non-

chalante & la plus éloignée de l'activité est pour le corps assis , de l'appuyer à demi couché en arrière , de mettre les bras entrelacés dans le sein , de jeter un genou sur l'autre , ou de retirer les pieds en arrière en croisant les jambes (1). Ainsi , le dernier tems de l'attitude tranquille , & qui tient le plus immédiatement à la prochaine activité , est de redresser le corps , dirigé vers l'objet qui nous intéresse , de placer dans une position plus droite les pieds séparés & affermis sur la terre , de porter les mains également séparées sur les genoux , & de disposer , par ces préparatifs , le corps à se lever & à entrer sur le champ en action (2). Si le motif de l'action se développe successivement , les préparatifs suivront la même progression ; par exemple , les jambes croisées & les pieds retirés en arrière se porteront en avant , se sépareront tout-à-fait & se mettront à leur place d'une manière ferme ; le déploiement des bras viendra ensuite , &c.

(1) Voyez Planche V , fig. 1.

(2) Voyez Planche V , fig. 2.

Cela aura également lieu , lors même qu'aucun objet extérieur ne provoquera l'activité , quand il s'agira seulement de considérer attentivement , & de reconnoître un pareil objet , ou lorsque des idées intéressantes viendront du dehors. On se tourne vers celui qui parle ; on s'avance vers l'objet qui intéresse , en mettant plus ou moins le corps dans un état qui annonce la volonté & la disposition d'entrer en action. L'ame passe , pour ainsi dire , de l'intérieur dans l'organe qui lui transmet des idées importantes ; & conformément aux lois de la sympathie secrète qui existe entre les facultés , toutes les forces extérieures sont réveillées à la fois dans cet état. Les changemens qui se manifestent , lorsque l'ame cherche moins à saisir un objet qu'à en jouir , ou lorsque la communication des idées met les puissances intérieures & intellectuelles plus en mouvement que les facultés extérieures des sens , pourront se reconnoître facilement d'après ce que je me propose de développer dans la lettre suivante.

L E T T R E X I.

Vous avez raison de dire que dans quelques-uns de mes dessins je me suis écarté des traits généraux , en m'attachant trop aux traits particuliers des nations & des classes particulières de la société. Les mains fourrées dans les vêtemens ou cachées dans le sein pré-supposent déjà un certain costume ; de même que les pieds tournés en-dehors indiquent les premiers élémens de la danse moderne. Mais je voulois du moins en offrir quelques esquisses à votre imagination ; & les tableaux , comme vous le savez , ne peuvent s'exécuter ni par des traits particuliers , ni par de simples lignes pour les yeux , ni par des mots pour l'imagination. C'est donc par les circonstances que j'ai été entraîné dans cette faute , que vous voudrez bien , j'espère , me pardonner également à l'avenir. Il suffira qu'à travers des traits particuliers & accidentels on ne puisse pas méconnoître les traits caractéristiques & généraux.

Nous venons de considérer l'homme que rien n'intéresse, dont rien encore ne provoque l'activité. Celui qui se trouve dans la situation opposée, occupe davantage son esprit ou son cœur. L'expression sera sensible dans l'un & l'autre cas. Il pèse ses actions & sa position ; il examine quel parti est le meilleur à prendre ; il cherche les plus sûrs moyens pour arriver à son but ; sa mémoire lui retrace des situations semblables ; en un mot , il compare , discute & raisonne. L'expression sera ici plus ou moins animée selon la cause qui aura développé l'activité. Lorsque le seul amour de la vérité , qui cherche avec tranquillité de nouvelles connoissances , développe l'activité de l'ame , ou lorsqu'un jeu agréable de l'imagination en est le but ; alors aussi l'expression sera plus foible , plus modérée & plus froide ; que lorsque la tête , travaillant pour les intérêts du cœur , doit prendre en considération , & peser l'avantage de l'homme , son bonheur & son malheur en ce que les passions offrent sous ce double aspect à l'imagination allarmée. Quand Hamlet paroît dans

cette situation terrible & insupportable pour lui , où il discute les raisons pour & contre le suicide , il doit sans doute y avoir une expression différente de celle qu'offrirait un froid moraliste qui raisonne sur le même objet , non comme une affaire importante pour son propre cœur , mais comme un problème pour l'esprit. Cependant l'amour de la vérité peut aussi produire par lui-même un très-grand intérêt. Pythagore offrit aux Muses une hécatombe lorsqu'il eut découvert la démonstration de la proposition géométrique qui porte encore son nom (1). Diodore Cronus mourut de chagrin pour n'avoir pu résoudre sur le champ les subtilités dialectiques de Stilpô. A la vérité , la honte d'avoir si mal soutenu sa thèse en présence de Ptolémée Soter , & les railleries amères de ce roi peuvent y avoir beaucoup contribué. C'est également un problème à résoudre , si la vanité

(1) Vitruve , L. IX , c. 2. Cicéron raconte autrement ce fait : *De Natura Deorum* L. III , c. 36. Il y fait semblant d'être sceptique , mais sans succès. Voyez Gedike , *Historia phil. antiqu.* p. 49.

& l'ambition ne présidèrent pas davantage que la satisfaction de l'esprit à la joie que Pythagore montra d'avoir fait sa découverte ; car de tout tems les philosophes formèrent un petit peuple dominé par la vanité & bouffi d'orgueil ; quelques-uns même ont eu assez de franchise pour trahir le secret de leurs confrères.

La réflexion & le raisonnement qui ont lieu au théâtre , partent presque toujours des sentimens du cœur & des passions ; & celles-ci doivent indiquer à l'acteur l'intonation & l'accent , ainsi que le jeu en général. C'est d'elles que le geste reçoit ses modifications plus particulières , le degré déterminé de chaleur , les transitions & les repos plus ou moins marqués : ces nuances déterminées devant être puisées dans les propriétés particulières de chaque passion , que je me propose de traiter par la suite , je me bornerai seulement ici au général , en considérant le penseur que je mets en scène , comme un penseur froid & philosophe , qui ne prend

(1) Diogène Laërce , *L. II, Segm. III, p. 112.*

aucun intérêt particulier aux objets dont son esprit est occupé. Comme il est impossible d'épuiser toutes les expressions que le développement de l'activité intérieure présente, je me restreindrai à quelques observations, qui pourront servir de modèle à nombre d'autres de ce genre.

C'est principalement contre la règle de l'analogie, observée presque partout dans la nature, que les acteurs péchent le plus souvent dans les scènes de raisonnement, & par conséquent dans les monologues. Salluste (1) met au nombre des traits caractéristiques de Catilina, sa marche tantôt précipitée, tantôt lente; & il attribue cette irrégularité à l'inquiétude de sa conscience fouillée par tant d'infamies, mais surtout par l'affassinat le plus abominable. Je n'ai rien à objecter contre cette explication; cependant, à mon avis, il se pourroit également que les grands

(1) Bell. Catilin. C. XV. — *Animus impurus; Diis hominibusque infestus, neque vigiliis, neque quietibus sedari poterat: ita conscientia mentem excitam vexabat. Igitur color ei exsanguis, fædi oculi, SITUS MODO, MODO TARDUS INCESSUS, &c.*

& périlleux projets que Catilina méditoit contre sa patrie eussent produit ces phénomènes. --- Lorsque l'homme développe ses idées avec facilité & sans obstacle, sa marche est plus libre, plus rapide, & continue davantage dans une direction uniforme. Quand la série des idées se présente difficilement, son pas devient plus lent, plus embarrassé; & lorsqu'enfin un doute important s'élève soudain dans son esprit, sa marche est alors entièrement interrompue, & l'homme s'arrête tout court. Dans les situations où l'ame hésite entre des idées disparates, & trouve par-tout des obstacles & des difficultés; lorsqu'elle ne poursuit chaque suite d'idées que jusqu'à un certain point, en passant rapidement d'une idée à une autre qu'elle abandonne également bientôt, alors la marche irrégulière, sans uniformité, sans direction déterminée, se coupe & se croise en tout sens. Delà cette démarche incertaine dans toutes les affections & passions de l'ame, où le doute & l'incertitude entre différentes idées ont lieu; mais sur-tout dans cette terreur qui intérieurement agite & tourmente la conscience, qui

cherche inutilement les moyens de s'en délivrer.

Le jeu des mains est modifié de la même manière que la marche : il est libre, sans gêne, aisé & facile, lorsque les idées se développent sans peine, & que l'une naît sans difficulté de l'autre ; il est inquiet, irrégulier, les mains s'agitent en tout sens & se meuvent sans dessein, tantôt vers la poitrine, tantôt vers la tête ; les bras s'entrelacent & se déploient, suivant que la pensée est arrêtée dans sa marche ou poussée vers toutes sortes de routes étrangères & incertaines. Du moment qu'une difficulté ou un obstacle se présente, le jeu des mains s'arrête entièrement. La main étendue se replie sur elle-même & se rapproche de la poitrine, ou les bras se croisent l'un sur l'autre comme dans l'état d'inaction. L'œil, qui, de même que la tête, avoit des mouvemens doux & faciles, tandis que la pensée étoit régulière & se développoit avec facilité, ou qui erroit d'un angle à l'autre lorsque l'ame s'égaroit d'idée en idée, regarde, dans cette nouvelle situation, fixement devant lui, & la tête se jette en arrière ou

tombe sur la poitrine , jusqu'à ce qu'après le premier choc du doute , s'il m'est permis de m'exprimer ainsi , l'activité suspendue reprenne sa première marche (1).

Afin de sentir l'analogie des gestes avec plus de clarté , représentez-vous le vieux *Philto* ou *Staleno* plongé dans la réflexion , lorsqu'ils cherchent ensemble un moyen de parvenir à leur but. Ils voudroient payer la dot de *Camille* , sans que son prodigue frère pût s'appercevoir de la richesse du coffre-fort du père. La chose est difficile à arranger ; ils cherchent pendant quelque tems , croient avoir trouvé un bon expédient & l'abandonnent sur le champ (2). Supposons que le vieux *Philto* , en poursuivant sa première idée , ait laissé tomber la tête sur la poitrine en fixant la terre & reposant le corps sur la jambe gauche , la droite portée en avant ; il y a tout à parier qu'à la seconde pensée il aura changé de position. Peut-être mettra-il alors les mains sur les han-

(1) Voyez Planche VI , fig. 1.

(2) Dans *Le Trésor*, Comédie de Lessing , *Act. III* :
ches ,

ches , ou bien il levera la tête en regardant le ciel , comme s'il vouloit chercher là haut , ce qu'il n'a pu trouver ici bas ; ou il prendra enfin une attitude tout-à-fait opposée , en plaçant sur le dos une main dans l'autre , en jettant en arrière la tête penchée d'abord , en retirant le pied gauche & en s'appuyant sur la jambe droite (1). Vous devez avoir remarqué ces changemens d'attitude & d'autres semblables , lorsqu'on cherche à se rappeler le nom de quelqu'un. Le corps ne garde jamais la même position , quand les idées changent d'objets ; de sorte que si la tête étoit d'abord tournée vers la droite , elle se portera ensuite vers la gauche. Cependant il se pourroit que dans ces gestes analogues il se mêlât déjà quelque dessein. Celui qui veut donner un autre cours à ses idées , fait très-bien de changer aussi les impressions extérieures auxquelles il n'a déjà que trop conformé ses idées. D'autres objets , d'autres pensées ! Certain s'avant étoit dans l'usage de se sauver

(1) Voyez Planche VI , fig. 2.

avec son pupitre dans un autre coin de son cabinet du moment que le travail ne lui réussissoit pas dans le premier où il s'étoit d'abord établi.

Vous vous ressouvenez sans doute que je vous ai donné une double raison du geste analogue : la première est dans l'influence secrète & réciproque des idées claires & obscures ; la seconde dans la tendance de l'ame , de rapporter ses idées intellectuelles aux matérielles , de les métamorphoser , pour ainsi dire , en celles-ci , ou moins de les y enchaîner ; & , suivant l'instinct qui en est la suite , d'imiter par des modifications corporelles & figurées leurs propres effets intellectuels. Cet instinct est par-tout reconnoissable. Lorsqu'Hamlet a découvert les raisons qui rendent le suicide une démarche si criminelle (1) , il s'écrie : « Ah , » voilà le nœud ! » & au même instant il met l'index en avant , comme si au dehors il avoit trouvé , par la finesse de sa vue , ce que néanmoins sa pénétration intérieure seule lui a fait dé-

(1) *Acte III, Scène I.*

couvrir (1). Lorsque le roi Lear (2) se ressouvient de l'indigne traitement de ses filles , qui , pendant une nuit orageuse , ont exposé ses cheveux blancs aux injures du tems , & qu'ensuite il s'écrie tout d'un coup : « Ah ! c'est-là le » chemin qui conduit au délire ! évi- » tons-le ! » Il n'existe véritablement aucun objet extérieur dont ce malheureux prince doive détourner les regards avec effroi ; & cependant il se tourne du côté opposé à celui vers lequel il étoit d'abord placé , en cherchant , pour ainsi dire , à repousser avec sa main renversée ce cruel & douloureux souvenir (3). Lorsqu'*Albert* (4) , révolté , dit dans sa scène avec *Thoringer* : « Ah , maudit fantôme ! » votre honneur , vos devoirs de » prince ! » Après cette expression violente : « Ah ! maudit fantôme ! » il doit , en faisant de côté un mouvement de colère , jeter , pour ainsi dire , aux pieds du vénérable vieillard avec la main ouverte les idées dont le méprisable

(1) Voyez Planche VII , fig. 1.

(2) *Acte III* , Scène 4.

(3) Voyez la Planche VII , fig. 2.

(4) *Agnès Bernauer* , Tragédie allemande , *Acte III* , Scène 4.

néant lui paroît si clairement démontré (1). Mais vous ferez vous-même à portée de faire souvent de pareilles observations. Des idées défagréables & importunes , que la bouche rejette avec un *non* répété , sont en quelque sorte repoussées par la main agitée rapidement de côté & d'autre , comme si l'on vouloit chasser un insecte incommode qui revient à la charge avec importunité , &c.

Par un semblable jeu de l'imagination , l'ame, lors de sa contemplation intuitive & de l'emploi de son oreille intérieure (j'appellerai ainsi cette situation) substitue ces mouvemens motivés ou faits à dessein , qui ne lui servent réellement que lorsqu'il s'agit d'objets extérieurs & visibles , ou de tons que l'organe de l'ouïe veut saisir avec précision. Lorsque des idées plus fines & plus importantes s'offrent dans le cours de l'examen , le regard acquiert de la vivacité , les sourcils sont attirés vers les angles du nez ; de sorte que le front se couvre de plis , & que l'œil , qui se rétrécit afin de mieux concentrer les rayons visuels , est

(1) Voyez la Planche VIII.

repoussé dans une ombre plus profonde (1) ; de même que lorsqu'on veut examiner un objet d'une grande finesse ou placé à une certaine distance. L'index se porte sur les lèvres fermées , comme si l'on craignoit que le bavardage des idées moins essentielles ne troublât l'examen des plus importantes. Le geste répond parfaitement à ce , « *Paix ! Attend* » ! que souvent dans le monologue les lèvres prononcent également lorsqu'on rencontre un objet ou un doute important. Souvent aussi l'index est placé entre les sourcils sur les plis du front , comme si le point où l'attention doit se porter pouvoit être indiqué ou assujetti. -- Cette pantomime , qui vient réellement au secours de la pensée , du souvenir & de l'examen intérieur , consiste à boucher , pour ainsi dire , les sens , en couvrant les yeux , en voilant le visage des

(1) Un œil enfoncé dans l'orbite, dit Aristote, est celui qui voit le mieux : *Histoire animal. L. I, Cap. 10.* Οὐ φθαλμοὶ — ἢ ἐκτος σφοδρὰ, ἢ ἐντος, ἢ μεσῶς τῶν οἰδ' ἐντος μαλιστα ὁξυωπεῖσται ἐπὶ πάντος ζῶν. Plin l'a copié sans en être certain ; & Hardouin y a ajouté en note : *Causa in promptu est : quia species inferiores perferuntur sub umbracula, neque aëris motu dissipantur. Ad Lib. XI, c. 53. 3.*

deux mains ; car les opérations intérieures s'exécutent d'autant mieux , qu'elles ne sont pas troublées par les impressions extérieures des sens. Par cette raison , l'amour , la tristesse & le chagrin , ainsi que toutes les passions réfléchies , aiment le silence & l'obscurité des bois. Le hibou est l'attribut de la déesse de la sagesse , parce qu'habitant les déserts , il veille au milieu de la nuit.

D'autres mines qui accompagnent la réflexion , comme , par exemple , le regard chagrin ou ferein , suivant que la marche est arrêtée ou libre ; les mouvemens avec lesquels la main semble venir au secours de la tête , lorsque , trop fortement occupée , elle est fatiguée par le sang qui s'y porte en abondance , &c. : toutes ces mines sont moins importantes , & des détails à cet égard seroient superflus. D'ailleurs je ne vous ai promis que des fragmens , de légers essais. Je ne dis rien non plus de la curiosité avec laquelle nous cherchons extérieurement les objets dont l'examen peut ajouter à la somme de nos idées : les phénomènes de cette affection vous deviendront sensibles , par

ce que je dirai en général des desirs dirigés au dehors. Vous m'engagez à m'occuper enfin de l'expression de ce qu'on appelle *affections* ; & en effet il est tems de traiter cette branche , qui est la plus importante de la pantomime ; mais il se pourroit bien que je fusse déjà au milieu de la carrière. Comme j'ignore quand je pourrai revenir sur cette matière , je vous envoie en attendant un livret (1) qui par hasard m'est tombé entre les mains : s'il ne vous offre pas de grandes instructions , il servira du moins à vous amuser quelques instans. K.

(1) *A Lecture on Mimicry. London 1777.* — La suite de ces Lettres se trouvera dans le *Tome suivant de ce Recueil. Note du Traducteur.*

Fin du Tome troisième.

T A B L E

D E S M A T I È R E S

Contenues dans ce Volume.

- D**ES Epoques de l'Art chez les
anciens, indiquées par Pline ; par
M. C. G. Heyne. page 1
- Des Auteurs dont Pline s'est servi dans
son Histoire de l'Art ; par M. Heyne.
101
- De la Résonnance des Corps Sonores ;
par M. l'Abbé Dominique Testa.
167
- De l'Influence des Belles-Lettres sur
les Hautes-Sciences ; par M. J. G.
Herder. 205
- Réflexions sur les Songes ; par M.
Beattie. 236
- Discours sur ce passage d'Horace :
Nec quarta loqui persona laboret ;
par M. l'Abbé Q. Visconti. 289
- Idées sur le Geste & l'Action théâtrale ;
par M. J. J. Engel.

Lettre I. Introduction. Jugement de Lessing sur l'ouvrage de Rémond de Sainte-Albine , intitulé : *Le Comédien*. Son projet d'un ouvrage sur l'éloquence du geste. Quelques traits caractéristiques qui le distinguent comme auteur. p. 320

Lettre II. Utilité d'une théorie de l'Art du Geste & de l'Action théâtrale. Insuffisance de la sensibilité seule. Réfutation de l'objection : que tout ce qui est fait d'après des règles doit être peiné & froid. Mérite particulier de la théorie de l'Art du Geste & de l'Action Théâtrale.

331

Lettre III. Possibilité de la théorie de l'Art du Geste & de l'Action Théâtrale. On peut embrasser toutes les espèces de sentimens à exprimer , quoiqu'on n'en puisse pas saisir les objets. Diversité d'expressions relativement aux différens peuples, aux différens états de la société , &c. 339

Lettre IV. Caractère général propre à toutes ces différentes espèces d'expressions. La théorie de l'Art du Geste & de l'Action Théâtrale doit s'y borner.

346

Lettre V. Distinction à observer entre les modifications du corps purement mécaniques , & celles qui dépendent de l'action de l'ame. Règles pour les premières. Division des dernières en celles qui ont un sens plus général & plus indéterminé , & en d'autres dont le sens est fixé d'une manière plus particulière. Règles pour celles de la première division. page 356

Lettre VI. De l'idée qu'on attache au mot Geste. Division préliminaire des Gestes en pittoresques & expressifs. Parties du corps qui servent au Geste. Difficulté de décrire les Gestes , à cause de la pauvreté des langues. 369

Lettre VII. Deux points de vue sous lesquels on peut envisager le jeu du Geste, c'est-à-dire, Vérité & Beauté. Les recherches contenues dans cette lettre se bornent à la Vérité. 382

Lettre VIII. Explication des mots : Peinture & Expression. Qu'est-ce qu'on peut peindre par le Geste. La cause du Geste pittoresque est , ou la vivacité de la représentation qu'on s'en forme , ou le desir de la réveiller

en autrui. Sur l'emploi fréquent du jeu figuré ou métaphorique. p. 388

Lettre IX. Division des Gestes expressifs en motivés ou faits à dessein , analogues & physiologiques. Sous-division de ces derniers en ceux qui peuvent être imités à volonté & ceux qu'on ne peut pas imiter. Unique moyen de produire ces derniers.

403

Lettre X. Expression de l'inaction & du repos. Différences de cette expression & leurs causes. Remarque préliminaire sur le passage insensible du repos à l'action.

413

Lettre XI. Expression des opérations de l'esprit. De ce qui est analogue dans cette expression , & de ce qui y est figuré.

425

Fin de la Table des Matières.

ERRATA.

- P**AGE 9, ligne 13 : lisez accompagné.
Page 43, ligne 9 : lisez entendue.
Page 47, note, ligne 11 : lisez *αἵ*.
Page 51, note, ligne 3 : lisez formée.
Page 64, ligne 16 : lisez dans la vie.
Page 76, note, ligne 29 : lisez étoit.
Page 81, ligne 6 : lisez n'a fait pour aucun.
Page 84, note 2, ligne première : lisez Bayle n'a pas.
Page 85, note 1, ligne 4 : lisez extitère.
Page 108, ligne 2 : lisez L. Pifq.
Page 117, note 2, ligne 7 : lisez il en est fait mention.
Page 118, ligne 3 : après ici, ajoutez (1).
Page 139, note 2, ligne 3 : lisez Πολυγνωτος.
Page 140, ligne 9 : lisez des Gracches.
Page 156, note, ligne 3 : lisez λιθων.
Page 160, note 4, ligne 1 : lisez Διβυκα.
Page 177, ligne 8 : lisez mentionnée plus haut.
Page 190, ligne 24 : lisez frappée.
Page 222, ligne 23, lisez l'une & les autres.
Page 289, ligne 1 : lisez supériorité.
Page 353, ligne 14 : effacez de.
Ibid. — ligne 19 : lisez établit.
Page 378, note 1, ligne 1 : lisez animæ.

I

f1



f2



Copia Vulp



f 1



f 2.



Copia Sculp



III

f 1



f 2



Copia Sculp



f 1



f 2



VI

f 1



Copia Sc.

f 2



Copia Sc.



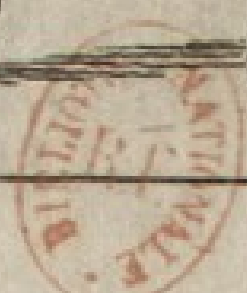
f¹



f²



Copia Se





Copiae Sc.

TABLE DES MATIERES Contenues dans ce Volume.	
DES Epoques de l'Art chez les anciens, indiquées par Pline; par M. C. G. Heyne.	
Des Auteurs dont Pline s'est servi dans son Histoire de l'Art; par M. Heyne.	
De la Réfonnance des Corps Sonores; par M. l'Abbé Dominique Testa.	
De l'Influence des Belles-Lettres sur les Hautes-Sciences; par M. J. G. Herder.	
Réflexions sur les Songes; par M. Beattie.	
Discours sur ce passage d'Horace: <i>Nec quarta loqui persona laboret</i> ; par M. l'Abbé Q. Visconti.	
Idées sur le Geste & l'Action théâtrale; par M. J. J. Engel.	
<i>Lettre I.</i> Introduction. Jugement de Lessing sur l'ouvrage de Rémond de Sainte-Albine, intitulé: <i>Le Comédien</i> . Son projet d'un ouvrage sur l'éloquence du geste. Quelques traits caractéristiques qui le distinguent comme auteur.	
<i>Lettre II.</i> Utilité d'une théorie de l'Art du Geste & de l'Action théâtrale. Insuffisance de la sensibilité seule. Réfutation de l'objection: que tout ce qui est fait d'après des règles doit être peiné & froid. Mérite particulier de la théorie de l'Art du Geste & de l'Action Théâtrale.	
<i>Lettre III.</i> Possibilité de la théorie de l'Art du Geste & de l'Action Théâtrale. On peut embrasser toutes les espèces de sentimens à exprimer, quoiqu'on n'en puisse pas saisir les objets. Diversité d'expressions relativement aux différens peuples, aux différens états de la société, & c.	
<i>Lettre IV.</i> Caractère général propre à toutes ces différentes espèces d'expressions. La théorie de l'Art du Geste & de l'Action Théâtrale doit s'y borner.	
<i>Lettre V.</i> Distinction à observer entre les modifications du corps purement mécaniques, & celles qui dépendent de l'action de l'ame. Règles pour les premières. Division des dernières en celles qui ont un sens plus général & plus indéterminé, & en d'autres dont le sens est fixé d'une manière plus particulière. Règles pour celles de la première division.	
<i>Lettre VI.</i> De l'idée qu'on attache au mot Geste. Division préliminaire des Gestes en pittoresques & expressifs. Parties du corps qui servent au Geste. Difficulté de décrire les Gestes, à cause de la pauvreté des langues.	
<i>Lettre VII.</i> Deux points de vue sous lesquels on peut envisager le jeu du Geste, c'est-à-dire, Vérité & Beauté. Les recherches contenues dans cette lettre se bornent à la Vérité.	
<i>Lettre VIII.</i> Explication des mots: Peinture & Expression. Qu'est-ce qu'on peut peindre par le Geste. La cause du Geste pittoresque est, ou la vivacité de la représentation qu'on s'en forme, ou le desir de la réveiller en autrui. Sur l'emploi fréquent du jeu figuré ou métaphorique.	
<i>Lettre IX.</i> Division des Gestes expressifs en motivés ou faits à dessein, analogues & physiologiques. Sous-division de ces derniers en ceux qui peuvent être imités à volonté & ceux qu'on ne peut pas imiter. Unique moyen de produire ces derniers.	
<i>Lettre X.</i> Expression de l'inaction & du repos. Différences de cette expression & leurs causes. Remarque préliminaire sur le passage insensible du repos à l'action.	
<i>Lettre XI.</i> Expression des opérations de l'esprit. De ce qui est analogue dans cette expression, & de ce qui y est figuré.	
<i>Fin de la Table des Matières.</i>	