

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

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

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 possible 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.

2284

+A.e.13.0.

27485

**CONSERVATOIRE
DES
SCIENCES ET DES ARTS.
TOME CINQUIÈME.**

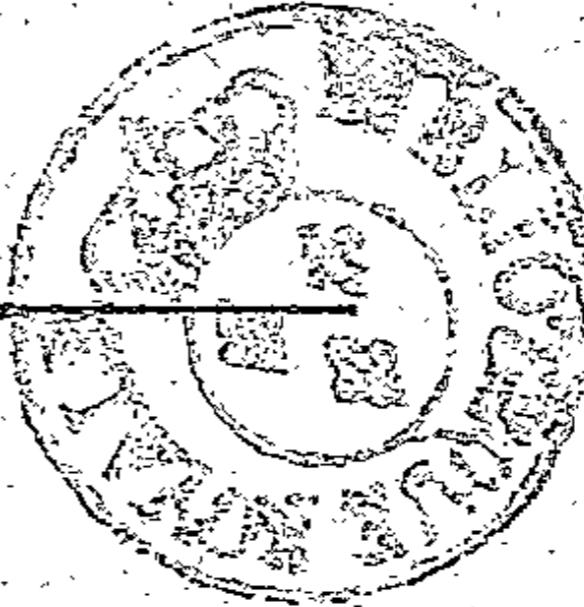
CONSERVATOIRE
DES
SCIENCES ET DES ARTS,
OU
RECUEIL DE PIÈCES INTÉRESSANTES

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 CINQUIÈME.



A PARIS,

Chez DETERVILLE, Libraire, rue du Battoir, n° 16,
quartier de l'Odéon.

AVERTISSEMENT.

CE Recueil a pour objet de conserver & de réunir un grand nombre de dissertations & d'écrits intéressans, qui, par leur peu de volume, font très-souvent exposés à être perdus & à être oubliés ; & de faire passer en même-tems dans notre langue les pièces fugitives que des Savans étrangers publient ou composent sur les Antiquités, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres & la Philosophie. Sous ce point de vue, ce Recueil devient un nouveau moyen de rapprochement dans la république des lettres ; & l'avantage feroit réciproque si les Auteurs françois vouloient bien l'enrichir des écrits composés sur les mêmes matières, qui, n'étant pas destinés à l'impression, restent ignorés dans leurs portefeuilles, ou ne sont connus que d'un petit nombre d'amis. Un Savant distingué, qui réunit l'élegance du style à la profondeur des connaissances, vient de nous marquer cette flatteuse confiance, en nous permettant d'insérer dans notre

Recueil un discours qu'il a prononcé
*Sur le Style allégorique de la haute
antiquité*, dans lequel ce sujet impor-
tant est traité d'une manière aussi neuve
que lumineuse. Si, à son exemple,
d'autres Littérateurs & Savans nous ac-
cordent la même faveur, leurs produc-
tions seront admises avec reconnoissan-
ce, & les Auteurs seront nommés s'ils
le désirent. Les pièces qu'on voudra bien
y destiner doivent être adressées, sans
frais de port, à M. JANSEN, l'un des
Editeurs de cet ouvrage, rue de Bondy,
N°. 23.

RECUEIL

DU

TRÔNE D'AMYCLEE,

ANCIEN OUVRAGE DE L'ART,

Que, suivant Pausanias, on voyoit à
Amycle, ville de la Laconie.

PAR M. HEYNE.

TRADUIT DE L'ALLEMAND. (1).

Le trône d'Amyclée étoit un des plus anciens ouvrages de l'art de la Grèce, que Pausanias nous a fait connoître par une description fort détaillée (2). C'est un monument très-précieux pour ceux qui cherchent à apprécier le goût de l'art dans les premiers tems de la Grèce, ou qui étudient la fable dans les ouvrages des anciens artistes ; de sorte qu'il doit paroître étonnant que le comte de Caylus & Winkelmann nous aient laissé le soin d'en parler.

(1) Cette pièce est tirée du *Recueil d'Essais sur divers objets d'antiquité*, par M. Heyne.

(2) L. III, cap. 18, 19, p. 255, édit. Leips.

Il semble que Pausanias, en faisant mention de ce monument, a supposé que ses lecteurs en avoient déjà une idée générale. Il ne dit rien de particulier touchant la forme de ce trône, de son rapport avec le local où il se trouvoit placé, ni de ses dimensions. Il a jugé moins nécessaire encore d'indiquer qui étoit cet Amyclée, & quel étoit l'espèce de culte qu'on lui rendoit ; sans doute à cause qu'il croyoit que ses contemporains étoient instruits de tous ces objets.

Je rejeterai à la fin de cette differentiation quelques recherches qui peuvent servir à développer l'idée que Pausanias nous donne du trône d'Amyclée, & à nous en faire mieux connoître l'artiste, ainsi qu'une description de la ville d'Amycle même ; afin que le lecteur puisse, pour le moment, fixer toute son attention sur l'ouvrage de l'art dont il est ici question.

Pausanias ne nous donne point une idée générale de l'ancien monument ; il se contente de dire que c'étoit un trône ou plutôt un siège à plusieurs places à droite & à gauche. Sur le devant il y avoit quelques statues, dit-il ; après

(3)

quoi il passe tout d'un coup à la description des sujets sculptés en bas-relief sur ce siège ; sans indiquer de quel côté il commence , si c'est par la droite ou par la gauche ; ensuite néanmoins il parle des deux rebords supérieurs & de l'extrémité supérieure , ce qui fait conjecturer que jusqu'alors il n'a décrit que la partie d'en-haut du trône ; savoir , le dossier & les bras ; puis il se sert d'une expression qui n'a pu être bien entendue que par ceux qui avoient vu ce siège : « Quand on entre dans le bas , ou dans le trône même » (1) ; ce qui prouve que jusqu'ici il a seulement parlé de la partie extérieure de ce trône , & que maintenant il commence à décrire le travail de l'intérieur , & cela par le côté droit du trône , ou du côté gauche du spectateur ; du moins si je dois en juger d'après les statues dont il fait mention plus haut.

Il paroît par ce qui suit que ce trône doit avoir été d'une grandeur extraordinaire ; de manière qu'on pourroit croire

(1) Υπελθόντι δε υπὸ τοῦ θεοῦ, τα εὐδοκατε τῷ Τρίτῳ, οὐτοὶ οὐτι θηρα τῷ Καλυδωνῷ , &c.

que c'étoit une espèce de grande chapelle ou niche , sur les deux côtés des murs de laquelle se trouvoient les bas-reliefs en question. Cette conjecture peut-être bonne comme description pittoresque ; mais elle ne s'accorde pas avec le récit de Pausanias.

Suivant le sens littéral , il seroit naturel de penser que jusqu'ici Pausanias a parlé de la partie supérieure du trône , & qu'il décrit ensuite la partie inférieure entre le siège même & la base de la statue placée sur le trône , ainsi que cela paroîtra plus clairement dans la suite ; & dans ce cas il pouvoit dire : « Quand on descend dessous le trône ». Chaque espace entre le siège & la base d'un ouvrage aussi considérable devoit être assez grand pour qu'un homme pût y entrer ou y descendre. Dans cette supposition les bas-reliefs dont il a parlé jusqu'alors devoient se trouver au dossier , un peu au-dessus du siège. Mais cela se trouve contredit par la description même que Pausanias en fait : les bas-reliefs placés derrière la statue ne pouvoient pas être les premiers objets qui se présentassent à la vue , & par lesquels Pausanias devoit naturellement

commencer sa narration ; de plus, dans cette supposition, tout le côté extérieur, tant du dossier que des bras, auroit dû être nud & sans aucune sculpture, ce qui n'est pas vraisemblable.

Voici donc ce qui me paroît le plus probable. Il faut que le trône ait été d'une forme semi-circulaire, que par conséquent il ait eu deux bras faillans en avant, devant ces bras auront été placées quelques statues par lesquelles Pausanias aura commencé sa description, & dont il sera question plus bas. C'étoit sur ces bras, & ensuite autour du dossier, que l'artiste avoit sans doute mis les bas-reliefs dont parle notre écrivain. Il aura donc commencé par les bas-reliefs à sa droite, & tourné de cette manière autour du trône, jusqu'au côté gauche, en décrivant successivement chaque champ particulier suivant le rang qu'il tenoit. Parvenu à sa gauche, (qui étoit le côté droit du trône) il sera entré dans l'intérieur, qui pareillement étoit orné de bas-reliefs ; & la hauteur du trône peut encore servir à autoriser l'expression dont il se sert (1). Après avoir décrit

(1) *véridan.* L'interprétation que je donne ici se

Les bas-reliefs de l'intérieur, Pausanias aura continué son récit par parler du siège, ou le milieu du trône même.

Le siège, ou le milieu du trône, avoit plusieurs ouvertures ou entailles dont celle du milieu étoit la plus grande, & dans laquelle la statue du dieu étoit, non pas assise, comme on pourroit le croire, mais debout; position dont on appercevra la raison par ce qui nous reste à dire plus bas. Ce n'est point Bathyclès qui avoit fait cette statue; elle existoit long-tems avant le trône. Mais qu'on se figure la grandeur de cette statue:

« Je ne connois personne, dit Pausanias, qui en ait marqué exactement la hauteur; mais autant que j'en ai pu juger, elle est au moins de trente

trouve mieux appuyée encore par un autre passage de Pausanias, L. V, c. 11, p. 401, 2, où il parle du trône, non moins grand, de Jupiter Olympien dressé sous les bras, & sur les marches duquel il y avoit aussi plusieurs statues isolées. Ce n'étoient pas seulement les pieds du trône qui le soutenoient, il y avoit de distance en distance des colonnes de pareille hauteur, sur lesquelles portoit le trône; mais, ajoute Pausanias, on ne peut cependant pas entrer dans le trône, ainsi qu'on le fait dans celui d'Amyclée. Υπελθειν δε εὐχ οἷον εἴη τὸ τοῦ Δρυόν πέπτερον γε μαιεύειν Αμυκλαῖς εἰς τὰ εὖτος τοῦ Δρυόν παρερχόμενα; car c'est de cette manière qu'il faut lire ce passage,

» coudées ». Il faut donc que le trône ait été aussi, proportion gardée, d'une grandeur prodigieuse. Il doit y avoir eu naturellement au-dessus de la tête du colosse, jusqu'au plafond, un espace d'environ un tiers de sa grandeur, & autant pour base au-dessous de ses pieds ; donc le trône aura eu, au moins, cinquante-deux coudées de haut. Qu'on se représente maintenant une largeur proportionnée à cette élévation, & quelle masse étonnante n'aura-t-on pas devant les yeux ?

Il est facile de se persuader que ce trône devoit être fait de pierres de taille, quoique Pausanias ne le dise pas d'une manière expresse.

Pour se former une idée exacte de l'ensemble de ce massif, il est nécessaire de faire les réflexions suivantes. La base sur laquelle portoit la statue étoit faite en forme de sarcophage ou de tombeau dans lequel étoient déposées les cendres d'Hyacinthe ; & cette base étoit aussi ornée de plusieurs bas-reliefs. C'est encore en vain qu'on chercheroit chez Pausanias les dimensions de ce sarcophage ; mais il suffit de savoir qu'il

se trouvoit au bas de la statue , & dans l'espace d'environ dix coudées au-dessous du siège du trône , ainsi que je le suppose .

Peut-être étoit-il déjà aussi difficile à Pausanias d'acquérir de son tems & de donner une idée exacte du plan & de l'objet de cet ouvrage ; qu'il nous l'est aujourd'hui d'en former des conjectures probables . On peut regarder la chose sous deux points de vue différens : il feroit possible que le principal objet de ce monument eût été d'exposer aux yeux du peuple la statue du dieu d'une manière magnifique & avantageuse , & qu'ensuite on eût placé , où à dessein prémedité , ou par hasard , le tombeau d'Hyacinthe au même endroit ; mais il se pourroit aussi que le tombeau d'Hyacinthe eût été le premier & le principal objet de cet ouvrage de l'art .

Hyacinthe mourut fort jeune , dit Pausanias , dans un autre endroit (1) , & avant son père ; son tombeau se voit encore à Amycle sous une statue d'Apollon . Comme la plupart des ouvrages

(1) Paus. *L. III*, o. 4.

de l'art de la plus haute antiquité avoient quelque chose de symbolique ; il se pourroit que pour rendre plus remarquable le tombeau d'un jeune héros du pays , & qui descendoit de ses premiers fondateurs , on l'eût placé de manière à faire penser qu'il reposoit dans le sein de la divinité . Peut-être que la tradition ou l'opinion populaire fut qu'Hyacinthe , le favori d'Apollon , existoit déjà alors ; ou bien cette idée qui , comme on le fait , est souvent répétée dans les anciens poëtes , n'a-t-elle été adoptée que dans la fuite , & se trouve-t-elle fondée sur ce que le tombeau de ce jeune héros étoit placé aux pieds du dieu . Mais , en faisant cette supposition , il ne paroît pas moins certain que la statue étoit d'une époque plus reculée , puisque du tems de Bathyclès on auroit fait une meilleure statue d'Apollon , & plus convenable pour le lieu qu'elle devoit occuper . En attendant , il ne paroît pas moins remarquable qu'on ait placé un tombeau dans le temple d'une divinité . Pausanias vit à Sparte un tombeau de Castor , au-dessus duquel on avoit construit un

temple (1). Mais à Mantinée il y avoit, de la même manière qu'à Amycyle, un tombeau d'Arcas tout auprès de l'autel de Junon (2).

Le trône d'Amyclée étoit-il un ouvrage isolé & découvert, ou se trouvoit-il placé dans un temple, ainsi que l'étoit à Olympie le trône de Jupiter, & la statue colossale de ce dieu, qui y étoit représenté assis? Voilà ce qui ne se trouve point expliqué chez Pausanias; mais il paroît très-vraisemblable qu'on peut s'arrêter à la première idée. On trouve dans quelques écrivains qu'il y avoit une certaine enceinte consacrée à Apollon (3); mais ils n'en disent rien de plus. Strabon, en parlant des jeux fondés à l'honneur d'Hyacinthe, affure « qu'ils se tenoient dans l'enceinte d'Amyclée (4) ». S'il y avoit eu un v-

(1) Paus. *L. III*, c. 13, pr. Εἰ δὲ καὶ Καστόποις μνηματά επι δε ευτρό (¶ non pas, επι δε αυτο) καὶ λεπονταί.

(2) Egalement Pausanias, *L. VIII*, c. 9, p. 616.

(3) Polyb. *L. V*, c. 19, l'appelle τεμένος, un lieu saint ou sacré. Chez Strabon, *L. VIII*, p. 338. τὸ Ἀπολλωνίος λεπον, ne peut aussi rien signifier de plus; de même que τὸ Ἀρισκλαιον.

(4) Strabon, *L. c. VI*, p. 426. Δ. τοις Ταχιδιστις επ τῷ Ἀρισκλαιῳ συντελεσμενου του αγωνος.

vitable temple, Pausanias, qui décrit tout avec la plus grande exactitude, en auroit sans doute dit quelque chose. Un véritable temple n'étoit pas non plus absolument nécessaire pour cet objet : on trouve chez Thucydide , que lorsque , vers la dixième année de la guerre du Péloponnèse , les Athéniens & les Lacédémoneiens voulurent former un traité d'alliance , ils convinrent qu'on gravoit ce traité sur une colonne placée dans un endroit sacré , & qu'on choisit pour cet effet l'enceinte d'Amyclée(1). Si l'abbé Fourmont, de qui je parlerai plus bas , avoit donné une description plus exacte des ruines d'Amycle qu'il prétend avoir vu , il auroit peut-être levé le doute qui nous embarrasse. Le sanctuaire même , le *Temenos* , étoit , ainsi que la statue , de la plus haute anti-

(1) Thucyd. *L. V.* c. 18. *ειδας δε στοιχαι Ολυμπιαι και Πυδαι και Ισθμοι και εν Αθηναις εν τολαι, και εν Δακεδαιμονι εν Αρικλαιω* . & de même au ch. 23 , où il ajoute : *παρ' Απιλλωνι ει Αρικλαιω* . Cette manière de conserver les traités en les gravant sur des colonnes de bronze dans des lieux saints , étoit généralement reçue ; c'est ainsi que , suivant Pausanias , *L. V. c. 23* , on voyoit à Olympie une semblable colonne sur laquelle étoit gravé un traité d'alliance entre les Athéniens & les Lacédémoneiens pour l'espace de trente ans.

quité ; mais des recherches sur ces objets n'entrent point dans le plan que je me suis tracé , & je dois m'en tenir à Pausanias , qui ne parle que du trône d'Amyclée & des bas-reliefs qui l'ornaient.

En approchant du trône , on voyoit d'abord , aux deux bras , deux statues de Graces & deux statues d'Heures qui sembloient soutenir le trône par-devant & par-derrière (1). Deux autres Graces & deux autres Heures étoient placées aux deux côtés de derrière du trône , à ce qu'il paroît en manière de Caryatides. Sur la gauche (sans doute du trône , & par conséquent à la droite du spectateur , & par-devant) Bathyclès avoit représenté Echidna avec Typhon , & sur la droite des Tritons , sans doute au nombre de deux. Si ces figures n'étoient que des fantaisies de l'artiste , pourquoi en avoit-il choisi de ces formes monstrueuses ? Où avoient - elles quelque signification allégorique qui eût rapport à Apollon ou au soleil ? Comme

(1) Ανεχούσιν εμπρόσθει αὐτῷ . — Χαρίτες τε δύο καὶ ὄπασι. Si ανεχειν veut dire *avancer, saillir*, il faudroit alors qu'il y eût εμπρόσθει αὐτῷ.

nous ne pourrions former sur cela que des conjectures hasardées, il vaut mieux ne pas nous y arrêter. (1).

(1) C'étoit sans doute l'art qui demandoit qu'on placât aux angles & aux extrémités deux Graces ou Charites; il est cependant connu d'ailleurs que les Lacédémoneiens n'admettoient que deux Graces, dont ils attribuoient la consécration à Lacédémon, fils de Taïgete, lequel, à ce qu'ils disent, leur donna les noms de *Phaenna* & *Cleita*, (*Φαέννα*, *Κλείτα*, au lieu de *Φαῖνη* & *Κλείτη*). Voyez Pausanias, *L. II, ch. 18*, & *L. IX, c. 33*. Les Heures étoient représentées au nombre de deux, de trois & de quatre, & ne servoient souvent qu'à l'ornement; mais elles avoient aussi quelquefois leur signification allégorique: c'est dans cette idée que Phidias avoit placé au-dessus de la tête de Jupiter Olympien, d'un côté les trois Graces, & de l'autre trois Heures; voyez Pausanias, *L. V, c. 11*. Dans un temple de Mégare, on voyoit voltiger (*ὑπερθήτες κεφαλην τον Διος εισιν*, non pas autour de la tête. Pausanias, *L. I, c. 40*) au-dessus de la tête de Jupiter Olympien des Heures & des Parques, pour signifier, dit Pausanias, que les Destinées & les Saisons obéissent à ce dieu. Dans un ancien temple de Junon, près de Mycènes, la déesse avoit sur la tête un diadème avec les figures des Heures & des Graces (sans doute en relief.). Voyez Pausanias, *L. II, c. 17*.

Il faut se rappeler aussi, à l'occasion des statues dont nous venons de parler, que le trône d'Amyclée étoit un très-grand ouvrage, & que ces statues servoient d'ornemens à ce trône, comme à celui de Jupiter Olympien, qui avoit beaucoup de rapport avec celui d'Amyclée, mais dont l'ensemble & les détails paroissent prouver plus de talent de la part de l'artiste. A ce trône de Jupiter il y avoit à chaque pied (probablement à la partie supérieure) des Victoires qui

« Si je voulois donner, ajoute Pausanias, un détail exact de chaque chose que l'artiste a employé à ce trône, je craindrois d'ennuyer le lecteur. Pour abréger donc (d'autant plus que la plupart des sujets sont connus) (1), je remarquerai que

sembloient se donner la main en dansant, & au bas de chaque pied on voyoit deux autres Victoires. Les pieds de devant, qui sans doute saillioient en avant, étoient aussi ornés de Sphinx (un sans doute à chaque pied) qui déchiroient de petits enfans. Au-dessous des Sphinx on voyoit d'un côté Apollon, & de l'autre Diane, qui, à coups de flèches, tuoient les enfans de Niobé.

(1) Pausanias, L. III, c. 18. Τα δε επεργασμένα καὶ
ἔκαστα εἰς αχρίδες διελθεῖν, οὐχού τοις επιλεξόμενοις παρ-
πεζεῖν εμελλεῖν· δε δικλωσαι συμβαλούτι, επει μηδὲ αγωνά-
τα πολλὰ ήν, Ταῦγετην. — Φερουσι. — Les mots
δε δικλωσαι συμβαλούτι ont été totalement omis dans
la traduction latine. Kuhnus interprète συμβαλλειν
en *compendium mittere*, mais il y ajoute au hasard,
συλλαβούτι. Voici comment Goldhagen a traduit ces
mots : « Comme la plupart de ces sujets sont déjà
connus, je rassemblerai ici en peu de mets ce qu'il
y a de plus remarquable ». (τω συλλαβούτι λογώ) Ceux qui connoissent la manière dont Pausanias s'ex-
prime, en général, penseront sans doute, avec moi,
que par-là il a voulu dire : — « Pour indiquer à
ceux qui s'y connoissent : δε δικλωσαι τω συμβαλούτι,
pour faire plaisir au lecteur, qui doit m'entendre
& me comprendre, quoique je lui parle d'une ma-
nière concise ; ce qui est d'autant plus probable
ajoute-t-il, que la plupart de ces sujets sont con-
nus ».

» dans un endroit Jupiter & Neptune
 » enlèvent Taïgète, fille d'Atlas, &
 » Alcyone, sa sœur ». Pausanias n'est
 rien moins que clair : son style, au
 contraire, est ferré, guindé & entor-
 tillé ; de manière qu'il est souvent dif-
 ficile de savoir ce qu'il veut dire. On
 croiroit qu'en commençant à parler des
 ouvrages de sculpture du trône, il s'é-
 toit fait une loi de ne pas entrer à ce
 sujet dans une longue description, par-
 ce qu'elle feroit devenue ennuyeuse ;
 qu'il vouloit, au contraire, indiquer en
 peu de mots, & comme en passant, le
 sujet de différens bas-reliefs ; mais le
 lecteur peut s'attendre qu'il ne passera
 rien d'intéressant sous silence. Cepen-
 dant il auroit pu retrancher la plupart
 des éclaircissemens qu'il donne à ce
 sujet.

De quelle manière les figures des
 bas-reliefs étoient exécutées ; si le tra-
 vail en étoit en creux ou de relief,
 comment elles se trouvoient disposées
 & groupées, quelle étoit leur gran-
 deur, &c. ; toutes ces questions & plu-
 sieurs autres, Pausanias les laisse indé-
 cises. Il me paroît néanmoins assez pro-
 bable que ces figures étoient placées

sur plusieurs champs, de la même manière que sur le coffre de Cypselus ; mais le rang que ces champs tenoient entr'eux, voilà ce que Pausanias laisse encore absolument à deviner ; & il ne nous dit feulement pas de quel côté il commence sa description , quoiqu'il parle , à la vérité , d'un côté droit & d'un côté gauche , mais sans expliquer si c'est du trône même qu'il veut parler , ou bien de la personne qui s'y trouvoit placée devant. Tout bien considéré cependant , il me semble naturel qu'il ait commencé du côté qui étoit à sa main droite , c'est - à - dire , du côté gauche du trône , & que c'est dans ce sens qu'il aura tourné par derrière tout autour du monument.

On croiroit quelquefois que Pausanias parle de deux champs à la fois , & que par conséquent il veut faire remarquer le contraste qui règne entre l'un & l'autre. Plus bas , en descendant dans l'intérieur du trône , il paroît clairement qu'il est successivement question de deux champs à la fois.

Il seroit naturel aussi de chercher dans ces différentes figures , sinon un plan général du tout , une certaine épopée de

de l'art, du moins une espèce de rapport de ces figures entr'elles, ou avec l'histoires de la divinité à l'honneur de laquelle ce monument a été élevé, ou du jeune héros qui y étoit enterré; & l'on devroit s'attendre à y trouver les fabbles primordiales de la Laconie, ou de l'origine des Doriens & des Héraclides. Cette idée naturelle m'a souvent trompé dans l'examen des anciens ouvrages de l'art; en voici un exemple: le trône de Jupiter Olympien étoit orné d'un grand nombre de statues & de bas-reliefs (1); mais c'est vainement qu'on voudroit chercher à en appliquer le sens à l'histoires de ce dieu. Il paroît donc que les anciens artistes ne faisoient jamais un plan général de leur ouvrage, mais qu'ils en concevoient & traitoient chaque partie en particulier; & que dans ces tems-là on n'étoit pas étonné de trouver ensemble, sur un même champ, une quantité de figures

(1) Paus. *L. V*, ch. 11. Au ch. 20 il dit, que dans le temple de Junon, à Olympie, on voyoit une ancienne table d'or & d'ivoire avec plusieurs figures, mais qui n'avoient aucune suite ni rapport entre-elles.

qui n'avoient aucun rapport remarquable entr'elles.

Pausanias ne dit pas d'une manière formelle, si toutes les figures des bas-reliefs étoient travaillées de relief; il se fert d'un mot qui, chez lui, offre un double sens (1), mais la chose même

(1) Επειργασαι est le mot dont se fert Pausanias. Il paroît clairement que c'étoit un travail en bas-relief. *L. III, c. 17, au bas de la page 260*, & cela en bronze; au même chapitre, *page 251*, il faut lire, dans ce même sens, επειργασαι, au lieu de απειργασαι. Et *L. VI, c. 19, p. 500, lign. 22*, Τον δησαυρου δε επειργασαι τω αετω ο γιγαντοι και Δεων πολεμος, il est certainement de même question d'un ouvrage en bas-relief sur le fronton du trésor des Mégaréens, bâti sur les confins de l'Attique. Les figures des murs, *L. VIII, c. 31, pr. επειργασμενοι επι τυπων*, à l'entrée d'un portique; ainsi que les bas-reliefs en pierre blanche, *c. 37, & L. IX, c. 11, au bas de la page 731, & c. 40, p. 793*; *L. 18*; comme aussi sur le bouclier d'une Minerve en bronze, *L. X, c. 34, extr.* Et dans quelques-autres endroits, ce mot fert évidemment pour signifier une statue, comme au *L. VIII, c. 8, p. 616*, ανηρ επειργασαι σιλη; & plus bas, ανηρ ιππευς επειργασμενος εστι επι τη σιλη: *C. 31*, de figures posées sur une table, καιται δε εμπροσθετε. (*τραπεζα*) επειργασμεναι δε επ' αυτη. — *C. 48*, σιλαι δε επειργασμεναι, &c; & de même encore à la fin de ce chapitre. Mais au *ch. 53, p. 708*, Pausanias se fert, au contraire, de επειργασμενης σιλην την Εχεμου προς τον Ταλλον μαχην, en parlant de figures de relief en pierre. Le sens de ce mot n'est pas si clair au *L. I, c. 24, au bas de la page 57*, où il parle de la statue de Minerve dans le Parthénon d'Athènes: « Au milieu de son caïque il y a un Sphinx ». καιδ' εκατεροι δε

nous apprend assez que ces figures ne pouvoient être travaillées que sur le

τον κρανιον γρυπες ειναι επειργασμενοι; il peut y avoir eu des deux côtés du casque des figures de Sphinx tout-à-fait saillantes, ou travaillées seulement en bas-relief; mais le dernier sentiment me semble néanmoins le plus probable, parce que notre écrivain dit plus haut du Sphinx, *Σφιγγος εικων*. Au groupe de Cérès & Proserpine, assises, d'un seul bloc de marbre, on voyoit, au piédestal, ou dessous le piédestal, des figures de Curetès & de Corybantes, debout, ou en ronde bosse, ou sculptées en plein-relief; Pausanias, *L. VIII, c. 37, p. 676.* Τα δε εις Κουρητας, ειντος γαρ ιποτωι αγαλματωι πεποιηται, και τα εις τους Κορυβαντας απειργασμενους (l. επειργ.). επειργ. την βασιν, &c. La naissance de Pandore, représentée sur le piédestal de la Minerve dont nous ayons parlé plus haut, étoit sans doute un ouvrage en bas-relief *εις δε τη βωμῳ επειργασμενα Πανδωρας γενεσις* ainsi que celui au scabelon de Jupiter Olympien, *L. V, c. 11, au bas de la page 402*: *το ιποθυρα δε*.

— *λεοντας το χρυσους, και Θησεως επειργασμενην εχει μαχητην προς Αμαζονας*, étoit aussi d'un travail de cette espèce; mais immédiatement après, *p. 403, l. 8,* le mot *επειργασαι* paroît (si l'on se représente l'idée de l'ensemble du piédestal du Jupiter assis) devoir signifier des figures entières; de même qu'en parlant plus bas du sarcophage d'Hyacinthe, il semble que par *επειργασαι*. Pausanias a absolument voulu indiquer des figures en ronde-bosse & isolées. Au *L. V, c. 17. seq.*, où Pausanias parle du coffre de Cypselus, & où il est sans contredit question d'ouvrage en bas-relief, cet écrivain se fert toujours de ces mots: *πεποιηται, ειργασαι*; ensuite il s'exprime de cette manière: *ξωδια δε ελεφαντος επι αυτης (της κεδρου) τα δε χρυσου, τα δε και εξ αυτης ειναι ειργασμενα της κεδρου, & plus bas, τους επι τη λαρικη ειργασμενους*, & *p. 426, l. 10*, il dit expressément: *τα επειργασμενα*.

trône même , & sculptées en bas-relief sur la superficie de la pierre.

La comparaison avec d'autres anciens monumens , tels que le temple de Pallas Chalicæcos , à Sparte , le trône de Jupiter Olympien & le coffre de Cypselus nous confirment dans cette idée.

C'est donc en commençant par le côté gauche du trône & en tournant tout autour , par-derrière , que Pausanias nous en donne la description , que j'ai divisée en plusieurs champs , de la manière que je me suis représenté que cela devoit être.

PREMIER CHAMP. *Neptune & Jupiter qui enlèvent Taïgete , fille d'Atlas , & Alcyone , sa sœur.*

On voit ici , de même que dans quelques-uns des champs qui suivent , un certain choix qui a rapport au sujet . L'enlèvement dont il est question appartenoit à l'histoire de l'origine des Lacédémoniens , pour qui l'artiste travaillloit . Taïgete étoit mère de Lacédémone (1) , à qui ce pays devoit son nom ,

(1) Pausanias , *L. III , c. 4 ,* Hygin : *f. 163 ; & Apollod. L. III , 10 , 3.*

& qui étoit le père d'Amyclas. C'est d'après elle aussi que le mont Taïgete a été ainsi nommé. C'est la tradition recue de la demeure de plusieurs familles primitives sur des montagnes qui a donné lieu, parmi les Grecs, à l'origine des nymphes, dont ce peuple fairoit ensuite descendre leurs hérois indigètes. Comme père & souche première, on prenoit, suivant l'opinion vulgaire, tantôt Jupiter, tantôt Neptune, tantôt Apollon, &c.; & dans l'histoire de l'origine des Lacédémo-niens, cet honneur est toujours attribué à Jupiter, qui, avec Taïgete, donna le jour au héros, qui fut le père primitif de ce peuple. Il y avoit plusieurs fables touchant Alcyone, & les races dont elle fut la souche, qui ne nous font plus connues; on trouve, entr'autres (1), que Neptune procréa avec elle Hyreus, qui fut le père d'Orion, Hyperenor & une fille appellée AEthuse, dont il y avoit de même plusieurs fables généalogiques (2).

(1) Apollodor. *III*, 10, 4. Paus. *L. IX*, c. 20, & Hyginus, *f. 157.*

(2) Ces deux sœurs appartenloient au nombre des Pleïades, filles d'Atlas. Cette fable d'Atlas est com-

SECOND CHAMP. *Atlas.*TROISIÈME CHAMP. *Le combat d'Hercule avec Cynus.*QUATRIÈME CHAMP. *Le combat des Centaures chez Pholus.*

Il est clair que voici différens sujets que Pausanias a sans doute rassemblés ainsi pour abréger son récit (1). Il ne dit rien de précis sur le premier sujet ; mais il y a lieu de croire que c'étoit Atlas portant le ciel, fable qu'un grand nombre d'anciens artistes ont traitée(2).

posé de différentes autres sables tirées en partie des anciens poëtes qui ont parlé de la création du monde, & qui ont donné plusieurs sens allégoriques à l'histoire d'Atlas. Les poëtes qui ont fait mention de la désaite des Gorgones par Persée, placent le mont Atlas dans l'Afrique occidentale ; d'autres disent que cet événement s'est passé dans le Péloponnèse, & appliquent le nom d'Atlas aux plus hautes montagnes de l'Arcadie, en ajoutant que c'est la fille de ce roi, qui a donné son nom au mont Taigete. Enfin, Atlas & ses filles furent changés en étoiles, & cette métamorphose fut pour les poëtes une nouvelle source de fictions dans leurs sables.

(1) Επειργασται δε και Ατλας και Ἡρακλειος μονομάχια τροφος Κυκνον, και η παρα Φολω των Κερταυρων μαχη.

(2) Τοι πολων, comme il est dit ailleurs, ainsi que chez Pausanias, L. VI, c. 19, p. 499.

Le combat d'Hercule avec Cycnus, le fils de Mars, est un sujet qui offre matière à une savante exécution : deux héros montés chacun sur un char de guerre , & ayant chacun un écuyer qui conduit leurs chevaux : Cycnus avec Mars , & Hercule avec Jolas. Ce combat a fourni un des plus beaux morceaux de l'antiquité , savoir , *Le Bouclier d'Hercule* , dans lequel on trouve le plus ancien caractère de la poésie , rendu par les traits les plus frappans & les plus énergiques ; de sorte qu'on peut dire que tout ce poème n'est qu'un tableau. Au reste , ce combat se passa en Thessalie , près d'Iolcos & de Pagase , & tenoit par conséquent à la tradition du pays. Il est à croire que l'artiste qui a fait les bas - reliefs du trône d'Amyclée aura suivi la description d'Hésiode. Mais si l'on aime à penser que ce sujet a été rendu de la manière la plus simple , il faudra alors se représenter Hercule combattant seul contre Cycnus. Hercule armé paroît quelque chose de singulier ; cependant il est toujours décrit ainsi chez Hésiode. Dans un temple d'Hercule , à Lacédémone

mone, ce héros étoit aussi représenté avec une armure (1).

Le combat des Centaures, chez l'hôpitalier Centaure Pholus, lequel, par le vin qu'il versoit à ses convives, attira chez lui les Centaures, ses frères, qui jaloux de la bonne réception qu'il fit à Hercule, lui susciterent une querelle, dans laquelle Hercule en tua plusieurs; les autres se dissipèrent en différentes contrées (2). Le lieu de cette fable est placé en partie sur le mont Pelion, & au pied de cette montagne en Thessalie, dans le voisinage des Lapithes, où, en effet, elle doit s'être passée, & en partie dans l'Arcadie. C'est une des plus anciennes fables connues. Les artistes ont toujours beaucoup aimé à représenter le combat des Centaures, qui véritablement est un sujet favorable pour l'art. On le trouve aussi en bas-relief sur des sarcophages & des urnes étrusques, ainsi que sur des vases peints.

(1) Pausanias, *L. III*, c. 15, p. 244. On pensoit qu'Hercule s'étoit ainsi armé pour combattre Hippocoon & ses fils.

(2) Apollodor. *L. II*, c. 3, p. 104. & seq. Diodor. *L. IV*, c. 12.

CINQUIÈME CHAMP. *Le Minotaure
enchaîné par Thésée.*

PAUSANIAS paroît lui-même étonné de ce que l'artiste eût représenté ainsi Thésée traînant le Minotaure enchaîné & encore vivant. Nous ne pouvons pas décider si l'artiste avoit suivi une autre tradition que celle qui est connue, ou s'il n'avoit écouté que son caprice en traitant cette fable. Pausanias auroit dû nous dire du moins de quelle manière le Minotaure étoit représenté. Kuhnius paroît avoir assez bien conjecturé , en disant que Pausanias avoit peut - être mal compris ce sujet : il se pourroit que ce fût le taureau de Marathon que , suivant la fable connue , Thésée prit vivant , & qu'il offrit ensuite en sacrifice. Mais cette conjecture tombe d'elle-même , si , comme cela paroît probable , les noms de Thésée & de Minotaure se trouvoient au-dessous de ce bas-relief ; sinon elle est , au contraire , confirmée par ce que Pausanias dit de nouveau du Minotaure en parlant du dedans du trône ; ce qui offriroit une seule répétition du même

sujet dans cette suite de bas-reliefs. Le Minotaure , quoique représenté de différentes manières , étoit toujours reconnoissable. La plus ancienne représentation qui nous en soit parvenue est celle d'un monstre moitié homme & moitié taureau ; & on lui donnoit aussi la figure d'un homme avec une tête de taureau (1). Il y a sur ce Minotaure une infinité de fables , qui toutes diffèrent entr'elles , & qui , si je n'e me trompe , doivent toutes leur origine à un ancien ouvrage de l'art qu'on voyoit à Enosse , ville de Crète. Le labyrinthe , une grande caverne ou grotte souterraine , que les voyageurs vont encore voir , & qui , sans doute , a été agrandie par la main des hommes , contenoit vraisemblablement une antique statue représentant la figure symbolique ou allégorique de l'ancien monde. On fait quel grand nombre de figures il y avoit dans les plus an-

(1) Le passage connu d'Apollodore , *L. III*, 1, 4 , & le tableau dans le *Tome I* , tab. 5 des *Pitture d'Ercolano*. Winkelmann , dans ses *Monum. ined.* tab. 100 , a donné un vase étrusque sur lequel est représenté un pareil sujet.

ciens tems du Hébon (1), d'après lequel on fit, dans la suite, dans quelques endroits de la Sicile, de la Grande-Grèce & de l'Etrurie, le Bacchus barbu, le symbole du soleil, un taureau avec la tête barbue d'un homme. Peut-être y avoit-il une pareille statue dedans ou près du labyrinthe, dont la signification & la tradition s'étoient perdues. Les Crétains avoient imaginé un grand nombre de fables touchant l'homme-taureau dont les poëtes & les artistes furent tirer bon parti. Thésée lui-même est d'ailleurs représenté comme un jeune héros, & se reconnoît à ses cheveux rafés sur le front ; ce que d'autres artistes n'ont cependant pas observé ; du moins cela ne se remarque-t-il pas, autant que je puis me le rappeler, à d'autres représentations de ce sujet. Les statues de ce héros doivent, au reste, avoir été en plus grand nombre qu'on ne pourroit le penser d'après celles que nous connoissons de lui. Sa

(1) Hébon est une divinité phénicienne qui étoit particulièrement adorée à Naples, ainsi que le Père Martorelli l'a démontré d'une manière savante, dans son livre *Dell'Ant. Colon. in Nap.* p. 226, seq. e. Note du Traducteur.

statue se trouvoit , avec celles de Mercure & d'Hercule , dans tous les Palestres , ainsi que l'assure Pausanias (1).

SIXIÈME CHAMP. *Danse de Phéaciens & de Démodocus avec sa Lyre.*

ON ne peut douter que ce sujet ne soit pris de l'Odyssée ; car il est à croire que ce poëme étoit déjà alors , c'est-à-dire , trois siècles après la mort d'Homère , assez connu pour qu'un artiste y prît quelque sujet ; & c'est aussi à-peu-près vers cette même époque que les fils de Pisistrate rassemblèrent les écrits d'Homère , & les apportèrent à Athènes. Il est étonnant que Pausanias ne nous ait point instruit comment il a su distinguer que la danse dont il parle se fairoit par des Phéaciens ; mais il y a lieu de croire que c'étoit par une inscription qui se trouvoit au - dessous du bas - relief. On rencontre aussi dans Homère (2) quelques traits caractéristiques qui peuvent servir à faire reconnoître ce sujet :

(1) Pausan. *L. IV, c. 32, pr.*

(2) Odyss. *L. VIII, s. 260-385.*

le chantre aveugle Démodocus, qui, au milieu de la place publique de la ville, chante sur sa lyre, en présence des neuf athlathètes & devant le roi Alcinoüs & l'étranger Ulysse, la pantomime des amours de Mars & de Vénus, ou plutôt la danse d'Héleus & Léodamas, fils d'Alcinoüs, qui se jettent l'un à l'autre un balon rouge (1).

SEPTIÈME CHAMP. *L'histoire de Persée & de Méduse.*

HUITIÈME CHAMP. *Hercule qui terrasse le géant Thurius.*

NEUVIÈME CHAMP. *Combat de Tyndare contre Eurytus.*

Le premier de ces sujets est connu, & a été souvent traité par les artistes. Cette fable a été employée par plusieurs

(1) On en trouve une description fort pittoresque chez Homère. *Odyss.* v. 370-380, sans qu'on puisse espérer néanmoins d'en former un tableau qui soit passablement bon, ainsi que le comte de Caylus en est enfin convenu lui-même, après plusieurs essais inutiles : *Tableaux tirés d'Homère*, p. 185, 6. Il faut remarquer aussi que ce sujet, de même que la plupart de ceux que le comte de Caylus a voulu traiter, sont peu intéressans & peu agréables pour notre siècle.

poëtes des premiers tems , & a perdu par-là tellement sa forme primitive , qu'on peut à peine en reconnoître aujourd'hui la source & le sens. Le casque de Hadès , qui le rendoit invisible , la protection de Minerve , les talonnières , le Kibisis , sont des inventions de la plus ancienne poésie. Sur un bas - relief du temple de Minerve Chalcioecos , à Sparte , on voyoit des nymphes qui mettoient le casque sur la tête de Persée , & qui lui attachoient les talonnières aux pieds (1). Pausanias ne dit point dans quel moment étoit représenté Persée attaquant ou plutôt surprenant Méduse , & il nous laisse également ignorer les traits caractéristiques des deux autres combats suivans. Hercule , à la vérité , pouvoit rendre l'un reconnoissable ; mais de quelle manière se distinguoit le géant Thurius , qui d'ailleurs n'est pas connu ? On dira que les géans avoient une figure déterminée , avec des pieds en forme de serpens & couverts d'écaillles (2) ; mais il faut remarquer qu'Hercule

(1) Pausan. *L. III*, c. 17, p. 251.

(2) Par exemple , sur le grand bronze d'Antonin.

cule a combattu avec plusieurs de ces monstres (1). Si donc le bas - relief ne représentoit qu'un géant quelconque , il y a lieu de croire que c'étoit plutôt un des principaux géans qu'Hercule dompta , tel que Porphyrion ou Halcyonée , ou Ephialte (2). Mais dans la haute antiquité le combat des géans fut le sujet de plusieurs espèces de poëmes , même de l'épopée ; & n'est-il pas possible qu'il y ait été question d'un Thurius dont nous n'avons plus aucune connoissance aujourd'hui.

Je n'aurois pas trouvé la moindre trace du combat de Tyndare avec Eurytus , je ne me serois même pas hâtardé à dire quel étoit cet Eurytus , si je ne m'étois pas rappelé qu'un des

Pie , qui se trouve dans le *Numism. Musei Albani* , *T. I, t. 19*. Je remarquerai ici , en passant , que le caniée de Farnèse , qui porte le nom d'Athénion , ressemble parfaitement aux médailles en question ; circonstance qui pourroit donner matière à réflexion. Ce caniée est dans la *Dactyliothèque* de Lippert , *Moll III, 1, 10*.

(1) Apollodor. *I, 6, 1 & 2.*

(2) On pourroit croire peut- être que le mot Θυρίος est mal écrit , & qu'il faudroit lire : πρός Πρόφυτα . Mais ce nom est , suivant son étymologie & sa signification , très-poétique pour désigner un géant : il veut dire *l'impétueux , le belliqueux*.

fils d'Hippocoon, qui chassa Tyndare de Lacédémone, qu'Hercule y rétablit ensuite, portoit ce nom (1). Il est également difficile de dire par quel moyen ces deux liéros pouvoient être reconnus. Mais il faut croire qu'en général ce caractère distinctif ne se trouvoit pas dans ces anciens ouvrages de l'art, & que l'on faisoit connoître les différens sujets par des inscriptions qui ont servi à instruire Patisanias de ceux des bas-reliefs dont il est ici question. Il le dit expressément en parlant des figures en bas-relief du coffre de Cypselus, ainsi que des tableaux de Polygnote à Delphes. Si l'on veut se donner une idée, de cette manière, si étrange pour nous, d'expliquer les figures des bas-reliefs, on n'a qu'à jeter les yeux sur la *Table Iliaque*, qui appartenoit autrefois à la maison Spagnâ, & qui se trouve aujourd'hui au capitole (2).

(1) Apollodor. *L. III*, 10, 3.

(2) Elle se trouve à la fin du *Syntagma de Columna Trajana*, de Fabretti, p. 315; & l'on en a copié une partie dans le *Bellum & Excidium Trojanum*, de Beger, imprimé en 1699; ouvrage beaucoup plus moderne, sans doute, mais où les bas-reliefs sont rendus parfaitement dans le goût de ces anciens monumens de l'art.

C'étoit

C'étoit un grand ouvrage en stuc, composé de trois compartimens, un au milieu & un autre de chaque côté, dont il ne s'est conservé que la moitié; morceau qui, comme monument de l'art, n'a pas un grand mérite, mais qui est fort précieux pour l'étude de l'antiquité, ayant été composé d'après les idées de plusieurs anciens poëtes que nous ne connoissons plus (1).

DIXIÈME CHAMP. *Enlèvement des filles de Leucippe.*

L'ENLÈVEMENT d'Hilaïre & de Phœbé, filles de Leucippe, par Castor & Pollux, est une fable indigène des Lacédémoniens (2). On les reverroit comme des héroïnes, & elles avoient leur temple particulier à Sparte (3). Les artistes ont souvent employé ce sujet. Dans un temple de Cérès, à Messène, on voyoit les statues des Dioscures qui enlevoient les filles de Leucippe (4). Cet

(1) Vide Virgil. *Exc. ad AEn. T. II*, p. 227 & seq.

(2) Théocr. *XXII*, 137. Lycophr. 544. Consultez les *Remarques sur Pyndare*, *Nem. X*, 442.

(3) Pausan. *L. III*, c. 16, pr.

(4) Pausan. *L. IV*, c. 31, p. 358.

enlèvement se trouvoit aussi parmi les autres ouvrages de bronze, & sans doute en bas-relief, qui ornoient les murs du temple de Minerve Chalcicecos, à Sparte (1). Il y a dans la *villa Médicis*, à Rome, un sarcophage sur lequel cette fable est représentée en bas-relief (2). Pausanias parle d'un tableau de Polygnote dans un temple des Dioscures, à Athènes, qui certainement offre le même sujet (3). Il est malheureux que cet écrivain ne dise rien de la manière dont cet événement étoit traité dans les ouvrages qu'il en cite.

ONZIÈME ET DOUZIÈME CHAMPS. *Bacchus jeune encore est porté au ciel par Mercure ; & Minerve introduit Hercule dans l'asssemblée des Dieux.*

La première de ces fables a été traitée diversement par les poëtes & les

(1) Pausan. *L. III*, c. 47, pr.

(2) Vide *Monumenti inediti*, t. 61. On doit y remarquer comme quelque chose de singulier les deux figures des angles qui ne servent que d'ornement. Ceci fera aussi à expliquer de semblables figures qu'on trouve sur d'autres bas-reliefs, que les antiquaires avoient coutume de lier à l'action ; telles, par exemple, que celles du vase avec les travaux d'Hercule, qui se trouve aussi dans les *Monumenti inediti*, n° 64, 65.

(3) Pausanias, *L. I*, c. 48.

artistes. Mercure porte le jeune Bacchus, tantôt à Ino, tantôt à Nyse, tantôt vers l'Olympe; ailleurs c'est Jupiter lui-même qui remplit cet office.

Dans le temple de Junon, à Olympie, on voyoit Mercure portant le jeune Bacchus; cet ouvrage, en marbre, qui étoit de Praxitèle (1), avoit sans doute le même événement pour objet. Une semblable statue de Mercure se trouvoit dans la place publique de Sparte (2).

Dans les *Monumenti inediti* (3) on

(1) Pausanias, *L. V*, c. 17. Ερυνη Λιδου, Διονυσος δε φερειν μπιτον: lifez., φερει.

(2) Pausanias, *L. II*, c. 11, p. 234.

(3) *Monumenti inediti*, t. 54. Winkelmann fonde principalement son explication sur le bandeau de la tête, & veut y trouver le κρηδεμνων d'Homère. Il est même allé plus loin; il a cru reconnoître aussi Ino ou Lucothée dans d'autres figures qui ont le même bandeau; cercle vicieux que parcourrent communément les antiquaires. Mais tout considéré, ce bandeau n'est qu'un lien ordinaire qui servoit à retenir les cheveux, un διαδημα; tandis que le κρηδεμνων doit avoir été une coiffure, qui, rassemblée en rouleau sur le front, formoit un bandeau; mais qui, étant déroulée, pouvoit servir de voile. C'est ce que nous apprend non-seulement Eustathe, (p. 976, l. 41) qui, à la vérité, ne pouvoit pas mieux connoître que nous ces choses par Homère; cependant il a trouvé par-là, quelques éclaircissements dans les anciens grammairiens; mais Homère lui-même nous en instruit quand il parle de cet ornement de tête. Pour ne pas alléguer quelques autres passages, je me contenterai

voit une statue de la *villa Albani*, laquelle, suivant Winkelmann, représente Ino tenant le jeune Bacchus sur le bras. Maffei, dans son *Museum Etruscum* (1), a la même fable en vue en parlant d'une statue, sans doute mal dessinée, de Mercure, qui, suivant Gori, porte une ame qui vient de quitter le corps; mais c'est probablement un jeune Bacchus qu'il tient. L'apothéose d'Hercule est représentée ici dans le style des poëtes & des artistes de la plus haute antiquité, puisque c'est Minerve qui introduit ce héros dans l'assemblée des dieux; car suivant les plus anciennes poésies où il est parlé des aventures d'Hercule, c'est par le secours de cette déesse qu'il parvint à exécuter ses grands travaux. Homère, qui donne aussi Minerve pour conductrice & pour protectrice à Achille

d'en citer un de l'*Odyssée*. à 334, où Pénélope veut se couvrir d'un voile, au moment qu'elle entre dans la salle où se trouvent ses poursuivans: devant son visage, y est-il dit, elle tenoit son blanc *κριθέμων*. Αὐταὶ παραιαὶ σχολεῖν λιπαρὰ κριθέμων. Ce même vers est répété quelquesfois dans la suite quand il s'agit d'une pareille circonstance; & *Odyssée* ?, 100, lorsque Nauficaë veut danser avec ses compagnes, elles ôtent leur *κριθέμων*.

(1) T. 38.

& à Ulysse, paroît plutôt avoir imité en ceci ce qu'on avoit déjà dit avant lui, que créé des idées nouvelles (1). Sur le coffre de Cypselus, Hercule étoit représenté terrassant l'hydre, & Minerve lui prêtant du secours (2). On voit ce même combat sur une ancienne patère (3); & c'est ainsi que nous le décrit Hésiod (4), qui fait aussi accompagner Hercule par Minerve dans son combat avec Cycnus (5). Il y avoit à Olympie d'anciennes statues de bois de cèdre doré, que les Mégaréens y avoient données en offrande: entr'autres, un Hercule combattant le fleuve Achéloüs; à côté d'Hercule étoit Minerve qui le protégeoit, selon sa coutume (6). Et l'on voit sur une ancienne patère étrusque (7), l'apothéose même d'Hercule,

(1) Il paroît clairement qu'Homère fait ici allusion à d'anciennes fables & à d'anciennes poésies. *Il.* §. 362, v. 146. *Odyss.* λ. 625.

(2) Voyez ma *Dissertation sur le Coffre de Cypselus*.

(3) Dempster, *Etrur. reg. tab. 6.* Comparez-y Mon. Etr. ant. ad gen. sua, &c. in nov. *Comment. Soc. Gott.* T. IV, P. II, p. 83, note.

(4) Hésiod. *Theogon.* 348.

(5) *Le Bouclier d'Hercule*, 443.

(6) Pantanias, L. VI, c. 19, p. 500.

(7) Dempster, *Etrur. reg. t. 2.*

où à côté de ce héros est Minerve, & près d'elle se trouve une autre figure, qui sans doute est celle d'Hébé. Winkelmann nous a appris à reconnoître Hercule déifié dans le célèbre Torse du Belvédère ; son entrée dans le ciel a été le sujet d'un tableau d'Artemon (1) ; & son admission dans l'Olympe est aussi représentée sur un bas-relief avec inscription, lequel appartenait autrefois à la maison Farnèse (2), & qui se trouve aujourd'hui dans la *villa Albani* (3). Hercule y est assis dans les nuées sur sa peau de lion étendue, au milieu de Satyres, qui servent sans doute à indiquer la vie heureuse à laquelle il vient d'être admis ; Hébé est à ses côtés, & il tient à sa main une grande coupe à vin. Le diadème dont sa tête est ceinte nous prouve sa déification. Au-dessous, près d'un autel, il y a deux figures de femmes tenant un vase, & dont l'une verse par un entonnoir de

(1) Pline, *L. XXXV*, 40, 32.

(2) Cette inscription a déjà été publiée par Spon & d'autres ; & les figures l'ont été par Gori, *Domi Insc. T. I, tab. 6*, & par Muratori, *Thef. Inscr. T. I, p. 60* ; ensuite quelques-unes séparées par Edouard Corfini, *Herculis quies & expiatio. Fol. s. a. & l.*

(3) Winkelmann, *Hist. de l'Art.*

de l'eau dans le feu ; ce qui , suivant Corsini , représente un sacrifice d'expiation (*lustratio , expiatio*). Mais il me semble que l'artiste ou le dessinateur n'a pas su assez bien séparer & distinguer les objets : la figure ailée , soit qu'elle représente une Victoire , ou une Heure , ou une idée abstraite personnifiée , ne verse rien dans l'entonnoir , mais elle fait une libation dans le feu ; & le vase que tiennent les deux figures se trouve placé devant les flammes . Le prétendu entonnoir est un flambeau que la prêtresse tient de la main gauche , derrière le feu . Cette figure est , suivant l'inscription , Admate , fille d'Euriflèe & d'Admate , fille d'Amphidamas , prêtresse de la Junon d'Argos . Selon moi , cette Admate fut la première qui rendit à Argos un culte divin à Hercule déifié , & cela par la libation même dont il est question ici . Derrière la prêtresse on voit un trepied , près duquel est un héros qui tient une coupe . Corsini prétend que c'est Hercule qui se fait purifier de son premier homicide qu'il commit en tuant Linus son maître ; c'est dans le même sens qu'il rétablit l'inscription de la base :

mais d'une manière arbitraire. Voici, je crois, ce qu'on peut dire que ce bas-relief offre distinctement : Amphitryon, représenté par le héros qui tient la coupe, consacre un trépied à Apollon, au nom d'Alcée, son père, qui, ainsi qu'Amphitryon même, fut honoré comme un héros. Il y avoit beaucoup d'anciennes poésies au sujet d'Hercule (1), ainsi que plusieurs fables, dont un très-petit nombre seulement sont restées en usage parmi les poëtes. L'auteur du monument en question doit avoir été un savant qui a fait exécuter ce bas-relief d'après l'idée de quelque poëte dont les ouvrages ont été perdus (2). Il ressemble parfaitement à un autre qui représente les préparatifs du siège de Troye (3), & qui de même est en bas-relief avec inscription.

(1) Ήρακλεῖαι.

(2) Il est très-probable que le mot Εὐρωπα qui se voit au-dessus de ce bas-relief servoit à en expliquer le sujet ; mais que cette inscription ne s'y trouve plus en entier. Cette conjecture paroît confirmée par ce qu'on remarque sur la Table Iliaque, où les poëtes, d'après qui l'artiste l'a exécutée, se trouvent de même nommés.

(3) La Table Iliaque chez Fabretti, in *Columnae Trajanæ*. Winkelmann, dans son *Histoire des*

TREIZIÈME CHAMP. *Pélée met son fils Achille entre les mains de Chiron pour l'élever.*

L'ÉDUCATION d'Achille par le sage Chiron nous est connue par les poëtes ; ils semblent avoir donné de l'extension à l'idée d'Homère, qui dit que Chiron apprit à Achille l'art de guérir les blessures (1) ; car autrement c'est Phœnix qui, chez lui, est le gouverneur d'Achille. Suivant ce qui est représenté sur le trône d'Amyclée, il paroît que cette amplification de la

l'Art, dit que ces deux ouvrages font de la même grandeur, du même marbre, & du même style, tant pour le dessin que pour l'exécution. Ainsi la planche de Corsini, qui est beaucoup mieux dessinée, paroît donc fautive, ainsi que Winkelmann l'avoit remarqué lui-même (*Histoire de l'Art*). Mais il nous reste encore une particularité à observer : si ces deux ouvrages se ressemblent si parfaitement qu'on le prétend, l'apothéose d'Hercule ne peut pas être alors en marbre, mais doit être en stuc, puisque la Table Eliaque n'est faite que de cette matière. L'apothéose d'Homère a été trouvée dans le même endroit. Ces trois morceaux sont exécutés dans le même goût ; c'est-à-dire, qu'il y règne une grande érudition grecque, mais sans aucun art, ni dans les formes, ni dans le dessin, ni dans l'ensemble.

(1) Il. λ, 830.

fable dont il est question ici remonte à la plus haute antiquité. Il y a plusieurs pierres gravées sur lesquelles on voit Chiron qui enseigne à jouer de la lyre à Achille, & ce sujet se trouve sur un ancien tableau tiré des ruines d'Herculaneum (1). Il est à croire que le groupe du champ de Mars, dont parle Pline, représentoit aussi cette instruction (2). On en trouve chez Apollonius une description fort pittoresque & fort agréable (3) : au moment que les Argonautes partent de Pagase & cinglent devant Pelion, le vieux Chiron les bénit des bords du rivage, en tenant ses bras vers eux ; à côté de lui Chariclo montre à Pelée le jeune Achille qu'elle tient dans ses bras. Au reste, la fable de Chiron, qui est fort compliquée, étoit sans doute fondée sur quelques anciennes traditions historiques, & plusieurs choses y ont été ajoutées : telle

(1) *Pitt. d'Ercol.* T. I, t. 8; Philostrate parle de cette fable d'une manière circonstanciée, *Heroic.* 19, p. 129, & seq. & *II Imag.* 2.

(2) *Plin. XXXVI*, 4, 8. *Nec minor quaestio est, in Septis Olympium & Panæ, Chironemque cum Achille qui fecerint, &c.*

(3) *Apollon.* I, 555-558.

est , entr'autres , la constellation céleste du Centaure qu'on y a rapportée , quoique cette fable vienne probablement de l'Orient , & qu'elle ait une toute autre origine , qui sans doute étoit allégorique . Il paroît certain aussi que ce n'est qu'après plusieurs changemens successifs que les Centaures ont été représentés de la manière dont on le voit aujourd'hui , & que dans l'origine leur figure n'étoit qu'un symbole , une représentation allégorique , Dieu sait de quoi . L'ancienne figure des Centaures se voit encore sur quelques monumens , où ils sont représentés avec le buste & les bras de l'homme sur le corps d'un animal (1) . Il se pourroit bien que Pan & les Satyres n'eussent aussi point d'autre origine (2) . Pour faire connoître Chiron comme représentant la constellation céleste du Centaure , je pourrois citer ici le bas-relief de l'autel de la *villa Borghese* , dans lequel Winkelmann

(1) Voyez ce qui est dit dans ma *Dissertation sur le Coffre de Cypselus.*

(2) Il y a aussi des Satyres avec des pieds & une queue de cheval . Voyez *Museum Kirch. P. I* , p. 47.

s'est donné tant de peine de trouver un Jupiter chasseur (1).

QUATORZIÈME CHAM. Céphale est enlevé par la déesse du jour, & cause de sa beauté.

LA figure que Pausanias désigne ici sous le nom de la *Déesse du jour* (2), n'étoit autre chose que celle de l'aube du jour, d'Eos, ou de l'Aurore (3). Il est vraisemblable qu'elle étoit représentée emmenant Céphale sur son char. Cet enlèvement étoit aussi représenté en terre cuite sur le fronton du portique du Cérimaque (4); & Pausanias donne également ici à l'Aurore le nom de *Déesse du jour* (5). Cette fable prit

(1) *Monum. ined. t. 11.*

(2) Ήμέρα.

(3) Apollod. *I*, 9, 4. Antonin. Liber. c. 4^e. & autres.

(4) Suivant la traduction de M. l'abbé Gedoyn, *T. I*, p. 10, ce sujet étoit représenté par des statues en terre cuite placées sur la voûte du Cérimaque. Le lecteur s'apercevra facilement que ce n'est pas ici le seul endroit où la traduction françoise de Pausanias diffère de l'interprétation de M. le professeur Heyne.
Note du Traducteur.

(5) Pausan. *I*, 3, p. 8. καὶ φέντα Ἡμέρα Κεφαλοῦ

naissance dans l'Attique, & paroît avoir été répétée souvent dans les anciennes poésies & les recueils de fables de ce pays (1).

La fable nous fournit plusieurs exemples de pareils enlèvements de jeunes personnes des deux sexes par les dieux & par les déesses; & il paroît probable que différentes idées y ont donné lieu.

& il ajoute: que Céphale fut ainsi enlevé, à cause de son étonnante beauté, par l'Aurore, qui eut de lui un fils, appellé Phaëton : *καὶ οἱ παιδα γενέσθαι Φαέθοντα καὶ φύλακα εποίη του ρων. Ταῦτα αλλοι τε καὶ Ἡσιόδος εἰρήκει επειδὴ τοις εἰς τας γυναικας.* Ces mots du milieu : *καὶ φύλακα εποίη του ρων*, rendent ce passage fort obscur, & ont exercé plusieurs critiques. On peut consulter Scheffer, Kuhnius, ainsi que Meziriac, *Comment. sur les Epîtres d'Ovide, P. I, p. 353.* Suivant moi, ces mots ont été écrits en marge par quelque savant, qui aura comparé ce passage à un autre de la Théogonie d'Hésiode, 983. & suiv.; de sorte qu'ils n'appartiennent point au texte, & ne font qu'altérer la fable. Ce que Pausanias dit a été pris d'un tout autre poème, lequel, à la vérité, a été attribué aussi par quelques-uns à Hésiode, mais qui différoit néanmoins totalement de sa Théogonie. Voici le passage en question de la Théogonie: « Après Tithon & Emathion, Eos procréa de Céphale Phaëton, ce beau jeune homme que Vénus enleva, & dont elle fit, pour ainsi dire, un dieu en l'établissant comme prêtre particulier de son temple. (*σαυρωτὴ διὸν.*) » Voilà une fable tout-à-fait différente, dont l'origine & le sens sont inconnus.

(1) *Ἄτθησις.* Ce titre se trouvoit à la tête de plusieurs autres écrits sur l'histoire d'Athènes. Le plus ancien que nous connoissions est celui de Clitodeme.

Je crois qu'en représentant un jeune homme aimé par une divinité, on n'a souvent voulu exprimer par là que sa très-grande beauté (1). Il est vraisemblable que la fable de l'enlèvement de Céphale par la déesse du jour n'avoit même pas d'autre objet ; mais l'idée de la déesse du jour où de l'Aurore aura sans doute exalté l'imagination du poëte : Céphale fut emmené par Eos en Syrie, par conséquent en Orient, & c'est là qu'il eut d'elle Tithon (2).

(1) Tel, par exemple, que de Ganymède, de Pélops, &c.; & cela doit même être appliqué à l'enlèvement de Clitus, (*Odyss.* o, 350, 351.) & de Tithon par l'Aurore.

(2) Apollodor. *III*, 13, 3. Ici Phaëton est fils de Tithon, & c'est de lui que descend Cinyre, qui, de l'Affyrie, se rendit à Chypre, & y bâtit Paphos. Il paroît clairement que les sables de l'Orient se trouvent partout mêlées ici. Il est facile de s'apercevoir que la fable de l'enlèvement d'Orion par l'Aurore, & qui, dans la suite, fut tué à coups de flèches par Diane, doit son origine à la constellation qui porte son nom : comme elle disparaît à la pointe du jour, on pouvoit bien dire qu'elle étoit enlevée par Eos. *Odyss.* ε. 121. L'explication des allégories d'Homère par Héraclide (p. 492. *Gal.*) qui prétend que par l'enlèvement fait par l'Aurore, il faut entendre la mort prématurée des jeunes gens, en fondant son idée sur l'usage d'enterrer les morts vers l'aube du jour, nous fait connoître un grammairien bel esprit; & jusqu'à ce jour je n'ai trouvé aucun indice qui puisse m'engager à croire que, pour désigner une mort prématurée, les anciens aient employé

QUINZIÈME CHAMP. *Les Dieux honorent de leur présence & de leurs bienfaits les noces d'Harmonie.*

Ce sujet a été peu traité. Toute cette fable paroît ne devoir son origine qu'à une idée poétique, pour illustrer le mariage de Cadmus & d'Harmonie, ainsi que cela eut lieu aux noces de Thétis & de Pelée (1). Dans la suite des tems, les poëtes ont beaucoup étendu & embellî cette fable. Les Dieux paroissent à la fête nuptiale, & y apportent des pré-

symboliquement les enlèvements par l'Aurore. Winkelmann s'est trop fié à sa mémoire quand il a attribué cette fable à Homère ; il pouvoit plutôt donner ce sujet comme propre à faire une nouvelle allégorie. Cette manière d'enterrer à l'aube du jour n'a proprement rapport qu'à la déposition des cendres, puisque c'étoit le soir qu'on brûloit le corps, qui se consumoit pendant la nuit sur le bûcher. *Il. v.* 785. *AEn. XI,* 210 ; usage très-naturel que les circonstances mêmes devoient indiquer, sans qu'il fût nécessaire d'y chercher aucune cérémonie mystérieuse.

(1) Sujet dont le poëte a tiré un bon parti ; car le char & les armes d'Achille étoient des ouvrages de Vulcain, qui en fit présent à son père. *Il. x.* (*XVI.*) 867, & *p.* (*XVII.*) 195. &, (*XVIII.*) 84 ; & les chevaux d'Achille, qui avoient été donnés à Pelée par Neptune. *Il. v.* (*XXIII.*) 277, 278 y appartiennent sans doute aussi. Voyez encore *Il. v.* 59. & suiv.

fens qui font offerts de différentes manières. Le plus connu de ces prés fens est le collier de Minerve qui causa le malheur de tous ceux qui le portèrent (1). Winkelmann a cru trouver la fête nuptiale de Cadmus & d'Harmonie dans la Noce Aldobrandine (2).

SEIZIÈME CHAMP. Achille combat contre Memnon.

CETTE fable est connue (3). Memnon qui conduisit aux Troyens des troupes auxiliaires de la part des peuples, probablement leurs voisins du côté de l'Orient, (ce qui le fit nommer fils de l'Aurore) tua dans le combat Antiloque, fils de Nestor ; ensuite il combattit contre Ajax, & puis contre Achille, qui le vainquit. Dans la description que je fais de ce seizième Champ, j'ai suivi la

(1) Apollodor. *III*, 4, 2. Diodor. *V*, 49. On trouve ce conte délayé jusqu'à la satiéte dans Nonius *Dionys.* *V*, 123, & suiv.

(2) Winkelmann, *Histoire de l'Art. Monum. ined.* p. 60. On ne peut au reste rien dire de positif sur ce sujet.

(3) Vide *Excurs. XIX ad AEn. Virgil. I. 489.*
narration

narration de Dictys (1); car ailleurs ce sujet est rapporté d'une autre manière.

Chez Quintus Calaber, par exemple (2), Achille perce de son épée le fein de Memnon. Suivant Dares, il lui porta plusieurs blessures. Sur le bas-relief, appellé la Table Iliaque, il paroît qu'Achille enfonce son javelot de côté dans la gorge de Memnon, au moment que celui-ci tue Antiloque (3).

DIX-SEPTIÈME CHAMP. *Hercule châtie Diomède, roi de Thrace.*

DIX-HUITIÈME CHAMP. *Hercule tue Nessus auprès du fleuve Evène.*

LA seconde de ces fables se trouve plus souvent représentée sur les anciens ouvrages de l'art, que la première, qu'on ne rencontre, pour ainsi dire, que sur les monumens où il y a d'autres travaux d'Hercule; comme, par exemple, sur les portes du temple de Jupiter à

(1) Dictys Cret. IV, 5: *Tum Achilles — pergit contra & nudatum scuto hostis jugulum hasta transfigit.*

(2) Quintus, II, 541, seq. Dares, c. 23.

(3) *Tabula Iliaca*, chez Fabretti, *De Columna Trajana*, n. 83. Comparez-y Fabretti, p. 351.

Olympie (1). Le Centaure est souvent représenté enlevant lui-même sur son dos Déjanire , qu'il veut porter au-delà du fleuve de l'Etolie. Hercule l'atteint ordinairement d'une flèche ; quelquefois néanmoins il le frappe d'un javelot ou d'un dard (2). Winkelmann a cru voir sur une pierre gravée du cabinet de Stosch , les chevaux de Diomède qui dévorent un homme (3). Suivant lui , le jeune-homme , placé sur une espèce de treteau peu élevé , c'est Abdère , le favori d'Hercule , & la figure qu'on apperçoit derrière lui , c'est Diomède tenant un sceau. Il faut convenir que ce roi célèbre & barbare fait ici une pauvre figure , & que les chevaux ne paroissent pas non plus avoir envie de dévorer le jeune-homme. La fable d'Abdère n'a d'ailleurs aucun rapport avec ce qui est représenté sur la pierre en question : c'est lui qui tint les chevaux pendant qu'Hercule combattoit contre les Bistoniens & contre Diomède ; & il eut le malheur d'être

(1) Pausanias , V , 10 , seq.

(2) Par exemple , sur un vase chez Passeri , CCLII.

(3) *Monumenti inediti* , n. 68.

faisi par les chevaux (1). Cependant il faut croire que, dans cette circonstance, il ne se trouva pas si commodément étendu sur un échafaud. Gravelle, quoiqu'il ait donné un fort mauvais dessin de cette pierre, en a, selon moi, mieux deviné le sujet (2), quand il dit que ce sont les chevaux d'Achille qui regrettent leur maître placé sur un bûcher. Il me semble néanmoins plus vraisemblable que c'est le corps de Patrocle, dont les chevaux d'Achille sentirent si vivement la perte (3). L'artiste, qui sans doute n'étoit pas fort habile, semble avoir rassemblé ici tout ce qui a rapport à cet événement : le corps de Patrocle est étendu tout de son long ; les chevaux sont touchés de sa mort ; & la figure qui tient un vase est peut-être Achille lui-même, ou du moins quelqu'un de

(1) Apollodor. *II*, 5, 8, que Winkelmann cite lui-même ; & le tableau chez Philostrate, *Icon.* *II*, 25, est de même tout-à-fait différent, malgré la ressemblance que Winkelmann prétend y remarquer. Mais il ne faut pas être étonné de trouver une douzaine de citations fausses ou controuvées de suite chez cet écrivain.

(2) Gravelle, *Pierres gravées*, T. II, t. 55 ; & le Comte de Caylus, *Recueil*, T. VI, pl. 36, 2.

(3) *Il. p*, 426, seq.

Ta fuite qui apporte de l'eau pour laver
& purifier le corps de Patrocle (1).

DIX-NEUVIÈME CHAMP. *Mercure amène les trois Déesses pour être jugées par Paris.*

CETTE fable est si connue qu'elle ne demande aucune explication.

VENTIÈME CHAMP. *Adraste & Tydée terminent la querelle d'Amphiaraüs avec Lycurgue, fils de Pronax.*

JE n'ai trouvé dans aucun écrivain la moindre chose touchant ce combat. Il doit appartenir au tems de la première guerre contre Thèbes ; & il en a sans doute été parlé dans les poëtes qui ont chanté l'expédition des sept chefs réunis. Il se pourroit qu'il s'agit ici d'un combat singulier dans un des jeux publics, où ces deux héros, animés l'un contre l'autre, en vinrent aux mains.

On rencontre d'autres événemens de cette nature dans les poëtes ; par exemple ,

(1) Hom. *Il.* 6, 343. seq.

chez Stace, (*Theb.* VI. 807, 813.) Parmi les descendants d'Eole, on trouve Talaus, qui eut pour fils Pronax, le père du Lycurgue dont il est ici question. Ampliithéa, sœur de Lycurgue, fut la femme d'Adraste, & voilà sans doute pourquoi celui-ci chercha à faire terminer un combat dans lequel son beau-frère se trouvoit engagé (1).

VINGT-UNIÈME CHAMP. *Junon arrête ses regards sur Io, fille d'Inachus, déjà métamorphosée en vache.*

Voici encore une fable généralement connue, & qu'on trouve sur quelques ouvrages de l'art. Pline dit que le peintre Nicias fit une Io (2). Cette fable est une des plus anciennes de la Grèce, & doit sans doute son origine à la représentation symbolique de la lune par une tête de femme avec des cornes de bœuf (3). L'amour que Jupiter lui porta, & la jalouse de Junon

(1) Voyez Apollodor. I, 9, 13. Sur Pronax, père de Lycurgue, voyez AElien, V, H. IV, 3.

(2) Plin. XXXV, 40, §. 28.

(3) Il y avoit une pareille figure de Luna à Elisa. Voyez Pausanias, VI, 24, p. 514, C.

étoient des images allégoriques pour rendre l'idée de l'atmosphère ou de la région d'air qui entoure la terre, dont Junon étoit, dans le principe, le symbole.

Dans la suite les Grecs confondirent cette fable avec celle d'Iris & avec l'image de cette déesse. Dès les plus anciens tems on reçut à Argos quelques images symboliques & quelques fables de l'Orient, parmi lesquelles se trouva celle d'Io. Au commencement cette image symbolique étoit une figure de femme avec des cornes de vache (1); mais dans la suite des tems les Grecs la changèrent en une vache complete; & c'est de cette manière que la fable des amours de Jupiter & d'Io prit naturellement naissance.

VINGT - DEUXIÈME CHAMP. *Minerve échappe à Vulcain qui la poursuit.*

On s'aperçoit facilement que ce sujet appartient à l'histoire d'Erichthon, une des plus singulières fables de la

(1) Herodot. II, 41.

classe de celles qui doivent leur origine à une étymologie puérile (1).

L'occasion dont profita Vulcain pour faire des avances malhonnêtes à Minerve est différemment racontée. Suivant les uns, Minerve alla commander elle-même ses armes chez Vulcain (2); d'autres rapportent qu'il avoit prié Jupiter de lui accorder Minerve, soit lorsqu'il détacha Junon du siège auquel il avoit enchaîné cette déesse (3), soit lorsqu'il forgea les soudres de Jupiter, car cette fable est aussi traitée de cette manière (4). La narration suivante est moins connue. Vulcain doit avoir demandé Minerve à Jupiter, au moment même de la naissance de cette déesse, pour récompense de ses services, comme ma-

(1) Le nom d'Erichthon dérive de ἦριν la laine & de ρῶν. C'est ce nom qui a donné naissance à toute cette fable, qui ne mérite pas d'être répétée ici. On y a aussi ajouté le serpent ou le dragon qui étoit à la statue de Minerve, & auquel on appliquoit également le nom d'Erichthon. Voyez Pausanias, I, 24, p. 38. On auroit pu trouver une autre tournure pour cette fable, si l'on avoit fait dériver le nom de ἦρις. Voyez Hygin. F. 166. Fulgent. Mythol. II, 14.

(2) Apollodor. III, 13, 6.

(3) Voyez plus bas où il est parlé du champ dixième de l'intérieur du trône.

(4) Fulgent. Mythol. II, 14.

bronze (1); & par-là ce dieu ne hafardâ certainement pas peu. Selon Euripide, Vulcain avoit déclaré lui - même son amour à Minerve (2); ce qui auroit été, sans doute , le meilleur moyen , si d'ailleurs il avoit su se rendre agréable à la déesse ; mais malheureusement elle se défendit armée de toutes pièces contre le pauvre Vulcain. Cependant ce dieu a pu éprouver une plus grande mortification encore , si , comme on le raconte , Minerve lui ayant été accordée légitimement , disparut hors de son lit avant qu'il s'en doutât (3); aventure qui ressemble beaucoup à celles des *Mille & une nuits*. Les différentes manières dont cette fable a été traitée font une preuve qu'elle a passé par plusieurs mains. Elle est d'ailleurs très-ancienne ; & si l'on admet qu'Erichthon , qui , suivant l'ancienne poésie , étoit fils de Vulcain & de la Terre , élevé par Minerve , est le fils même de

(1) *Etymolog.*, dans Ερέχθειον.

(2) Hygin. *Astronom.*, II, 13, d'Euripide ; peut-être de sa tragédie intitulée *Erechthée*, qui est perdue.

(3) Antigonus, *Hist. Mirab.* c. 12.

Minerve; Vulcain doit sans doute être regardé comme son père; ce qui pa-
roît confirmé par les statues de ce dieu
& de cette déesse, placées l'une à côté
de l'autre dans le temple de Vulcain
au bout du Céramique (1). Le reste de
cette fable est fondée sur la modestie
virginale de Minerve.

VINGT-TROISIÈME CHAMP. *Hercule qui combat l'Hydre.*

VINGT-QUATRIÈME CHAMP. *Hercule amène le Cerbère des enfers.*

Deux fables connues, qu'on trouve
sur des anciens monumens.

VINGT-CINQUIÈME CHAMP. *Anaxias & Mnasinoüs montés sur des chevaux.*

Anaxias & Mnasinoüs étoient fils
de Castor & de Pollux, qui les eurent
d'Hilaire & de Phœbé, filles de Leu-
cippe, dont l'enlèvement étoit représenté
sur le dixième champ du trône d'Amy-

(1) Pausanias, I, 14, p. 36.

clée. Ces deux cousins germains étoient donc aussi représentés à cheval, & on les voyoit de cette manière avec leurs pères, Castor & Pollux, pareillement montés sur des courfiers, dans un temple des Dioscures, à Argos (1).

VINGT-SIXIÈME CHAMP. *Mégapenthe & Nicostrate, tous deux fils de Ménélas, montés sur le même courfier.*

PAUSANIAS n'ajoute ici aucun éclaircissement. Mégapenthe & Nicostrate étoient tous deux fils de Ménélas, mais ce Roi les avoit eus d'une esclave (2). Après la mort de leur père, ils chassèrent Hélène, qui se réfugia à Rhodes, du moins suivant la tradition des Rhodiens (3).

VINGT-SEPTIÈME CHAMP. *Bellerophon tue la Chimère.*

CETTE fable nous est assez connue par ce qui en est dit dans Homère &

(1) Pausanias, *II*, 22, p. 161, où il est dit *Anaxis*, soit par une erreur de copiste, ou d'après un différent dialecte.

(2) Apollodor. *III*, 10, 1. Pausanias, *II*, 18, p. 131. Odyss. *IV*, 11, où le scholiaste rappelle que, suivant d'autres écrivains, Nicostrate étoit le fils d'Hélène. Voyez aussi Eustathee.

(3) Pausanias, *III*, 19, p. 259.

dans Pindare (1). Je ne me rappelle pas d'avoir vu cette fable représentée sur aucun monument ancien, si ce n'est sur quelques pierres gravées qu'on trouve dans la *Dactyliothèque* du professeur Lippert. Sandrardt (2) parle, à la vérité, d'une figure de Bellérophon, découverte à Arezzo, en 1554, & qui doit se trouver dans le palais du Grand-Duc à Florence. Mais le bon Sandrardt entend par-là la Chimère étrusque connue, qu'on voit, en effet, dans la galerie du Grand-Duc (3).

VINGT-HUITIÈME CHAMP. *Hercule chasse devant lui les bœufs de Géryon.*

FABLE connue, & dont la représentation ne demande aucune explication.

Sur le bord supérieur du trône, dit Pausanias, après avoir parlé des bas-

(1) Homère, *Il.* ? (*VI.*) 152 seq. Pindar. *Olymp.* *XIII.* 88 seq. Apollodor. *H.*, 3.

(2) *Teutscher Academie*, Vol. *II*, préface, p. 4. Cela a été répété de même, & le sens en a été changé dans la nouvelle édition de ce Livre, Vol. *III*, *Liv. II*, p. 13.

(3) On en trouve la gravure dans Dempster. *Etrur. reg.* t. 22. *Museum Etrusc.* t. 155.

reliefs dont nous venons de faire mention , on voit les Dioscures à cheval , l'un d'un côté , l'autre de l'autre ; au-dessous des chevaux sont des sphinx & des bêtes féroces qui se redressent ; savoir , un léopard qui attaque Castor , & une lionne qui veut se jeter sur Pollux . Tout au haut du trône , (sans doute au milieu & entre les deux extrémités) Bathyclès a représenté une troupe de Magnétiens qui dansent : ce sont ceux qui l'avoient aidé à faire ce trône .

Les Dioscures sont ordinairement représentés à cheval , & sont assez connus par les deux dompteurs de chevaux qu'on voit à Monte-Cavallo & sur la place du Capitole , à Rome . Ce que le trône d'Amyclée offre en ceci de particulier , ce sont les deux bêtes féroces qui attaquent les fils de Tyndare . Peut-être n'est-ce qu'une idée de l'artiste , pour mieux grouper ses figures ; mais il se pourroit aussi qu'il y ait eu anciennement une tradition suivant laquelle ces deux héros doivent avoir combattu avec des lions & des panthères . Il y avoit des lions dans l'ancienne Grèce ; mais il ne s'y trouvoit point de panthères , &

On n'y a connu ces animaux que lorsque la fable de Bacchus passa de l'Inde en Grèce. Sur le coffre de Cypselus, on voyoit représenté une Diane conduisant une panthère & un lion. On s'aperçoit, au reste, clairement que le but de Bathyclès a été de décorer de la manière la plus convenable la partie supérieure du trône par des figures. Une danse telle que celles de l'ancienne Grèce étoit fort propre pour cela; & l'on ne peut que louer l'artiste d'avoir choisi pour cet effet ses compatriotes, qui l'avoient aidé dans son travail. Nous parlerons plus bas des Magnésiens.

L'entrelacement des bras en usage dans cette danse formoit un groupe naturel, dont je pourrois donner une idée plus exacte par des exemples, si cela étoit nécessaire. Je me rappelle ici un morceau remarquable qui se trouvoit dans la collection des bronzes du collège romain (1). C'est un vase ou plutôt un coffret de bronze, à trois pieds, & son couvercle, sur lequel on voit trois figures debout qui dansent

en se tenant embrassées ; favor , un jeune-homme avec une draperie brodée , & une boule pendue au col , entre deux faunes . Les éditeurs du *Museum Kirker* pensent reconnoître ici le père de Dindia Macolnia , laquelle , suivant une inscription qui se trouvoit sur ce coffret , l'avoit consacré (1) . Mais ce monument a été tout-à-fait mal expliqué par les éditeurs du livre en question , & il mérite bien que nous en donnions ici une courte description .

Ce coffret de bronze a deux palmes un pouce & demi romains de hauteur , sur un palme sept pouces & demi de diamètre ; il fut trouvé , il y a quelques an-

(1) L'inscription se trouve sur une bandelette qui sert de base . Par devant on lit : *Novios Plautios med. Romai fecid.* , & par-derrière : *Dindia Macolnia filia dedit* . Tout , jusqu'aux caractères mêmes , prouve que cette inscription est d'une haute antiquité ; aussi les Bénédictins la citent-ils comme un exemple des plus anciens caractères . Voyez *Nouveau Traité de Diplom.* T. II , Pl. XXIV , 2 , où elle est plus correctement dessinée que dans le *Museum Kirker* . Ce coffret fut trouvé à Preneste ; l'inscription est en latin ; l'artiste porte un nom romain ; ce qui vient à l'appui de ce que j'ai dit ailleurs ; que la plupart des monumens qui passent pour étrusques , sont , en général , de l'ancien style italien , & particulièrement latin .

nées (avant 1763), dans l'emplacement de l'ancienne ville de Preneste. Il est posé sur trois pieds en forme de griffes, qui portent sur des têtes de crapaud. Le haut de ces pieds est orné d'un ouvrage en bas-relief, représentant trois figures, dont l'une ressemble à un jeune Hercule ; à côté duquel il y a une figure juvénile avec des ailes au dos, & un jeune héros assis nud, à l'exception d'un manteau qui lui est attaché par une agraffe sur la poitrine. Comme ces figures n'ont d'ailleurs rien de caractéristique, ce seroit prendre une peine inutile que de vouloir les expliquer. Sur le coffret même il y a trois champs d'un travail ciselé : les deux des côtés contiennent des ornemens, une chasse & des feuillages, &c. ; mais le champ du milieu offre un sujet savant ; savoir, la descente des Argonautes chez les Bebrices, où Amycus défie un des héros au combat du ceste, & se trouve vaincu par Pollux. Dans le *Museum Kirker.* cela forme trois gravures, dont les parties sont fort mal divisées & fort mal placées : c'est dans la troisième gravure que commence réellement le sujet représenté sur ce coffret,

en allant de la gauche à la droite (1). Voici quelle est cette fable.

Pollux, vainqueur d'Amycus, l'attache à un arbre; car telle fut une des manières de raconter cet événement (2), qui ressemble beaucoup à la fable d'Apollon & de Marsyas; mais il n'est pas dit qu'Amycus ait été traité aussi cruellement que Marsyas le fut par Apollon. Apollonius & d'autres prétendent qu'Amycus fut tué dans le combat même par Pollux (3). C'est à un laurier qu'Amycus fut attaché, & parcon-

(1) Voyez *t. 8*, p. 36, qui représente le principal sujet; après quoi suit *t. 6*, p. 27, & ensuite *t. 7*, p. 31.

(2) C'est ainsi que le rapportent Epicharne & Pifandre chez les scholiastes d'Apollonius II, 98. Ce premier, philosophe pythagoricien & poète comique, a écrit une comédie intitulée *Amycus*. Pifandre est l'auteur d'un poème épique qui a pour titre : Ήρακλεια. Voyez *Exc. I. ad Virgil. AEn. II*, p. 234.

(3) Apollon, *II*, 94-96. Valer. Flacc. *VI*, 309. Orph. *v. 663*. Apollodor. *I*, 9, §. 20, le fait aussi mourir dans le combat du ceste; mais dans Pollux il y a εληγας κατα τοι αγκωτας πεπτεναι. C'étoit sans doute un événement singulier que de voir un homme mourir sur la place d'un coup qu'il avoit recu sur le coude ou sur le bras. Mais ce n'est pas là non plus ce qu'Apollodore dit; il a écrit: κατα τοι αυχενα sur la nuque du col, & c'étoit l'endroit dangereux sur lequel on tâchoit de porter le coup; *qua primo cervix committitur artu*. Théocrite, *XXII*, 103-129, a différemment traité ce sujet.

féquent

équent au même qu'on faisoit voir dans des tems postérieurs, & dont on raconte plusieurs circonstances fabuleuses ; c'étoit aussi à ce même arbre que doit avoir été attaché le vaisseau des Argonautes (1). Pallas, qui, dans l'ancienne fable, est la compagne constante des héros, est représentée auprès de l'arbre. Une figure qui plane au-dessus avec des *vittae* ou bandelettes & un diadème est le génie de la victoire, qu'on trouve peint sur plusieurs vases étrusques. On voit couchée par terre la figure assez mal dessinée d'un homme, qui tient à la main une chaussure & un vase : les poëtes parlent d'esclaves qui apportent le ceste (2) ; & il se pourroit que l'artiste ait voulu en représenter un ici. À côté de Pallas est un héros, & près d'eux est une figure juvénile assise avec une couronne de laurier, que l'auteur Italien prétend être Apollon, mais ce n'est qu'un jeune héros. On fait que les Argonautes célébrerent

(1) Apollon. *II*, 359, seq., & au même endroit le scholiaste. Plin. *XVI*, 44, s. 89.

(2) Apollon. *II*, 51. Valer. Flacc. *IV*, 254.

la victoire de Pollux , & qu'ils firent des couronnes de laurier de l'arbre dont nous avons parlé plus haut (1) ; sans quoi l'on pourroit croire que c'est le devin Mopfus qui se trouvoit parmi les Argonautes. A la droite on voit le vaisseau des Argonautes. On doit se figurer ce navire comme présentant la poupe vers la terre , à laquelle il est attaché par une corde. La proue est tournée du côté de la mer , & se trouve cachée par le rivage garni de rochers. Le gouvernail est retiré , & les échelles sont posées pour la descente à terre. Sur le vaisseau même , & tout autour , sont plusieurs héros : l'un dort , l'autre est assis dans l'inaction , trois autres sont occupés. Plus loin on voit la fête qui suivit le combat , & qui dura toute la nuit (2). Un des héros boit dans une coupe sur laquelle sont des figures en bas-relief ; près de-là est assise une espèce de Silène. On peut regarder cet exemple comme propre à prouver que les anciens artistes employoient une bacchanale tou-

(1) Apollon. *II*, 159. Valer. Flacc. *IV*, § 333.

(2) Apollon. *II*, 155. Valer. Flacc. *IV*, 333-343.

tes les fois qu'ils avoient à représenter un divertissement ou une fête. Ce n'est ici qu'un masque de Silène ; & ces masques étoient en usage dans les bacchanales ; voilà pourquoi les artistes s'en servoient comme d'un emblème , pour faire connoître que leurs ouvrages représentoient des fêtes joyeuses , sans qu'ils voulussent indiquer précisément que Silène & les Satyres se trouvassent réellement à la fête. Ceci nous donne , à ce qu'il me paroît , l'explication de plusieurs sujets qu'on voit peints sur d'anciens vases. L'artiste de ce morceau y a placé une source : c'est le muse d'un animal qui jette de l'eau ; ce qui , à la vérité , est contre le costume , quoique la source d'eau convienne à la fable , & qu'il en soit fait mention chez les poëtes (1). Aux deux extrémités sont aussi placés quelques héros , dont l'un a des ailes ; c'est sans doute un des fils de Borée ; favoir , Zétès ou Calaïs , qui se trouvoit parmi les Argonautes. Un autre jeune héros est couché par terre ; l'ar-

(1) Theocrit. XXII, 37, & seq.

liste lui a donné, contre le costume d'une boulle (1).

Dans le coffret se trouvoit une patère (qui y appartenloit (2)) sur laquelle Pollux est représenté debout, & Amycus assis, ayant l'une & l'autre les mains armées du ceste ; derrière eux est une déesse. Les deux héros sont désignés par les noms de *Poloces* & *Amuces*, & la femme par celui de *Lofna*. L'éditeur du Musée de Kircher va chercher en Palestine l'explication de ce sujet, & veut y trouver la ville de Libna de la tribu de Juda. Il faut croire que ce mot a été mal gravé, & qu'il doit signifier *Luna* (3). On pourroit également prendre cette femme pour Junon, la grande protectrice des Argonautes, s'il n'y avoit pas une demie-lune au-dessus de la figure. Il me seroit difficile de dire quelle signification la lune

(1) L'auteur italien dit que le plus vieux de ces héros est Saturne, & que le plus jeune représente le père de Dindia Macolnia.

(2) Voyez t. 10, p. 39.

(3) *Louna*. Les deux autres noms nous prouvent également que hors de Rome il y avoit différenc

peut avoir ici ; il se pourroit qu'elle ait rapport à quelque ancienne fable qui nous est inconnue ; mais il seroit possible aussi qu'aucune raison n'eût déterminé l'artiste à faire usage de ce croissant.

Mais retournons au trône d'Amyclée dont il nous reste à examiner les bas-reliefs du dedans , en commençant du côté des Tritons. Pausanias parle ici de plusieurs autres sujets , que nous pouvons supposer de même avoir été partagés en différens champs.

P R E M I E R C H A M P. *Le sanglier de Calydon est poursuivi par des Chasseurs.*

CETTE Fable ne demande aucune explication ; nous remarquerons seulement que le sujet en étoit représenté avec toutes ses circonstances en bas - relief sur le fronton du temple de Minerve Aléa , à Tégée (1).

dialectes de la langue latine , & que ce qu'on prend pour de l'étrusque , n'est en grande partie que de l'ancien latin. Consultez à ce sujet le *Commentar. Socia Gotting.* T. IV , P. II , p. 82 , 83.

(1) Pausanias , VIII , 45.

SECOND CHAMP. *Hercule qui tue les fils d'Actor.*

Il est difficile de s'imaginer comment ce combat ait pu être assez caractérisé pour faire que ce fut celui des fils d'Actor, à moins que l'artiste n'eût représenté les deux frères attachés corps-à-corps par une conformation de naissance, ainsi que nous les représente la fable (1). Hercule, dans son expédition contre Augias, roi d'Elide, trouva une résistance inattendue dans Ktéatus & Eurytus, fils d'Actor, qui étoit le frère d'Augias & de Molione; ce qui leur a fait donner par les poëtes les noms d'Actorides & de Moliones; (Homère les appelle les deux Moliones) quoiqu'ils soient aussi quelquefois regardés comme fils de Neptune. Hercule, qui fut averti de leur dessein, & qui favoit qu'ils devoient se rendre aux jeux isthmiques, alla les attendre auprès de Cléone, & leur dressa une embuscade

(1) *Siqveis* Apollodor. II, 7, 2. Il. n. 708; ainsi que le scholiaste & Eustathie.

où ils périrent (1). C'est de cette manière que ce combat étoit représenté ici.

TROISIÈME CHAMP. *Calais & Zétès défendent Phinée contre les Harpies.*

Ces deux fils de Borée devoient se reconnoître facilement par leurs ailes ; & les harpies étoient d'une figure déterminée, dont Virgile nous a donné la description. Dans le principe ces monstres ne signifioient sans doute autre chose que certains tourbillons de vent, fort communs dans la mer qui sépare l'Asie de la Grèce. Dans la suite des tems les poëtes s'en servirent comme d'une machine poétique (2). Le fort malheureux de Phinée est une épisode connue des aventures des Argonautes (3).

(1) C'est une fable connue ; voyez Homère à l'endroit indiqué ; Apollon. *II*, 7, 2. Pindar. *Ol.* x, 33. seq. Pausan. *V*, 2, 2.

(2) Comparez *Exc. VII. ad AEn. III.*

(3) Par exemple, chez Apollon. *II*, 263. & seq. Apollodor. *I*, 9, 24.

QUATRIÈME CHAMP. *Thésée & Pirithoüs
enlèvent Hélène.*

Thésée a sur tous les monumens une figure déterminée , & , par ce moyen , le reste de la fable étoit facile à deviner. Cet enlèvement d'Hélène , antérieur à celui de Pâris , malgré les objections auquel il peut-être soumis comme fait historique , est néanmoins une fable connue (1); de même que celle de sa délivrance par ses frères Castor & Pollux.

CINQUIÈME CHAMP. *Hercule étrangle un lion.*

SIXIÈME CHAMP. *Apollon & Diane
percent Tityus de leurs flèches.*

Si l'on n'admet point que ce champ ait eu son inscription , il n'est pas possible de dire pourquoi Pausanias n'auroit pas aussi bien pensé ici à la fable d'Orion , qui eut le même sort que Tityus. Ce

(1) Plutarque dans la *Vie de Thésée*.

Tityus, fils de la Terre, nous est déjà connu dans Homère (1), par la punition qu'il éprouve dans les enfers : il est étendu tout de son long par terre, dit ce poète, & deux vautours lui dévorent les entrailles. Le crime qui lui mérita ce châtiment étoit représenté au trône d'Amyclée : il chercha à violer Latone ; mais les deux enfans de cette déesse vinrent au secours de leur mère, & la délivrèrent des mains de Tityus. Pausanias ne parle point de Latone ; il est à croire néanmoins que pour faire connoître ce sujet, il étoit absolument nécessaire de la faire paroître ; puisque sans elle on ne voyoit qu'un dieu & une déesse qui décochoient leurs flèches sur un géant. La fable de Tityus est une des plus anciennes de Delphes. Lorsqu'on récapitule, dans l'esprit de l'antiquité, toutes les particularités de cette fable, il semble qu'elle est fondée sur ce que Tityus étoit un ancien héros dont la sépulture étoit un tertre d'un tiers de

(1) Odyss. x. (XI.) 575. Apollodor. I, 4, 2.

stade de circonférence (1) ; ce qu'Homère rend dans l'Odyssée par ce vers :

« Neuf plethres (2) tout entiers lui servent de tombeau ». Le reste de cette fable portoit sans doute sur la stature gigantesque de Tityus même, & sur les vautours qui se tenoient dessus son tombeau.

SEPTIÈME CHAMP. *Hercule mesure ses forces contre le Centaure Oréüs.*

IL est encore difficile de s'imaginer comment l'artiste a pu rendre ce Centaure assez caractérisé pour qu'on pût deviner que ce fut Oréüs, à moins qu'on n'ait de nouveau recours au moyen dont nous avons déjà parlé plusieurs fois ; savoir, celui des inscriptions. Hercule, dans son combat chez Pholus, représenté sur le quatrième champ, du côté gauche du trône, avoit terrassé plusieurs Centaures, au nombre desquels se trouvoit Oréüs, ainsi que le dit Diodore

(1) Pausanias, X, 4. Sa sépulture se trouvoit près de Panopée, dans la Phocide.

(2) Le plethre étoit une mesure de cent pieds. *Note du Traducteur.*

de Sicile (1). L'artiste pouvoit donner un caractère plus reconnoissable à la défaite d'Homadus, qui fut tué par Hercule pour avoir enlevé la sœur d'Eurysthée. On croit avoir trouvé cette fable sur une médaille de grand bronze de l'empereur Adrien (2).

HUITIÈME CHAMP. *Thésée combat le Minotaure.*

Ce combat s'est déjà présenté sur le cinquième champ du côté gauche du trône, où le Minotaure est enchaîné par Thésée. Cette répétition du même sujet ne seroit pas reçue aujourd'hui ; mais il se pourroit que ce fût Pausanias qui se trompe, ainsi que nous l'avons déjà remarqué plus haut.

NEUVIÈME CHAMP. *Hercule luttant avec Achéloüs.*

Il y a peu de fables qui nous fassent mieux comprendre que celle-ci l'idée du

(1) Diodore de Sicile, *IV*, 12. Son nom se trouve aussi parmi les Centaures qui combattirent les Lapithes ; combat qui étoit représenté sur le bouclier d'Hercule. Hésiode, *du Bouclier d'Hercule*, 186. Οὐρέος, au lieu de Ὀπειος, & non point Οὐριος.

(2) Vaillant, *Numism. è Museo de Camps*, p. 25.

poète. La triple forme que pouvoit prendre Achéloüs (1), indique clairement la nature des fleuves : la figure d'un taureau mugissant est l'image sensible de la force & du bruit des fleuves ; celle du serpent est le symbole du cours tortueux qu'ont, en général, les rivières, & l'homme avec des cornes de bœuf, & une barbe de laquelle il découle de l'eau, est la représentation ordinaire des fleuves. Son combat avec Hercule, qui lui arracha une corne, nous apprend que ce héros avoit détourné le cours du fleuve, dont il remit les deux bras dans un seul lit, pour rendre plus fertile une campagne voisine. Pausanias (2) parle d'un très-ancien ouvrage de bois de cèdre, parfumé de fleurs d'or, qui représentoit le même combat, lequel sans doute n'a été fait que d'après l'idée de quelque poète de la haute antiquité. Mars y prête du secours à Achéloüs, & Minerve protège Hercule, selon sa coutume ; Jupiter & Déjanire sont spectateurs.

(1) Sophocles *Trachin.* 11. & seq. Strabo X, p. 702.

(2) L. VI, 19, p. 500.

DIXIÈME CHAMP. *La fable de Junon
enchaînée par Vulcain.*

VULCAIN envoya à sa mère une chaise d'or avec des liens invisibles ; de sorte que lorsque la déesse voulut s'y asseoir , elle se trouva prise dans ces liens (1). On a même ajouté que Junon se vit tout-à-coup balancée dans les airs sur ce siège (2). Il paroît probable que cette fable a été empruntée des premiers poëtes , qui arrangèrent à leur manière l'ancienne cosmogonie : on fait qu'ils se servirent de Junon pour représenter l'atmosphère qui entoure notre globe , & qui ont peut-être voulu parler ici des vapeurs ignées qui forment de la terre. Il faut que l'artiste ait représenté Junon balancée dans les airs , sans quoi il auroit été impossible de reconnoître cette fable. La délivrance de Junon de son siège incommodé faisoit le sujet d'un des tableaux du temple de Bacchus à Athènes , que Pausanias nous-a

(1) Pausanias , I , 20 , p. 46. III , 17 , p. 235 .
Et dans l'ancienne compilation sur Virgil. Ecl. IV , 62 , il est aussi parlé de cette fable ; mais on n'y apprend rien de particulier.

(2) Hygin. Fab. 166.

décrit (1). Vulcain avoit imaginé ce siège pour se venger de sa mère qui l'avoit jetté du haut du ciel en terre à cause de sa laideur. Ce fut en vain qu'on chercha ensuite à appaiser Vulcain, jusqu'à ce que Bacchus, après l'avoir enivré, le ramena au ciel, où il consentit enfin, après plusieurs prières, à dégager sa mère. Ce même sujet étoit représenté en bas-relief sur l'airain par Gitiadas, dans le temple de Minerve Chalciæcos, à Lacédémone (2).

ONZIÈME CHAMP. *Acaste qui célébre des jeux funèbres en l'honneur de Pélias, son père, à Jolchos, dans la Thessalie.*

Ces jeux funèbres étoient fort célèbres dans l'antiquité, & l'on trouve non-seulement cités par Hygin tous ceux qui y avoient été vainqueurs (3);

(1) A l'endroit cité, I, 20, p. 46. Comparez-y la dissertation *De l'Origine des Fables d'Homère*, T. II, p. 131 de ce Recueil.

(2) Pausanias, III, 17, p. 251.

(3) Hygin. *Fab.* 273.

mais Pausanias les vit aussi tous représentés sur un des plus anciens ouvrages en bas-relief de la Grèce, savoir, le coffre de Cypselus (1). Il paroît par tout ce chapitre d'Hygin que plusieurs anciens poëtes ont employé la description des jeux publics , tant comme sujet des poësies lyriques en l'honneur des vainqueurs au pugilat & au ceste , que comme épisode dans d'autres poëmes. Ce passage d'Hygin , de même que l'exemple qu'Homère en avoit déjà donné , furent souvent imités , & l'épisode du cinquième livre de l'Enéide est une imitation de ce genre. Ces descriptions étoient sans doute beaucoup plus intéressantes dans les tems où l'on avoit de pareilles fêtes sous les yeux , qu'elles ne peuvent l'être pour nous. Au reste , ce sujet devoit être un de ceux qu'il auroit été difficile de reconnoître sans le secours des inscriptions , qui servoient aussi à distinguer les figures du coffre de Cypselus. Cependant Acaste étoit lui-même fort renommé par ses chevaux. Pausanias (2)

(1) Pausanias , V , 17. Voyez ce que je dis à ce sujet dans ma *Dissertation sur le Coffre de Cypselus.*

(2) Pausanias , I , 18.

dit que dans le temple des Dioscures, à Athènes, il y avoit un tableau de Micon, qui représentoit les Argonautes, où l'artiste s'étoit sur-tout étudié à bien peindre Acaste & ses chevaux.

Douzième Champ. *La fable de Ménelas & de Protée l'Egyptien.*

CETTE fable est tirée du quatrième livre de l'Odyssée. Pausanias nous auroit rendu un grand service s'il avoit mieux indiqué l'époque & l'action de ce sujet. Il est à croire que Ménelas n'y étoit pas représenté couché sur le bord de la mer, coustu dans une peau de veau marin ; mais plutôt au moment où il surprit Protée & le chargea de liens, malgré les différentes formes qu'il prenoit successivement.

Treizième Champ. *Admete qui attela à son char un sanglier & un lion.*

PÉLIAS avoit déclaré qu'il n'accorderoit sa fille qu'à celui qui lui présenteroit un char attelé de sangliers & de lions. On ne fait point ce qui a donné

donné lieu à cette fable. Admete, qui étoit le favori d'Apollon, reçut de ce dieu un char attelé de pareils animaux ; & c'est par ce moyen qu'il obtint Alceste qu'il aimoit (1).

QUATORZIÈME ET DERNIER CHAMP. *Les Troyens qui font des funérailles à Hector.*

Ce bas-relief ne pouvoit représenter que ce qui se passa aux funérailles mêmes d'Hector, puisque Troye ne subfista pas assez long-tems après la mort de ce héros, pour qu'on pût en célébrer l'anniversaire (2). Il se peut que le peuple d'Ilion ait honoré la mémoire d'Hector, comme héros, & qu'il en ait fait en conséquence tous les ans la commémoration. Un semblable sacrifice fait par Andromaque, en Epire, fournit une belle épisode à Virgile (3).

La base de la statue du dieu étoit un sarcophage fait en forme de grand autel ou de quadrilatère qui servoit de tom-

(1) Apollodor. I, 9, 15. Hygin. Fab. 50.

(2) Καὶ οἱ Τρῷοι επιφερότες χορεύειν ἔκτεπι.

(3) AEn. III, 301. seq.

peau à Hyacinthe. Du côté gauche de cet autel il y avoit une petite porte d'airain qu'on ouvroit pour faire l'anniversaire d'Hyacinthe , à la fête Hyacinthia , qui précédent les sacrifices à Apollon. Je donnerai plus bas quelques éclaircissements sur cette fête & touchant Hyacinthe même ; car pour le moment nous devons nous arrêter uniquement à la description que Pausanias nous a laissée du tombeau. Ce qu'il dit à ce sujet est si obscur , qu'on ne sait s'il veut parler de statues placées sur l'autel , ou de figures sculptées en bas-relief sur les pans de l'autel (1). La

(1) Επειργασται τῷ βωμῷ τούτῳ μεν αγάλμα Βροίδος , τὸν δὲ Λυφίτριτος καὶ Περσείδορος . Plus haut Pausanias s'est déjà servi plusieurs fois de επειργασμένα & de επειργασταὶ pour signifier des figures en bas-relief ; on auroit pu y mettre également πεποιηται επι του βωμου . Sur le piédestal des statues d'Apollon & de Diane , par Praxitèle , qu'on voyoit dans le principal temple de Mantinée , il y avoit également des figures en bas-relief : Τούτων (των αγαλμάτων) πεποιημένα εστιν επι τῷ βωμῷ Μεντακαὶ Μαρουᾶς αὐλῶν Pausanias VIII , 9 , pr . C'est dans le même sens qu'il faut prendre aussi sans doute ce qui est dit de l'autel du temple de Minerve Aléa , à Tégée , en Arcadie , qui étoit un fort ancien ouvrage de l'art : ειργασ μεναι επι τῷ βωμῷ Πει μει καὶ Οἰνωρόη ; cette Minerve tenoit entre ses mains Jupiter enfant ; de chaque côté il y avoit quatre Nymphes ; Pausanias VIII , 47 . Mais le mot αγάλμα

première supposition paroît néanmoins la plus vraisemblable , tant par la nature de la chose même , que par la comparaison de ce monument avec d'autres anciens ouvrages de l'art de cette espèce.

Sur l'autel on voyoit les figures de

dont il se sert plus bas , pourroit aussi signifier des statues ; & dans ce cas toutes les figures dont nous venons de parler devoient être de même autant de statues ou de figures en ronde - bosse. Mais quelle quantité de statues n'auroit-il pas dû se trouver placées sur l'autel ? tandis que tous les pans de l'autel seroient restes nuds. Cette supposition tombe d'elle même , si l'on jette les yeux sur d'autres anciens ouvrages , tel , par exemple , que le trône de Jupiter à Olimpie , quoique d'un tems moins reculé. Les quatre traverses du pied du trône étoient garnies de trente - sept statues au moins ; & la base ou le piédestal , sur lequel portoit le trône entier , étoit de même chargé d'un grand nombre de figures , parmi lesquelles on voyoit le soleil conduisant son char ; une Vénus sortant du sein de la mer ; &c. Il est probable que l'autel dont nous parlons étoit garni par en haut & par en bas d'un listel ou d'une cimaise faisant faillie , & que c'est sur ces bords qu'étoient placées les statues en question. Relativement au piédestal dont il s'agit ici , le mot *αγαλμα* pourroit conserver sa signification propre & déterminée. Cependant on ne fait cè qu'il veut dire chez Pausanias , tant il l'emploie diversement ; & je me rappelle des endroits où l'on peut également croire que par *αγαλμα* cet écrivain a voulu parler de figures en bas-relief ; tel , par exemple , qu'au L. IX , c. 11 , où il dit : *επι τυπου γραμμων σκοτεινων αγαλματας*.

Biris, d'Amphitrite & de Neptune. Plus loin, par derrière, étoient Jupiter & Mercure qui sembloient s'entretenir ; près d'eux Bacchus & Sémeré, accompagnés d'*Ino*. Je ne déciderai point si ces figures avoient quelque rapport entr'elles. Les dernières vont bien ensemble, comme enfans & comme favoris de Jupiter. Mais quelle est cette figure de *Biris* qui accompagne Neptune & Amphitrite ? On pense que ce mot est mal copié, & Kuhnius dit qu'il faut lire *Bérise*, qui feroit la même que Béroé ; mais cet écrivain ne prouve point son opinion, & confond la Néréïde Béroé avec une autre qui fut aimée de Neptune & de Bacchus ; fable qui n'a été connue que dans des tems bien postérieurs, & qui fut inventée pour Berytus, ville de la Phocide, célèbre par ses écoles de droit (1). Scheffer prétend qu'il faut lire *Kiris*, qu'Hésychius assure être le nom que les Lacédémoniens donnoient à Adonis (2). --- Il est néanmoins difficile de dire pourquoi Adonis ou Béroé est placé près de Nep-

(1) Nonnus *Dionys.* L. *XLI.*

(2) Ainsi que Meurs. *Miscell. Lacon*, I. 3. seq.

tune & d'Amphitrite , sur un monument tel que notre sarcophage. On auroit pu s'attendre aussi qu'il se feroit trouvé un second nom après celui d'Amphitrite (1). Mais peut-être a-t-on négligé ce qui étoit facile à comprendre , pour chercher à expliquer d'une manière forcée ce qui étoit contre la vraisemblance , ainsi que cela arrive souvent aux antiquaires. Selon toute apparence Biris n'est rien autre qu'Iris , qui , considérée comme arc-en-ciel , a un rapport naturel avec Neptune & Amphitrite. La prononciation du mot Biris doit être cherchée dans le dialecte Dorien , dans lequel la prononciation des mots qui commencent par une voyelle , soit que cette prononciation soit forte ou douce , se faisoit avec la bouche presque fermée , comme celle des lettres F. V. B. , ce qui doit être continué pour le mot entier (2).

(1) C'est ce qu'on peut deviner par Νηπεας κας Δωρις.

(2) La chose n'offre plus rien de nouveau : ainsi $\kappa\alpha\delta\nu$ au lieu de $\kappa\delta\nu$ ou $\kappa\delta\nu$, $\kappa\alpha\mu\pi$, &c. , suivant Denys d'Halicarnasse *L. I.* 20. Reinold. *Hist. Gr. & Rom. litt. c. 9.* Maillaire , *De Dialectis* , p. 160 , & ailleurs.

Après quoi l'on voyoit Jupiter & Mercure qui sembloient s'entretenir.

Bacchus & Sémélé, sa mère, accompagnés d'Ino, la nourrice de Bacchus, qui devint ensuite déesse de la mer sous le nom de Leucothée. Pausanias ne dit point si elle étoit reconnoissable par son ornement de tête, qui devoit être un large voile ou bandeau, par lequel Winkelmann prétend avoir deviné que c'étoit elle (1). Plus loin, Cérès, Proserpine & Pluton étoient placés l'un à côté de l'autre, ou étoient représentés en bas-relief sur l'autel; car Pausanias s'exprime encore ici d'une manière inintelligible (2). À côté d'eux étoient les Parques & les Heures; c'est-à-dire, les Destins & les Tems. Ensuite (3) Vénus, Minerve & Diane:

(1) *Monumenti inediti.*

(2) On croiroit que Pausanias continue à parler ici de statues entières placées sur l'autel; mais il dit: τεροινται δε επι των βιομηνων και ο Δημητηρ, &c. Il faut entendre par-là qu'il recommence de nouveau à faire mention de figures en bas-relief. Dans d'autres endroits néanmoins il s'exprime de la même manière, en parlant de statues. Voyez au *L. V*, c. 11, p. 402, vers la fin.

(3) Pausanias dit: ενν τε σφισι, immédiatement après eux, à côté d'eux; comme si ces figures ne faisoient qu'un seul & même sujet avec les précédentes.

ces déesses portoient au ciel Hyacinthe & sa sœur Polybée, qui mourut vierge. C'étoit donc-là une apo-théose, & la plus ancienne représentation qu'on en connoisse, de même que le sujet qu'offre le champ suivant.

Hercule qui est conduit au ciel par Minerve & par les autres dieux. Il semble que l'artiste ait pensé à donner ici un sens allégorique au sujet d'Hyacinthe, & l'on croiroit qu'il a voulu représenter Hercule & Hyacinthe comme des héros déifiés. Nous avons vu le même sujet plus haut, aux onzième & douzième champs du trône ; mais il y est néanmoins exposé un peu différemment, puisque c'est Minerve qui conduit seule au ciel Hercule, son favori.

Pausanias remarque encore qu'Hyacinthe est représenté ici par l'artiste comme ayant déjà de la barbe au menton ; tandis que Nicias, fils de Nicomède, l'a peint sous les traits d'un jeune homme d'une grande beauté, pour faire entendre par-là qu'Apollon étoit amoureux d'Hyacinthe (1). Car comme ob-

(1) Pausanias, à l'endroit cité. *Nicias* de *Nicopodus*. *Nicopodus* est visiblement une faute de copiste. Il

jet de l'amour de ce dieu, il ne pouvoit pas faire voir Hyacinthe sous la figure d'un homme formé. Cette représentation d'Hyacinthe avec de la barbe appartient donc aux exemples où l'artiste s'est écarté de la vérité historique pour satisfaire aux besoins de l'art. Le tableau de Nicias nous est d'ailleurs connu par Pline (1), qui, en parlant des ouvrages de ce peintre, cite celui qui repréſentoit Hyacinthe. Ce tableau

n'est pas du tout probable que ce soit un Nicias de Nicomédie dont il est question.) *περισσος δη τι εγραψεν* (il ne faut point lire *scriptum reliquit*, mais *pinxit*) *ευτις φραστον, το επι Υακινθω λεγομενον Απολλωνος ερωντα μποσκαιανων.* Ces derniers mots ont été interprétés, à ce que je vois, par quelques écrivains, & même par le savant Traducteur allemand de Pausanias, de cette manière : où il avoit représenté l'amour d'Apollon pour lui. Que *ερωντανων, μποσκαιανων* puisse être dit de la peinture, c'est ce qui m'est inconnu. Apollon ne se trouvoit pas non plus dans le tableau. --- Depuis ce tems, il a toujours été d'usage, parmi les artistes, de représenter Hyacinthe comme un beau jeune-homme. Philostrate le jeune parle d'un tableau de cette espèce : *Icones*, c. 14. Apollon se tenoit à côté d'Hyacinthe, comme s'il vouloit chercher à le captiver par des discours flatteurs. Philostrate l'ancien fait mention d'un tableau du même sujet, mais infinitimement moins dans la nature des choses, *L. I*, c. 24, où Apollon avoit jeté le disque, & où l'on voyoit Hyacinthe tué étendu par terre.

(1) Pline XXXV, n. 28.

étoit à Alexandrie ; car Nicias vivoit du tems du premier Ptolémée , & l'avoit probablement fait pour ce prince . Après la prise d'Alexandrie , César-Auguste , qui avoit trouvé ce tableau de son goût , l'emporta avec lui à Rome , & Tibère le plaça ensuite , par cette raison , dans le temple qu'il fit élever à ce prince .

Enfin , on voyoit représenté sur l'autel les *Filles de Thespius* , ainsi que les *Muses* & les *Heures* . Je ne me hasarderai point à dire de quelle manière ce sujet étoit exposé , & quel effet il pouvoit faire . Il devoit certainement résulter de la confusion de ce grand nombre de figures ; car il y avoit les neuf Muses , deux , trois ou peut-être même quatre Heures , & outre cela les cinquante filles de Thespius où Thespis , pour qui Hercule fit le grand acte de valeur , dont il est question parmi ses autres travaux (1) .

Voilà la description que Pausanias nous a laissée des ouvrages en sculp-

(1) Ephore l'avoit déjà raconté d'une manière circonstanciée , ainsi qu'il paroît par Théon *Progymnasm. c. 2 , p. 16* ; mais j'ignore de quel poète cela est pris .

ture du Trône d'Amyclée. Je vais maintenant donner quelques éclaircissements sur ce monument même , sur l'endroit où il se trouvoit placé , ainsi que sur Hyacinthe , & les fêtes qui lui étoient consacrées.

L'idée de faire pour la divinité un siège libre & isolé , présente , en général , quelque chose de singulier pour nous . Comme la statue du dieu qu'on plaça sur cette espèce de siège ou de trône subsistoit déjà , on ne peut avoir eu d'autre intention , en faisant ce trône , que de donner un emplacement convenable à un ancien ouvrage de l'art , auquel on attachoit un grand prix ; & comme cette statue étoit d'une forme colossale , il fallut nécessairement que le siège fût d'une grandeur extraordinaire . D'ailleurs , c'étoit la coutume de consacrer , comme un hommage , un trône ou siège à la divinité dans les plus magnifiques temples . Dans celui de Jupiter , à Olympie , par exemple , on voyoit , parmi les autres offrandes , dans le vestibule , un trône dont Arimnus , roi des Etrusques , avoit fait présent (1) . Sur le chemin de l'Acrocorinthe il y avoit ,

(1) Pausan. V , 12.

dit Pausanias , dans un temple une colonne & un trône de marbre blanc consacrés à Cybèle (1). Ce trône n'avoit donc pas de statue. Mais lorsque Pausanias rapporte que dans le temple d'Apollon Lycius , à Argos , on voyoit encore , de son tems , le trône de Danaüs , on ne fait trop s'il faut en conclure que ce trône étoit destiné comme siège au dieu , où si c'étoit le trône de Danaüs même (2). Dans quelques temples il y avoit , parmi les autres ustensiles , des lits ; dans celui de Minerve Aléa , par exemple , on en voyoit un consacré à la déesse (3). Et chez les Romains c'étoit , comme on fait , l'usage aux fêtes appellées *Lectisternes* de dresser de petits lits dans les temples auprès des autels des dieux.

On trouve aussi que c'étoit la coutume d'orner d'ouvrages en sculpture les trônes des divinités , même de celles qui y étoient représentées assises. Il paroît également que les artistes exécutoient ces

(1) Pausan. *II*, 4, vers la fin.

(2) Pausan. *II*, 19, au milieu de la page 153.

(3) Pausan. *VIII*, 47, p. 695. *λικτος Lectus*. On en trouve un autre exemple dans un temple d'Escale à soixante-dix stades de Tithorée , près de Delphes , où l'on voyoit un lit à la droite de la statue de ce dieu. Pausan. *X*, 32, p. 859.

Sculptures d'une manière plus finie qu'il n'étoit nécessaire & que ne le demandoit le bon goût. On a déjà souvent fait l'objection, comment il étoit possible de distinguer les ouvrages de sculpture multipliés à l'infini autour des figures colossales de Jupiter à Olympie, & de Minerve à Athènes? A Epidaure il y avoit une statue assise d'Esculape faite d'ivoire & d'or, & sur le trône étoient représentées les fables de Bellérophon vainqueur de la Chimère, & de Persée qui coupe la tête à Méduse (1). Il faut donc, à ce que je crois, accorder quelque chose au goût de l'antiquité sur l'idée générale qui règne dans ces sortes d'ouvrages.

La statue du dieu n'étoit pas, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, faite par le même artiste qui avoit fait le trône; c'étoit un ancien ouvrage, auquel il semble que sa sainteté a porté le peuple d'Amycle à faire donner un trône. Suivant Pausanias, « c'étoit une statue d'un goût fort ancien & sans art, qui, à la réserve du visage,

(1) Pausan. II, 27.

» des mains & du bout des pieds, étoit
 » toute semblable à une colonne d'airain;
 » elle avoit la tête garnie d'un casque, &
 » tenoit dans ses mains une lance & un
 » arc. » Voilà sans doute un exemple re-
 » marquable de la plus ancienne manière
 » de représenter les statues debout, dont
 » Pausanias en vit encore, comme il dit,
 » d'autres dans la Grèce, mais qui néan-
 » moins laissoient appercevoir le goût grof-
 » fier du premier tems de l'art. Dans le
 » temple d'Apollon Pythaeüs, sur le mont
 » Thornax, il y avoit une statue de ce dieu
 » faite sur le modèle de celle qui étoit
 » à Amycle (1). Au commencement les
 » Grecs, encore agrestes, se contentoient
 » de leurs Fétiches sous la forme d'une
 » montagne, d'une pierre, d'un tronc
 » d'arbre, d'une colonne, &c.; objets
 » dans lesquels les gens sensés ne voyoient
 » que les symboles de quelque idée ab-
 » traite, mais que le plus grand nombre
 » prenoit absolument dans le sens pro-
 » pre, sans penser à autre chose; ainsi
 » que cela a toujours eu lieu, dans de
 » semblables circonstances, chez le peu-

(1) Pausan. *III*, 20. seq.

ple de tous les pays. Mais aujourd'hui, qu'on a des idées totalement différentes, il est difficile de deviner ce qu'on a voulu représenter par ces figures. On s'aperçoit néanmoins que ces masses sacrées avoient quelque chose de particulier dans leurs formes, leur couleur & leur ensemble, qui servoit à offrir des idées singulières à l'esprit de ces peuples. On fit bientôt un pas de plus : on donna au tronc d'arbre ou à la pierre une tête, & l'on ajouta une tête, des mains & des pieds à la colonne. Voilà la marche naturelle que l'art de la sculpture a sans doute tenue dans la haute antiquité. La manière particulière aux Egyptiens de représenter les figures comme enveloppées, de sorte qu'il n'y avoit que les mains & les pieds qui fussent visibles, ne doit probablement son origine qu'à ces anciennes colonnes informes destinées à donner l'idée de la figure humaine. La représentation des figures avec les membres dans leur position naturelle, avec les mains & les pieds en action & détachés du corps, appartient à une époque postérieure de

l'art (1). Mais la circonstance suivante mérite d'être remarquée : la statue d'Amyclée, dont il est ici question, étoit de bronze. Il faut donc que du tems où elle a été exécutée, l'art de fondre le bronze fût déjà parvenu jusqu'à ce point. On étoit en état de jeter en fonte une colonne de trente coudées de hauteur ; mais on n'avoit pas encore porté l'art assez loin pour représenter d'une manière convenable le corps humain avec tous ses membres. On trouve un grand nombre de semblables contradictions dans les premiers effais de l'art. Pausanias ne dit pas si la tête, les pieds & les mains étoient aussi d'airain, & si ces parties avoient été souffrées après coup à la statue. Cela paroît néanmoins probable ; car si la masse eût été d'une matière différente du reste, Pausanias se feroit sans doute exprimé autrement. On peut se former, je pense, une idée assez exacte de ces anciennes statues, en jettant les yeux sur une figure étrusque du cabinet

(1) Consultez *l'Histoire de l'Art*, de Winkelmann.

de Kircher (1). D'un autre côté, il ne paroît pas que Pausanias ait fait sur tout cela des recherches bien exactes. Il feroit possible aussi qu'on n'ait pas pu approcher assez près de la statue pour en examiner avec attention toutes les parties. On attribue, en général, (& c'est-là le sentiment de Pausanias) la première fonte en bronze à Rhécus & Théodorus, qui vivoient, à ce qu'on prétend, du tems de Cyrus & de Crésus. Le plus ancien monument de ce genre que Pausanias ait connu, savoir, une statue de Jupiter Hypatus, à Sparte, étoit faite de pièces d'airain enchaissées & jointes ensemble avec des clous, de manière qu'elles formoient un tout solide. C'étoit l'ouvrage de Léarque de Rhégium (2). Ne se pourroit-il pas que les extrémités de la statue d'Amyclée eussent été faites de même. On reconnoît aussi la haute antiquité de cette statue d'Apollon, en ce qu'elle avoit la tête garnie d'un casque, & tenoit une lance & un arc à la main. Les peuples des premiers

(1) Mus. Kirker.

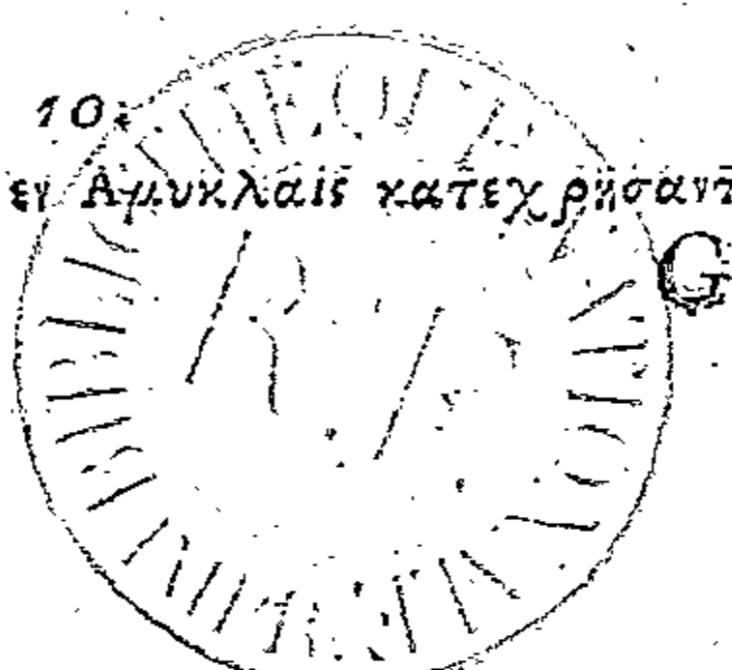
(2) Pausan. *III, 17, p. 251, VIII, 14, p. 628, 9.*
temps

tems de l'art représentèrent leurs dieux d'après la figure de leurs héros, jusqu'à ce qu'on eût déterminé & arrêté un costume permanent pour chaque divinité. Apollon, qui, à cette époque, étoit probablement la figure symbolique du soleil, étoit représenté comme un de ces héros. La lance & l'arc étoient les armes dont on faisoit alors usage. Cela remonte donc au-delà du siècle des héros d'Homère, qui n'employoient plus l'arc, & qui se couvroient déjà la tête d'un casque.

Le passage où Pausanias dit que la statue d'Amyclée avoit un vêtement d'or, doit paroître plus étonnant encore (1). Il raconte que les Lacédémoneiens ayant plus de dévotion pour cette statue d'Apollon d'Amycle, que pour celle d'Apollon Pythæus au mont Thornax, employèrent, pour orner cette première, les richesses que Crésus, roi de Lydie, leur avoit données pour l'ornement de la dernière (2). A l'endroit où il parle d'une manière expresse de la statue d'Amyclée, il ne dit rien d'un

(1) Pausan. III, 10.

(2) Εσ κορμον του ει Αμυκλαις κατεχ πηγαντο αγαλματις.



pareil ornement de ce dieu. On ne peut même pas s'en faire une idée bien exacte. Je croirois presque que Pausanias a été mal informé. Voici comment Hérodote s'exprime sur ce présent de Crésus (1) : « Crésus ayant appris que les Lacédémoniens vouloient acheter à Sardès de l'or pour une statue d'Apollon, près le mont Thronax, leur en fit présent ». Mais de la manière dont Hérodote rapporte l'événement, cet or étoit destiné à faire une statue du dieu de ce métal. Et comme on ne peut pas interpréter autrement cet auteur, il faut croire que cette statue d'or a été véritablement exécutée & placée près le mont Thronax (2). Cependant il pa-

(1) Hérodote, I, 69.

(2) —— Χρυσοι φνεοντο, ει αγαλμα βουλομενος χρυσασθατ
τυρφ, το την της Δακωνικης ει Θορυκη ιδρυται Απολλωνος.
Mais peut-être que je ne rends pas ici justice à Pausanias ; il se pourroit qu'il n'eût voulu que concilier plusieurs rapports différens. Car suivant un passage d'Athènée VI, p. 232, A, Théopompe a rapporté la chose de cette manière : « Les Lacédémoniens vou-
» lurent dorer la tête d'Apollon à Amyclé ; » (χρυ-
» σωσαι βουλομενοι το προσωπον του ει Αμυκλαις Απολλωνος)
» mais comme ils ne trouvèrent pas assez d'or dans
» la Grèce, ils envoyèrent à Delphes, pour de-
» mander au dieu où ils devoient en acheter ? Apol-
» lon fut assez bon pour s'abaiffer à répondre à une

étoit certain que de tems en tems on couvroit la statue d'une draperie.

Parmi les choses remarquables à Sparte , Pausanias cite une maison appellée *Chiton* (*la Tunique*) où les femmes de Sparte filoient tous les ans une tunique pour la statue d'Apollon Amycléen. Cette idée de faire une draperie pour couvrir une colonne de trente coudées de haut est tout-à-fait singulière. L'on ne peut d'ailleurs douter que cette tunique ne fût fort grande & proportionnée à la hauteur de la colonne, puisque pour la faire il étoit nécessaire d'avoir un bâtiment particulier (i).

» pareille demande ; & leur indiqua Crésus en Lydie :
 » Les Lacédémoniens achetèrent aussi véritablement
 » l'or à l'endroit indiqué ». Il paroît, par ce passage , qu'on a raconté ce fait de plusieurs manières. Mais que faut-il penser de l'idée de dorer la tête ; ou seulement le visage d'Apollon (*προσωπικόν*) ? On doit se rappeler qu'il n'y avoit de formé à la colonne que la tête , les mains & les pieds. Il semble donc que c'est la tête qu'on a voulu rendre bien appararente en la dorant. Tout ceci nous prouve la grande simplicité de ce tems-là. Au reste , l'usage de dorer ainsi le bronze n'étoit pas une chose extraordinaire dans l'antiquité , quoique cela ne prouve pas , à la vérité , un fort bon goût.

(i) Pausan. *III*, 16, p. 247. Il y avoit aussi à Elis une maison destinée particulièrement à faire tous les cinq ans un *peplum* ou voile pour la Junon.

Il eft cependant facile de s'imaginer que cette manière de vêtir la statue ne pouvoit confister qu'à l'envelopper entièrement de la draperie ; ce qui fervoit en même tems à la conserver.

Amyclée étoit le nom ordinaire du dieu ; mais par lequel on ne vouloit signifier qu'Apollon. Ailleurs Pausanias dit qu'Amyclas fut le fondateur de la ville d'Amycle (1) ; & l'endroit que jusqu'alors on avoit désigné par Amycle (2), Polybe (3) l'appelle un *lieu consacré à Apollon*. Il paroît néanmoins certain que c'est d'Amycle que veut parler cet écrivain , puisqu'il ajoute que c'étoit le plus célèbre de tous les endroits sacrés de la Laconie. Et lorsque Strabon cite Amycle , il se sert de ces termes : *Amycle où est le temple*

d'Olympie. *L. VI*, 24, vers la fin. Seize jeunes filles étoient occupées à ce travail. *L. V*, 16. Le peplum de Minerve eft connu.

(1) Pausan. *III*, 7. Le tombeau d'Hyacinthe fe voit encore à Amycle , sous une statue d'Apollon.

(2) Τε Αμυκλαῖον.

(3) Polyb. V, 19. ὑπάρχει δεκατερεύς εἰς αὐτῷ σχεδεῖς τειφανεστάτες τοις κατα την Λακωνίκην ἐρευνήσεις.

d'Apollon (1). Thucydide atteste la même chose (2). On dit aussi, en général, qu'Amycle a été consacrée à Apollon (3) ; & les *Apollineae Amyclae* de Stace sont connues.

Amycle étoit une ville de la plus haute antiquité, dont la fondation se perd dans les tems fabuleux. C'est Amyclas, fils de Lacédémon, qui doit l'avoir bâtie (4). Suivant les calculs d'Eus-

(1) Strabon. *VIII*, p. 558 (363) : Αμυκλαι, ἦν τοις Απολλωνος ἱεροῖς.

(2) Thucyd. *V*, 23. Où il est dit que le traité conclu entre les Lacédémoniens & les Athéniens devoit être gravé sur deux colonnes, dont l'une seroit placée par les Athéniens à Lacédémone dans le temple d'Apollon à Amycle, παρ' Απολλωνι εν Αμυκλαις. Pausan. *III*, 16. τῷ Απολλωνὶ τῷ εν Αμυκλαις. Le nom ordinaire étoit cependant ὁ εν Αμυκλαις θεός ; & ainsi de même dans le chœur des Lacédémoniens du *Lysistrate* d'Aristophane, 1300, où il invoque la muse du mont Taïgete : μολέπεπτον αὖτις Κλεωπάτην Αμυκλαισίους ; c'est-à-dire, τοις σεμνοῖς ἡμίτις Κλειουσα τοι εν Αμυκλαις θεούς.

(3) Eustath. sur l'*Iliade*, β, 285, p. 295, 14.

(4) Voyez Meurs. *Miscell. Lacon*. *IV*, 2 ; mais surtout Apollod. *III*, 10, 3. Chez les Lacédémoniens on trouve d'une manière claire l'origine des fables du pays. Jupiter & Taïgete donnèrent naissance à Lacédémon ; & de ce Lacédémon & de Sparté, fille d'Eurotas & nymphe indigete, naquit Amyclas, &c. Taïgete ou Taïgetes est la montagne, Eurotas le fleuve de la Laconie, dont Amycle est la plus ancienne ville, &c.

febe, le premier établissement d'Amycle monte à l'an 1485 avant l'ère chrétienne, par conséquent à trois cents ans avant la prise de Troye. Amyclas eut pour fils Hyacinthe, le même héros indigète qui nous est connu par la fable, ainsi que par son tombeau placé dessous le trône d'Amyclée. Amycle n'étoit qu'à une grande lieue de Sparte (1), & envoya du monde au siège de Troye (2); mais cette ville se trouvoit néanmoins déjà détruite dans le tems que d'autres villes de la Grèce commençoient seulement à se former. Car après que les Héraclides se furent rendus maîtres avec les Doriens du Péloponnèse, les Achéens se maintinrent

(1) Vingt stades, Polybe V, 19; & cela du côté de la mer de cette ville, κείται δέ της πολεως εν ταῖς οὔποις θαλατταῖς κεκλιμένοις μερεσι. La position d'Amycle sur les cartes ne paroît s'accorder ni avec ce qui est dit ici, ni avec ce qu'on lit sur ce sujet au chapitre vingt-deuxième, ni même avec la carte de l'ancienne Grèce de Danville. Amycle ne pouvoit pas se trouver à une grande distance de l'Eurotas, puisque Nicandre appelle cette rivière le fleuve d'Amycle, à cause de sa proximité de cette ville: *Theriac.* 904. Chez Athénée IV, p. 173, F, il est question d'un chemin d'Hyacinthe, dans le district de la Laconie. C'est sans doute par ce chemin qu'on se rendoit à Amycle.

(2) *Iliad.* g. 583.

encore pendant deux cents ans dans quelques villes, jusqu'au tems de la première guerre des Messéniens. Ce fut alors que les Lacédémoniens prirent, sous la conduite de Télécle, leur roi, les villes d'Amycle, de Pharis & de Géranthre, qu'ils rasèrent de fond-en-comble. Amycle seule fit une vigoureuse défense, & ne se rendit qu'à la dernière extrémité (1). Depuis cette entière destruction, qui ne doit pas avoir précédé de long-tems l'an 813 avant J.-C., ou trente-huit ans avant la première Olympiade, Amycle ne fut plus qu'un village, qui n'avoit rien de remarquable que le trône d'Amyclée. Cette ville étoit située dans un canton fertile, agréable & ombragé (2); &

(1) Pausan. *III*, 2, & 12, p. 237. Voyez *Excuse. II. ad lib. X. AEn. Virgil. T. III*, p. 419, où l'on donne des éclaircissements sur les *Tacitae Amyclae*. Il paroît par le proverbe connu, que le peuple d'Amycle craignoit depuis long-tems d'être surpris par l'ennemi, & qu'il avoit souvent été trompé par de faux rapports. Amycle fut pillée par Aristomène pendant la seconde guerre des Messéniens. Pausan. *IV*, 18, p. 324.

(2) Polybe V, 19. Voilà pourquoi Stace, *Theb. IX*, 769, se fert de l'épithète *virides Amyclae*; & non pas à cause du marbre verd qu'on tiroit de la Laconie, ainsi que le croyoit Barth.

c'étoit-là que se trouvoit la statue sacrée d'*Apollon Amycléen*, appellée *Amycléen*, mais que , suivant l'usage ordinaire , nous avons nommé simplement *Amyclée*. Ce monument appartenoit à la ville de Sparte , & s'étoit conservé , comme nous le voyons , jusqu'au tems de Pausanias , c'est-à-dire , jusqu'au second siècle de l'ere - chrétienne. Nous avons dit un peu plus haut que , pendant la guerre du Péloponnèse , on y déposa le traité d'alliance entre les Lacédémoniens & les Athéniens ; cette ville devoit donc tenir dans ce tems-là un rang fort considérable (1). Il y avoit de plus à Amyclé , du tems de Pausanias , plusieurs autres choses remarquables ; savoir , un temple & une statue d'Alexandra , que les Amycléens regardoient comme la même personne que Cassandra , fille de Priam ; une statue de Clytemnestre , & une autre qu'on prétendoit être celle

(1) C'étoit un usage reçu de placer & de conserver dans des temples célèbres les traités de paix & d'alliance gravés sur des colonnes ou sur des tables d'airain. On voyoit , entr'autres , dans le temple de Jupiter , à Olympie , plusieurs semblables colonnes , avec le serment par lequel les peuples confirmoient leurs conventions. Pausan. V. 12.

d'Agamemnon. On ne sera pas étonné de trouver tous ces monumens à Amyclé , si l'on se rappelle que Ménélas étoit roi de Sparte. Les habitans d'Amyclé honoroient , de préférence aux autres dieux , Apollon , surnommé Amycléen , & Dionysus ou Bacchus , à qui ils donnoient le surnom de *Psilas* , c'est-à-dire , *l'aillé* ; car *Psilos* en dialecte Dorien signissoit l'aile d'un oiseau. Pausanias trouve cette dénomination assez ingénieuse , à cause , dit-il , qu'il semble que « l'homme soit emporté & soutenu par une pointe de vin , comme un oiseau l'est dans l'air par ses ailes ». Voilà de nouveau une explication qui est plus spirituelle que fondée sur l'esprit de l'antiquité. Il se pourroit que ce Bacchus Amycléen ait été représenté avec des ailes , ainsi que l'étoient toutes les divinités dans les plus anciens tems (1). On voyoit aussi à Amyclé la

(1) La chose même est assez connue par ce qu'en a dit Winkelmann. L'allégorie des anciens offroit d'ailleurs de belles & riches idées pour la sculpture ; & l'art a conservé chez nous beaucoup de ces idées , dont il est souvent difficile de reconnoître mieux l'origine. Mercure & Pégase avec des ailes sont des figures qui nous rappellent la plus ancienne

statue d'un certain Enetus de Sparte, qui se distingua dans les cinq sortes de jeux. Cette statue étoit placée sur le haut d'une colonne, autour de laquelle se trouvoient plusieurs trépieds de bronze, dont dix passoient pour être du tems de la guerre de Sparte contre les Messéniens (1). En bas, près du premier trépied (2), étoit la statue de

expression figurée de la vélocité. Les anciens donnaient des ailes à tous les êtres dont l'agilité étoit reconnue, ainsi, par exemple, qu'aux héros tels que Persée & d'autres; & Pégase n'est pas le seul cheval qui soit ailé. Sur le coffre de Cypselus on voyoit encore OEnomaus poursuivant Pélops qui suit avec Hippodamie; ils montoient chacun un char attelé de deux chevaux, dont ceux de Pélops avoient des ailes. Pausan. V, 17, p. 420. Sur le même monument les chevaux de Thétis étoient représentés avec des ailes dorées. Pausan. V, 19. p. 426. Cependant on dut bientôt s'apercevoir que cette coutume de donner des ailes à toutes les figures étoit bizarre. On ne conserva donc les ailes qu'à quelques-unes chez qui elles pouvoient avoir une signification; & chez celles-là même, comme Mercure & Persée, on eut soin de ne pas négliger ce qui pouvoit paroître agréable aux yeux.

(1) C'est ainsi qu'il faut interpréter les paroles de Pausanias, p. 254; & l'on ne doit pas lire: *dix sont plus anciens que la guerre de Messène*.

(2) Non le premier des dix trépieds; mais probablement le premier en entrant. Car les artistes qui avoient fait les trois qui sont cités ont vécu long-tems après la guerre de Messène.

Vénus , celle de Diane près du second trépied , & près du troisième celle de Proserpine. Les deux premiers de ces trépieds , ainsi que l'ouvrage en bas-relief qu'on y voyoit , étoient de Gitiadas (1) ; & le troisième avoit été exécuté par Cällon , de l'île d'Egine. Le dernier de ces artistes vivoit dans le beau tems de l'art (2) ; mais le premier , fayoir , Gitiadas fleurit beaucoup plutôt. Ce Gitiadas , originaire de Sparte , étoit statuaire en bronze , & passoit aussi pour poëte. Dans le temple de Minervy Chalcicæcos , à Sparte , il y avoit une statue d'airain de cette déesse avec des figures en bas-relief , sans doute au piédestal , dont Gitiadas fut l'inventeur ,

(1) Γιτιαδα καὶ αὐτος (οἰτρικόδες) τεχνη, καὶ τατετίπ-
γασμένα dit Pausanias , p. 255 , l. 3. Le mot οἰτρι-
γασμένος m'embarrasse également ici ; y auroit-il eu
des sculptures en bas-relief aux trépieds ? Suivant la
raison , il faudroit entendre par-là les figures placées
près des trépieds. Il se pourroit que les figures euf-
fent été adaptées aux trépieds mêmes , de manière
qu'ils posassent sur les pieds de devant des figures.
Le comte de Caylus a été totalement dans l'erreur ,
quand il a prétendu que ces figures debout de Vé-
nus & de Diane étoient faites en bas - relief. Mé-
moires de l'Académie Royale des Inscriptions ,
T. XXXII , p. 782.

(2) Voyez l'*Histoire de l'Art*.

suivant Pausanias, qui en donne une description fort exacte (1). Comme cet écrivain dit ailleurs (2) expressément, qu'après avoir terminé la guerre contre les Messéniens, & détruit Ithome jusqu'aux fondemens, (Olympiade XIV, 1.) les Lacédémoniens confacrèrent à Apollon Amycléen trois trépieds de bronze des dépouilles qu'ils avoient remportées sur les ennemis, (ainsi qu'il parle encore ailleurs de ces trois trépieds & de leurs statues) il faut supposer que l'artiste Gitiadas floriffoit alors ; ce qui n'est pas tout-à-fait invraisemblable ; car dans ce tems-là on commenoit à remarquer que l'art avoit fait quelques progrès sur les côtes de l'Asie mineure, & Bularque, peintre d'histoire, y existoit déjà à cette époque (3).

(1) Pausan. *III*, 17.

(2) Pausan. *IV*, 14. *pr.*

(3) Cependant Pausanias ne s'explique pas d'une manière assez déterminée & assez claire, lorsque, *L. III*, 18, p. 253, il nomme Callon à côté de Gitiadas, en parlant d'ouvrages de l'art aussi anciens que ceux qui ont été faits après la guerre de Messène. Car le trépied & la statue de Callon étoient bien postérieurs. Cet écrivain ne s'exprime pas non plus exactement, *L. IV*, 14, p. 313, où il parle des trois trépieds comme d'ouvrages du même tems. Il semble aussi que le nombre de dix trépieds, *L.*

On pourroit chercher aussi dans Amyclé le tombeau d'Apharée, père d'Idas & de Lyncée, parce que Lycophron l'appelle le tombeau Amycléen (1); mais nous savons par Pausanias (2), que ce monument se trouvoit placé au milieu de Sparte. Il faut par conséquent prendre l'expression de Lycophron dans un sens poétique.

Près des deux trépieds dont il a été parlé , il doit , en suivant l'ordre du récit de Pausanias , (car ce n'est qu'après qu'il ajoute que ces deux trépieds surpassoient de beaucoup les autres en grandeur , & qu'ils furent consacrés après la victoire que les Lacédémoniens remportèrent à Egespotame) il doit , dis-je , y avoir eu encore deux autres statues , savoir , une figure de femme tenant une lyre , qu'il regardeoit comme une Sparté , & une Vénus appellée la Vénus chez Amyclée , à cause qu'elle se trouvoit placée proche de la statue de ce dieu. Aristandre de

III, 18, p. 234, est une erreur de copiste , & qu'il ne doit y en avoir eu que deux : *τίνος δέ αρχαιότερους δύο* & non pas *δέκα*.

(1) Lycophron 559.

(2) Pausan. *III, 18.*

Paros étoit l'auteur de la première, & Polyclète d'Argos avoit fait la seconde. On fait que le dernier vécut environ l'Olympiade XCV (1), & qu'Aristandre doit avoir fleuri à-peu-près vers le même tems (2). Sparté est connue comme fille d'Eurotas & femme de Lacédémone ; mais il paroît étrange qu'on l'ait représentée avec une lyre. Il semble que les Lacédémoniens avoient l'usage particulier de donner des attributs symboliques à leurs héros, ou de les comparer à quelque divinité. Sans parler de leur *Agamemnon Zeos*, & de leur *Hélène Nemesis*, il suffira de citer ici les deux Graces *Phœnna* & *Cléta* (3), dont la dernière étoit la femme d'Eurotas (4).

En lisant la description que Pausanias nous a laissée du temple & de la statue d'Apollon Amycléen, on desire

(1) Voyez Winkelmann, *Hist. de l'Art.*

(2) Car c'est après la victoire remportée à Egespote que qu'on confacra les trépieds, & probablement aussi les statues. Cette bataille se donna néanmoins dans l'Olympiade XCIII, 4.

(3) Pausan. *III, 18, IX, 35.*

(4) *Schol. Eurip. Orest. 625.*

naturellement de savoir s'il n'en reste pas des débris ; & véritablement nous avons le bonheur d'en apprendre quelque chose par le récit de l'abbé Fourmont le jeune. On fait (1) que ce savant fut envoyé en 1729 , conjointement avec l'abbé Sevin , aux frais du roi , à Constantinople , pour y chercher des manuscrits. L'abbé Fourmont parcourut quelques îles , & se rendit ensuite à Athènes & dans la partie occidentale du Péloponnèse , où il s'attacha surtout à rassembler des inscriptions. On est étonné de voir combien de choses ce voyageur a découvertes dans ces contrées peu fréquentées. Il apporta la copie & le dessin de plus de douze cents inscriptions , que le public n'a cependant jamais vues. Il fut aussi à Sparte & à Amycle , qui s'appelle aujourd'hui Sclabochorion (2). Il découvrit dans ce

(1) Voyez le récit du voyage de l'abbé Fourmont dans l'*Hist. de l'Acaïd. des Inscript.* T. VII , p. 344 & sa vie , T. XVIII , p. 437.

(2) C'est Σκλαβοχώρι qu'il faut écrire. Cela semble indiquer que dans les plus anciens tems Amycle doit avoir été habitée par des esclaves. L'abbé Fourmont trouva ce lieu au pied du mont Taïgete dans une plaine , à deux lieues au Sud de Sparte. *Hist.* T. XVI ,

dernier endroit les ruines du temple d'Apollon Amycléen (1), & y copia plus de quarante inscriptions.

Parmi les plus remarquables de ces inscriptions il en cite une qui est écrite en boustrophédon ; c'est-à-dire, dont les lignes vont alternativement de droit à gauche, & de gauche à droit. Il pense que c'est une liste des prêtresses d'Apollon, avec le nombre des années dont chacune de ces prêtresses avoit rempli le sacerdoce, depuis la fondation du temple de ce dieu, du règne d'Amyclas, roi de Lacédémone, jusqu'au tems où les Romains conquirent ce pays-là (2). Une

P. 101. Cela est beaucoup pour vingt stades. Dans un autre endroit il ne fait cette distance que d'une lieue.

(1) *Mém. de l'Acad. des Inscript. T. XV, p. 402.*
 « Dans ce lieu », dit l'abbé Fourmont, « après avoir fait souiller aux environs de la mosquée des Mahométans, après avoir fait renverser les fondemens du temple d'Apollon, & avoir trouvé dans cet endroit, je l'ose dire, des trésors pour la littérature, &c. ». Et dans un autre passage, *T. XVI, p. 101*, on lit : « M. Fourmont découvrit dans la place principale, devant la *Lesché* ou juridiction du lieu, les ruines du temple d'Apollon Amycléen ». Je ne me rappelle pas d'avoir lu que jamais voyageur ait eu autant de bonheur & de facilité à réussir dans ses découvertes ; cependant il y a plusieurs points de sa relation sur lesquels je crois devoir suspendre mon jugement.

(2) Voyez l'*Hist. de l'Acad. des Inscript. T. VII,* pareille

pareille inscription méritoit qu'on la fit connoître; car sans ce monument nous n'aurions rien su de ce qui regarde les prêtres d'Apollon Amycléen.

Les savans Pères Bénédictins, célèbres par les services essentiels qu'ils ont rendus aux lettres, firent copier cette inscription, & la placèrent dans leur *Diplomatique* (1) comme le plus ancien exemple connu de l'écriture lapidaire des Grecs. Mais ils n'y trouvèrent rien de ce que l'abbé Fourmont y avoit vu; ils prétendirent qu'il n'y étoit question ni de prêtres, ni de l'indication des années; mais qu'on y lissoit seulement les noms de quelques dames, qui en partie sont désignées comme mères par les noms de leurs fils (2), & en partie comme filles par les noms de leurs pères. Ils présumèrent de-là que ce monument avoit été consacré à la gloire de quelques dames de Sparte, qui

p. 358. T. XVIII, p. 441. Ceci même est encore répété par le comte de Caylus, *Recueil*, T. I, p. 63, & l'avoit déjà été auparavant par M. Freret, Mém. T. VII, p. 297.

(1) *Nouveau Traité de Diplomatique*, T. I, p. 615, pl. 5.

(2) Par exemple : Απεσωτις το Αγχιδαμο ματεερ, c'est-à-dire, Απεσωπις του Αγχιδαμην μητηρ.

avoient pris les armes pour la défense de leur patrie , ou qui , par un motif de religion , avoient fait des présens au dieu que les Amycléens adoroient . Peut-être étoit-ce la liste des femmes qui avoient travaillé à la tunique d'Apollon Amycléen .

De cette manière l'inscription perd doit certainement beaucoup de sa valeur ; elle étoit d'une grande obscurité , il y avoit sur-tout des mots forts durs & d'une construction peu grammaticale (1) . M. l'abbé Barthelemy a fait depuis des remarques sur cette inscription , & a trouvé que l'abbé Fourmont avoit raison d'avancer que c'étoit une liste des prêtresses d'Apollon Amycléen (2) . Il a observé avec jugement que les lettres qui , sans cela , se trouveroient seules , & n'offriroient aucune signification , sont des lettres numérales qui désignent les années que les personnes mentionnées dans l'inscription ont pa-

(1) Rien n'est plus étrange que de croire qu'une mère ait été désignée par son fils ; ainsi que de prétendre qu'au lieu de *τον Καλημαχον* *κορα* il faille lire , *τον Καλλιμαχον*.

(2) Voyez *Mém. de litt. Tome XXIII , p. 394 seq.*

fées dans quelque emploi (1). Il remarque ensuite combien il est peu vraisemblable que les mères aient été nommées d'après leurs fils ; & il trouve plus raisonnable de conclure que le nom de *Mère*, étoit un titré d'honneur sous lequel on avoit voulu désigner les prétresses d'*Apollon*, de même que le nom de *Kora* ou *Vierge* étoit celui qu'on donnoit aux plus jeunes de ces mêmes prétresses. Cependant pour justifier pleinement l'idée de l'abbé Fourmont, M. l'abbé Barthélémy cite une autre ancienne inscription de la collection de ce savant académicien, du même contenu que la première. Le titre de cette inscription porte :

Les Mères & les Vierges attachées au service d'Apollon, avec les années du sacerdoce des Mères (2). Il est vrai que rien n'indiquoit le lieu où l'abbé

(1) Par exemple, Καραδερις τε Καραδεροματεερ κα. Les Bénédictins ont cru qu'il falloit lire και, mais c'est κα 21.

(2) Ματερες και κυραι τιν Απολλονος και ετ (ει ματε) πον. Et dans la septième ligne il y a : Λαοδαμεεα Αμυκλα βασιλεος ματεερ IIII. Voilà ce qui a porté l'abbé Fourmont à penser que la liste alloit jusqu'au tems du roi Amyclas ; car Laodice, fille du roi Amyclas, se trouve citée ici au nombre des anciennes prétresses, & la cinquième nommée dans le premier fragment.

Fourmont avoit découvert cette inscription ; mais M. l'abbé Barthelemy a regardé comme une chose certaine qu'elle étoit le commencement de l'autre inscription , & qu'elle contenoit la liste des prêtresses d'Apollon à Amyclé , qui peuvent avoir été partagées en deux classes.

Il faut convenir que ces deux fragments contiennent une liste de prêtresses ; mais je ne pense pas qu'il soit démontré que ces prêtresses fussent consacrées à Apollon. Je ne suis pas non plus entièrement convaincu que l'abbé Fourmont ait été sur le lieu où se trouvoit placé le temple d'Apollon Amycléen. Il peut y avoir eu d'autres temples à Amyclé ; & il y avoit véritablement un temple de Dionysus , & un sanctuaire d'Alexandra , qui étoit la même que Caffandre , fille de Priam. D'ailleurs , cette table pouvoit se trouver déposée dans le temple d'Apollon , sans qu'elle contint pour cela une liste de prêtresses vouées à ce dieu. Je regarde comme également invraisemblable que ces deux fragments appartiennent l'un à l'autre , à cause que le nouveau fragment , comparé à l'ancien , est visiblement plus moderne ,

& qu'il offre des caractères qui ne se trouvent pas sur celui-ci (1).

Au reste, l'abbé Fourmont nous a fait connoître quelques autres morceaux importans, parmi lesquels il y a trois pierres, sur chacune desquelles étoient gravés des caractères fort anciens, avec la figure d'un bouclier, qu'il trouva parmi les ruines du temple d'Apollon Amycléen (2). Ce sont trois ouvrages en relief, dont les inscriptions avec des noms sont aussi curieuses par elles-mêmes que par la forme des caractères ; & il y a des figures qu'on pourroit regarder comme des espèces d'armoiries ; savoir, sur la première pierre une massue, sur la seconde un serpent, & sur la troisième

(1) Entr'autres, un trait du *K*, qui, de même que le reste, ressemble plutôt aux caractères d'une autre inscription trouvée par l'abbé Fourmont, proche l'ancienne Phlius, & de laquelle il donne une copie dans la *planche III*, contenant la liste de ministres sacrés, dont quelques-uns avoient le titre de père. Mais quand même ces réflexions ne se présenteroient pas ici, il n'en faudroit pas moins dire que cette inscription nous apprend que le temple d'Apollon étoit desservi par des prêtres ; d'autant plus que, *page 404*, on trouve encore deux fragmens d'inscriptions dans lesquelles il est également question de prêtres.

(2) *Hist. de l'Acad. des Inscript. T. XVI, p. 101 seq.*

un serpent accoté de deux renards tombans (1). Ces boucliers n'ont rien de commun avec la matière que nous traitons ici; je remarquerai seulement que sur le second des boucliers se trouvoit la généalogie de Talécle, fils d'Archeilaüs, fils d'Agésilaüs, fils de Doryssus, fils de Labotas (2), fils d'Echestratæ, roi (3); ce qui est très-utile pour l'intelligence de l'histoire de Sparte. Or, Echestratæ étoit fils d'Agis, souche des Agidæs, qui formoient la première branche des Héraclides. L'époque où vécut Talécle, & à laquelle fut fait par conséquent le bouclier en question, approche du tems de Lycurgue. Les deux

(1) Ces figures appartiennent à la classe des plus anciens symboles qui tenoient lieu d'armoiries. Les Lacédémoniens prirent pour les leurs le serpent, les Argiens une grenouille, les Messéniens un renard, armoiries dont on trouve l'origine fabuleuse chez Apollodore II, 8, 5. La signification des boucliers dans les *Phéniciennes* d'Euripide est connue, & celle du serpent gravé sur le bouclier d'Epaminondas ne l'est pas moins. Voyez Pausan. *L. VIII*, §. 11.

(2) Il y a το (au lieu de τω) Λαβωται. L'abbé Fourmont pense qu'il faut lire Λαβωτων. Les Spartiates déclinoient Λαβωται, & c'est ainsi que cela doit être.

(3) βαύος, la dénomination des rois, du moins pour autant qu'ils avoient le commandement des armées; βάγος pour αγος avec l'accent aigu, qui se prononce de tant de manières différentes, comme dans les lettres F, V, B, des langues modernes.

autres boucliers ne sont pas si anciens. Ils se trouvoient posés, en forme de monumens, sur des bases. Cependant on ne peut pas les regarder comme des tombeaux, qu'il auroit fallu chercher à Sparte.

L'abbé Fourmont a de plus donné la description du fragment d'une inscription écrite en bouystrophédon (1), qu'il avoit trouvé à Amycle près d'un ancien temple d'Onga (2), qui, chez

(1) *Hist. de l'Acad. des Inscr. Tome XV, Mém. p. 395, pl. 2.*

(2) Je voudrois bien voir l'inscription de ce frontispice du temple d'Onga. Il est probable que l'abbé Fourmont ne l'a pas lu trop correctement. Il en cite un mot (*p. 403*), qu'il écrit *Ixte^epxe patēs*. Il croit lui-même, sans doute d'après Meursius, que c'est le même que le *Ixte^epxatēs* d'Hésychius, qui étoit le surnom des Lacons ou Lacédémoniens des premiers tems. Mais Hemsterhuis a remarqué que ce mot doit être tout autrement écrit : *Ixtē^o, xpatēs*. Fournont s'est imaginé cependant avoir trouvé ce mot dans d'autres très-anciennes inscriptions des Lacédémoniens. Et M. l'abbé Barthelemy cite par occasion (*T. XXIII, p. 404*) une autre inscription découverte par l'abbé Fournont à Amycle, où l'on trouve : *Ixte^epxatēs Σεο Απολλονος Δαματρια Δαματριονερεια*. Il paroît donc que ce mot étoit du dialecte Lacédémonien. Peut-être signifioit-il une dignité supérieure. Il seroit possible qu'il vint de *ixtēs*, au lieu de *ixētēs* ou de *το ixētos*, un *javelot*. Ces deux mots se trouvent aussi dans Hésychius. Mais il me semble plus probable que ce n'est qu'un simple nom d'homme, *Ixte^epxatēs* ainsi que *Kαλλιxpatēs*, *Eukpatēs* & d'autres.

les Lacédémoniens , étoit le nom de Minerve. Cette inscription contient une suite de noms , sur trois lignes , des deux rois de Sparte , Théopompe , fils de Nicandre (avant l'ere-vulgaire 770 , 724. Olympiade II , 3. XIV , 1) , & Alcamène , fils de Talécle (avant l'ere-chrétienne 313 , 777 , l'année qui précéda l'Olympiade I) ; & ensuite des gérontes ou sénateurs , servant d'introduc-

Dans une autre inscription que l'abbé Fourmont a copiée à Phlius (Tome XXIII , p. 410 , pl. 3 , au lieu de Καλλικράτης , il y a de la même manière Καλέκερατης , & au lieu de Λαφάνης , on trouve Δαπαῖς . Voici la manière dont il faut lire toute l'inscription de Phlius :
 Ἀθάμας ὁ Εὐλόου , πατὴρ ανακέοντος τυμένου τοῦ Πηλέου .
 Καλλικράτης ὁ Μηνίμορος , πατὴρ , ανακέοντος Εὐκράτου τοῦ τυμένου .

Επιματήρεος ὁ Δευπρέου , πατὴρ , ανακέοντος καλλικλέους τοῦ Ευστεγάνου τοῦ Εὐκεράτου .

Λαφάνης ὁ Απεράτου κόρος .

Nous savons maintenant que ces trois grands prêtres , qui avoient le titre honorable de père , se nommoient Athamas , Callicrate & Démétrius , & qu'il y avoit avec eux un autre administrateur du temple , appellé ὁ ανακαιων , à ce qu'il semble ; sans doute à cause de son emploi , qui confisstoit à allumer le feu pour les sacrifices .

Pour ce qui est d'Onga , qu'on connoît par les poëtes tragiques , & qui avoit un autel à Athènes , (Pausanias , IX , 12 , p. 734) l'abbé Fourmont l'a trouvée dans la configuration des caractères qui devoient signifier ΟΓΑΙ , c'est-à-dire Ογα , la déesse Onga ; ainsi qu'il y a chez le comte de Caylus (T. I , p. 64) Κλεοδαμα Ογα (Ογα .)

tion à une ordonnance des Lacédémoniens, qui, comme l'abbé Fourmont le remarque avec beaucoup de probabilité, doit avoir été une déclaration de guerre contre les Messéniens, mais que nous ne possédons pas. Il est à croire que cette inscription date cent ans avant Lycurgue, ou huit siècles avant la naissance de Jésus-Christ. Les Bénédictins ont encore fait connaître deux autres inscriptions trouvées par l'abbé Fourmont (1). Elles sont aussi écrites en boustrophédon. La première contient le nom d'une prêtresse : *Damonaca, fille de Damonax* (2); la seconde, qui étoit l'inscription d'une statue ou d'un bas-relief porte : *Hyllus m'a consacré, Aristocle m'a fait* (3). Ainsi nous avons le nom d'un ancien artiste, sous lequel nous connaissons encore

(1) *Nouveau Traité de Diplomatique*, Tome I, pl. 6, p. 626.

(2) Δαμονακα Δαμονάκο-ιερεία Damonace est le même que Damonax.

(3) Il faudroit revoir cette inscription sur le lieu; en voici les paroles: γλαος μι ανεδηκει, Αριστοκλης ευοησεν (νοεσεν) C'est par erreur que les Bénédictins lisent Αριστοκλης au lieu de Αριστοκλες. Toutes ces inscriptions sont plus anciennes & plus curieuses que celle de Sigée, que Chishull a expliquée.

d'autres statuaires ; savoir ; Aristocle, frère de Canachus, qui vivoit vers l'Olympiade XCV; mais, selon toutes les apparences, celui - ci est l'ancien Aristocle de Cydonia, ville de Crète, de qui Pausanias (1) vit encore la statue d'Hercule à Olympie. Cet écrivain ne peut cependant indiquer le siècle où vécut cet artiste ; il se contente de dire qu'il étoit du nombre des plus anciens statuaires, & qu'il florissoit avant que Zancle eût le nom de Messène. Or, les Messéniens prirent cette ville par trahison l'Olympiade XXIX; ce qui remonte au - delà des tems où vécurent Cypselus, Alcman & Tyrée (2).

Enfin, le comte de Caylus, dont le nom fera à jamais cher aux amateurs de l'antiquité, nous a mis encore sous les yeux trois autres morceaux dessinés par l'abbé Fourmont (3). L'un est un petit autel de marbre noir, haut de trois pieds, avec ces mots : à *Apol-*

(1) Pausan. V, 25.

(2) *Histoire de l'Art*, de Winkelmann.

(3) *Recueil d'Antiquités*, T. I, pl. 20, 3, 4, 5.

L'explication est de M. l'abbé Barthelemy.

Ion (1). Il trouva ce monument dans les ruines du temple d'Apollon à Amyclé. Si l'abbé Fourmont s'étoit préparé d'avance à faire des recherches plus exactes, il est probable qu'il auroit fait des découvertes bien plus importantes encore. Les deux autres monumens appartenioient au temple d'Onga (2).

Hyacinthe étoit un héros indigète d'Amyclé, ville de la Laconie (3), sur laquelle je viens de rassembler le peu de renseignemens que nous en avons. On favoit, par tradition, que, jeune encore, il étoit mort par accident en jouant au disque, sans doute à cause

(1) Απολονι.

(2) A l'endroit cité, n. 4, 5. Le récit, page 64, en est obscur, & , comme il paroît, n'a pas été bien conçu ; mais ce n'est pas ici le lieu d'en faire la critique. Je passe aussi sous silence deux ou trois autres inscriptions trouvées à Amyclé, qui appartiennent à celles de l'abbé Fourmont : une du tems de Sous & d'Echestrat, dont notre académicien explique le mot *Ικτεοχρατεις*. *Hist. de l'Acad des Inscr. T. XV*, p. 400. M. l'abbé Barthélémy cite encore en passant deux fragmens, *Tome XXIII*, p. 404, & un autre fragment qui se trouvoit à l'un des deux ouvrages en bas-relief, dans le temple d'Onga, est dans *Le Recueil du comte de Caylus*, *T. I*, p. 64.

(3) Je ne m'arrête pas ici à la fable vulgaire, qui est connue par les *Métamorphoses* d'Ovide. *Métam. X*, & par Lucien, *D. D. XIV*. Voyez les commentateurs de ces passages.

que le vent avoit chassé le palet obliquement. Suivant les idées des anciens Grecs , on attribuoit les morts subites & violentes à l'action immédiate des dieux , & sur-tout d'Apollon. Voilà ce qui a donné aux poëtes matière d'embellir leurs fables. Apollon aimoit Hyacinthe , & avoit Zéphire pour rival. Un jour qu'Apollon s'amusoit à jouer au disque avec son favori , le Zéphire chassa le palet contre le front du jeune héros. Il se pourroit que la fable fut plus ancienne que l'ouvrage de l'artiste , & qu'elle ait donné à celui-ci (ainsi que je l'ai déjà soupçonné) l'idée de faire servir le sarcophage d'Hyacinthe de base à la statue d'Apollon Amycléen. Dans la suite cette fable a subi beaucoup d'altérations de la part des poëtes , qui , par un jeu de mots , ont aussi fait allusion à la fleur qui porte le même nom , comme si elle devoit son origine au sang de ce jeune héros (1). Que cette

(1) C'est à-peu-près dans ce sens qu'il faut comprendre ce que dit Pausanias en parlant (*Livre III , chap. 19*) du tombeau d'Hyacinthe. « Quant au Zéphire , & à la manière dont Apollon tua si malheureusement Hyacinthe , & à la fleur en laquelle il le changea , peut-être ce que l'on en dit est-il

fable est néanmoins fort ancienne, & qu'elle a été traitée par les plus anciens poëtes ; voilà ce qui est prouvé par l'amour que le chantre Thamyris, dont parle Homère, doit avoir porté au bel Hyacinthe (1). Il paroît donc certain

» fort différent de la vérité ; mais on en peut croire
» ce que l'on voudra ».

(1) Apollodor. *I*, 3, 3. Que d'autres poëtes ont traité cette fable, paroît, par le double récit qu'en fait cet écrivain (qui a donné ce recueil d'anciens mythologues) tant à l'endroit cité, que *L. III*, 10, 3. Suivant le premier passage, Hyacinthe est de même fils de la Muse Clio & de Piérus ; & suivant le second, où il est question de la fable particulière des Spartiates, il est fils d'Amyclas & de Diomeda. Mais dans la fable des Athéniens, il est question d'un tout autre Hyacinthe, qui eut des filles qu'on offrit en sacrifice, suivant Apollodore *III*, 14, 8, Hygin, *Fab. 238*, & Harpocrate, au mot *Ὑάκινθίδες*. Apollodore raconte que ce sacrifice fut fait à l'occasion du siège d'Athènes par Minos, roi de Crète. Il est parlé d'une pareille histoire, mais beaucoup plus connue, des filles du roi Erechthée, chez Apollodore même, §. 4. Il me semble donc que les deux récits se trouvent confondus ; & voilà pourquoi les filles d'Erechthée ont été appellées Hyacinthides, les mêmes qui portent autrement le nom de Ηαρποτές. Voyez Suidas dans son Παράβολος, où l'on fait aussi dériver leur nom d'un lieu de l'Attique appelé Hyacinthus ; de même que Diodore de Sicile XVII, 15, ainsi que Wesseling, & Valois, sur l'endroit cité d'Harpocrate. Lennep sur Coluth *Animadvers. II*, 9. avance une idée un peu différente sur cette fable. Enfin, Hygin & d'autres font d'Hyacinthe un fils d'OEBALUS ; sans doute par une fausse interprétation du mot *OEBALIUS*, qui n'est autre

qu'il doit y avoir subsisté quelque part une ancienne chanson dans laquelle il étoit parlé d'Hyacinthe.

L'anniversaire d'Hyacinthe se faisoit par une fête appellée Hyacinthia , qui se tenoit dans l'enceinte sacrée , avec des jeux publics (1). Ces jeux devoient , ainsi que les autres anciens jeux , leur origine aux cérémonies funèbres (2). Il se pourroit que le jeu de disque eût été un des principaux exercices de ces fêtes. Les poëtes qui ont chanté les vainqueurs aux jeux de la Grèce ont probablement employé l'histoïre d'Hyacinthe , & c'est par cela qu'elle est devenue une des plus belles & des plus célèbres fables de l'antiquité. C'est sans doute , comme je l'ai déjà remarqué , dans l'enceinte sacrée d'Amyclée que se tenoient les jeux (3). Le récit de

chose qu'un surnom donné aux Lacédémoniens en général.

(1) Strabon VI , p. 426 (278), où il parle du projet de Phalanthe & des Parthéniens , qui devoit s'exécuter pendant la fête Hyacinthia : συνεκέπο μεν ετ τοις Ὑακίνθιοις (probablement Ὑακινθῖοις) ετ τῷ Αμυκλαῖοι συντελουμένῳ τοῦ αγώνος , &c.

(2) Dans l'origine c'étoit ce qu'on appelle un αγῶν αποτάφιος .

(3) Ετ τῷ Αμυκλαῖοι

Strabon nous donne encore quelques autres idées sur les circonstances de ces fêtes , savoir , que toute la nation s'y rendoit ; puisque c'est à une de ces fêtes que Phalante avoit projeté de changer la forme du gouvernement & d'attaquer les chefs de Sparte (1). Le signal que Phalante avoit choisi pour opérer cette révolution étoit de couvrir sa tête d'un casque. Il y avoit donc un de ces jeux pendant lequel on avoit le casque sur la tête : c'étoit probablement une course (2).

Ce récit nous apprend aussi la haute antiquité de ces jeux ; car on peut déterminer le tems de la conjuration de Phalante par la guerre Messénienne , après laquelle Phalante partit & alla fonder la ville de Tarente , en Italie.

(1) Le passage de Strabon , à l'endroit cité , est obscur , & a probablement été altéré. Il est vrai qu'il y parle du sénat ; mais il dit : Επεβουλευον τοις τενδημον ; & immédiatement après , en parlant de l'attaque , il fait mention de ceux contre qui Phalante vouloit la diriger. πατερισμοι απε την κομψην οι τονδημον. Il paroît donc qu'on reconnoissoit les Spartiates par leur chevelure ; c'est-à-dire , que les hommes faisoient croître leurs cheveux , ainsi qu'on l'apprend aussi par Xénophon , *de Rep. Laced.*

(2) Οπλιτων δημον.

On fixe le commencement de Tarente à l'an 707 avant l'ère-chrétienne (1).

Le tems de l'année dans lequel tomboit cette fête anniversaire (2) est connu ; car Hesychius nous apprend que c'étoit au mois *hecatombeus* (3). Mais auquel de nos mois faut-il le rapporter ? Dodwell (4) le compare au hecatombœon des Athéniens, & le place à la même époque de l'année, c'est-à-dire, après le plus long jour d'été (5).

(1) Olympiade XVIII, 2.

(2) Car c'étoit une fête anniversaire. Ovide, *Métamorphose X*, v. 218, dit : *Annia Hyacinthia*.

(3) Hesychius, Ἑκατομβέυς, μην παρα Δακεδαιμονίοις εν τῇ Τακινδίᾳ.

(4) *De Cyclis Diff. VIII*, p. 338, 9.

(5) D'après un passage d'Etienne de Byzance, on pourroit croire qu'il y avoit un mois appellé Hyacinthe. Au mot Αμυκλαῖ, il dit que le nom du fondateur d'Amycle se prononçoit aussi Αμυκλαῖς Αμυκλάντος οὐσί Σιμίας εἰ πνοῖν ὁρὶ Αμυκλάντος παῖδος αποθίμενου λαὸς κικλησχοντι. , à qui l'on donne ce nom d'après le fils d'Amycle. Mais le οὐσί peut avoir été appliqué dans l'ensemble à un tout autre objet ; il est probable que cela avoit rapport à Apollon, au dieu, que célébroit le peuple d'Hyacinthe. Peut-être que le vers doit être lu de cette manière :

"Οι ρ'Αμυκλάντος παῖδος αποθίμενον Τακινδίων
Λαὸς κικλησχοντι.

Simmias est le grammairien vérificateur connu, qui vivoit du tems des premiers Ptolémées. Il a montré

Cette

Cette fête avoit des cérémonies particulières. Le premier jour étoit consacré au deuil en commémoration d'Hyacinthe; le second jour cette tristesse se changeoit en joie & en plaisir; & il est probable que c'étoit le troisième jour que se tenoient les jeux. Cela paroît constaté par une description de cette fête, qui est parvenue jusqu'à nous, & qui mérite bien de trouver sa place ici (1).

« Les Lacédémoniens », est-il dit, « célébrent pendant trois jours la fête appellée *Hyacinthia*. Le premier

par ses vers, auxquels il donnoit la forme d'un œuf, qu'il ne regardoit la poésie que comme un amusement puéril. Au reste, si le mois dans lequel on célébroit les Hyacinthies s'appelloit *Hecatombeus*, & si Apollon avoit tant de part à ces fêtes, il faudroit que le surnom de ce dieu eût été *Hecatos*, *Hecatombos*, d'où seroit venue alors l'étymologie d'*Hecatomnos*. Cela serviroit à constater la conjecture de M. le professeur Segaaar, sur l'étymologie du mot *Hécatombe*; si d'ailleurs l'on ne favoit pas d'une manière certaine qu'il y a eu en effet des sacrifices de cent taureaux. Il ne doit pas paroître étonnant qu'on ait immolé cent de ces animaux à la fois, si l'on pense que ces sacrifices se faisoient au nom de toute une tribu ou de toute une ville, & que tous les citoyens devoient prendre part à ce repas sacré.

(1) Athénée *IV*, p. 139, *D*, pris chez Didyme, qui a copié ce passage du *τεῦ Λαζωνεῖος* de Polycrate, qui est perdu depuis long-tems.

» jour on marque les regrets d'avoir
 » perdu Hyacinthe , en ne mettant
 » point de couronne pendant le festin ,
 » & en n'y servant point de pain , mais
 » seulement des gâteaux , avec tout ce
 » qui y appartient ordinairement . On
 » n'y fait point non plus entendre le
 » chant accoutumé ; en un mot , il ne
 » s'y remplit aucune des cérémonies
 » qui sont en usage aux autres fêtes ;
 » car après le repas tout le monde se
 » leve & se retire avec un air recueilli.
 » Mais le lendemain on y voit une
 » grande quantité de spectacles & une
 » solemnité très - remarquable . Une
 » troupe de jeunes gens vêtus d'habits
 » fort justes & le corps ferré d'une
 » ceinture , jouent sur un instrument à
 » cordes , ou sur la flûte . Ils chan-
 » tent en l'honneur du dieu un hymne
 » en rythme anapestique & d'un ton
 » fort vif , tandis que la main par-
 » court avec le plectrum toutes les
 » cordes . Une autre troupe montée sur
 » des chevaux bien décorés , passe en
 » cavalcade sur le théâtre . Ensuite vien-
 » nent d'autres rangs de jeunes-hom-
 » mes qui chantent une chanson popu-
 » laire ; & parmi ceux - ci sont mêlés

des danseurs qui , au son de la flûte , exécutent , en chantant , une ancienne danse pantomime. Une partie des jeunes filles paroissent sur des chars couverts , appellés *Canathron* , destinés à cet usage , & d'un magnifique travail en bois. D'autres sont montées sur des chars propres à la course avec de beaux attelages. Toute la ville (Sparte) est en mouvement , & se livre à la joie. On sacrifie ce jour-là un grand nombre de victimes ; les habitans accordent l'hospitalité à leurs amis & régalent même leurs esclaves (1) ; en un mot , tout le monde court voir cette fête , de sorte que la ville se trouve entièrement déserte ».

Thucydide (2) nous apprend que les Hyacinthies étoient des fêtes solennelles à Sparte. Le traité pouvoit y être annuellement renouvelé , si d'un côté

(1) Il n'est donc pas étonnant que Théodore , *Serm. VIII* , p. 597 , *D.* appelle cette fête ἑορτὴ την μεγίστην καὶ ἐμποδίων ; comme nous dirions aujourd'hui une foire ou fête pour le peuple. Cette fête continuoit pendant la nuit ; ce qui fait qu'Euripide l'a nommée *fête nocturne* dans son *Hélène* 1485. Η ἡμέρα τακινῶν Νυχῖοι εἰς εὐφορεῖ.

(2) Thucyd. *V* , 23.

les Athéniens se trouvoient à Lacédémone aux Hyacinthies , & si d'un autre côté les Lacédémoniens se rendoient aux Dyonisies à Athènes . La solemnité des fêtes Dyonisiaques , & le grand concours d'étrangers qui se trouvoient à cette occasion à Athènes , sont des choses généralement connues .

Voici , selon moi , comment il faut considérer les différentes manières de célébrer pendant les trois jours les Hyacinthies : le premier jour étoit proprement ce qu'on appelle une anniversaire ou un sacrifice pour Je mort , ainsi qu'on en faisoit à la mémoire des héros (1) ; & c'est à cela qu'il faut appliquer ce qui a été dit plus haut du tombeau d'Hyacinthe , savoir , qu'il y avoit une porte d'airain , par laquelle on verroit à la fête Hyacinthia la liqueur des libations . Ces libations des cendres se faisoient ordinairement avec du vin , du lait & d'autres liqueurs (2) . Le jour suivant on

(1) *Eurylophos , inferiae.*

(2) Afin de pouvoir arroser les cendres , on pratiquoit des trous aux sarcophages & aux urnes cinéraires . Il y avoit aussi de pareilles ouvertures aux tombeaux , soit qu'ils contiennent le corps ou seulement les cendres . On en trouve un exemple dans Pausanias , X , 4 , p. 807 , f.

apportoit les offrandes à Apollon (1); & c'étoit-là la principale cérémonie; aussi la fête avoit-elle en effet été instituée en l'honneur d'Apollon, le dieu auquel étoient consacrés la statue & le trône qui font le sujet de cette dissertation (2).

Le second jour on célébroit donc par des chants & des danses la fête en l'honneur d'Apollon. C'étoit-là le fameux pæan que les Amycléens & les Lacédémoniens tenoient en telle estime, que personne ne manquoit de s'y trouver (3). Nous savons qu'Agésilas y assista; & c'est à cette occasion qu'il fut loué de sa docilité, pour avoir pris la place qui lui fut assignée dans le chœur (4); de sorte que ce grand ca-

(1) Καὶ ὑακινθίοις πρὸ τῆς τοῦ Ἀπολλωνος θυσίας εἰς τούτους ὑακινθῷ τοι βωμοὶ διὰ δύπας χαλκῆς εγγίζουσι. Pausan. à l'endroit cité.

(2) Pausan. *III*, 10. Les Amycléens s'en retournèrent chez eux, τα καθεστηκότα τῷ τε Ἀπολλωνι καὶ ὑακινθῷ διπάσι. Cela paroît aussi par plusieurs autres passages.

(3) Voyez Xénophon, *Hist. Gr.* 4, 5, 11.

(4) Xénophon, *sur Agésilas*, Cap. 2, 17. — ἵντως εἰκαδὲ απελθὼν εἰς τὰ ὑακινθία, ὃπου εταχθεῖπο τοὺς χοροποιούς, τοὺς παισία τῷ δεῷ επετελεῖ. Plutarque, *Apotheg. Lac. pr.* le dit d'une manière un peu différente. Agésilas ayant été placé, à la fête Gymnopédie, à un

pitaine , qui venoit de commander l'armée , se mit tout de suite au rang des simples citoyens. Le pæan & le chœur étoient par conséquent une seule & même chose ; c'est-à-dire , une procession pantomime avec chant , à laquelle assiftoient les principaux habitans de Sparte. Une seule personne préfidoit à cette cérémonie (1). Si je ne me trompe , ce pæan étoit le même hymne en rythmie anapestique qu'on chantoit d'un ton vif & animé en l'honneur d'Apolion , dont parle Polycrate , & d'après lui Didyme (2). Ce même écrivain nous apprend encore d'autres particularités de ces cavalcades religieuses (3) , qui ,

endroit au-dessous de son rang , dit : « Fort bien !
» je prouverai que c'est l'homme qui honore la place ,
» & non la place qui honore l'homme ».

(1) *χεροκοποιος*.

(2) Athénée , à l'endroit cité plus haut : Εἰ δὲ μηδέ
περ αὐταῖς τῷ , μετ' οἷς δε τοῖς τοις θεοῖς αὐτοῖς .

(3) Le même. Ce qui est dit de la pompe des dames de Sparte : Των δε παρθενών αἱ μετ' επικαραδίφων , καμαρωτον ξυλίνων ἀρμάτων , Φερόνται πελυτελως κατεσκευα-
μένοι αἱ δ' εφ' ἀμλλαῖς ἀρμάτων εἰς ευγμένα πομπεύωσιν paroît être mal copié. Ces mots : καμαρωτον ξυλίνων ἀρμάτων sont peut-être une explication étrangère , ou du moins d'Athénée même. Le *Canathron* étoit une espèce de voiture particulièrement en usage à Sparte , avec une impériale tressée. Citez Xénophon , dans ses *Eloges des Capitaines* , 8 , 7 , il est dit qu'Agésilas se rendit

en général, doivent avoir eu quelque chose de fort solemnel (1). Il est probable que c'étoit à ces processions qu'on portoit la tunique consacrée tous les ans à Apollon, & que tissoient les dames Lacédémoniennes dans une maison particulière destinée à cet usage, ainsi que je l'ai remarqué plus haut.

Il est inutile sans doute de rappeler que c'étoient les Lacédémoniens qui présidoient à cette fête, ainsi qu'aux jeux, & qui en avoient la direction. Mais il n'est pas possible de prouver

dans une voiture ordinaire à Amycle. -- Επιτολίτινος κανάθρου κατεῖται. Λυκαχας. Mais il paroît certain que la leçon est fautive ici, d'autant que Plutarque, dans la *Vie d'Agésilas* (p. 606) cite ce passage en parlant de la fille d'Agésilas; & l'on fait que le canathron étoit une voiture pour les femmes. C'est aussi dans des canathrons que les dames Lacédémoniennes assisoient aux Hélénies ou fêtes instituées en l'honneur d'Hélène. Voyez Hesychius dans Κανάθρα, & Meursius *Graec. feriata in Ελενα*. Suivant Plutarque, dans la *Vie d'Agésilas*, *Opp. T. I*, p. 606, C, cette voiture doit avoir eu plusieurs figures chymériques d'un griffon, ou d'un cerf ou chevreuil. Mais quand même ce passage n'auroit pas été intercalé, ainsi que cela me paroît probable, cette forme du canathron n'appartiendroit pas moins aux premiers tems.

(1) C'est cette cérémonie qui est indiquée par la *pompa praelata* chez Ovide, *Met. X*, 228, *f. Ce-
lebrandaque more priorum annua praelata redeunt
Hyacinthia pompa.*

qu'on avoit coutume de faire paroître des jeunes gens nuds dans le chœur ou dans la danse pantomime (1). Il y a encore une chose qui mérite d'être remarquée, c'est qu'à cette fête on se ceignoit le front de couronnes de lierre, qui n'étoient autrement consacrées qu'à Bacchus seul (2).

Il paroît que la pompe de cette fête & les jeux qui y étoient en usage se maintinrent pendant tout le tems que fleurit la Grèce; car il en est fait mention dans Hérodote (3), dans Thucydide (4) &

(1) Hesychius dans Γυμνοπαιδιά εντι μεν ἔργη Φασι Σπαρτιατικην, εν τοις εφιβους κυκλῳ περιθει τον εν Αρνεχλαιῳ βωμῳ τυπτοντας αλλελων τα νωτα.

Il est clair que ceux dont le grammairien veut parler ici mêlèrent ensemble la Gymnopédie, la fête des flagellations (*μαστιγωσίς*) à l'autel de Diane Orthia ou Orthosia, & la fête Hyacinthia. Le grammairien, auteur de cet article, chez Hesychius, a déjà dit quelque chose de cette triple faute. Les jeunes gens nuds faisoient leurs exercices dans la place publique de Sparte. Pausanias, III, 11, p. 233, f. Il se peut néanmoins qu'on ait fait à plus d'une occasion de pareilles cérémonies, ainsi que cela semble prouvé par les différens passages rassemblés par Meursius in *Orchestra*, Graye & Gefner sur Lucien, & M. le professeur Ruhnkenius sur Timée. (Lex. Platon, p. 54.)

(2) Macrob. Sat. I, 18. Ce passage a été cité, ainsi que la plupart des autres, par Meursius, dans sa *Graecia feriata*, dans *Taxivδια*.

(3) Herodote IX, 6.

(4) Thucydide V, 23. Comparez-y Meursius à l'endroit cité.

dans Xénophon (1). Le dernier y ajoute cette circonstance particulière , que les Amycléens qui se trouvoient en campagne avec les Lacédémoniens , s'en retournèrent chez eux vers le tems de la fête Hyacinthia , malgré toutes les représentations qu'on put leur faire à cet égard ; & Pausanias (2) nous apprend que dans la guerre contre les Messéniens , les Lacédémoniens firent avec ce peuple une trêve de quarante jours pour aller célébrer cette même fête.

Il faut que les Hyacinthies aient encore eu lieu du tems de Pausanias ; car cet écrivain en parle comme d'une chose qui subsistoit actuellement alors (3). Mais ce qu'on auroit de la peine à croire , c'est que dans le quatrième siècle de l'ère-chrétienne le temple d'Amycle étoit encore en considération ; car on fait que l'orateur Himérius y exerça des actes de

(1) Xénophon *Hist. Grec.* IV , 5 , 11. Ce que Pausanias répète , III , 10.

(2) Pausan. IV , 19 , p. 326.

(3) Pausanias III , 19 , p. 257 , ch. 16 , p. 247. Et avant lui Ovide , *Métam.* X , 219 : *Celebrandaque more priorum. — redeunt Hyacinthia* , si d'ailleurs le poëte parle ici lui-même.

piété (1). Il faut donc que les Chrétiens n'aient rien pu entreprendre contre ce culte jusqu'au tems de l'empereur Julien.

Je vais maintenant porter encore une fois mes regards sur le trône d'Amyclée, considéré comme ouvrage de l'art.

L'artiste qui avoit fait cet énorme monument se nommoit Batyclès. Il étoit de la colonie des Magnésiens (2), branche des Eoliens, qui s'étoit établie en Thessalie, autour du fleuve Penée & des forêts du mont Pélion, ainsi que dans d'autres lieux (3). Après la guerre de Troye un grand nombre de Magnésiens allèrent se fixer dans l'Asie mineure, dans les districts de la Méonie & de la Carie, au pays des Lydiens, non loin de la ville d'Ephèse, sur les bords du Méandre (4). Ils bâtirent avec le tems la magnifique ville

(1) Voyez ce passage chez Meursius, *Miscell. Lacon.* IV, 2, f.

(2) Μαγνησίους. Pausanias à l'endroit cité, p. 255.

(3) Homère, Il. β. (II) 766. Strabon, IX, pag. 674, f.

(4) Voyez Cénon *Narrat.* 29. Ils venoient de Delphes; & l'ancien auteur cité par Athénée, L. IV, p. 173, avoit raison de dire que la ville de Magnésie étoit une colonie de Delphes.

de Magnésie sur le Méandre, & plus au Nord, au pied du mont Sipyle, une autre ville du même nom, qui fut détruite par un grand tremblement de terre sous le règne de Tibère. Pausanias ne dit point de laquelle de ces deux Magnésies étoit Bathyclès ; & cependant il ne feroit pas indifférent de savoir laquelle des deux villes peut avoir produit de si bonne heure des artistes de cette force. Par bonheur cet écrivain y joint une autre particularité qui nous permet de former des conjectures sur la patrie de cet artiste. C'est par ce même Bathyclès (1), dit-il, qui fit le trône d'Amyclée, qu'ont été exécutées, comme présens votifs (2), les *Graces qui accompagoient le Trône, & la statue de Diane Leucophryné* (3). Diane Leucophryné, ou Leucophrys, étoit une divinité indigète de la ville de Magnésie sur le bord du Méandre, où elle avoit un temple qui étoit célèbre (4). La figure de cette Diane Leucophry-

(1) Pausanias, p. 255.

(2) Αναθήματα.

(3) Καὶ αὐτὰ δὲ Λευκοφρύνης εστιν Ἀρτεμίδος.

(4) L'architecte Hermogène a même écrit un ouvrage au sujet de ce temple, ainsi que Vitruve nous l'apprend dans sa préface du *Livre VII*.

né se trouve sur beaucoup de médailles, particulièrement d'Adrien, de Lucius Verus, d'Hélénogabale & de Gordien Pie (1); & elle y ressemble presque par la figure à la Diane d'Ephèse. Elle a sans doute pris son nom de la ville de Leucophris, située dans la plaine du Méandre (2), où elle avoit probablement un ancien temple ou une ancienne statue (3).

Comme Thémistocle avoit, par la libéralité du roi de Perse, régné pendant quelque tems sur les Magnésiens, ses fils consacrèrent à Athènes une statue de bronze de Diane Leucophryné, à cause, ajoute ici Pausanias, que les

(1) Voyez Buonarotti, *Osservar. sopra alcuni Medaglioni*, p. 86, seq. Spanheim, *De Usu & præst. Num. L. I.*, p. 638. Pelerin, *Recueil*, T. II, pl. 57, 35; & avant eux Morell, *Specimen*, p. 168. seq.

(2) Dans les vers de la *Géorgique* de Nicandre, chez Athénée XV, p. 683, C., le nom de *Lethée* est donné à une petite rivière qui tomboit dans le Méandre :

Λευκόφρης —————
Διδασκαλίου Μαγνητος εφ' οὐδαστη ευθαλεωσα.

(3) Il se peut que ce lieu ait pris son nom de *Colline blanche* de l'aspect qu'il offroit. Leucophris étoit aussi un ancien nom de Tenedos. Voyez Conon, *Narrat.* 28. Etienne de Byzance, à l'article *Tenedos*, & d'autres.

Magnésiens honoroient Diane sous le nom de Leucophryné (1).

L'autre ouvrage de Bathyclès dont il est ici question ; savoir , les statues des Graces , avoit été exécuté davantage d'après les rites de la religion , & d'après les idées des Spartiates . Mais il se présente ici une difficulté : Pausanias dit plus bas que les Graces & les Heures , au nombre de deux les unes & les autres , soutenoient le trône par-devant & par-derrière , ou que ces statues se trouvoient placées aux angles du trône . Notre auteur veut - il parler de ces mêmes deux Graces , quand il fait mention des Graces consacrées par Bathyclès (2) ? Pourquoi les auroit - il

(1) Pausanias *I* , p. 62. Il semble qu'il en a été de la Diane Britomarte , dont on a fait une nymphe particulière de ce nom , comme de la Diane Leucophryné , qu'on a regardée comme une vierge ou comme une nymphe de ce nom , indépendamment de Diane . Il faut par conséquent chez Théodoret , *Sermo VIII* , p. 398 , *A. την δὲ Αυκοφόνη εν τῷ ιερῷ της Αρτεμίδος εν Μαγνησίᾳ ταφναι , Ζηνών ὁ Μυρδίος εφῆ* , corriger par *την δὲ Λευκοφρύνην*.

(2) *Ανεχόντιν εμπροσθετ αὐτοῦ , κατάταυτα καὶ οὔτιστα , Χαρίτες τε δύο καὶ Ωραὶ δύο .* Il y a néanmoins auparavant : *Βασυκλέους δὲ αναθηματα επεξειργασμένα τῷ Δρωῳ Χαρίτες , &c.* Le plus naturel sans doute est de croire que ces statues se trouvoient attachées au trône .

citées deux fois? Mais il se peut qu'il en ait d'abord parlé comme d'un des deux ouvrages que l'artiste avoit joints de son chef au trône, comme un hommage de sa part au dieu; ce qu'il avoit sans doute indiqué par une inscription. Cependant les Graces étoient des divinités particulièrement révérées par les Lacédémoniens; & l'on fait qu'il y avoit un temple des Graces sur le chemin de Sparte, à peu de distance d'Amycle (1).

Il auroit été à souhaiter que Pausanias eut dit quelque chose de plus de Bathyclès; cet écrivain ajoute seulement: « Sous quel maître Bathyclès avoit appris son art, & sous quel roi de Sparte il a exécuté le trône, je n'en dirai rien (2); quant au trône, je l'ai vu, & je vais en rendre compte ». Il n'a pas songé sans doute que dans des tems postérieurs on feroit intéressé à connoître le siècle de l'artiste, & qu'on manquerait pour cela de renseignemens nécessaires. Il faut donc que nous nous contentions aujourd'hui de simples conjectures à cet égard.

(1) Pausan. *III*, 18, p. 234.

(2) Ταῦτε μὲν παριμι. Il le savoit par conséquent bien; mais il préféra de n'en rien dire.

L'*Histoire des sept Sages de la Grèce* nous apprend le conte du trépied d'or, qui passa entre les mains de tous les Sages, mais qu'ils consacrèrent enfin à Apollon Didyme, proche de Milet. D'autres prétendent qu'au lieu d'un trépied c'étoit une coupe d'or, & que Bathyclès l'avoit faite (1). Get artiste floriffoit donc avant cette époque, mais de combien de tems peut-il avoir vécu antérieurement ? Il est probable que ce ne doit pas avoir été de beaucoup ; car voici la manière dont cet événement est raconté : « Une coupe que Bathyclès avoit ordonné en mourant de porter au plus sage de tous les Grecs » ; & c'est de cette manière que cette coupe fut envoyée de l'un à l'autre. On peut par conséquent placer Bathyclès au tems de Solon, qui mourut dans l'Olympiade LV, 2, & qui floriffoit à une époque où l'art avoit déjà fait quelques progrès remarquables dans les îles & sur la côte d'Asie. Antherme & Bupalus vivoient

(1) Voyez Winkelmann, *Histoire de l'Art*, & Freret, *sur l'Equitation dans la Grèce*, Mém. de l'Acad. Roy. des Inscript. T. VII, p. 296, de qui la dissertation est d'ailleurs pleine d'une fainte critique.

alors, & Dipoene & Scyllis, disciples de Dédale, travailloient le marbre.

Tout cela feroit bien s'il étoit seulement prouvé que ce Bathyclès est l'artiste dont il s'agit ici. Mais j'ai de fortes raisons d'en douter. Il est dit que Bathyclès étoit de l'Arcadie; & ceux qui font mention de la coupe de Bathyclès n'en parlent pas comme de l'ouvrage d'un artiste; mais on lit: « Que Bathyclès l'Arcadien avoit laissé en mourant une coupe, & qu'il avoit ordonné de la remettre au plus sage des Grecs (1) ». Il est certain qu'on

(1) C'est un certain Léandre de Milet, auteur d'une histoire de cette ville, qui est le premier qui ait parlé de ce fait. C'est de lui que l'ont pris Athénée, (Voyez les *Fragmens d'Athènée*), chez Cafau-
bon X, 4) ainsi que Diogène Laërce, *L. I*, p. 28.
Βαθυκλεα γαρ την Αρκαδα φιλην καταλιπειν, και επισ-
κυλα διναι των σοφων τω πρωτιστω; & Plutarque, dans la
Vie de Solon, p. 80. *Ε. οι δε ποτηριοι Βαθυκλεους απολι-*
τοτος ειναι λεγουσιν. On ne peut donc pas interpréter au-
trement le *ωσπερ την Βαθυκλεους κυλικα*, dans le *Banquet*
des sept Sages, *Opp. T. II*, p. 155. Diogène Laërce
y joint immédiatement après une circonstance, sur
le témoignage de deux autres écrivains, dont les ou-
vrages sont perdus; savoir, que l'esclave qui fut chargé
par Bathyclès de porter la coupe chez les Sages de
la Grèce se nommoit Thyron. (Freret dit que ce
Thyron étoit le fils de Bathyclès.) Cela semble
confirmer qu'il s'agissoit d'une fondation faite par testa-
ment, lequel étoit ordinairement exécuté par un serviteur
fe

ce feroit exprimé tout autrement, s'il avoit été question d'un ouvrage de l'art.

Quoique je rejette cette preuve, & que je croye ne devoir pas admettre non plus une autre conséquence de Freret (1); je regarde néanmoins la chose même comme probable, & je suis non-seulement convaincu que Bathycles a été le contemporain de Solon & de Crésus, mais qu'il vivoit même long-tems avant eux. Le style de son ouvrage nous apprend assez qu'il doit avoir vécu dans la haute antiquité. Magnésie sur le Méandre a fleuri de bonne heure, & l'on trouye déjà un grand nombre d'ouvrages de l'art sous Candaule, Gyges Alyatte & Crésus, rois de Lydie. Le premier tableau même dont les Grecs aient parlé, & qui représentoit une défaite des Magnésiens,

de confiance. Il paraît par le même fragment cité de Callimaque, (*Fragm. Bentl. XCIV.*) que cet écrivain avoit adopté le récit de la coupe, & non celui du trépied.

(1) *Tome VII des Mém. de l'Acad. Roy. des Inscript.* p. 297. Cette particularité a été prise du récit de Pausanias *III, 10*, dont il a été question plus haut, lequel l'a voit copié fautivement d'Hérodote *I, 69*.

étoit de ce tems-là (1). Tout au haut du trône Batyclès avoit représenté une troupe de Magnésiens qui danfoient : c'étoient ceux qui lui avoient aidé à faire ce trône. Il faut donc qu'il les ait conduits de la Magnésie dans le Péloponnèse. On pourroit croire que quelque grand malheur arrivé à leur patrie les avoit obligés d'aller s'établir ailleurs. La ville de Magnésie fut prise par les Cymériens. On place cet événement sous Ardys, fils & successeur de Gygès. Mais on doit remarquer que cette incursion des Cymériens, & leurs spoliations des villes de l'Asie mineure ont duré pendant un fort grand nombre d'années (2).

J.

(1) Winkelmann, *Histoire de l'Art*. Pline l'appelle *Magnetum excidium*. Cela pourroit bien regarder la destruction de Magnésie même. Il faudroit donc admettre une autre prise de cette ville, antérieure à Candaule, ou du règne même de ce roi ; sans quoi l'on doit convenir que c'est par erreur que Pline a nommé ici Candaule.

(2) Voyez l'*Histoire du Monde*, T. III, p. 970.

(147)

DERNIÈRE SUITE

DES

IDÉES SUR LE GESTE

ET

L'ACTION THÉATRALE;

PAR M. ENGEL.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LETTRE XXXVII.

Vous avez sans doute oublié le contenu de plusieurs de mes précédentes lettres , puisque vous me demandez pourquoi je n'ai fait qu'une mention générale de la peinture relativement à l'art du geste & de l'action théâtrale ; pourquoi j'ai parlé de la possibilité du mélange de gestes pittoresques & expressifs , tandis que je parois vouloir proscrire toute imitation des objets qui frappent les sens ; & exiger simple-

K 2

ment qu'on exprime les sentimens dont ces objets affectent l'ame ? Je demanderai à mon tour : faut-il que l'expression & la peinture soient toujours en opposition sans jamais pouvoir se réunir ? Ne pourroit-il pas y avoir des circonstances où elles se combinent entièrement ou en partie ; & n'y en a-t-il pas même plusieurs où elles se confondent parfaitement ensemble ? Moi même n'ai-je pas cherché plus d'une fois à y diriger votre attention.

Dans ma douzième lettre, où il a été question du jeu de l'admiration, j'ai dit formellement que l'expression du sentiment intérieur s'y confondoit avec la peinture de l'objet offert aux sens ; parce que dans l'admiration, l'ame, occupée entièrement de la représentation de son objet, cherche à s'y assimiler, & que par conséquent l'expression analogue à sa situation devient d'elle-même l'imitation & la peinture de l'objet. Cela m'a servi à vous expliquer pourquoi l'admiration de quelque chose de grand, dilate la poitrine, & fait aussi agrandir tout le corps, & ouvrir les yeux & la bouche ; tandis que celle du sublime fait que toute la figure de l'homme

s'élève. J'ai remarqué en passant, dans ma huitième lettre, que souvent le spectateur fortement ému, & entraîné par l'intérêt que lui inspire la représentation d'une pièce de théâtre, imite les mines & même les mouvements des acteurs, en partageant alternativement leur tristesse ou leur joie, tant que des sentimens personnels & contraires ne croisoient pas ces impressions extérieures. Enfin, dans ma vingtième lettre, j'ai observé, au sujet de la sympathie morale, excitée par des caractères nobles, fermes & sublimes, ou par des actions, qui annoncent de la grandeur, du courage ou l'amour de l'humanité, que ces sentimens réveillent en notre ame la noble fierté, la chaleur de l'enthousiasme, ou la douce sensibilité de notre héros, & qu'on adopte l'air, qu'on imite les gestes & les mouvements qu'on suppose à l'objet qu'on chérit ou qu'on admire. Il me paroît inutile de prouver ici la justesse de ces observations, que vous avez déjà reconnue tacitement; je puis donc établir pour règle, que toutes les fois que l'âme, occupée entièrement de l'objet, ne peut, dans la représentation de cet objet, distinguer son *moi* indi-

viduel, c'est-à-dire, pour m'exprimer d'une manière plus concise,) dans tous les sentimens homogènes, la peinture est permise, parce que ne pouvant être séparée de l'expression, elle sert à rendre celle-ci.

Cette règle, ainsi que vous le voyez, se rapporte à la première cause d'imitation, c'est-à-dire, à la vivacité de la représentation. J'ai désigné, comme la seconde cause de ce jeu, le dessein d'exercer dans l'ame de l'interlocuteur une idée vive & frappante. Lorsque ce dessein, comme cela arrive souvent dans des récits ou dans l'instruction, est simplement une intention froide & tranquille, ou lorsque lui seul, dans le moment actuel, remplit & échauffe l'ame; alors, en vertu de la règle que je viens d'établir, le geste pittoresque est permis; car il ne se trouve ici aucune collision entre ce geste & l'expression. Dans le premier cas, il n'existe aucun sentiment qui tende à s'exprimer; dans le second cas, c'en est un sentiment homogène, par conséquent de la classe de ceux qui ne peuvent se satisfaire que par l'imitation. Cependant quand l'ame d'un interlocuteur est remplie d'un sentiment

individuel, même de l'espèce de ceux dont l'expression en détruiroit la peinture, finon entièrement, du moins en le modifiant jusqu'à la rendre méconnoissable, alors la peinture complete peut encore devenir un jeu très-exact, en supposant que le sentiment ne soit pas trop vif, & que, pour son propre intérêt actuel, il se subordonne volontiers au dessein de représenter l'objet par imitation. Par exemple, l'expression du déplaisir & du mépris qu'inspire une manière imbécille de se tenir avec les joues & lèvres pendantes, ne peut pas trop bien se réunir à l'imitation de cette attitude même ; mais lorsque ce déplaisir n'est pas trop vif, le précepteur, en cherchant à le maîtriser, tâchera de représenter à son élève l'attitude ignoble avec toute la fidélité possible ; & si cette imitation fert à corriger celui-ci, elle deviendra le moyen de satisfaire le sentiment de déplaisir dont le précepteur est animé. Cette obfervation peut vous servir à déduire la seconde règle. Le jeu pittoresque est le seul vrai, ou du moins il est irrépréhensible partout où le dessein d'exciter des idées plus vives de certains objets domine, ou

lorsque le sentiment individuel de l'interlocuteur cède volontairement, parce qu'en remplissant ce dessein, il peut uniquement se satisfaire. Il arrive quelquefois que le jeu convenable au dessein est dans la plus parfaite harmonie avec celui du sentiment, & qu'il en résulte une représentation si complètement fidelle, qu'on croiroit le sentiment homogène, & toute l'ame de l'interlocuteur, sans distinction de son *moi* individuel, fondue dans l'idée de l'objet. Dans ce cas se trouve celui qui se plaint avec feu au juge d'une insulte faite à son honneur & à sa réputation : il imite avec la plus grande vivacité le ton fier & insolent, la colère & le mépris humiliant de celui qui l'a offensé ; non pas, comme on pourroit le croire, pour donner au juge une idée exacte de l'évènement, & pour le convaincre de la justice de sa plainte, mais principalement à cause de la satisfaction qu'une pareille imitation procure à la passion dont il est animé. Car la fierté, la colère & le mépris de son ennemi excitent ces mêmes sentiments en lui-même.

Il en est souvent du mélange de l'ex-

pression & de la peinture en pantomime comme de l'art de la peinture même , qui à l'apparence de ce qu'il n'est pas au fond ; & en l'examinant avec attention , on trouve que ce n'est que la réunion de plusieurs expressions , dont l'une paroît être la peinture , parce qu'elle appartient à un sentiment homogène . C'est-là le cas de l'amant qui , charmé de la taille majestueuse , du port plein de noblesse & de grace , du regard doux & fier de sa maîtresse , est tellement attaché à la représentation de ces qualités , qu'il cherche à s'en approprier quelque chose . Il imitera ce port noble & majestueux ; mais malgré cette expression en apparence pittoresque , on reconnoîtra toujours l'amant à la langueur de ses regards , à sa bouche doucement entr'ouverte , & au sourire fugitif qui erre sur ses lèvres & sur ses joues . Et de cette manière il se produit une espèce de mine & de geste bâtards , une expression qui ressemble beaucoup à celle de la clémence , parce que la dignité & la fierté de l'objet aimé s'y réunissent à la tendresse & à l'attachement respectueux de l'amant .

La réunion de l'expression & d'une peinture proprement dite a lieu quand

cette dernière s'exécute avec le dessein d'exciter dans l'âme de l'interlocuteur quelque idée frappante intuitive, & lorsque ce dessein exige un jeu différent de celui du sentiment, quoique l'un & l'autre soient à-peu-près d'une égale vivacité. Dans ce cas l'expression & la peinture peuvent ou être réunies dans le jeu du geste & des mines, ou leur réunion n'est pas possible. Cette impossibilité aura lieu toutes les fois que les mêmes moyens doivent rendre l'une & l'autre, & elle ne subsistera plus lorsque le moyen propre à l'expression n'est pas celui par lequel s'opère l'imitation de l'objet. Supposons qu'un râleur s'amuse aux dépens d'un boiteux ou d'un homme qui, à un embonpoint excessif, joint une démarche vacillante, ou tel autre vice de conformation, dont l'imitation ne met pas en action les instruments du rire : pourquoi, en réunissant la peinture à l'expression, ne ri- roit-il pas aux éclats, lorsqu'il repré- sente la corpulence & la lourdeur d'un *Fallstaff* par des mains & par un ventre gauchement portés en avant, par des jambes fortement écartées, avec des

pieds tournés en dedans (1) ? Il est facile de voir que ce n'est pas-là le cas où se trouve le précepteur dont j'ai parlé plus haut, & à qui le retour fréquent de la même faute commise par son élève a déjà trop déplu pour qu'il puisse imiter fidellement l'attitude imbécille de celui-ci, en conservant néanmoins le désir de le corriger & de l'humilier par une représentation frappante de son maintien gauche & ridicule. Ici une réunion complète de l'imitation avec l'expression du déplaisir est impossible ; car les moyens de les rendre sont absolument les mêmes : il faudra donc en sacrifier une partie, & en les dénaturant réciproquement, chercher à les rapprocher par une attitude moyenne qui ne sera exactement ni l'une ni l'autre. Notre précepteur rendra donc sa bouche bâinte, mais en grimaçant, sa lèvre inférieure sera pendante, en même-tems qu'elle se trouvera un peu tirée vers les angles de la bouche ; sa tête tombera en avant, mais avec plus de force ; ses yeux clignoteront, tandis

(1) Voyez Planche XXIV.

que ses sourcils rapprochés & les plis de son front dévoileront sa colère. En un mot, tout son visage deviendra une véritable caricature dans laquelle on remarquera clairement qu'à l'imitation d'une attitude qui lui est étrangère, se joignent les traits de la raillerie & de la mauvaife humeur, propres au personnage.

Aucun des cas que je viens d'indiquer n'a lieu, lorsque l'ame n'est pas assez occupée de la contemplation d'un objet, pour que la peinture se confonde avec l'expression ; quand le dessein de rendre cet objet intuitif ne domine pas, & lorsque ce dessein ne se soutient pas avec un degré sensible de vivacité à côté du sentiment que l'ame éprouve : alors non-seulement la peinture pure & simple, mais aussi le mélange du jeu pittoresque & expressif doivent être rejettés ; car dans tous ces cas la peinture est en contradiction avec la situation de l'ame, & elle n'est ni analogue, ni physiologique, ni déterminée par aucun dessein. D'après ces principes, jugez vous-même, si, dans ma dernière lettre, j'ai eu tort de blâmer le jeu de l'acteur dans le

rôle d'*Hamlet*, celui du tragédien Baron, & celui de l'actrice dans le rôle de la présidente de *Mariane*. Les paf-fages dont il y a été question n'avoient pas besoin d'un commentaire pantomime pour devenir intelligibles ; les personnages ne pouvoient pas avoir le dessein d'animer jusqu'à la plus parfaite intuition l'idée qu'ils vouloient communiquer des objets de leurs sentimens, ce que d'ailleurs la nature de ceux-ci ne pouvoit pas leur permettre ; car leur expression, non-seulement différente du jeu pittoresque, lui étoit même totalement opposée dans les trois situations que j'ai citées.

Mais quels sont donc les cas, me demanderez-vous, où l'ame est réellement toute entière occupée de son objet ?

Quels sont ceux où le dessein de communiquer une idée vive & frappante domine exclusivement, & subsiste avec une force à peu-près égale au sentiment ?

Celui qui propose de pareilles questions, vous répondrai-je, demande de la théorie du geste & de l'action théâtrale plus qu'elle ne peut donner : il exige des instructions si précises & si déterminées, qu'en dispensant l'artiste de toute

étude personnelle, elles le ravalleroient au rang d'un simple ouvrier mécanique. En ceci la règle ne peut que développer le sens naturel dont l'artiste doit être doué, lui faciliter les moyens de parvenir à des idées nettes sur les points difficiles de son art, réveiller son génie assoupi, ou le ramener des fausses routes, & l'aider à résoudre les cas douteux avec autant de célérité que de certitude. Au reste, on pourroit encore donner quelques instructions plus particulières ; par exemple, que l'acteur ne doit se permettre l'expression d'aucune idée, ni d'aucun sentiment, que son discours annonce comme étranger à son ame ; ensuite, qu'il doit se garder, sur-tout dans les métaphores, de s'attacher à des qualités, qui, n'appartenant pas à la comparaison, n'ont aucun rapport ni à l'idée, ni au sentiment qui domine dans l'ame. Lorsque *Freeport* dit à *Lindane* : « Mademoiselle, je ne vous aime pas du tout (1) », ne seroit-il pas ridicule que sa physionomie exprimât une lan-

(1) *L'Ecoiffaise*, Acte II, Scène 6.

gueur douce & tendre? Ou le jeu d'*Antoine* ne paroîtroit-il pas pitoyable , si , lorsqu'il dit au peuple romain , que César a refusé la couronne qu'il lui avoit offerte , il prononçoit le mot couronne en dirigeant l'index vers la terre pour en représenter la forme par un cercle tracé en l'air ? Il feroit bien plus ridicule , si en appellant César même la couronne de tous les héros , il s'avisoit de se servir de la même peinture . Des fautes de ce genre paroissent peut-être trop grossières pour qu'il soit besoin d'en avertir les acteurs ; cependant combien n'est-il pas , qui , fiers de leur goût & de leur prétendues connaissances , commettent des contrefens bien plus graves ? N'auriez - vous jamais entendu un de ces rhapsodistes modernes , qui déclament leurs productions ampoulées en gesticulant sans cesse , & en peignant chaque expression figurée , souvent d'une manière si comique , qu'un *Crassus* , qu'un *Caton* , auroit eu de la peine à ne point rire en les écoutant .

Dans la scène d'*Emilie Galotti* (1) ,

(1) *Acte IV, Scène 7.*

où *Odoardo* dit à *Orsine* : « Ne dé-
» layez pas cette goutte de poison dans
» un tonneau » ! Il est visible qu'il doit
ressentir la plus vive impatience du de-
sir ; il n'est pas moins clair , que dans
cette situation le jeu de ce personnage
ne doit exprimer que cette impatience ,
& qu'il lui est par conséquent impossibi-
ble de trouver assez de temps pour in-
diquer à la comtesse par une peinture
détailée de cette métaphore tout ce qu'il
trouve d'odieux dans sa conduite . Cepen-
dant je me souviens d'avoir vu un acteur
dans le rôle d'*Odoardo* , (c'étoit à la vérité
sur les tréteaux de la foire , auprès desquels
la curiosité m'engagea à m'arrêter) qui
s'efforçoit à rendre ce langage figuré , de-
vinez par quels moyens ? D'abord , obser-
vateur exact de la règle prescrite par
Riccoboni , il leva méthodiquement le
bras droit , rapprocha l'index du pouce ,
& dirigea ensuite l'un & l'autre vers
la terre , comme s'il en eût fait dé-
couler quelque chose : ce jeu devoit dé-
signer la goutte de poison (1). Puis , éten-
dant , après ce premier geste , les bras

(1) Voyez Planche XXV , fig. 18.

& les mains avec les doigts fortement écartés ; il sembla vouloir embrasser quelque chose d'une grande circonférence ; & c'étoit là, selon lui, la peinture du tonneau (1). Ne croyez pas que je m'amuse à inventer ce conte pour vous faire rire ; vous connoissez vous-même un acteur, qui, lorsqu'il joue le rôle d'*Odoardo*, se frappe à grands coups de poing sur le ventre toutes les fois qu'il prononce le mot tonneau : & cette faute est-elle moins ridicule, ou plus pardonnabile que l'autre ?

Ceci, mon ami, peut suffire au développement de la règle donnée par Quintilien ; & servira, en même tems, de réponse à votre première question ; savoir, si cette règle ne banniroit pas toute espèce de peinture de la scène ? Dans la lettre suivante, je répondrai à celle qui concerne les représentations des sujets pantomimes.

(1) Voyez Planche XXV, fig. 2.



L E T T R E X X I X.

D'APRÈS ce que j'ai dit au commencement de notre correspondance, vous ne me soupçonnez pas trop prévenu en faveur de la pantomime; cependant vous voulez que je la regarde comme un genre possible de représentations théâtrales; genre qui, dès son origine, & depuis son rétablissement par le célèbre M. Noverre, a eu le succès le plus décidé. Il vous paraît donc que je ne puis me dispenser de parler de la pantomime, puisque, privée du secours de la parole, elle est entièrement dépendante de l'art du geste; mais à votre avis la règle établie pour l'acteur ne peut s'étendre au pantomime, parce que celui-ci, selon mon propre aveu, ne peut nullement se passer de certains signes de convention pour peindre les objets de ses sentiments.

Il me semble que j'aurois dû ajouter à cette remarque que le pantomime a réellement besoin de pareils signes, lorsqu'il s'impose la nécessité de faire

connaitre des objets , dont les spectateurs n'ont aucune idée ; c'est-à-dire , lorsqu'aspirant au titre de poète créateur , il veut inventer lui - même ses sujets , leurs intrigues & leurs dénouemens ; car , en effet , il est peut-être possible qu'il y en ait où la pantomime peut éviter toute peinture contraire à l'expression ; & c'est une autre question que de savoir , s'il doit jamais choisir des sujets où il ne puisse pas l'éviter.

Il y a des événemens dans la vie qui , par tous leurs symptômes , ont des propriétés caractéristiques , & qui sont si généralement connus , qu'en les voyant représenter en pantomime , on n'a pas besoin de demander quel est l'objet qu'on cherche à imiter. Vous vous rappellez sans doute cette farce pantomime à laquelle assistèrent les Anglois dans une des îles de la Société dans la mer du Sud (1) , qui , à la vérité , ne pouvoit être représentée que chez un peuple aussi peu corrompu & aussi peu civilisé que le font ces insulaires ; & vous vous ressou-

(1) *Voyage autour du Monde* , par Forster , T. II , p. 107 de la traduction françoise.

venez aussi d'avoir lu les descriptions des danses guerrières des Américains sauvages , dans lesquelles ils représentent en pantomime à leurs spectateurs tous les événemens connus d'une expédition de guerre : la marche , l'attaque , le combat , la manière de faire des prisonniers & la retraite (1). Pendant toute la durée d'une pareille danse le guerrier a le même dessein soutenu , que l'acteur a quelquefois sur la scène dans les récits & dans les descriptions qu'il fait ; c'est-à-dire , qu'il veut exciter dans l'ame des spectateurs les images de certains objets d'une manière

(1) Charlevoix , *Histoire de la Nouvelle France* , T. III , p. 297. « Il (le danseur) représente le départ des guerriers , la marche des campemens ; il va à la découverte , il fait les approches , il s'arrête , comme pour prendre haleine , puis tout-à-coup il entre en fureur , & l'on diroit qu'il veut tuer tout le monde ; revenu de cet accès , il va prendre quelqu'un de l'assemblée , comme s'il le faisoit prisonnier de guerre ; il fait semblant de casser la tête à un autre , il couche un troisième en joue ; enfin , il se met à courir de toute sa force . Il s'arrête ensuite & reprend ses sens : c'est la retraite , d'abord précipitée , puis plus tranquille . Alors il exprime , par divers cris , les différentes situations où s'est trouvé son esprit pendant sa dernière campagne , & finit par le récit de toutes les belles actions qu'il a faites à la guerre ».

frappante & intuitive. A la vérité, il peint alors, mais c'est avec le même droit que l'acteur : sa peinture devient claire, parce que chacun fait ce qu'il veut représenter, & parce que l'objet de son imitation se réduit précisément aux mouvements de son corps, qui lui servent de signes naturels, exactement comme les contours & les couleurs servent au peintre. Il n'a besoin de signes de convention, que lorsqu'il veut désigner des événemens, qui, par eux-mêmes, sont différens des attitudes & des mouvements de son corps, ou quand la signification & l'emploi de ceux-ci ne sont nullement connus de ses spectateurs.

Les ballets pantomimes ou d'action du genre comique que l'on donne communément après les pièces de théâtre, sont pour la plupart des imitations d'événemens journaliers & très-ordinaires, qu'on peut comprendre sans avoir besoin d'interprétation. Qui ne connaît pas les fêtes de la moisson & des vendanges, les scènes variées d'une foire, d'une guinguette ou d'un jardin public ? On peut représenter également en pantomime des sujets, qui, de même que la tragé-

die ou la comédie, ont leur intrigue & leur dénouement ; & pour l'intelligence du spectateur, il suffira d'exprimer avec exactitude les sentimens des personnages. Supposons qu'un berger s'enflamme subitement à l'aspect d'une bergère jeune & charmante ; il s'approche d'elle avec une tendresse respectueuse ; la timide pudeur engage la bergère à éviter ce nouvel amant ; elle quitte la scène ; après une courte absence elle reparoît, interdite en apparence, mais charmée en secret de le revoir ; il comprend ce prompt retour, & sensible à cette faeur, il dépose aux pieds de la bergère un ruban, un bouquet ou quelqu'autre marque de son amour. Son bonheur est encore incertain, tandis qu'un second amant les surprend ; une scène de jaloufie se prépare, mais la conduite de la bergère prouve qu'elle n'a donné à ce rival aucun pouvoir sur son cœur. La bergère qui a de plus anciens droits sur celui de ce second amant arrive ensuite ; sa fierté, sa colère, sa tristesse, son abattement, engagent l'infidelle à reprendre ses anciennes chaînes ; & sa confusion, son repentir, joints aux bons offices du premier couple, lui font obtenir

son pardon ; après quoi, pénétré de reconnoissance, il travaille à son tour au bonheur de son bienfaiteur. --- Lorsque l'action commence, marche, & se termine de cette manière, quelle obscurité ou quelle ambiguïté chacune de ces situations peut-elle offrir à l'esprit des spectateurs ? Le jeu des mines, les mouvements & les attitudes des personnages, leurs sentiments si naturels & si propres à l'homme suffisent pour les instruire, & personne ne s'avisera de demander l'explication d'un dénouement dont chaque roman, ou les événemens journaliers de la vie, offrent l'interprétation & l'exemple. Ici, l'œil fait l'exposition du sujet, & le cœur en explique le récit.

Cependant la pantomime n'est pas essentiellement bornée à des actions ou à des événemens ordinaires & journaliers. Le père Lafiteau dit dans son ouvrage intitulé : *Des Mœurs des Sauvages* (1) : « Plusieurs de ceux qui ont vécu parmi les Iroquois m'ont assuré, que souvent après qu'un chef de guerre a exposé à son retour tout ce

(1) T. I, page 323.

» qui s'est passé dans son expédition
 » & dans les combats qu'il a livrés ou
 » soutenus contre les ennemis ; sans
 » en omettre aucune circonstance ; alors
 » tous ceux qui sont présens à ce ré-
 » cit se lèvent pour danser , & repré-
 » sentent ces actions avec beaucoup
 » de vivacité , comme s'ils y avoient
 » assisté , sans néanmoins s'y être pré-
 » parés , & sans avoir concerté ensem-
 » ble ». Vous voyez qu'ici il n'est pas
 nécessaire que les événemens soient du
 genre de ceux qui arrivent ordinaire-
 ment à la guerre ; ils peuvent être ac-
 compagnés de telles circonstances que
 l'on voudra , pourvu qu'ils soient indi-
 qués par les attitudes & par les gestes
 les plus vrais & les plus expressifs ; alors
 chacun qui , attentif au récit de ces
 événemens , en aura imprimé la fuite
 dans sa mémoire , comprendra aussi la
 danse depuis le commencement jusqu'à
 la fin , & à chaque nouvelle scène il
 pourra indiquer le trait du récit qu'elle
 doit représenter.

Il en est de même des sujets pan-
 tomimes qu'on exécute sur nos théâ-
 tres modernes. Quoique ce ne soit pas
 un événement commun ou une action

Journalière qu'on représente, il suffira d'en connoître le genre, la cause, la marche & le développement; de savoir le nom de la pantomime, ou de jeter un coup-d'œil rapide sur son programme, & l'on ne trouvera plus de difficulté à suivre les mouvemens & les attitudes des danseurs, & à en saisir parfaitement le sens. Souvent même on n'aura besoin ni du nom, ni du programme du sujet; car les groupes des personnages, & peut-être telle ou telle circonstance propre à une action déterminée, peuvent indiquer sur le champ l'événement qu'il s'agit de représenter. Il en fut ainsi sur le théâtre des anciens de la pantomime du fameux berger du mont Ida. Il suffisait de connoître les trois déesses & les traits caractéristiques qui les distinguoient entr'elles; il falloit seulement appercevoir le berger sur la montagne, & sur-tout la pomme d'or qui avoit allumé la jaloufie des trois rivales, pour que tout le monde fût instruit de ce qui devoit arriver. Rien ne pouvoit être équivoque où inintelligible; soit dans les mines & dans les mouvements de Junon, de Minerve & de Vénus, soit dans les différentes expres-

sions de Paris, qui, d'abord frappé d'admiration, ensuite indécis, étoit enfin subjugué par les charmes vainqueurs de la déesse des amours. La même chose arriveroit sur nos théâtres, s'il étoit permis de transformer en pantomimes les mystères ou les événemens de l'histoire-sainte. Tout le monde en est instruit, & celui qui verroit un homme avec une femme sous un arbre entouré d'un serpent, comprendroit, sans la moindre difficulté, la signification de tout le reste, même jusqu'à celle du chérubin armé de l'épée flamboyante. Clarke, sans savoir l'espagnol, comprit néanmoins parfaitement toute la Passion représentée sur le théâtre de Madrid (1).

Un examen très-superficiel vous convaincra que des sujets tels que je viens d'en indiquer n'obligent aucunement le pantomime à s'écartier de la règle établie pour l'acteur. Ou le dessein d'animer l'idée de certains objets jusqu'au plus haut degré d'intuition domine dans l'âme du pantomime; (con-

(1) Voyez *Letters concerning the Spanish Nation*, by the Rev. Edward Clarke, L. 6.

dition qui permet aussi à l'acteur la peinture la plus complète) où tout le sujet est parfaitement intelligible par la seule expression des sentimens ; ou bien on le connoît d'avance par son intrigue & par la marche de l'action : alors la seule vue & la série des sentimens développés successivement forment le récit , ou plutôt ils paroissent le former ; car au fond c'est le spectateur qui se le fait à lui-même. Or donc , si dans tous ces cas le pantomime ne doit pas du tout s'occuper , ou du moins très - peu , à se rendre intelligible au spectateur , pourquoi ne s'attacheroit-il pas de préférence à donner aux sentimens dont son ame est pénétrée l'expression la plus forte & la plus animée ? pourquoi chercheroit-il à désigner ce qu'il ne pourra jamais faire connoître , ou qu'il n'exprimera que d'une manière très-imparfaite , & en faisant à cet effet d'inutiles efforts , à sacrifier entièrement , à négliger , ou à affoiblir l'expression des affectios de son ame , qu'il pourroit néanmoins rendre si facilement ?

En comparant entr'eux les sujets des anciennes pantomimes , dont il nous

est parvenu des notions , & sur-tout en lisant la longue liste que Lucien nous en a donnée , je trouve que cet art ne s'est jamais occupé à inventer des sujets , mais qu'il en a toujours pris dans la fable , dans la mythologie ou dans l'histoire des premiers tems , & qui sont assez connus par la tradition . Cette circonstance rend tout le merveilleux que l'on raconte de l'adresse d'un Pylade , d'un Bathyle & d'autres pantomimes postérieurs très-faciles à concevoir ; tandis que sans cette circonference , toute simple qu'elle puisse paraître , il feroit impossible de s'en faire une idée . Les spectateurs , du moins pour la plupart , favoient d'avance ce que ces célèbres pantomimes vouloient indiquer & exprimer . Et la force de l'illusion volontaire pouvoit facilement les conduire à la fausse conséquence , que le jeu seul des gestes & des mines leur communiquoit toutes les idées ; tandis que ces idées , assoupies depuis long-tems dans leur mémoire , n'avoient besoin , pour être réveillées , que de la plus foible impulsion . C'est ainsi qu'il faut expliquer , je crois , l'excla-

mation du Gynique Démétrius rapportée par Lucien (1), & l'anecdote du prince royal du Pont, qui pria Néron de lui faire présent d'un pantomime, afin de pouvoir se passer d'interprètes, en l'employant dans ses négociations avec les peuples barbares (2). Supposé que la pantomime à laquelle ce prince assista n'eût pas pour sujet une de ces actions communes, dont les premiers penchans de la nature humaine & des événemens journaliers pouvoient indiquer le sens ou faciliter l'intelligence, je ne vois décidément aucun moyen d'expliquer autrement cette anecdote sans m'égarer dans des difficultés infinies. Le jeu le plus parfait, si dans le sens le plus strict il n'équivaloit pas au langage parlé (c'est-à-dire, si des signes de convention invariablement adoptés n'en fixoient pas les expressions) ne pouvoit aucunement instruire ce prince d'une action dont il n'avoit aucune connoissance. Tout au

(1) Περὶ Ορχαστῶν édit. Reiz. T. II, p. 302. Αὐτῷς
εἴδρωτε, ἀ. ποιεῖς, αὐχ ἕρω μονη ἀλλαμοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν
ευταιρία λαλεῖν.

(2) *Ibidem.*

plus ce jeu auroit-il pu le conduire à deviner au hasard le sujet de la scène , mais il ne le lui auroit jamais indiqué avec clarté & avec certitude. Et si le jeu du pantomime étoit réellement un langage ; il s'élèveroit alors une nouvelle difficulté ; car l'on ne sauroit se faire une idée comment il auroit été intelligible pour ce prince sans que celui-ci en eût étudié les éléments. Sans doute , un pareil langage ne pouvoit pas consister dans un assemblage de signes arbitraires & pris au hasard , dont aucun objet extérieur ne motivoit ou ne modifioit l'emploi ; car aucune langue quelconque ne s'est formée , ni ne se formera jamais de cette manière ; cependant ce langage pantomime partageroit avec toutes les langues parlées l'inconvénient de devoir recourir à de certains signes radicaux , & à des analogies , qui , en désignant également bien une foule d'objets , n'en indiquent aucun avec exactitude & précision , & dont il est impossible de deviner la véritable signification , à moins que de la connoître d'avance par l'instruction ou par l'usage. La langue que Rabelais fait parler à *Panurge* & à

l'Anglois (1) pourroit être composée de signes bien choisis & convenablement adaptés ; sans qu'elle n'en fût pas moins pour moi un galimathias inintelligible, quand même les expressions & les tours de l'ancien dialecte françois me seroient très-familiers.

Saint Augustin a déjà dit à-peu-près la même chose (2), en prouvant, par l'exemple des Carthaginois, combien il est difficile de comprendre un langage formé de signes dont on n'a pas étudié les élémens. Il raconte que, lors de l'établissement des pantomimes à Carthage, il avoit fallu qu'un interprète en expliquât les signes aux spectateurs. Il reste d'ailleurs à savoir si au fond l'objet de cette explication n'étoit pas d'instruire le public de sujets tirés de la fable ou de l'histoïre, & représentés sur la scène, ainsi que de rendre les signes & les attitudes des danseurs intelligibles par la connoissance des su-

(1) Voyez *Oeuvres* de Rabelais, *T. I*, *ch. 16*. Comment Panurge fit quinault l'Anglois, qui arguoit par signes.

(2) *De Doctr. Christ. L. II*, *c. 25*. *Quia multis modis simile aliquid alicui potest esse, non consequunt talia signa inter homines, nisi consensus accedat.*

jets, plutôt que de faire comprendre ceux-ci par la signification des premiers ; car je ne puis me former aucune idée d'un assemblage de signes, tel que celui des anciens pantomimes auroit dû être, & dont la richesse auroit égalée celle des collections complètes de signes généraux & particuliers qui forment nos langues modernes, & dont les différentes combinaisons peuvent sans cesse exprimer & communiquer des pensées nouvelles & inconnues. Gérites, un pareil langage ne se crée ni ne s'apprend pas fort facilement.



LETTRE XXX.

Le pantomime des tems modernes n'a aucun avantage sur celui des anciens ; car lorsque, renonçant à des actions communes & connues, il prétend exécuter des sujets à intrigue de sa propre invention, il se trouve dans l'alternative ou de peindre par des signes aussi expressifs qu'il lui est possible de les créer, en laissant au hasard ce que leur signification vague & incertaine permettra aux spectateurs de faire, ou d'appeler à son secours l'interprète qui doit expliquer par la parole ce que le geste, la mine & l'attitude ne peuvent exprimer complètement. M. Noverre rejette absolument ce dernier moyen ; suivant lui, l'art qui doit y avoir recours est encore dans son enfance, & ne fait que bégayer (1). Cet auteur se déclare égale-

(1) *Lettres sur la Danse & sur les Ballets*, page 89 de la seconde édition. Sous le règne de Louis XIV, les récits, les dialogues & les monologues servoient d'interprètes à la danse. Elle ne faisoit que bégayer. Ses sons foibles & inarticulés

ment contre l'emploi des signes périlleux & incertains ; car quoiqu'il ne traite pas formellement cette matière ; on peut cependant , autant que je m'en souviens , tirer cette conséquence du reste de son système.

D'abord il avoue , « que l'art de la pantomime est plus borné de nos jours qu'il ne l'étoit du tems d'Auguste ». J'y ajoute , que ce découpage ne doit être attribué qu'aux idées trop grandes & peut-être exagérées que nous nous en formons d'après les éloges ampoулées des anciens . » Il est quantité de choses » , continue-t-il , » qui ne peuvent se rendre intelligibles que par le secours des gestes . » Tout ce qui s'appelle dialogue tranquille ne peut trouver place dans la pantomime (1) ». Suivant moi , cela veut dire très-clairement : La pantomime n'a point d'autre langage que celui du sentiment , & il n'y a aucun moyen de rendre intelligible ce que l'expression de ce sentiment combinée avec

avoient besoin d'être soutenus par la musique , & d'être expliqués par la poésie , &c.

(1) *Lett. sur la Danse , page 17.*

L'aspect du personnage & de sa situation visible peut y laisser d'obscur ou d'incertain. Dans un autre endroit, où il critique le secours des paroles pour l'explication d'un ballet, & compare ceux qui en ont besoin à ces tableaux des premiers tems de la peinture dans lesquels les peintres se servoient de rouleaux de papier qui sortoient de la bouche des figures, & sur lesquels l'action, l'expression & la situation de chaque personnage se trouvoient écrites ; il expose les moyens d'ordonner les ballets de manière à rendre ce secours inutile ; & dans le nombre de ces moyens il n'est nullement question de la peinture des objets, ni des signes de convention dont les combinaisons pourroient former une espèce de langue proprement dite (1).

(1) *Page 83, 94.* Lorsque les danseurs, animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions ; lorsqu'ils seront des Protées, & que leur physionomie & leurs regards traceront tous les mouvements de leur âme ; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit que l'école leur a prescrit, & que, parcourant avec autant de grâce que de vérité un espace plus considérable, ils décriront, par des positions justes, les mouvements successifs des passions ; lors-

Il résulte, à mon avis, très-clairement de ces passages, dont je pourrois multiplier les citations, que le premier maître de cet art & le meilleur auteur qui s'en soit occupé bannit de son théâtre tout ce qui n'est pas intelligible par l'expression même du sentiment. Mais quels sujets traitera-t-il, s'il rejette les actions communes & les événemens journaliers? Il étoit permis aux pantomimes des anciens de prendre leurs sujets dans la religion, avantage dont ne jouissent pas les nôtres; car de pareilles représentations déplairoient autant aux incrédules qu'aux dévots, quoique peut-être moins à ceux-ci qu'aux premiers. Il ne reste donc que le second moyen employé par les anciens; c'est-à-dire, de mettre en pantomime sur la scène les ouvrages de poésie les plus connus, & de s'en rappor-ter, quant à l'exposition de la plupart,

qu'enfin ils associeront l'esprit & le génie à leur art, ils se distingueront; les récits dès-lors deviendront inutiles; tout parlera, chaque mouvement sera expressif, chaque attitude peindra une situation, chaque geste dévoilera une intention, chaque regard annoncera un nouveau sentiment; tout sera séduisant, parce que tout sera vrai, & que l'imitation sera prise dans la nature.

à la mémoire des spectateurs ; aussi l'opinion & les procédés de tous ceux qui ont cherché à porter la pantomime moderne à la perfection de l'ancienne, s'accordent parfaitement avec ce que je viens d'en dire.

L'abbé du Bos, dont il est inutile de citer le passage par lequel il prouve la nécessité de choisir pour la pantomime des sujets connus (1), nous raconte le premier essai qu'on fit à Paris pour la restauration de cet art à l'imitation des anciens. « Une princesse, » dit-il, « qui joint à beaucoup d'esprit naturel, » beaucoup de lumières acquises, & « qui a un grand goût pour les spectacles, voulut voir un essai de l'art des pantomimes anciens, qui put lui donner une idée de leurs représentations plus certaine que celle qu'elle en avoit conçue en lisant les auteurs. Faute d'acteurs instruits dans l'art dont nous parlons, elle choisit un danseur & une danseuse, qui véritablement étoient l'un & l'autre d'un génie supérieur à leur profes-

(1) *Réflexions critiques*, T. III, page 302. seq.
de la septième édition.

sion, &, pour tout dire, capable d'inventer. On leur fit donc représenter, en gesticulant sur le théâtre de Sceaux, la scène du quatrième acte des *Horaces* de Corneille, dans laquelle le jeune *Horace* tue sa sœur *Camille*; & ils l'exécutèrent au son de plusieurs instrumens qui jouoient un chant composé sur les paroles de cette scène, qu'un habile homme (Mouret) avoient mises en musique, comme si on eut dû les chanter. Nos deux pantomimes novices s'animerent si bien réciproquement par leurs gestes & par leurs démarches, où il n'y avoit point de pas de danse trop marqués, qu'ils en vinrent jusqu'à verser des larmes. On ne demandera pas s'ils touchèrent les spectateurs (1).

M. Noverre a perfectionné cet essai, fait avec une seule scène, en mettant en pantomime toute la pièce de Corneille; & il a conseillé d'en faire autant avec d'autres drames également connus, par le même motif, savoir, parce que sans cette précaution les pantomimes pourroient

(1) *Réflex, crit. T. III, page 311, & suiv.*

n'être pas assez intelligibles. « Les
 » pièces », dit-il, « dans lesquelles
 » jouoient Pylade & Bathyle, étoient
 » généralement connues ; elles fer-
 » voient, pour ainsi dire, de programme
 » aux spectateurs, qui, les ayant gra-
 » vées dans la mémoire, suivoient
 » l'acteur sans peine, & le devinoient
 » même avant qu'il s'exprimât. N'au-
 » rons-nous pas les mêmes avantages »,
 ajoute-t-il, « lorsque nous mettrons en
 » danse les drames les plus estimés de
 » notre théâtre ? Serions-nous moins
 » bien organisés que les danseurs de
 » Rome ? & ce qui s'est fait du temps
 » d'Auguste ne peut-il se faire aujour-
 » d'hui ? Ce seroit avilir les hommes
 » que de le penser, & dépriser le goût
 » & l'esprit de notre siècle que de le
 » croire (1) ».

J'ai voulu prouver par le sentiment
 & par la propre méthode pratique du
 premier maître connu dans cet art ce
 qui résulte en effet de la nature de la
 chose ; savoir, qu'il faut se garder de
 choisir pour la pantomime des sujets

(1) *Lettres sur la Danse*, page 65.

inconnus ; par conséquent aucun de ceux où la peinture & les signes sont absolument nécessaires pour leur exposition & pour celle de la situation des personnages , ainsi que pour indiquer la marche de l'action & le développement de l'intrigue. Je dis que la nature de la chose fournit la même conséquence ; car puisque (comme personne ne peut en douter) les signes destinés à indiquer des objets abstraits & intellectuels conservent une très-grande obscurité , vu qu'ils consisteront presque toujours en peintures générales , vagues & équivoques , il est de toute impossibilité qu'avec leur seul secours un ouvrage puisse être parfaitement compris ; & ce qui est inintelligible ne peut ni plaire , ni toucher , ni produire aucun de ces effets *esthétiques* (1) , qui doivent être le

(1) Nous croyons devoir adopter ce terme , reçu par tous les savans d'Allemagne , pour désigner la *philosophie des beaux-arts , ou la science qui dérive de la nature du goût , non-seulement pour la théorie , mais aussi pour les règles pratiques des beaux-arts*. A proprement parler , *esthétique* signifie la *théorie des sensations* , lesquelles sont nommées *Aisthēses* en grec. Les beaux-arts ont pour objet principal d'exciter un vif sentiment du vrai & du bon ; ainsi leur théorie doit être fondée sur celle du sentiment obscur &

but de toutes les productions des beaux-arts. La magie imposante des tableaux formés sur la scène par les groupes des différens personnages, le goût, la richesse & la magnificence des décorations, la grace & la variété des mouvements combinées avec l'accompagnement d'une symphonie harmonieuse, toutes ces choses, dis-je, pourront attirer & flatter le spectateur ; mais il est absolument impossible que le sujet par lui-même, comme action dramatique, & comme développement de situations & d'événemens, puisse intéresser. Le charme qui en résultera ne fera que pour les yeux ; l'esprit n'y trouvera au-

des sensations. Baumgarten, professeur à l'université de Francfort sur l'Oder, fut le premier qui enseigna la philosophie des beaux-arts, qu'il appella *Esthétique*, d'après un système fondé sur des principes philosophiques. La doctrine de Wolff, de l'origine des sensations agréables, que ce philosophe a cru trouver dans le sentiment obscur de la perfection, lui servit de base. Dans la partie qui comprend la théorie, la seule que ce judicieux auteur ait publiée, il a épousé tout ce qui concerne le beau & la perfection, en tant que les sens peuvent les saisir ; & à toutes les différentes espèces qu'il en a indiquées, il a opposé les espèces correspondantes de laideur. Cependant ses connaissances trop bornées des arts ne lui permirent pas d'étendre sa théorie au-delà de l'éloquence & de la poésie. *Note du Traducteur.*

une jouissance , & le cœur demeurera vide. | La règle de l'expression établie pour l'acteur reste donc aussi dans toute sa force pour le pantomime ; car , je le répète , dans tout sujet qui le dispense d'employer des peintures , il faut qu'il s'en garde soigneusement : cependant avec les restrictions & les exceptions indiquées plus haut ; & il ne doit jamais traiter ceux où ne pouvant s'en passer , il feroit forcé de leur sacrifier l'expression.

Lorsqu'il s'agit de traiter des sujets qu'on connoît déjà , tout dépend alors de la marche & de l'ordre que le pantomime choisit. Car si dans l'exécution de chaque scène isolée il ne suit pas le conseil que M. Noverre donne à l'égard du plan général & de l'ensemble ; si , en ne réunissant pas les tableaux épars , il rend l'action lâche & traînante ; si marchant pas à pas sur les traces du poète dans toute la progression de ses idées , il s'attache servilement à rendre par ses gestes chaque expression , chaque

(1) *Lettres sur la Danse* , p. 63. « Resserrez l'action ,
» retranchez tout dialogue tranquille , rapprochez les
» incidebs , réunissez tous les tableaux épars , & vous
» réussirez » .

image & chaque tour de phrase, il perdra d'un côté tout l'avantage qu'il avoit gagné de l'autre. Le jeu du pantomime deviendra donc ennuyeux & inintelligible dans plusieurs de ses parties ; car quel est le spectateur qui pourra se rappeler exactement toutes les expressions dont le poëte s'est servi ? Ce jeu consistera ou dans des répétitions d'expressions monotones, uniformes, ou du moins très-resemblantes entr'elles ; ou il s'égarera dans des peintures extraordinaire insuffisantes, peut-être très-déplacées, & presque toujours nuisibles à l'expression, si elles ne la détruisent pas entièrement. Je dis très-déplacées ; car une image, qui peut être grande, noble ou terrible à l'imagination, deviendra, rendue par la pantomime, souvent, ou presque toujours basse, triviale & grotesque. Je ne fais si vous avez jamais assisté au *Ballet des Horaces* de M. Noverre, dont on nous donna un jour une esquisse fort maladroitemen exécutée. Quel galimathias ne rassembla-t-on pas pour exprimer le passage où *Camille* maudit son frère, sa patrie & tous les citoyens romains ! Rien ne peut être plus pitoyable que la manière dont on rendit ces vers :

*Qu'elle même (Rome) sur soi renverse ses
murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles (1).*

Mais l'ignorance & le mauvais goût se montrèrent sur-tout dans la peinture d'une pensée que l'auteur de ce ballet ne dût probablement qu'à son génie, & dont le sens étoit sans doute : « Puisse la terre engloutir Rome » ! Cette idée est non-seulement noble & grande par elle-même, mais en même-tems terrible pour l'imagination : on croit voir un gouffre immense & profond s'entr'ouvrir comme la gueule d'un monstre effroyable, pour ensevelir dans ses entrailles tout un peuple puissant. Mais combien cette image parut baffe & ridicule dans la peinture pantomime, & combien l'exécution en fut dégoûtante ! D'abord la danseuse montra le fond de la scène, (apparemment pour indiquer la place où il falloit supposer la ville de Rome), ensuite elle agita avec vivacité sa main dirigée vers la

(1) *Les Horaces, Acte IV, Scène 5.*

terre , après quoi elle ouvrit subitement , non pas la gueule d'un monstre , mais sa petite bouche , & y porta , à plusieurs reprises , son poing fermé , comme si elle eût voulu l'avaler avec la plus grande avidité (1). La plupart des spectateurs éclatèrent de rire , tandis que d'autres se trouvèrent embarrassés de deviner le sens de ce jeu inattendu ; car en effet l'explication que je viens de donner de cette farce n'est que conjecturale , & il est très-possible d'en fourrir une autre qui différeroit totalement de celle-ci.

Si jamais on pouvoit inventer un langage de gestes , qui méritât véritablement ce nom , ces imitations serviles de la langue parlée seroient regardées comme ces misérables traductions , dans lesquelles on cherche en vain le style de l'original , parce que le génie des deux langues y a été absolument négligé.

Je crains fort que la représentation pantomime dont parle du Bos , n'ait , à cet égard , donné prise à la critique ; du moins peut-on le soupçonner , puis-

(1) Voyez Planche XXVI.

qu'il est dit que Mouret n'e^t composa pas sa musique pour les mouvemens des danseurs, mais pour les paroles de Corneille, comme si elles eussent dû être chantées. Au reste, comme l'idée en avoit été donnée par une princesse aimable & spirituelle, il a bien fallu que la critique se tut ; car vous n'ignorez pas, mon ami, qu'une belle femme, qui unit l'esprit aux graces, ne peut jamais avoir tort.

LETTRE XXXI.

CE n'est pas, ainsi que vous le pensez, d'après mes principes, mais d'après ceux de M. Noverre même, que j'ai suivi pas à pas, qu'il faudroit juger du peu de mérite de la pantomime ; conséquence qui vous paroît être le résultat de ma précédente discussion. Je ne demanderai pas si le point de vue sous lequel vous envisagez les représentations théâtrales pour en apprécier le mérite, n'est pas trop borné, & je me contenterai de vous faire l'aveu que toutes les conséquences par lesquelles vous

semblez vouloir m'embarrasser me paraissent incontestablement vraies. Si le pantomime, en s'élevant au-dessus des sujets pris des événemens journaliers de la vie, est forcé de traiter des fables antérieurement connues, il en résulte la preuve la plus complète de l'impuissance & de la dépendance de son art, qui paroît n'avoir pas besoin du secours de la parole, sans pouvoir néanmoins s'en passer. De plus, les détails de chaque scène isolée des chef-d'œuvre tragiques & comiques n'étant pas parfaitement connus à tous les spectateurs, le jeu de la pantomime restera dans plusieurs de ses parties toujours énigmatique pour le plus grand nombre ; de sorte qu'il se présentera souvent des lacunes à l'égard de la suite & de la liaison des événemens. Enfin, si tout dialogue tranquille doit être supprimé pour resserrer davantage l'action & en accélérer la marche, alors le pantomime sacrifiera précisément ce qui charme le plus le connoisseur éclairé dans les représentations théâtrales ; savoir, la peinture complète des caractères avec le juste mélange, & dans la proportion réciproque des affections

& des facultés de l'ame, le développement complet du jeu des passions, (dont les nuances ont souvent tant de finesse) ainsi que de leurs motifs & de leurs ressorts les plus secrets. -- Malgré tous ces inconveniens, la pantomime peut encore avoir des attraits : les sens peuvent s'enrichir de ce que l'esprit y perd ; & ce n'étoit certainement pas l'ame qui y gagnoit le plus chez les Romains, dont vous m'opposez l'amour poussé jusqu'à l'enthousiasme pour ce genre de spectacle.

Mais, continuez-vous, ne feroit-il pas possible de retrouver ce qui a été perdu de cet art, de créer avec le tems ce qui n'en a peut-être jamais existé ? Une langue formée de mines, de gestes & de mouvemens du corps feroit-elle une chose moins possible qu'une langue composée de sons articulés ?

En supposant, mon ami, que cela soit possible, il faudra convenir cependant que de nos jours les conditions, qui doivent favoriser la découverte d'une pareille langue pantomime, n'existent pas. Chaque idiome, autant que je le sache, doit sa première existence à une très-petite société d'hommes ; ayant

qu'il

qu'il ne se perfectionne dans une progression marquée, il en coûte des efforts incroyables au génie. Le besoin, qui est le père de toutes les découvertes importantes, le crée & l'acheve. Mais à présent que toutes les grandes sociétés sont déjà établies, le génie, quelles que soient son activité & son audace, sera toujours effrayé par l'impossibilité d'égaler par la pantomime la perfection des langues parlées, & il renoncera à tous les effais ; la nécessité même d'un language muet n'existe plus, parce que les différents idiomes perfectionnés sur le globe suffisent dans toutes les occasions où les hommes veulent se communiquer leurs sentimens ou leurs idées. A moins donc que dans quelque coin ignoré de la terre il ne se forme un nouveau peuple, qui, dès son origine, soit conduit à se servir de signes visibles ; que par un concours de circonstances heureuses, ce peuple ne parvienne à une certaine culture ; qu'il ne continue sans relâche pendant plusieurs siècles ses efforts pour se rendre intelligible par les mouyemens du corps ; à moins, dis-je, de toutes ces circonstances, l'existence d'un language pantomime, qui puisse entrer en

comparaison avec les langues parlées ; n'est peut-être pas possible ; car quoique les hommes soient capables de donner dans toutes les folies , il n'est cependant pas croyable qu'un peuple , accoutumé à l'usage de la parole , comme le font toutes les nations connues , s'adonne , par un concert unanime de tous ses membres pendant le cours de plusieurs siècles , à apprendre une chose parfaitement inutile , & dont aucun besoin ne pourra jamais lui démontrer la nécessité . Au surplus , il me paroît très-douteux que l'existence des langues parlées puisse faciliter la découverte d'un langage pantomime ; au contraire , elle en deviendroit plus difficile ; car il est très-vraisemblable qu'on chercheroit à créer ce langage d'après le modèle des idiomes existans , & ce feroit encore une grande question que de savoir si les formes naturelles de l'un seroient aussi celles des autres .

Mais je dois rétracter ici ce que je vous ai accordé plus haut ; savoir , que l'invention d'un langage pantomime est aussi possible , aussi facile que celle d'une langue parlée . Quant aux différens avantages que les signes qui frap-

uent l'oreille ont sur ceux qui affectent l'organe de la vue, je m'en rapporte à ce que M. Herder en a dit dans sa savante dissertation *Sur l'origine des Langues* (1), & je me borne à placer ici une réflexion rapide, qui résulte d'elle-même de la discussion dont il s'agit, & que je voudrois voir approfondie.

L'homme, en se servant de la parole, a une double intention : il veut communiquer les idées des objets qui l'affectent, & il cherche à indiquer la manière dont il en est affecté. Quand même il n'auroit pas cette dernière intention, ce ne seroit pas moins un besoin intérieur & impérieux de sa nature, que dans l'état de passion il ne peut s'empêcher de satisfaire. A cet effet, la langue parlée a ses interjections, & la pantomime ses gestes expressifs. Ceux - ci, quand même ils n'auroient pas autant de force & de vivacité que les premières, sont cependant plus clairs, plus variés & peut-être mieux déterminés ; & la volonté

(1) Herder, *Ueber der Ursprung der Sprache*, p. 100, seq.

est moins en état de les maîtriser que les sons articulés. Le sauvage paresseux, dont le besoin momentané & pressant peut seul réveiller l'activité, & qui, par cette raison, se trouve toujours passionné, ne peut parvenir à aucun langage pantomime, à cause que par la vivacité de ses affections, il lui est impossible, pour atteindre quelqu'autre but, de sacrifier ou du moins de limiter l'expression si naturelle, si satisfaisante & si complète, que le jeu des gestes lui présente.

Les sons par lesquels l'homme imite tout ce qui frappe l'organe de l'ouïe, furent dans la langue parlée les premiers élémens qu'il put employer pour désigner les objets de sa pensée. Il faudroit donc que dans le langage pantomime les imitations des objets visibles tinsent lieu de ces élémens; car, ainsi que je l'ai déjà dit plus haut, des signes purement arbitraires & dépourvus de toute espèce de motifs, ne peuvent devenir la base d'aucune langue quelconque. Ces signes primitifs devroient ensuite servir de type à tous ceux que, conformément aux figures & aux tours variés d'une langue, il faudroit créer.

pour indiquer le reste de nos autres idées : & pourquoi ne feroit-il pas aussi possible d'y parvenir par le moyen des mines & des gestes que par celui des sons ? Pourquoi des images visibles ne pourroient-elles pas aussi désigner les liaisons & les abstractions variées, que l'esprit, le jugement & l'imagination opèrent relativement aux idées ?

Jusqu'ici le langage pantomime paraît encore à - peu - près aussi possible qu'une langue parlée ; cependant il reste à examiner une circonstance très importante ; savoir , si la représentation de l'objet & l'affection que celui-ci produit sont si indivisibles & si intimement liées l'un à l'autre dans l'ame , que même dans leur désignation l'homme veut les faire réunies très-étroitement , & , pour ainsi dire , comme fondues ensemble . Un signe unique , qui , dans un seul instant , remplit parfaitement ce double but , doit donc lui plaire davantage que plusieurs signes interrompus , qui séparent & isolent ce que lui même n'est pas en état de discerner & de diviser distinctement dans son esprit . Et que feroit-ce si , eu égard à cette réunion , à cette amalgame du signe expre-

sif avec le signe représentatif ou l'imitation de l'objet, la langue parlée avoit quelqu'avantage sur celle de la pantomime ?

Dans la langue parlée, l'interjection où l'expression du sentiment n'est jamais qu'un son, qu'une expiration; mais dans la pantomime c'est une attitude propre, complète & développée. Dans la première, le son imitatif, qui contient l'idée de l'objet, peut s'unir très-intimement avec le ton ou l'expiration qui satisfait le sentiment; dans la seconde la réunion de la peinture & de l'expression est impossible dans tous les cas, où l'une & l'autre doivent s'opérer par les mêmes parties du corps, tandis que chacune en demande un emploi tout-à-fait différent. Le mot amour est sans doute expressif aussi bien que la mine ou l'attitude dont on se fert pour exprimer cette affection; il peint la langueur, la douceur & le charme de ce sentiment: cependant ce mot étant une fois trouvé, vous pouvez le prononcer non-seulement avec une inflexion douce & tendre, mais aussi avec un accent plaintif, triste, colère, furieux, amer ou râilleur, sans qu'aucune syllabe de ce mot devienne

confuse, & par conséquent sans que l'idée de l'objet perde quelque chose de sa clarté. Ici tout dépend uniquement de telle ou telle modification de l'organe ou de l'expiration, qui rend le ton de la voix bas ou élevé, doux ou rude, grave ou aigu, tremblant ou décidé. D'un autre côté, essayez de réunir au geste pittoresque de l'amour des expressions pantomimes variées & qui y soient liées d'une manière très-intime, sans que ce geste soit détruit ou devienne du moins obscur, méconnaissable & équivoque; & partout vous sentirez l'impossibilité ou du moins l'extrême difficulté de cette réunion. Tantôt une contradiction empêchera ce mélange : l'œil languissant & mourant, l'attitude abattue, courbée avec grâce ou mollement indolente de l'amour (1), ne pourra s'accorder aucunement avec le regard étincelant & indécis, avec les muscles tendus & fortement indiqués de la colère (2); aussi peu que l'air humilié & rampant du flatteur, qui, avec le corps courbé & le genou plié, prend tour-à-tour un ton miel-

(1) Voyez Planche XXVII, fig. 1.

(2) Voyez Planche XXVII, fig. 2.

deux & respectueux (1), peut s'allier à celui du fier Hamlet (2), qui ne lui cache ni son mépris, ni son indignation. Tantôt, lorsque cette réunion n'est pas impossible par elle-même, on sera incertain, si le jeu des gestes, si les mines ou l'attitude doivent exprimer ou désigner dans leur ensemble un sentiment mixte, ou s'il faut que l'expression ait lieu en partie, ainsi que l'imitation de l'objet qui excite le sentiment? Lorsque je vois errer un doux sourire autour de la bouche & sur les joues d'une personne, tandis que les angles intérieurs de ses sourcils sont élevés, comment est-il possible que je répondre à la question, si les deux sentimens, savoir, l'amour & la tristesse, se réunissent dans l'âme de celui qui offre cette mine, ou si seulement le premier de ces sentimens affecte son âme, tandis que le second n'est que l'objet qui produit le premier; & ainsi de même *vice versa*? Et dans ce dernier cas, comment déciderai-je, lequel de ces deux sentimens est le typique, & lequel est l'imitatif? Car ces deux choses sont également possibles:

(1) Voyez Planche XXVIII, fig. 1.

(2) Voyez Planché XXVIII, fig. 2.

L'amour peut exciter à la tristesse, & la tristesse à l'amour. -- Je n'ignore pas que la liaison & la série des idées peuvent dans ce cas donner beaucoup d'éclaircissements ; cependant il n'en faut jamais trop exiger , sans quoi l'on court risque de n'en recevoir aucune lumière quelconque.

L E T T R E X X X I I .

QUE les réflexions rapides par lesquelles j'ai terminé ma dernière lettre, & que la crainte de devenir prolix , & de tomber dans des subtilités , ne me permet pas de multiplier ; que ces réflexions , dis-je , soient bien ou mal fondées , les autres preuves que j'ai rapportées n'établissent pas moins pour cela jusqu'à l'évidence que la découverte d'une langue pantomime est un des problèmes les plus difficiles à refoudre. Et ce n'est pas d'aujourd'hui que ces preuves commencent à avoir du poids ; elles étoient déjà en force du temps d'Auguste ; il m'est par conséquent impossible d'être de l'opinion de tant de modernes , qui exaltent les

effets inerveilleux de l'art de la danse chez les anciens. Suivant le témoignage des auteurs les pantomimes de l'antiquité ont , à la vérité , eu quelques signes particuliers ; j'accorderai même davantage , je supposerai qu'ils en aient eu beaucoup qui leur étoient propres ; qu'ils se soient fait une étude particulière & peut-être unique pendant toute leur vie , de faire en toute choses les traits les plus expressifs & les plus caractéristiques ; que la langue parlée leur ait fourni nombre d'images & d'allusions heureuses ; qu'ils aient représenté tous ces signes avec une énergie & une vérité dont nous pouvons à peine concevoir l'idée dans nos climats froids ; qu'ils soient de plus parvenus à porter au supreme degré l'art de l'expression , & qu'ils en aient fait jusqu'aux plus fines nuances. Mais en leur supposant tous ces avantages , à quelle distance immense ne devoient-ils pas se trouver encore de la langue parlée ! Un Pylade & un Bathyle n'auront certainement pas eu à eux seuls plus de génie que le reste des hommes ensemble ; par une impulsion merveilleuse & générale , tout le peuple romain ne se sera pas appliqué à un langage nouveau , inutile à

tout autre besoin , & que son originalité ne rendoit nullement facile. D'après ce raisonnement , je ne puis me faire une idée d'une exécution pantomime intelligible , par ses propres moyens , ou de scènes d'une discussion tranquille , & du développement d'une intrigue filée avec art & adresse sans le secours de la parole. La collection des signes de ces danseurs pantomimes ne fut peut-être que ce que de nos jours ferroit le dictionnaire d'un peuple , dont l'esprit inculte fortiroit à peine de la barbarie : il suffira à un cercle étroit d'idées communes & matérielles , mais il sera trop pauvre en idées abstraites & relatives , pour qu'une tragédie d'Euripide , ou seulement une scène de ce genre , puisse être traduite dans une pareille langue.

J'espère que vous ne m'opposerez pas ici le langage pantomime des Siciliens ; dont M. le Comte de Borch parle avec tant d'admiration dans ses *Lettres sur la Sicile & sur l'île de Malte* (1). Faites attention , s'il vous

(1) Tome II , Lettre XX , p. 236. « Une autre particularité , non moins singulière , (il a été quel-

plaît ; aux circonstances essentielles que contient le récit de ce voyageur. Chaque personne a sa langue particulière, qu'elle fait varier selon ses interlocuteurs : il y a donc une multitude de langues de ce genre, dont chacune est

tion auparavant des propriétés caractéristiques de la langue Sicilienne) c'est l'usage des gestes & des signes dont on se sert ici communément, & dont le language est si expressif pour les nationaux, qu'à une distance considérable, au milieu d'une compagnie nombreuse, deux personnes, sans ouvrir la bouche, se comprennent mutuellement & se communiquent leurs pensées l'une à l'autre. Ces signes & ces gestes ne sont point généraux ; une femme en a de différentes espèces, les uns destinés pour son mari, d'autres pour son amant, d'autres enfin, pour ses amis : cette différence d'alphabet produit trois diverses langues, pour ainsi dire, dont la même personne se sert avec toute la facilité possible. On remarque la même habileté dans les enfans, qui, dès l'âge le plus tendre, commencent déjà à composer avec leurs camarades une suite de signes propres à eux seuls. Cela provient du penchant que la nation a pour les gestes : un Sicilien ne peut pas dire la parole la plus indifférente sans l'accompagner tout de suite d'un geste expressif. On croit que ces gestes & ces signes datent encore du tems de Denis l'Ancien, dont la tyrannie, défendant l'usage de la parole à ses sujets, les obliga d'inventer de nouveaux moyens pour se communiquer leurs pensées & pour se consoler dans leur malheur. Je ne vous garantis pas la vérité de cette origine ; mais de quelle source que provienne cet usage, je ne puis que l'admirer, & vous dire que je le regarde comme la plus sublime pantomime que j'aie vue de ma vie ».

originale, & de l'invention de celui qui s'en fert. De ces faits, dont la certitude ne peut être contestée, ne doit-on pas conclure que les Siciliens n'ont qu'un très-petit nombre de signes pour manifester leurs idées, & que leur emploi est circonscrit par un cercle très-étroit.

Mais, (pourriez-vous m'objecter encore) puisque les signes des pantomimes rendoient les sujets si peu intelligibles; & que lors des représentations, tout dépendoit en effet d'une connoissance préliminaire de l'événement mis en scène, & de la bonne mémoire des spectateurs: à quoi ferroient donc ces signes? Pourquoi ces pantomimes s'obstinoient-ils à conserver ce dont ils pouvoient se passer? --- Peut-être étoit-ce parce qu'ils n'en sentoient pas l'inutilité, ou qu'un amour-propre mal entendu ne leur permettoit pas d'avouer la défectuosité & l'insuffisance de leur art, ni à eux-mêmes, ni aux spectateurs; ou parce qu'ils firent avec ceux-ci le faux raisonnement, que ce qu'on comprenoit si bien, recevoit facilité de l'heureux emploi de ces signes; ou, ce qui vraisemblablement en fut

la première cause , parce qu'ils ne pourront résister à ce penchant naturel de désigner les sentiments en même-tems que les motifs & les objets qui les font naître , & que de cette manière , au défaut total de la parole , ils durent chercher à indiquer du moins les idées principales par tel ou tel geste . Enfin , peut-être aussi parce que l'emploi de ces signes produisit réellement de bons effets en venant au secours de la mémoire infidelle des spectateurs , qui , par le rappel d'une seule idée principale , pouvoient trouver toute la férie de celles dont elle faisoit partie . Au reste , je n'en veux pas à ces pantomimes d'avoir employé ces signes . Pour apprécier leur mérite , il s'agiroit de savoir s'ils y ont mis de la prodigalité ou de l'économie , & jusqu'à quel point la peinture peut leur avoir fait négliger l'expression . Les auteurs anciens nous ont laissé trop peu de notions sur cette matière , & il me paroît aussi qu'ils en ont parlé d'une manière trop concife , ou trop indéterminée , ou trop hyperbolique (1) .

(1) On peut consulter l'ouvrage déjà cité de l'abbé

En voilà assez, mon ami, sur une matière que je ne saurois épuiser, & sur laquelle je me ferois moins étendu sans vos demandes & sans vos objections. Ne parlons plus de l'art du geste & de l'action théâtrale, en tant qu'il tient à la peinture, & qu'il sert à représenter le seul moment d'une action. Occupons-nous à présent de ce même art, en tant qu'il produit ses effets successivement; en un mot, considérons-le comme musique. Je prends ici, comme vous le voyez, le mot musique, dans l'acception usitée chez les anciens Grecs, dans le sens le plus général & le plus étendu, qui y renfermoit plusieurs arts unis dès leur origine, & qui n'en ont été séparés que dans la suite. J'ignore si cette abstraction leur a été plus utile que nuisible. Ces arts compris dans le mot musique furent pour les yeux: l'art du geste, des mines & des mouvements du corps avec leur partie lyrique, savoir, la danse; & pour l'organe de l'ouie: l'art de la dé-

du Bos, qui a recueilli tous ces passages; ou bien avoir recours à Octavius Ferrarius, *Dissert. de Pan-comitis & Mimis.*

clamation, aussi avec sa partie lyrique qui compreloit le chant & l'accoinpannement des instrumens. La poésie considérée relativement au mécanisme du vers & au choix du rythme par lesquels elle parvient à charmer une oreille délicate, y appartenoit également. Je me flatte que vous me dispenserez de prouver que ni les arts dont je viens de faire l'énumération, ni même aucun autre, ont réellement été désignés par le mot musique : vous pouvez vous en convaincre vous-même par le rapprochement des passages que Brown (1) & du Bos. ont tirés à ce sujet de Platon, d'Athènée, de Porphyre, de Saint Augustin & de Quintilien. En comparant entr'eux les beaux-arts que je viens de citer, vous reconnoîtrez aussitôt que l'ancienne idée de la musique réunissoit les deux caractères essentiels ; savoir, l'énergique ou ce qui n'agit que successivement par degrés, & le sensible ou ce qui frappe sur le champ les sens. L'un en excluoit tous les arts d'imitation qui agissent immédiatement

(1) *Considérations sur la Poésie & la Musique*,
Section V, 1.

sur les sens , & l'autre en écartoit la poésie , en tant qu'elle ne parle pas aux sens , mais à l'imagination & aux autres facultés de l'âme .

Vous pouvez , à la vérité , m'objecter contre ce dernier caractère , que dans Platon , Socrate appelle non-seulement la philosophie musique , mais la musique par excellence ; & que cependant cette science , qui occupe uniquement l'esprit & le jugement , n'a rien de commun avec les sens . Mais si la philosophie a été regardée en effet comme formant une des parties de la musique , pourquoi Socrate , à l'approche de la mort , se seroit-il occupé du doute , si en étudiant cette science il avoit obéi à la divinité qui lui ordonna de cultiver la musique ? Pourquoi , en supposant que la divinité eût prescrit l'étude de la musique prise dans le sens ordinaire ($\Delta\mu\omega\delta\eta\ \mu\gamma\omega\kappa\pi\eta$) auroit-il encore fait des vers dans sa prison (i.) ? Tout homme familiarisé avec les ouvrages de Platon doit avoir remarqué comme un caractère essentiel de sa manière d'écrire , qu'il se plaît

(i) In Phaed. edit. Frct., p. 46.

toujours à rapprocher des arts les choses sérieuses & scientifiques , & qu'il emprunte volontiers pour les sciences le charme du beau , & pour le beau la sévérité & la dignité de la science. De même qu'il appelle ici la philosophie la musique par excellence , il nomme ailleurs un parfait gouvernement la tragédie la plus complète (1) , en considérant l'homme d'état comme le collègue & le concurrent du poète tragique. Voudriez-vous pour cela compter au nombre des pièces de théâtre les gouvernemens des anciens , & placer les grands hommes d'état de l'antiquité , un Solon , un Licurgue , un Périclès , parmi les poëtes tragiques ? Au reste , il résulte encore du passage du *Phédon* , que non pas la poésie entière , mais seulement l'art du mécanisme de la versification a été compris dans la musique : car comment Socrate auroit-il pu s'imaginer de remplir l'ordre qu'il avoit reçu en songe , en mettant sim-

(1) *De Legib.* L. VII , edit. Frct. p. 898.
 ἡμεῖς εσμεν τραγῳδίας αὐτοὶ ποιῶται κατὰ δυνάμην καλλιστές
 καὶ αριστές πασαὶ γίνονται πολιτείᾳ ζωῆς καὶ μηνοῖς τούτοις καλλιστές
 καὶ αριστές βίοι. ὁ δὲ φαρμακεὺς γε εἴτε εὐαι τραγῳδίαν τοι
 επιθέσεται , &c.

plement en vers les fables d'Esope, qui, existant depuis long-tems, étoient aussi connues de toute la Grèce (1)?

Je vous prie, mon ami, de ne pas regarder comme une digression absolument inutile, si, à l'occasion de la transition d'une branche de l'art du geste & de l'action théâtrale à l'autre, je parle de l'idée que les anciens s'étoient formée de la musique. Je crois prévoir que dans nombre de points des recherches que nous avons encore à faire, il fera très-avantageux de généraliser nos réflexions, & de les transporter du champ trop circonscrit de cet art, dans la sphère plus vaste de la musique. Brown regrette qu'on ait séparé les différens *arts énergiques* (2) dans leur exercice : quant à moi, je ne regrette pas moins qu'on les ait séparés de cette idée générale qui les embrassoit tous. Si la première de ces abstractions a nui à l'effet de ces arts,

(1) Επεινας τοις τοις Αιτωποις λογγοις, ainsi que Cébès le rend.

(2) L'Auteur appelle *arts énergiques* ceux qui n'agissent que successivement & par degrés sur l'ame, tels que le chant, la déclamation, la pantomime, &c. & il donne le nom d'*arts sensibles* à ceux dont l'effet se fait sentir sur le champ, comme la peinture, la sculpture, &c. *Note du Traducteur.*

Leur théorie a infiniment perdu par la seconde ; car le défaut d'une dénomination générale & commune a entraîné celui du motif de s'attacher à la recherche de leurs principes communs ; & cependant cette recherche auroit été aussi importante pour l'esthétique que pour la métaphysique , & peut - être même pour la morale. La suite vous prouvera , j'espère , que tous les arts musicaux sont réellement fondés sur les mêmes idées générales , & qu'ils ont tous les mêmes règles : vous en pourriez même déjà sentir la vérité , si vous vouliez appliquer les principes de l'art du geste & de l'action théâtrale , que j'ai développés jusqu'ici , à l'art de la déclamation qui y est intimement lié.



L E T T R E XXXIII.

Vous avez raison d'observer que, pour être en état d'apprécier la ressemblance qui existe entre les idées fondamentales de l'art du geste & de celui de la déclamation, il faudroit avoir du moins une esquisse de la théorie de ce dernier. Mais seriez-vous en effet embarrassé de trouver cette esquisse quelque part? Ne connoîtriez-vous aucun de ces nombreux ouvrages que des auteurs anciens & modernes ont composés sur cette théorie? Je présume que vous ignorez qu'il ait existé un Francius, un Le Faucheur, un Grimarest; mais un Cicéron (1), un Quintilien (2), & le philosophe de Stagire, dont les ouvrages ont guidé ces deux célèbres romains, ne peuvent vous être inconnus. A la vérité, ce dernier passe, à son ordinaire, très-rapidement sur cette

(1) *De Orat. L. III, c. 37.* Ce qui se trouve dans les livres *ad Herenn. III, c. 11; 15*, attribués à Cicéron, appartient moins à la matière que nous traitons ici.

(2) *Institut. Orat. L. XI. c. 3.*

matière ; au lieu de la théorie même , il n'en jette que le germe , dont le développement pourroit la donner ; mais au fond , chaque plante future est déjà contenue dans sa semence organisée ; & si ce grand homme ne développe pas lui-même le sujet dont il s'agit ici , la trop grande richesse de ses conceptions en est , sans doute , la cause : semblable à la nature , qui , dans l'immensité des modifications de la matière , ne peut suivre , ni perfectionner également toutes ses productions , il n'a pu s'attachier à chaque idée sublime & féconde que son génie lui a inspirée .

Aristote dit que plusieurs auteurs , & entr'autres Glaucon de Téos , en Jonie , avoient enseigné comment il falloit déclamer les pièces de poésie , mais qu'aucun n'avoit parlé de l'art de la déclamation oratoire . « Ce dernier art , » continue-t-il , » dépend de la voix , pour faire voir comment on doit s'en servir dans chaque passion ; par exemple , quand il faut l'éléver ou l'abaisser , ou parler dans le ton ordinaire . Et tout de même à l'égard des tons différens , qui sont l'aigu , le grave & le moyen ; & également à l'égard du nombre , afin de

» les bien ménager dans chaque mouvement particulier (1). » Je présume que la manière de rendre ce passage d'Aristote en le traduisant & en le commentant à la fois , ne vous déplaira pas : je voudrois vous laisser à juger s'il n'y auroit pas moyen de ramener aux trois points indiqués par ce philosophe ce que Cicéron appelle *plura ab his delapsa genera* , le *laeve* , *asperum* , &c. (2) Dans l'explication du second point, je m'écarte à la vérité du sentiment des commentateurs , & je crois que c'est avec raison ; car il est impossible qu'il puisse seulement être question ici de la manière d'accen- tuer les syllabes , ainsi que Majoragius le veut (3). Le philosophe ne parle pas

(1) *Rhetor.* L. III, c. 1, edit. Lips. p. 162. Εἰ δέ αὐτη μεν (ἢ ὑποκρίσις) εἰ τῇ φωνῇ, πῶς αὕτη δει χρησθαι πρὸς ἔκαστον πάντος, οἷον ποτε μεγάλῃ καὶ ποτε μικρᾷ, καὶ ποτε μεσῇ. Καὶ πῶς τοῖς τούτοις οἰνοχεῖαι, καὶ βαρεῖαι, καὶ μεσῆι. Καὶ πρὸς τοῖς πρὸς ἔκαστα. Τρία γαρ εἱ, περὶ ᾧ σκοπόσι ταῦτα δέξεται μεγενδος, ἀρμνα πρὸς μος.

(2) I. c. n. 216.

(3) Voyez son *Explanat. in Rhet. Arist.* p. 743. Comparez-y P. Victor. *Comment.* p. 616. Quintiliien s'explique à ce sujet avec plus de clarté , quoiqu'il ne fasse mention de l'art de bien lire qu'en passant , & comme d'un talent que la déclamation presuppose. *Utendi voce* , dit-il , *multiplex ratio*. *Nam PRÆTER illam differentiam, quae est tripartita, acutæ, gravis,*

de l'art de bien lire , mais de celui de bien déclamer , avec l'expression convenable à chaque passion. Et quoique ce dernier talent pré suppose toujours le premier , l'un peut cependant exister sans l'autre : il y a beaucoup d'orateurs & d'acteurs qui ne manquent presque jamais le véritable accent relativement aux syllabes & aux mots , mais très-souvent celui qui convient à la passion actuelle de l'ame.

Maintenant placez la véritable méthode de déclamation , n'importe quelle passion il faille exprimer ; sous les trois points de vue établis par Aristote ; & en développant les motifs qui modifient les nuances de l'accent de chaque passion , en rendant cet accent aigu ou grave , rapide ou lent , sonore ou sourd , &c. , vous tomberez toujours , comme dans l'art du geste , sur l'analogie , sur l'intention ou le dessein , & sur le changement de l'état du corps. La marche lente des idées , qui , dans l'admir-

*flexae : tum intentis , tum remissis , TUM ELATIS ,
TUM INFERIORIBUS MODIS opus est , spatiis quo-
que lentioribus aut citationibus . L. C. edit. Burm. p.
2000.*

tion ; s'arrête à chaque détail , & rend le geste & l'attitude propres à cette affection si soutenue & si solennelle , imprime les mêmes nuances à chaque ton en faisant traîner & lier ensemble les syllabes & les mots. La respiration est plus pleine , pour qu'elle se soutienne davantage , les périodes du discours sont plus longues , & les suspensions plus rares : ce n'est que quand l'abondance des idées affoiblit la réflexion de l'ame , qui ne trouve plus l'expression propre pour rendre ses sentimens , que la parole se perd avec la pensée , & la pause devient d'autant plus impo- fante & soutenue , que l'esprit est plus lent à se retrouver dans la foule des idées où il s'étoit égaré. Dans la joie , ainsi que le geste propre à cette affection l'a déjà fait pressentir , la marche des idées est brusque & animée , mais toujours douce & légère ; & conformément à cette analogie , lorsque la joie éclate en paroles , que son langage est plein de grace & d'alégresse , quelle vigueur ne montrent pas la force modérée de la voix & l'haleine plus long- tems soutenue sans l'apparence daucun effort ! La colère a la respiration courte

& entrecoupée, à cause du trouble intérieur qu'elle excite; mais avec quelle célérité cette respiration épuisée se renouvelle pour articuler les mots aussi rapidement que l'âme développe ses pensées! Le caractère sauvage & indomptable de cette passion se trahit même par le bégayement, lorsqu'elle acquiert de la vivacité, & par un silence total, quand elle est parvenue au plus haut point. Dans le premier cas, l'âme élancée avec trop de force ne peut plus retourner en arrière pour fournir tout ce qui est intermédiaire entre l'idée exprimée, & celle qui s'est déjà offerte à la pensée; dans l'autre, l'âme désespère entièrement de transformer l'abondance de ses idées en paroles, ou de pouvoir suivre leur célérité démesurée avec la voix.

L'analogie avec la succession des idées, par laquelle je viens d'expliquer la marche de la voix, suffit aussi à rendre raison du choix des tons isolés. Vous trouverez que dans l'admiration le ton n'est jamais aigu, mais toujours grave; pourquoi? parce qu'elle ne développe ses idées que très-lentement, & que dans les tons graves il y aura

d'autant moins de vibrations, qui tomberont sur chaque seconde. Cette pensée vous fait sourire; mais essayez si, en la généralisant, vous ne pouvez pas l'appliquer à toutes les passions? Si chacune n'élève pas le ton à proportion de la célérité avec laquelle ses idées se développent, & si ce ton ne devient pas plus grave à mesure que leur marche est plus modérée? Cette même colère, dont la parole roule comme un torrent impétueux, s'égare souvent dans les tons aigus & sifflans, & elle prend les tons les plus hauts & les plus tranchans, précisément lorsque sa fureur la rend plus dangereuse ou disposée à l'attaque. Et lorsqu'elle cherche à humilier un adversaire par le mépris, ou par le rire amer & railleur, combien les éclats criards & perçants de ce rire ne s'éloignent-ils pas des intonations ordinaires! combien de fois la voix ne manque-t-elle pas tout-à-coup au milieu de ces éclats, lorsqu'elle doit être poussée au-delà de sa portée! Au contraire, le rire d'une joie douce sera léger, agréable & sonore; cette affection module sans cesse entre les tons aigus & les tons graves, parce que la marche de ses

idées est rapide & animée, mais non pas sauvage & impétueuse. Elle a l'art de monter & de baisser le ton suivant les différens degrés de sa vivacité, sans jamais donner dans les criailles déchirantes de la colère, ni dans l'intonation grave & solennelle de l'admiration. Egalelement éloignée des deux extrêmes, la voix se balance toujours dans le *medium* de son étendue, & c'est précisément pourquoi l'expression d'aucune autre affection n'est aussi sonore, aussi agréable, aussi remplie de grâce; car les tons moyens & modérés ont le plus de beauté & d'agrément, quoique le mauvais goût de la plupart de nos compositeurs & virtuoses modernes, qui mettent tout leur art à s'en éloigner, tende à prouver le contraire.

A ces remarques on en peut ajouter d'autres qui y sont intimement liées, & qui concernent certaines modifications de la voix faites à dessein, soit qu'on veuille prêter du secours à l'esprit, soit qu'il s'agisse d'exciter, de tempérer ou d'étouffer des affections. Celui qui répète en lui-même ou qui récite à d'autres une pensée importante & difficile, aura soin pour l'examiner &

L'apprécier mieux , de phraser non-seulement avec lenteur , mais il se servira aussi d'un ton plus grave ; parce que suivant la manière dont il est affecté , une pareille intonation réveille & fixe l'attention , & qu'elle dispose l'ame à ce calme & à cette marche modérée des idées , qui secondent si bien la recherche & la connoissance plus parfaite de la vérité . Un autre qui accumule des idées pour agrandir le sentiment de la vénération , & disposer son ame à adorer l'objet de son culte avec plus de ferveur & d'humilité , baïffera de ton à chaque parole ; tandis que celui qui veut renforcer des affections , telles , par exemple , que la terreur , la colère ou la joie , élèvera successivement la voix . -- Pour le dire ici en passant , je remarquerai que les passions en général ont chacune leur gradation propre , qui ne consiste pas simplement dans l'élévation ou dans le renforcement de la voix , mais dans la rondeur & dans l'exécution plus parfaite du ton particulier qui convient à chacune d'elles . Celui qui se propose de calmer un homme enflammé de colère ; c'est-à-dire , de transformer la marche brusque & impétueuse de ses idées en une

progression plus lente & plus modérée , se gardera avec autant de soin de prendre un ton trop élevé , que de parler avec trop de vivacité & d'une manière trop bruyante ; car quelles que fussent ses remontrances , loin de produire le moindre effet , l'impression désagréable qui en résulteroit pour les organes de l'homme colère , serviroit plutôt à accélérer la marche de ses idées qu'à la modérer , ou à lui donner une autre direction . Le *Tonarion* connu de C. Gracchus (1) , lui indiquoit peut-être moins l'intonation convenable au moment , qu'il ne le garantissoit des extrêmes : il modéroit le feu de l'orateur par des fons graves , & par des fons aigus il échauffoit sa tiédeur .

Par des exemples pris de plusieurs passions , il seroit très facile de vous prouver la fécondité du principe de l'analogie , en indiquant pour chacune l'intonation forte ou foible , aiguë ou grave , avec la modération & le mouvement convenables ; on pourroit épuiser à cet effet tous les termes techniques des mu-

(1) Voyez Cicéron , *L. c. III* , 60 , 61 . Comparez-y Quintilien , *L. I* , c. 40 .

iciens, qui cependant suffisent si peu pour exprimer clairement toutes les idées du langage musical ainsi que leurs plus fines nuances. Il ne feroit pas moins facile de vous convaincre qu'à chaque petite modification d'une affection , qu'à chaque mélange de l'une avec l'autre , le ton de la voix éprouve aussi des changemens ; par exemple , que la vénération , lorsqu'elle cesse d'être une admiration pure des perfections morales , & qu'elle se mêle avec la crainte ou avec la honte , fait perdre la gravité , la rondeur & l'égalité du ton ; que la respiration commence alors à être entrecoupée , & que par conséquent les phrases deviennent plus courtes & moins suivies , &c. Mais je me borne à vous indiquer la route , que vous pouvez suivre dans vos propres recherches , & il me suffit de vous avoir prouvé seulement par quelques exemples , la possibilité d'établir une théorie générale des arts énergiques. Vous trouverez peut - être que ce que j'ai rapporté à l'analogie , peut dériver également , en totalité ou en partie , des causes physiologiques. En effet , la dilatation de l'organe de la voix peut expliquer le ton grave de l'admiration ,

& sa contraction, causée par le sang, poussée avec violence dans les vaisseaux voisins, le ton aigu & tranchant de la colère. Vous auriez alors une ressemblance nouvelle entre l'art du geste & la théorie de la déclamation, mais dont l'effet ne seroit pas agréable; c'est-à-dire, cette ressemblance qui fait que, par nombre de phénomènes, on se trouve dans l'embarras de savoir, s'il faut les faire dériver plutôt d'une source de connaissances que d'une autre. Au reste, on fera toujours mieux de s'en tenir à celle qui expliquera la chose avec le plus de clarté, puisque les conséquences en seront plus nombreuses, & qu'elle servira à lever du moins la majeure partie des difficultés. Cet avantage appartient, à mon avis, à l'analogie relativement aux phénomènes rapportés ci-dessus, & à d'autres qui leur ressemblent. Au reste, il n'est pas difficile de réservier aux causes physiologiques d'autres modifications de la voix, dont on ne pourra trouver l'explication ailleurs; j'en cite pour exemples la voix éteinte de la fureur; les soupirs profonds de la tristesse & de l'amour; la voix tremblante, entrecoupée & sanglotante de l'abattement dans

la douleur. Je dois encore remarquer, en passant, que l'élévation de la voix, qui accompagne ordinairement les derniers mots d'une question, est fondée sur une intention ou sur un dessein motivé. Dans le discours, il y a quelque chose qui ressemble à la note tonique du chant. Après plusieurs modulations l'oreille n'est pas satisfaite, lorsque la voix ne retombe pas dans ce ton fondamental : celui qui fait une question, en la terminant dans un ton différent, force donc, pour ainsi dire, son interlocuteur, par la sensation désagréable que cause à celui-ci cette chute imparfaite, à terminer par sa réponse la phrase musicale incomplète, & à contenter ses propres oreilles, blessées par cette suspension anti-mélodieuse, en même-tems qu'il satisfait la curiosité de celui qui l'interroge.

La seule chose pour laquelle je dois encore demander votre attention, c'est la déclamation pittoresque & expressive. La voix est propre à l'une & à l'autre, car elle peut désigner & l'objet qui excite le sentiment, & ce sentiment même selon ses modifications particulières. Ici l'expression & la peinture peuvent

également être liées intimement ou se trouver en opposition ; & lorsque la voix peint , cela arrive aussi par ces deux motifs ; savoir , ou à cause de la vivacité de la représentation de la chose même , ou à cause de l'intention qu'on a de réveiller dans l'esprit d'autrui une idée plus intuitive : elle est aussi sujette à toutes les règles , & peut commettre toutes les fautes ridicules dont j'ai parlé plus haut. Le chant est la déclamation la plus élevée ou la plus lyrique. La règle de l'expression est déjà établie à son égard , quoiqu'elle ne soit pas éclaircie par autant d'exemples qu'il auroit été à désirer. Maintenant mettez au lieu de la détermination stricte de la déclamation lyrique , celle plus générale de la déclamation simple , & vous serez , je pense , moins embarrassé au sujet de la théorie , que vous le seriez peut-être en essayant de l'établir par les recherches tout - à - fait ressemblantes , dont nous nous sommes occupés plus haut relativement à l'art du geste , de l'action théâtrale & de la pantomime.



LETTRE XXXIV.

Tout ce qui mérite d'être observé à l'égard du jeu progressif du geste, se rapporte, en général, ou à la nature de l'espèce à laquelle une production de l'art appartient, ou aux qualités particulières d'une telle production; & dans ce dernier cas il implique la réunion de toutes ses parties, ou seulement l'assemblage de quelques-unes. A en juger par ce plan, si simple & si facile en apparence, vous ne croiriez pas combien il renferme de matières abstraites, compliquées, & si difficiles à discuter que la langue me fournira à peine les termes propres pour y réussir. Je suis même déjà embarrassé d'exprimer mes pensées d'une manière claire, frappante & intuitive à l'égard du premier point. Heureusement que les idées & les règles qui se présentent ici, sont du nombre de celles qui conviennent généralement à tous les arts musicaux: ce qui est établi & prouvé pour l'un, l'est également pour tous; & ce que

On ne peut pas dire de l'un à cause de la difficulté qu'on y rencontre, ou de l'obscénité qu'il ne feroit pas possible de dissiper, pourroit peut-être se dire plus facilement & avec plus de clarté de l'autre.

Détournez, je vous prie, pour un moment votre attention du jeu des gestes, & fixez-la sur le rythme du discours. Vous en remarquerez trois espèces différentes : le mètre déterminé du poème lyrique, de l'épopée & de la poésie descriptive ; le nombre très élevé & très-sensible de la prose poétique ; enfin, la prosodie légère & indéterminée de la conversation, du style épistolaire, &, en général, de chaque dictation plus commune. Ce que j'appelle ici des espèces différentes de rythme, ne le sont pas dans le sens le plus strict ; ce sont plutôt les divers degrés principaux les plus sensibles, entre lesquels il s'en trouve une infinité d'autres, mais dont les nuances sont trop froides, & qui se confondent trop ensemble, pour qu'on puisse les saisir avec précision. A ces différentes espèces de rythmes répondent autant d'espèces différentes de déclamation. La décla-

mation lyrique la plus soutenue, entièrement déterminée par la mesure & par le son isolé, qui se transforme ici en ton, est le chant ; celle de l'orateur passionné, du rhapsode qui récite des poèmes épiques ou lyriques est moins déterminée, mais elle porte cependant un caractère distinctif qui la rend très-reconnaissable ; la plus indéterminée est le ton ordinaire de la conversation, qui, tantôt calme, tantôt indiquant plus ou moins les mouvements de l'ame, n'en peint aucun parfaitement, & n'achève jamais complètement le ton qui leur est propre. Et ici, comme dans le nombre, on trouve aussi une infinité de degrés intermédiaires, où le langage ordinaire se rapproche plus ou moins de la déclamation soutenue, comme celle-ci approche du chant.

Chacune de ces diverses espèces de déclamations que je viens d'indiquer a son emploi déterminé. Le mètre ne convient que dans certains cas ; car il y en a où il feroit déplacé ; dans quelques situations de l'ame, il sert à renforcer l'effet de l'expression, qu'il affoiblirait ou détruiroit dans d'autres. Que feroit la discussion

réfléchie & calme d'un penseur, ou le récit froid d'un historien en vers ? Que feroit un dialogue léger & qui passe rapidement d'un sentiment à un autre dans un ton foible & superficiel , s'il étoit rédigé en strophes régulièrement cadencées ? Que feroit enfin un discours , quoique plein de sentimens ; une lettre ordinaire , quoique dictée par l'amitié ; un récit d'évenemens journaliers composés dans le mètre lyrique d'une cadence & d'une harmonie caractéristiques ? On rejette de pareilles productions comme déplacées , comme peu naturelles ; & pourquoi ? non pour les mêmes raisons pour lesquelles on rejette une démarche lourde & indolente , ou vive & gaie , lorsqu'il s'agit d'exprimer une situation agréable ou triste de l'ame ; non parce que le genre a été manqué dans l'ensemble ; mais à cause que le sentiment est trop déterminé , trop élevé & exprimé avec trop de perfection . On sent que , suivant le contenu du discours , suivant la marche des idées de celui qui parle , & suivant le choix de ses expressions , de ses tours de phrase , de ses images , le sentiment dont il est affecté n'a ni la plénitude , ni l'unité nécessaire pour que le caractère détermi-

miné & invariable du mètre puisse lui convenir.

Jadis, lorsque l'histoire étoit encore la tradition des grands événemens & des faits glorieux, qu'une imagination vivement frappée, ou l'enthousiasme patriotique cherchoit à immortaliser; lorsque la philosophie étoit bornée à des fictions hardies sur l'origine des dieux & la formation du monde, l'une & l'autre pouvoient alors s'allier à la poésie & en emprunter tous ses ornemens: mais lorsque l'histoire ne fut plus qu'un récit calme & impartial, & que la philosophie commença à s'occuper de recherches abstraites & froides; alors Hérodote dans l'une, & Phérécyde (1) dans l'autre suivirent l'impression du bon goût qui leur fit préférer la prose. Et même le ton de la prose de Phérécyde feroit devenu faux, si, toutes les fois qu'à raison de son objet, cet auteur n'auroit dû s'élever que modérément, il

(1) Voyez Apulée Flor. 2. *Pherecydes primus, versuum nexu repudiato conscribere ausus est passis verbis, soluto locutus, libera ratione.* Le style de Phérécyde est, à la vérité, encore poétique & riche en allégories; cependant on n'y reconnoît plus le simple mythologue. Voyez Aristot. *Metaph.* L. XII. (d'après Du Vall.) c. 4.

s'étoit approché du rythme majestueux, & du nombre fier de l'orateur inspiré ; car il en est de même du nombre de la prose que du mètre du vers. Par exemple , le style d'une lettre d'amitié ou d'affaire ne sera-t-il pas faux & ridicule , s'il approche de la mollesse & de la douceur de l'Idylle. Une pareille lettre , doit , sans doute , avoir un certain caractère de tendresse & d'aménité , le nombre & l'harmonie doivent répondre également à la nature du sentiment qui domine ; mais il ne faut pas qu'elle soit écrite avec ces formes sensiblement cadencées & composées des mesures les plus douces & les plus soigneusement choisies , qui font le charme de la prose de Geffner ; sans cela le style en sera précieux , fade , insupportable.

L'application de cette remarque aux différens genres de déclamation se fait d'elle-même , La chanson pleine de sentiment , quel qu'en soit le caractère , ne veut pas être récitée , mais chantée : quand même on la déclameroit avec l'expression la plus exacte , cela ne suffiroit pas , à mon avis ; & l'on n'en sent tout le charme que lorsque le simple

son devient le ton musical, & quand le rythme indécis est assujetti par la mesure ; mais qui est-ce qui a la force d'entendre, du moins pour la première fois, sans sourire, une lettre chantée, telle qu'on en trouve dans les anciens opéra françois ? Le ridicule devient bien plus grand, lorsque le personnage, sans avoir relu plusieurs fois ou écrit lui-même la lettre, vient seulement de la recevoir. Cependant cette circonstance ne justiferoit pas une lettre chantée ; alors elle cesse de l'être, & devient une chanson, une élégie, une romance adressée à une personne déterminée, ou ce que l'on voudra. En récitant une scène de *Minna* avec le ton qu'exige une des plus belles descriptions de la *Messiade*, ou en renversant cette supposition, on auroit encore une déclamation élevée, une voix plus caractérisée & plus soutenue là où il faudroit le ton léger du dialogue, ou celui-ci là où tout le luxe de la déclamation devroit se déployer. Quel est l'auditeur, qui témoin de pareils contresens, ne perdra pas toute patience, si la nature lui a donné un esprit juste & un cœur sensible ? Malgré cette faute très-

grave, il se pourroit que ni le ton, ni le genre de sentiment ne suffent pas manqués ; le sentiment seroit seulement outré dans un cas, & incomplètement exprimé dans l'autre ; le lecteur seroit tantôt trop froid, & tantôt il donneroit dans le pathos, dans l'enflure & dans l'affection.

Retournons maintenant, mon ami, de cette digression apparente au véritable objet dont il s'agit ici. Le jeu du geste a les mêmes espèces, ou, si vous l'aimez mieux, les mêmes degrés que nous avons distingués plus haut dans le nombre & dans la déclamation. Toutes les expressions des différentes situations de l'âme, que nous avons appris à connaître, s'élèvent par des degrés innombrables dès leur origine, dès le premier soupçon d'une affection, jusqu'à son entier développement. Vous vous rappelez sans doute l'esquisse que je vous ai tracée de la joie sous la forme du ravissement (1); examinez encore une fois l'œil ouvert & riant, les bras tendus dans toute leur longueur, & la figure élevée sur la pointe du pied, &

(1) Voyez *Planche XVII, fig. 2, T. IV, p. 187 de notre Recueil.*

vaguant, pour ainsi dire, dans l'air, & vous aurez l'expression la plus décidée & la plus complète de cette affection; expression que vous pouvez affoiblir plus d'une fois sans la détruire, ou même sans la rendre méconnoissable. Donnez une douce courbure à la ligne droite, décrite par les bras, & malgré ce changement ceux-ci resteront tendus; que l'un des pieds pose davantage à terre, & que l'autre soit moins élevé & plus rapproché du premier, le corps ne s'enlèvera pas moins, & la démarche restera toujours légère & vaguante. Que l'œil se retrécisse & que la bouche se ferme un peu; que l'œil soit brillant, & que la bouche respire plus doucement, les yeux n'en seront pas moins ouverts; le regard n'en sera pas moins vif & la respiration moins pleine (1). Faites-y un second changement plus considérable; abaissez davantage les bras des deux côtés; donnez moins de force aux muscles, de sorte que la figure s'élève d'une manière insensible; placez les deux pieds légèrement par terre, & faites voir le

(1) Voyez Planche XXIX, fig. 1.

bord des dents par un mouvement foible & fugitif de la bouche, & vous aurez encore plus que l'expression du simple contentement. C'est de la joie, mais à sa naissance ou à sa disparition : presqu'à ce point, où elle est également prête à s'élever à un degré supérieur ou à retomber dans un calme parfait (1). Affoiblissez de la même manière les expressions des autres affections ; par exemple, celle de la colère, qui grince des dents, & dont la fureur peut à peine se contenir (2) ; ou celle de la plus profonde mélancolie, qui, fixant les yeux à terre, est tantôt immobile, tantôt se traîne avec effort. Conservez ici comme ci-devant le genre, mais non pas toute la force de l'expression : que l'une jette le bras moins en avant, que le corps se replie moins en arrière, & que le poing soit fermé avec des muscles moins fortement tendus (3) ; que la tête de l'autre soit plus écartée du sein, que ses bras ne pendent pas sans vigueur, qu'elle les croise plutôt, &

(1) Voyez Planche XXIX, fig. 2.

(2) Voyez Planche XXVII, fig. 2.

(3) Voyez Planche XXX, fig. 1.

que ses mains soient cachées dans l'habillement, mais non pas vers la partie supérieure de la poitrine (1), & vous aurez, je pense, un assez grand nombre d'exemples pour que vous puissiez saisir dans le général la différence qui s'offre à ma pensée ; c'est-à-dire, la différence qu'il y a entre l'expression entièrement décidée, achevée & soutenue, & celle qui est moins complète, moins fixe, & susceptible de degrés supérieurs ; de sorte que, par cette raison, elle peut plus facilement s'évanouir, adopter d'autres nuances, se mêler & se transformer dans d'autres expressions de différente nature.

Il en est de l'emploi de ces différentes expressions, comme des arts de la déclamation & du rythme. L'art du geste a aussi ses productions lyriques qui excitent l'enthousiasme, dans lesquelles il s'élève au plus haut degré de perfection en choisissant les mouvements les plus achevés & les mieux prononcés, afin de répondre complètement au caractère de chaque passion. Dans ce cas, cet art a les syllabes & le nombre déterminés du mètre ; c'est, pour

(1) Voyez Planche XXX, fig. 2.

ainsi dire, une musique pour l'organe de la vue, comme celle-ci est une danse pour l'oreille. Représentez-vous maintenant un danseur qui exécute une pantomime avec les mines & les attitudes plus superficielles & moins décidées, ou avec les mouvements incohérents & négligés de l'acteur, & il produira sur vous le même effet, qu'un poète qui compose des odes plates & profaïques : les mouvements de ce pantomime vous paroîtront indolens, ses expressions feront sans énergie & sans ame. Vous exigez qu'il représente avec enthousiasme l'affection dont il est supposé être animé. Vous voulez donc que dans la joie il soit vif, léger, semillant, qu'il vague, pour ainsi dire, dans l'air, & ne touche qu'un petit nombre de points de la terre. Lorsqu'il s'agit de peindre l'amour, vous désirerez que son regard soit doux & tendre ; que le désir qui le porte vers l'objet aimé, se trouve mêlé d'une voluptueuse langueur, & qu'il embrasse cet objet avec ravissement. Si c'est le sentiment de l'orgueil qui le domine, vous demandez qu'il s'élève avec fierté, en jettant autour de lui des regards où se peignent sa satisfaction personnelle ; &

que le mépris qu'il a pour à autrui, se fasse connoître par sa démarche grave, mesurée, & qui lui fasse embrasser un plus grand espace de terrain; de sorte que vous prodiguerez des applaudissements d'autant plus vifs au pantomime, qu'il remplira de cette manière plus parfaitement votre attente. Cependant vous exigez que les lois du beau & dela convenance ne soient pas blesées; il faut que le corps s'élève légèrement & sans roideur; les bras doivent s'écartez de la ligne droite; vous voulez que l'ouverture de l'œil & de la bouche n'offre pas les grimaces d'un masque indécent; la langueur de l'amour ne doit pas devenir défaillance, ni son extase dégénérer en contorsion; vous desirez que le mépris ne soit pas poussé jusqu'au dégoût réel; à cela près, toute expression portée jusqu'à l'enthousiasme obtiendra votre suffrage. Au contraire, dans les sujets qui ne sont pas lyriques, c'est-à-dire, où l'on n'emploieroit pas le chant, mais seulement une déclamation plus soutenue comme dans le geste de l'orateur passionné, ou du lecteur inspiré, vous dépprouveriez comme déplacés & peu naturels ces mouvements trop prononcés qui conviennent uniquement au dan-

leur pantomime. Cependant il est permis à l'orateur & au rhapsode de s'approcher des nuances plus décidées & plus achevées de l'expression , à mesure que leurs discours sont plus ou moins passionnés ; leurs attitudes & leurs mouvements peuvent être plus développés , plus arrondis & plus soutenus que ceux du simple comédien ; car celui - ci est absolument astreint à un jeu libre & léger , qui de tems en tems peut s'approcher rapidement de l'expression pleine & entière des affections sans qu'il lui soit cependant permis de la porter au plus haut point . A la vérité , il peut y avoir des rôles où l'acteur devienne tour - à - tour poète lyrique , orateur & rhapsode : que dans ces passages il en emprunte donc aussi le jeu ; mais pendant le dialogue proprement dit , dans la marche de l'action essentielle son jeu doit être aisé , léger & naturel ; il doit toujours se borner à pousser l'expression seulement jusqu'à un certain degré , & souvent à l'indiquer simplement , sans imiter dans ses mouvements l'orateur , & moins encore le pantomime .

Le parallèle que je viens d'établir entre

entre le jeu du geste & le nombre du discours & la déclamation, vous a fait deviner que je n'aime pas les pièces de théâtre écrites en vers. Je n'ignore pas qu'ici j'ai contre moi de grands exemples, le jugement de nations entières, & les raisonnemens de critiques & de littérateurs très-estimables; mais la plus grande partie de la nation à laquelle je me fais gloire d'appartenir est de mon côté; ainsi j'aurois tort de déguiser mon sentiment, que je ne cacherois pas même au milieu de Paris, & des admirateurs des tragiques françois. La tragédie en vers est depuis long-tems oubliée en Allemagne, & si elle reparoît encore de loin en loin, c'est toujours par ordre supérieur, & les chambrées ne sont jamais nombreuses. On y est dégoûté de ces déclamations ampoulées & de ces tirades monotones, qui sont inseparables de la versification, & dans lesquelles le poëte brille presque toujours aux dépens de la vérité, de l'intérêt, & de la marche de l'action; l'on n'y aime pas non plus ce jeu guindé & exagéré, qui est une suite naturelle du développement poétique & oratoire des sentimens. Le kain, qui outroit toutes les expressions

nobles , & qui , loin d'adoucir les bafles & les communes , les falsifioit toutes , ne feroit pas aujourd'hui fortune en Allemagne , où il ne réussiroit que sur le théâtre de quelque cour qui se pique de préférer le goût étranger au national . Au reste , nous n'avons pas encore pu développer notre opinion à cet égard , & justifier la préférence que nous accordons à la prose : il ne suffit pas de déclamer contre ce qui est faux , guindé & contraire à la nature ; ce n'est pas-là une démonstration , mais un problème qui reste à démontrer ; cependant , à mon avis , cette démonstration me paroît très-possible , en développant davantage la nature du drame , & en la comparant avec celle du poème .



L E T T R E . X X X V .

NE me taxez pas d'injustice envers le théâtre françois , ni de partialité pour celui des Anglois. En vérité , je ne mérite ni l'un ni l'autre de ces reproches , & si je n'ai pas fait mention du dernier théâtre , c'est que je n'y ai pas pensé , ou qu'à son égard j'aurois dû m'en rapporter entièrement à des autorités étrangères. Qu'on exagère à Londres aussi-bien qu'à Paris , & qu'un jeu qui tient de la fureur ou du délire blesse davantage le goût que ne le fait l'enflure , voilà ce qu'il m'est aussi peu possible de nier , que de résfuter votre assertion ; mais des fautes feront toujours des fautes , qu'elles soient commises par un petit ou par un grand nombre de personnes ; & si Quin joue mal à Londres , cela ne justifiera pas Le-kain à Paris. L'unique & le véritable moyen d'excuser celui-ci , ainsi que je l'ai déjà remarqué , c'est de dire qu'en voulant paroître noble , il est tombé dans le faux & l'outré. Les échaffes sur lesquelles nous l'avons vu monté , n'étoient

pas de son choix ; des mains étrangères les lui avoient attachées : ses poëtes étant ampoulés , comment pouvoit-il être naturel ?

Vous êtes impatient de connoître les raisons sur lesquelles je me fonde pour proscrire la versification du théâtre : à votre avis , cette dispute littéraire vous paroît épuisée ; cependant si ce n'étoit pas une digression , vous voudriez que je rentrasse en lice . --- Mais ce n'est pas là une digression , mon ami ; il est indifférent de suivre la route battue ou une autre qui lui est parallèle ; c'est-à-dire , de prouver que les pièces de théâtre doivent être écrites en une prose claire , coulante & naturelle , ou que le jeu en doit être léger , simple & aisé . Ces deux propositions demandent les mêmes preuves , & en choisissant de préférence la démonstration de la première , j'aurai l'avantage de pouvoir m'exprimer d'une manière plus nette & plus intelligible . Permettez-moi donc de substituer le nombre au jeu , d'appliquer à celui-ci les remarques que je ferai sur le premier , & d'apprécier avant tout les argumens avec lesquels on a jusqu'ici combattu & défendu la versification .

Un des principaux argumens auxquels

ses partisans de la vérification reviennent sans cesse , c'est l'exemple des auteurs Grecs & Romains. Je suis autant éloigné qu'un autre de traiter de simple préjugé cette préférence si juste pour les anciens : cependant il me semble qu'on pourroit l'affoiblir sans danger relativement à la vérification , & la respecter dans tout le reste. Si les Grecs ont été si parfaits dans chaque genre de poésie ; si , pour tout dire , ils paroissent si inimitables , c'est parce qu'ils furent des créateurs. L'affectation & la recherche de nouvelles beautés , qui , en général , ne peuvent se concilier ni avec la nature de la marche des idées , ni avec la forme & avec l'effet qu'on se propose de produire , ni en particulier , avec la nature du sujet qu'on a choisi , sont les seules causes qui nuisent aux genres , & aux productions particulières dans chaque genre. Mais cette affectation est l'ouvrage des imitateurs , qui gâtent tous les genres , parce que , voulant devenir créateurs à leur tour & se donner un air d'originalité , ils cherchent à surpasser leurs prédecesseurs : en traitant le sujet particulier d'un genre ils le dénaturent , parce que marchant avec une crainte

fervile sur les pas de leurs modèles ; ils prennent le plus petit écart pour une faute grossière. Le véritable génie est distract , ébloui ou égaré dans de fausses routes par l'attention qu'il donne aux grands modèles , si ses prédecesseurs lui en ont transmis. Rien de tout cela n'eut lieu chez les Grecs qui furent les inventeurs de tous les arts. Comme tels , ils étoient originaux même en créant les genres dans toute leur vérité & simplicité ; ils ne cherchèrent pas à réunir des perfections incompatibles entr'elles , & par conséquent ils ne purent ni manquer un effet , ni en produire aucun moins complètement qu'un autre. Leur génie & leur sensibilité se livroient entièrement à leur objet , sans avoir d'égard pour aucun modèle , puisqu'ils n'en eurent point ; & loin de vouloir y ajouter des beautés étrangères , ils se contentèrent de développer celles qui y étoient déjà renfermées , en s'efforçant de produire sur d'autres l'effet que , pendant leur travail , ils en éprouvoient eux-mêmes. Leur ouvrage prenoit toutes les formes dont il étoit susceptible , & ils approchoient ainsi de la nature dans la perfection de ses productions , parce

qu'ils imitoient la simplicité, la liberté & la vigueur de sa manière d'opérer. Cet avantage disparut dans les tems postérieurs, du moment qu'on eut des modèles à suivre, & que certaines idées de perfection & d'effet eurent été adoptées ; de-là vient peut-être que les premiers ouvrages des Grecs (du moins autant que nous sommes en état d'en juger) sont aussi les plus parfaits. Le poëme dramatique fut le seul qui ne suivit pas chez les Grecs la même marche que les autres genres de leurs productions poétiques ; il ne se développa pas de lui-même avec liberté & sans gêne ; enté, dès son origine, sur le genre lyrique, il en emprunta, en quelque sorte, les formes ; de manière qu'il en résulta un certain goût étranger, qui, à la vérité, se perdit un peu avec le tems, mais jamais entièrement. Cette circonstance, qui accompagna la naissance du théâtre, fut sans doute l'unique cause de ce qu'Eschyle ne s'est pas élevé à la hauteur à laquelle Sophocle atteignit en marchant sur ses traces. D'ailleurs, dans les premiers ouvrages des Grecs leur langue étoit trop fleurie,

trop épique & trop exaltée (1). Par conséquent sa prosodie , trop inégale & trop lyrique , ne pouvoit nullement convenir au dialogue (2). Il fallut donc que les Grecs cherchassent long-tems & avec beaucoup de peine la perfection qu'ils n'avoient pas trouvée d'abord : ils corrigèrent fans cesse jusqu'à ce qu'ils eurent substitué au style épique une diction plus simple & moins ornée , & préféré le vers iambique au lyrique. D'après le témoignage d'Aristote (3) , l'avantage du vers iambique consistoit en ce qu'il se rapprochoit le plus de la prose ; ainsi , suivant le sentiment de ce philosophe même , c'est la prose qui convient le mieux au poème dramatique. Si les Grecs eussent continué à perfectionner leur théâtre , on peut raisonnablement supposer qu'en préférant le meilleur au

(1) Voyez Aristot. *Rhet.* L. III, c. 3. Οἱ τὰς πραγμάτικας πολύτετες ὥσπερ εκ τῶν τετραμετρῶν εἰς τὸ ιαμβεῖον μετεβινοῦσσαι , διὰ τε τῷ λογῷ τύπο τῶν μετρῶν ἔμοιστατον εἶναι τῷ αληθεῖ ὅτῳ καὶ τῷ εορτατῷ αφίκεσθαι , οὐαὶ πάρα τῷ διαλέκτῳ εἴναι δὲ εἰς τριών εκοσμήσυ , καὶ εἴτε νῦν εἰ τα ἔχαμετρα πολύτετες , αφήκασθαι .

(2) Voyez aussi *De Poët.* c. 4. & *de Rhet.* L. II, c. 1 , L. III , c. 3.

(3) Idem , aux endroits cités.

bon , ils auroient substitué la prose même à un mètre plus profaïque. Mais ils furent dominés par un préjugé égal à celui qui asservit aujourd'hui nos voisins ; personne n'eut le courage de bannir entièrement la versification de la scène dont elle s'étoit emparée ; d'ailleurs , il leur parut que Sophocle avoit porté l'art au plus haut degré de perfection , & qu'après ses sublimes ouvrages il étoit impossible de rien produire de mieux. Aristote lui-même dit , « Qu'à près beaucoup de changemens & de révolutions la tragédie se reposa , quand elle eut tout ce qui lui étoit propre (1) ».

Cependant il ne faut pas passer sous silence une circonstance importante qui auroit difficilement permis aux poëtes grecs d'introduire la prose dans leurs compositions théâtrales , quand même sa convenance auroit été généralement reconnue par la suite . Il s'agit de la grandeur extraordinaire de leurs théâtres & de la foule immense des spectateurs. Voici un passage de Diderot

(1) *De Poët. I. c. πολλας μεταβολας μεταβαλλονται τραγῳδια επενσατο , επει εσχε την ἔκυθης φυσι.*

qui est trop curieux à tous égards pour ne pas le rapporter en entier. « N'est-il pas assez vraisemblable », dit-il (1), « que le grand nombre de spectateurs auxquels il falloit se faire entendre, malgré le murmure confus qu'ils excitent, même dans les momens attentifs, a fait éléver la voix, détacher les syllabes, soutenir la prononciation, & sentir l'utilité de la versification ? Horace dit du vers dramatique : *Vincentem strepitus & natum rebus agendis* (2). Il est commode pour l'intrigue, & il se fait entendre à travers le bruit. Mais ne falloit-il pas que l'exagération se répandit en même-tems, & par la même cause, sur la démarche, le geste & toutes les autres parties de l'action ? De-là vient un art qu'on appella la déclamation.

Quoi qu'il en soit ; que la poésie ait fait naître la déclamation théâtrale ; que la nécessité de cette dé-

(1) Diderot, *Second entretien après le Fils naturel*. Comparez-y Mercier, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, p. 301, not. b.

(2) *Ad Pisones*, v. 82.

» clamation ait introduit , ait soutenu
 » sur la scène la poésie & son emphase ;
 » ou que ce système , formé peu-à-peu ,
 » ait duré par la convenance de ses
 » parties , il est certain que tout ce que
 » l'action dramatique a d'énorme , se
 » produit & disparaît en même-tems.
 » L'auteur laisse & reprend l'exagéra-
 » tion sur la scène ».

Maintenant adoptez de ces genres de représentations celui qui vous plaira le plus : celui de Diderot ou le mien , ou l'un & l'autre ; l'argument fondé sur l'exemple des anciens n'en sera pas moins affoibli dans tous les cas. Si les anciens n'avoient pas atteint la perfection idéale de la scène , il s'ensuivroit que nous devons nous efforcer moins à les égaler qu'à les surpasser ; & si la vérification tenoit chez eux à certaines circonstances étrangères , il faut que l'une cesse du moment où les autres n'existent plus ; car ce feroit une folie de vouloir conserver une chose dont on peut se passer , & tandis que le besoin qui l'a fait inventer n'a plus lieu. Si , par une conséquence naturelle , on suppose que le jeu théâtral des anciens ait été réellement analogue au reste de leur sys-

tème dramatique , & qu'il ait pris un caractère plus élevé & plus pompeux , il ne peut alors , ni ne doit faire loi pour les acteurs modernes. Le ton des ouvrages mêmes peut se changer , & la manière de les représenter peut non-seulement , mais doit en effet éprouver la même variation.

Il vous est très-facile d'apercevoir les avantages qui résultent de ce raisonnement : à la vérité , rien n'est encore prouvé en faveur de la prose ; mais on peut dire qu'il n'y a également rien de prouvé contre elle ; de manière que les deux parties se trouveroient encore d'une égale force , si ceux qui plaident la cause de la vérification ne s'étoient pas attachés précisément à détruire le principal argument allégué en faveur de la prose . Il y a plus de quarante ans qu'un écrivain allemand se déclara contre l'emploi de la vérification dans les pièces de théâtre , qu'il regardoit comme invraisemblable & contre nature : « Car , » disoit-il , des hommes qui développent « leurs pensées sans y être préparés , ne « peuvent s'amuser à compter des syllabes & à disposer méthodiquement « leurs discours suivant tel ou tel mètre ;

» en un mot , il est impossible qu'ils
» parlent en vers sans s'écartez de la
» nature & de la convenance (1) ».

Schlegel , quoique l'ami de cet écrivain , défendit avec beaucoup de vivacité la cause de la versification , à laquelle il tenoit comme poète comique ; il convint à la vérité de l'in vraisemblance , mais il nia hautement qu'une comédie écrite en vers doit être regardée comme moins bonne qu'une comédie écrite en prose . Selon lui , on donneroit une trop grande extension au principe de l'imitation ; & en effet , si ce principe n'est pas circonscrit par une détermination bien précise , on peut s'en servir avec succès pour détruire toute la poésie en général . « Il n'existe , dit Schlegel , aucune production de l'art , quel qu'en soit le genre , qui ne pèche contre la vraisemblance d'une manière ou d'une autre ; la comédie même , sans parler de la versification , a d'autres défauts de cette espèce , que non - seulement on to-

(1) *Suppléments critiques* , n. 23 de l'année 1740.
Preuves qu'une comédie écrite en vers ne peut pas être bonne. (en allemand.)

» lère, mais qu'on exige même expre-
 » sément. Personne ne demande une
 » exacte & scrupuleuse imitation de la
 » nature ; le bon goût en feroit même
 » blessé. C'est une règle générale pour
 » tout artiste de ne jamais rendre son
 » ouvrage d'une si parfaite ressemblance
 » à l'original , qu'aucune marque sen-
 » sible ne puisse en indiquer la diffé-
 » rence. Or , dans la comédie la ver-
 » sification est précisément le moyen
 » le plus heureux qu'on puisse employer
 » pour distinguer l'imitation des évé-
 » nemens de la vie , de la réalité même
 » de ces événemens : les mœurs , les
 » actions , les discours , tout en un mot
 » est pris dans la nature. On ne doit ,
 » en général , porter aucune atteinte
 » à la vérité , en imitant tout ce qui
 » est essentiel ; mais il ne faut pas non
 » plus oublier jamais qu'on est poète ,
 » & que le devoir de celui-ci est de tra-
 » vailler à produire le plus grand plaisir
 » possible ; par conséquent à réunir tou-
 » tes les beautés qui ne sont pas incom-
 » patibles entr'elles. Par cette raison
 » on cadence le discours par un mètre
 » nombreux & harmonieux ; & , en rem-
 » plissant ainsi l'obligation des artistes ,

» en général, on satisfait en même-
 » tems au devoir particulier du poète:
 » on distingue l'imitation de l'original,
 » & ce même moyen sert à flatter
 » agréablement l'oreille (1) ».

Aucun des apologistes postérieurs de la vérification n'a donné des raisons qui soient préférables à celles de Schlegel que je viens de rapporter. Celles de Hurd ne présentent pas la même finesse, & n'ont pas autant de poids (2); aussi je ne me rappelle pas que personne les ait jamais combattus d'une manière victorieuse. Au contraire, les raisonnement des critiques paroissent autant favoriser la vérification que le sentiment des amateurs de la scène y semble être défavorable. Si par hasard la prose obtient quelquefois la préférence, ce n'est uniquement que parce qu'on exige une plus grande perfection de la part du poète que du prosateur; que les perfections essentielles du drame

(1) Voyez les *Oeuvres de Jean-Elie Schlegel*, T. III, n. 4. *Lettre sur la Comédie écrite en vers.*
 (en allemand.)

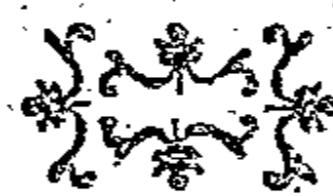
(2) Voyez *Epîtres d'Horace aux Pisons & à Auguste*, Partie II, Dissertation I.

ne s'allient que difficilement à une versification aisée & coulante ; & qu'après tout , le simple plaisir de l'oreille ne mérite ni le sacrifice de beautés fulbimes , ni les peines infinies qu'il en coûte au poëte pour les exprimer en beaux vers . --- Vous voyez que ce raisonnement assure tous les avantages à la versification ; elle reste en possession de l'idéal , & la prose n'est qu'un pis-aller pour celui à qui la nature a refusé le génie poétique . Mais la cause de la prose est-elle en effet assez mauvaise , pour que l'on soit forcé de se soumettre à de pareils arguments ? Cela arrivera sans doute , à moins qu'on ne prouve que la prose mérite la préférence sur la versification par l'idéal du drame ; qu'après la mort de Molière , on n'auroit pas dû mettre son *Avare* en vers ; qu'au contraire , il auroit fallu mettre en prose son *Misanthrope* ; que même la tragédie écrite en vers est infiniment plus foible que celle qui est en prose . --- Je dis plus foible , parce que dans ce genre de poëmes il ne s'agit pas de rythme & d'harmonie , mais du plus grand effet possible , & parce que c'est encore une question à examiner ,

miner, si le rythme & l'harmonie du vers concourent toujours à l'effet; ou si l'effet n'en est pas quelquefois affoibli? Je le répète, il faut fournir la preuve complète que je viens d'indiquer, ou l'on fera mieux d'abandonner la partie. Il seroit honteux de triompher moins par le mérite & le bon droit de sa cause, que par l'abandon généreux que la partie adverse pourroit faire de ses moyens de défense.

La suite vous démontrera si je suis en état de fournir réellement la preuve qu'on exige. Pour le moment je me borne à observer qu'en reprochant au geste plus pathétique de ne pas être naturel, on en tirera aussi peu d'avantage qu'en faisant le même reproche au rythme du discours; car l'on pourroit répondre que ce jeu est un nouveau moyen de distinguer l'imitation de la nature, qu'il a plus de grace, plus de charme & plus de beauté que la manière ordinaire dont les hommes accompagnent & soutiennent leurs discours par des gestes; qu'ainsi l'acteur peut & doit s'en servir, parce que son devoir, comme celui de tous les autres artistes, en général, est de chercher à

exciter le plus grand plaisir par la réunion de toutes les beautés compatibles entr'elles. On ne peut nier que ce ne soit une faute grave de la part de l'acteur de rendre d'une manière fausse certains sentimens. Au reste, cette discussion ne feroit pas ici à sa place. Mais on ne peut lui faire aucun reproche de donner plus d'énergie à ses expressions, de manière même à s'élever au-deffus de la nature; parce que l'obligation où il est de produire le plus grand effet possible lui permet & lui commande même d'outrer son jeu. — Vous reconnoissez sans doute ici la justesse de la remarque que j'ai faite plus haut; savoir, que les questions qui concernent le nombre & le geste sont les mêmes au fond, & qu'en répondant à l'une ou à l'autre on éclaircit également bien la matière.



L E T T R E X X X V I.

Vous avez raison, mon ami; il y a plus d'exactitude & de justesse dans les recherches de M. Eberhard sur le principe de l'imitation que dans celles de ses prédecesseurs, & je vous remercie de ce que vous avez bien voulu rappeler à mon souvenir un ouvrage où j'ai puisé de nouvelles lumières. Il me semble que je n'aurois pas eu beaucoup de peine à associer mes idées à celles de ce philosophe; quoique, d'après un certain passage de son ouvrage, il paroisse vouloir favoriser la versification. Mais le plan de mon raisonnement étant déjà dressé il feroit trop pénible de le refondre: je préfère donc de jeter ici mes idées sur le papier dans le même ordre que je les ai développées dans ma tête, en vous laissant le plaisir d'en faire la comparaison avec celles de l'auteur dont nous venons de parler.

Le poëte n'imiter pas uniquement pour le plaisir d'imiter; le premier mérite de son ouvrage ne consiste pas essentiellement dans la plus parfaite ressemblance

à la nature , mais dans le plus grand effet qu'il peut produire ; & pour ne pas manquer cet effet , il lui est permis de s'écartez de l'original dans son imitation , en renchérissant sur ce que les bornes essentielles de son art lui commandent à cet égard . Voilà , ce me semble , autant de vérités , sur lesquelles nous sommes tous d'accord . Nous voulons qu'on retranche tout ce qui peut affoiblir l'effet ou lui nuire , & qu'on y ajoute tout ce qui peut le favoriser ou l'augmenter . Mais je crains que nous n'ayons souvent une idée trop générale de cet effet , & que par rapport à lui nombre de choses ne nous paraissent plus indifférentes & plus insignifiantes qu'elles ne le sont réellement . Chaque poëte a sans contredit pour but de causer du plaisir ; mais combien les espèces de ce plaisir ne peuvent-elles pas être multipliées & variées ? Ce qui convient à l'une est souvent incompatible avec l'autre : tel affaiblissement qui releve le goût d'un mêt rendroit un autre fade . Des beautés très-compatibles , en général , avec l'idée d'un poème , peuvent cependant être - en contradiction avec un genre particulier .

de poésie, où le plaisir de l'âme doit être le résultat d'une espèce déterminée d'occupation ; ainsi tout ce qui détruit celle-ci, doit nécessairement détruire l'autre. Qu'on ne se hâte donc pas de conclure, que tous les poëmies peuvent & doivent être écrits en vers, parce que le but principal du poète est de plaire, & que l'effet de la versification consiste à produire du plaisir. Qu'on se demande plutôt auparavant, si la versification n'a pas quelque propriété particulière, qui gêne autant une espèce d'occupation agréable de l'âme qu'elle en facilite une autre ?

La versification n'est pas, ainsi qu'on le croit, en général, une chose de pur agrément ; il ne faut pas la considérer simplement comme un bel organe, dont le ton plein, pur & arrondi rend la prononciation plus nette & plus sonore, & qui par cette raison devient précieux pour toute espèce de déclamation ; la versification par elle-même dispose déjà à la déclamation, elle la favorise & invite à l'employer ; elle donne plus de caractère, plus d'énergie au discours & fert, en même temps, de moyen pour en faire

fortir le sens & le sentiment d'une manière plus frappante. Chaque mètre est une imitation d'une certaine marche caractéristique des idées & de leur développement ; il répond donc à une certaine espèce particulière de sentiment & de situation de l'âme , en conservant toujours son caractère propre , tantôt plus caché , tantôt plus fortement prononcé. Dans l'un de ces mètres adoptés par la poësie , l'on ne peut méconnoître la mollesse & la douceur ; l'autre est plein de feu & d'énergie , tandis qu'un troisième se distingue par un ton sévère & majestueux : celui-ci est inégal & rapide , celui-là se traîne avec langueur ; pendant que l'un élève l'âme , l'autre l'abat ; en un mot , leurs mouvements sont égaux , heurtés , doux ou pompeux selon leurs propriétés respectives. Par cette raison le choix du mètre ne peut pas être indifférent au poète , qui doit avoir soin de le déterminer d'après l'effet qu'il veut produire ; & son ouvrage manquera plus ou moins son effet suivant que ce choix sera heureux ou mauvais.

Maintenant représentez - vous un mètre composé entièrement de mesures , peut-être aussi de rythmes pareils

& uniformes ; & vous ne tarderez pas à concevoir, que leur emploi peut contribuer infiniment à augmenter l'effet d'un poëme lyrique, didactique ou du genre descriptif. Mais en sera-t-il de même de l'effet d'un ouvrage dramatique ? --- Un sentiment unique domine dans l'ame du poëte lyrique ; elle en est pénétrée ; ses facultés, ses affections les plus secrètes, montées, pour ainsi dire, toutes à l'unisson, en sont maîtrisées. Que ce sentiment soit de la joie, de l'amour, de l'orgueil ; en un mot, une de ces affections dont la marche est égale, régulière & uniforme : quel moyen plus naturel & plus propre à produire le même sentiment dans l'ame de l'auditeur pourra employer le poëte, que celui d'une suite de syllabes d'une mesure uniforme & rigoureusement adaptée à la marche de ce sentiment ? Dans des vers d'une mesure égale ou suivis régulièrement de vers d'une mesure moins longue, dont la cadence épouse sans effort la respiration soutenue jusqu'alors, la mollesse & l'indolence du trochée conviendront le mieux au sentiment triste qui allanguit l'ame du poëte élégiaque ; sentiment qui, depuis son origine jus-

qu'à sa fin , se développe d'une manière lente & uniforme , sans écarts brusques & sans transitions inattendues. Des impressions analogues à la marche des idées produites par le poète sur les sens de l'auditeur détermineront donc dans l'âme de celui-ci une succession égale des mêmes idées. Dans la poésie descriptive , lorsque le poète-peintre , après avoir considéré son objet sous tous les aspects , en conserve une impression aussi vive que durable d'étonnement , de satisfaction , ou d'un charme sympathique ; combien alors le mètre choisi & travaillé avec soin ne peut-il pas augmenter l'effet du tableau ! Et dans le poème didactique , lorsque l'indignation avec laquelle le poète poursuit les vices , remplit entièrement son âme , en même-tems que le sentiment de la grandeur , de l'importance & du caractère sublime des vérités qu'il annonce , en dirige toutes les facultés vers un objet unique , le choix du mètre convenable ne peut manquer de rendre sa verve plus énergique. Si dans l'un ou l'autre genre de ces poèmes il se présente certaines dégradations , de légers mélanges de sentiments étrangers , ou des digressions

intéressantes à employer, il est facile de les faire valoir avec succès, soit par la mesure & l'harmonie de mots propres, bien choisis, par la distribution adroite de la césure, par de petites irrégularités ménagées à dessein, ou par un différent arrangement des périodes. Je conviens qu'il n'est ni naturel, ni vraisemblable qu'un cœur plein d'un sentiment quelconque, ou qu'un esprit occupé de la recherche de vérités importantes, s'attache avec tant d'attention à la partie mécanique du discours; cependant il faut convenir que l'emploi heureux de cette même partie, (pourvu que le travail qu'il coûte soit caché avec art) contribue infiniment à augmenter l'effet; & le premier devoir du poète est de produire de l'effet.

Le poète dramatique se trouve dans une position très - différente. Qu'on cherche à approfondir les propriétés essentielles de ce genre de poésie, & l'on reconnoîtra sur le champ que dans la tragédie, ainsi que dans la comédie, l'ame ne doit pas être affectée d'un seul, mais de plusieurs sentiments, dont la variété, ménagée par des transitions & des oppositions heureuses,

fait toute la beauté des pièces de théâtre , en même - tems qu'elle en assure l'effet. Mais si c'est - là le but que le poète dramatique doit se proposer , il reste à savoir s'il peut lui être avantageux de s'affujettir dans tout le cours de son ouvrage à un mètre invariable ? N'affoiblira - t - il pas l'expression de nombre de sentiments par le défaut d'harmonie qui se trouvera entre la partie mécanique & le véritable sens du discours : par exemple , en rendant les emportemens de la colère par les mêmes trochées dont se fert la douce & sensible pitié ; ou en faisant employer par celle - ci les mêmes iambes par lesquels la colère aime à s'exprimer , ne diminuera - t - il pas l'effet dans l'expression de l'un & l'autre sentiment ? Les anciens , qui paroissent avoir senti mieux que nous cette disconvenance , eurent grand soin , par cette raison , de ne pas employer , dans leurs ouvrages dramatiques , un mètre régulier ; ils le varièrent sans hésiter par - tout où le changement de la nature d'une passion paroiffoit le demander ; & peut - être ne feroit - ce pas un travail tout - à - fait ingrat pour quelque moderne Démétrius Triclinius de parcourir les tragiques grecs , uniquement dans la vue

d'apprécier le motif de pareilles variations à raison des situations & des nuances que prenoient les affections dominantes de leurs personnages. A la vérité, Quintilien a blâmé Térence de ce qu'il n'avoit pas constamment employé le vers iambique de six pieds (1) ; mais avec quelle raillerie amère Bentley n'a-t-il pas relevé cette critique (2) ? Il me semble

(1) *Instit. Orat. L. X. c. 1. In comoedia maxime claudicamus — — licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur : quae tamen sunt in hoc genere elegantissima , & PLUS ADHUC HABITURA GRATIAE , SI INTER VERSUS TRIMETROS STETISSENT.*

(2) *In Praefat. ad Terent. — Mirificum sanè magni Rhetoris judicium ! — — Crederes profectò , hominem nunquam scaenam vidisse , nunquam coœdum partes suas agentem spectavisse. Quid voluit ? Quod nec Menander nec ullus graecorum fecit , Terentius ut faceret ? Ut IRA , METUS , EXULTATIO , DOLOR , GAUDIUM , ET QUIETAE RES ET TURBATAE , EODEM METRO LENTE AGERENTUR ? Ut tibicen paribus tonis perpetuoque cantico spectantium aures vel delassaret vel offenderet ? Tantùm abest , UT EO PACTO PLUS GRATIAE HABITURA ESSET FABULÆ , ut quantumvis benè morata , quantumvis belle scripta , gratiam prorsùs omnem perdidisset. Id primi artis inventores pulchrè videbant , delectabant ergò varietate ipsā diversaque ἡδὺ καὶ ταχὺ diverso carmine representabant. Marius Victorinus , p. 2500 : NAM ET MENANDER IN COMOEDIIIS FREQUENTER & CONTINUATIS JAMBICIS VERSIBUS AD TROCHAIICOS TRANSIT ET RURSUM AD JAMBICOS REDIT. Non ita tamen ogebant veteres , ut ab uno in aliud*

qu'on pourroit justifier Quintilien ; cependant Bentley a sans contredit raison , de soutenir que c'est pécher contre toute convenance que d'affujettir à un mètre invariable & uniforme l'expression de tant d'affections souvent diamétralement opposées entr'elles. Je ne disconviens pas que la déclamation puisse diminuer cette faute & peut-être la rendre presqu'insensible ; moins cependant dans les vers alexandrins que dans les iambes de dix pieds. Mais je pense que l'effet seroit toujours plus grand , si , en venant au secours de l'acteur par une ordonnance convenable du mètre , on l'inviteoit , par le moyen du nombre , au véritable genre de déclamation ; en lui assignant ou en lui donnant , pour ainsi dire , le ton , afin qu'il ne puisse le manquer dans aucune situation ; en un mot , si le poëte dramatique , loin d'augmenter le travail de l'acteur , vouloit le lui alléger , en indiquant , par le choix exact du mètre , les nuances & l'accent de la déclamation que l'expression de l'affection dominante exige.

planè contrarium repente exilirent, ab iambicis in dactylicos, sed in propinquos trochaicos, ipso transitu paene fallente.

Les poëtes modernes , de tous les pays de l'Europe , paroissent avoir fait plus de cas du jugement de Quintilien , que de l'exemple qui leur a été donné par Sophocle & par Ménandre. Autant que je m'en souviens , ils ont tous préféré le mètre uniforme à celui dont la mesure est variée ou mêlée ; la plupart même se sont assujettis à la rime sans aucun égard aux raisons par lesquelles différens critiques , & principalement Isaac Vossius (1) , ont combattu ce double abus. Ce fut sans doute la force de l'habitude , peut-être aussi un certain sentiment confus d'une plus

(1) *De Poëmatum cantu & viribus Rhythmi*, p. 79, seq. — — *Antiqui jambicos versus trochaïcis & ana-paesticis soliti fuere alternare, cum varietas deflectat & similitudo mater sit satietatis. Huc ACCEDIT, QUOD, CUM IN OMNIUM DRAMATUM GENERE DIVERSORUM AFFECTUUM ET PERSONARUM HABENDA SIT RATIO, ABSURDUM OMNINO SIT, SI OMNIA EODEM METRO PERAGANTUR, A QUO Tamen VITIO HODIERNI COMICI ET TRAGICI NON SIBI CAVENT, UTPOTE, QUORUM INTEGRA DRAMA-TA EODEM CARMINIS GENERE ABSOLVANTUR. Multo etiamnum magis id ipsum offendet, si in hodierna poësi quantitas metrica observaretur. NAM CUM SINGULI AFFECTUS PECULIARES HABEANT MOTUS, ANNON IPSI NATURÆ VIS INFERTUR, SI CONTRARIOS AFFECTUS ISDEM EXPRIMANUS MOTIBVS.*

grande beauté que produit l'uniformité du mètre, qui les engagèrent à rejeter avec opiniâtréte le sentiment que ces critiques leur ont opposé. Quoique la vérité de ce sentiment me paroisse incontestable, néanmoins les motifs sur lesquels il est appuyé ne me satisfont pas entièrement, puisque je prétends bannir de tout ouvrage dramatique la versification, pour mettre à sa place la prose; car ces motifs ne proscrivent pas ce mélange du mètre usité chez les anciens, dont la souplesse, en adoptant, par exemple, dans le hexamètre des mesures très-variées, le rend propre à toutes sortes d'expressions. Je prévois que, pour proscrire également ce dernier mètre moins monotone, il faudra puiser dans la nature même du drame des moyens plus décisifs que ne le sont les raisons des critiques dont je viens de parler.



L E T T R E X X X V I I .

LA remarque, que le poëte épique se montre lui-même sur la scène, tandis que le poëte dramatique, au contraire, se cache derrière les personnages qu'il fait agir sur le théâtre, est aussi ancienne, qu'elle a été peu approfondie relativement aux conséquences importantes qui en découlent. Voici, ce me semble, la meilleure manière de rendre l'idée qu'on attache à cette remarque. Dans le récit épique il n'y a qu'un seul personnage qui raconte de suite les événemens qui font l'objet de son poëme; ayant que de communiquer ses idées à autrui, il les a déjà concues, classées, embellies, de sorte que dans le moment même du récit aucun autre objet n'occupe ni son esprit ni son cœur. Le poëme dramatique, au contraire, offre des personnages, qui, dans chaque situation du moment, se trouvent dans l'embarras réel des personnes qui se communiquent leurs idées à l'instant même qu'elles les conçoivent, & leurs

affections au moment qu'elles en éprouvent l'impression ; de manière que, loin d'être uniquement occupées à exprimer ces sentiments & ces idées, elles tendent toujours à un but déterminé, & s'élancent sans cesse, par la pensée, dans l'avenir, en éprouvant continuellement des modifications & des changemens, souvent contraires, dans leur situation intérieure & extérieure, soit par leur action propre, soit par des impulsions étrangères. Dans le récit, nous entendons parler un témoin qui embrasse d'un coup-d'œil toute la suite des événemens qu'il raconte, & qui en connaît toutes les parties suivant leurs rapports ; qui, au surplus, en nous plaçant dans son point de vue, veut nous faire partager l'impression que cette suite d'événemens passés, & seulement intéressans pour l'imagination, a produite sur lui-même. Il a le droit de rejeter de son récit tous les détails peu importans, ou de les rapprocher ; il lui est permis de donner seulement les résultats de longs discours, de séries entières de sentiments variés, & de longues réflexions, qui, lorsqu'elles occupoient l'âme de ses hé-

ros ; étoient souvent accompagnées d'embarras & d'inquiétude. Quand il fait parler ses personnages , il ne lui est pas interdit d'abréger leurs discours , & d'en donner seulement le résumé ; pourvu qu'il n'en altère point l'essence ; & rien ne l'empêche de présenter leurs idées dans une liaison , que dans le principe elles n'eussent pas ; ni ne pouvoient même pas avoir ; enfin comme un témoin qui se rappelle moins les mots que les choses , il peut prêter à ses personnages ses propres expressions , toutefois en caractérisant leurs discours par le sentiment principal qui convient à chaque situation. Il n'en est pas ainsi du drame.

Dans le moment que nous voyons agir , nous entendons aussi parler les personnages eux-mêmes ; pour eux le moment présent est réel , & l'avenir incertain ; ils se présentent à nos regards dans chaque situation sous les formes propres à leurs caractères , avec les plus légères modifications de leur ame , & avec les impressions fugitives & faibles , que , durant le développement de l'intrigue , la réaction continue de l'un sur l'autre produit alternativement & sans aucune interruption ; leur senti-

ment, toujours conforme à la situation; se montre sans cesse tel qu'il est; foible ou impétueux à sa naissance, impérieux dans ses progrès, maîtrisé quelquefois, ou à demi éteint, caché pour un moment, pour reparoître ensuite avec plus de force; en un mot, aucune de ces nuances n'est perdue pour le spectateur, & sous ses yeux les personnages forment, abandonnent, reprennent, modifient, rejettent ou adoptent les projets que commandent les événemens ou les circonstances dont ces événemens sont accompagnés.

Tous les traits caractéristiques qui distinguent les personnages du poème dramatique de ceux de tout autre poème peuvent être présentés à l'esprit en une seule idée, qui est celle de la réalisation de leur présence actuelle; c'est-à-dire, de faire penser, parler & agir ces personnages de manière que l'action paroisse se passer réellement sous nos yeux; & c'est de cette magie, qui en impose à notre imagination, que dépend tout l'effet du poème dramatique. Le plaisir qu'il doit causer est visiblement fondé sur cette connoissance complète de la manière dont se forment le noeud, l'intrigue & la

catastrophe d'une action ; sur le talent du poète dramatique à familiariser le spectateur avec les caractères des personnages , qui , d'un moment à l'autre , se manifestent suivant leurs qualités individuelles , ainsi que sur l'intérêt le plus intime que le spectateur prend au sort des personnages qui doivent l'exciter ; intérêt qui ne peut avoir lieu dans toute sa plénitude qu'avec la connoissance complète de leurs penchans & de leurs sentimens les plus secrets , ainsi que de tous les détails de la situation de leur ame , & de l'état des circonstances qui peuvent y avoir quelque influence.

Cela posé , rappelez-vous maintenant la règle suivant laquelle il faut que le poète , en général , évite tout ce qui peut affoiblir l'effet , pour s'attacher avec le plus grand soin à tout ce qui peut en assurer le succès . En faisant l'application de cette règle au poète dramatique , il en résultera qu'il ne doit jamais mettre dans son imitation rien qui puisse nuire à l'idée de la réalité du sujet , & moins encore qui puisse la détruire . Tous les changemens qu'il peut se permettre de faire au sujet qu'il traite pour en augmenter

l'effet, éviter les détails ennuyeux, faire sortir les caractères & les situations intéressantes, ne doivent porter aucune atteinte à cette illusion qui nous fait croire que nous sommes réellement les témoins de l'action qu'on représente ; au contraire, il faut que ces changemens soient toujours subordonnés à la situation du moment, aux idées qui s'y développent, aux sentiments & aux desseins qu'ils font naître. Notre ame a d'elle-même un sentiment qui ne la trompe jamais ; elle cherche à trouver sa propre nature en autrui, & ne peut subir cette métamorphose qu'autant qu'elle y reconnoît les mêmes qualités qui constituent son essence. Un écart complet de ce qui, suivant son sentiment, est uniquement vrai, doit nécessairement détruire l'impression que l'ame en devroit recevoir ; un écart moins grand rendra cette impression lente, faible & confuse. Rejettons par conséquent du drame tout ce qui peut lui offrir la plus petite contradiction & le plus léger désaccord avec son essence ; bannissons-en tout ce que l'ame ne pourroit pas éprouver par elle-même, en prenant la place des personnages suivant les différentes situations dans lesquelles ils se trouvent.

Sur la scène ; supprimons tous ces sentiments que sa nature se refuse de partager , & qui font naître des difficultés & des obstacles incompatibles avec les lois qui dirigent l'exercice de ses propres facultés.

Maintenant vous me permettrez , mon ami , de transformer en autant de questions quelques observations dont j'ai besoin pour completer ma preuve ; car n'est-ce pas en prenant pour juge le sentiment intérieur & incorruptible de tout homme exempt de prévention & de préjugé , qu'on parvient à mettre hors de doute la vérité des observations qu'on peut faire sur ce qui se passe dans notre ame ?

Ainsi , ne trouvez-vous pas , 1^o. que chaque degré de sentiment , qui , dans le moment , ne doit pas avoir lieu , & qui même peut-être ne devroit l'avoir jamais , vous révolte autant que si vous apperceviez un effet sans cause ? Ne trouvez - vous pas également que tous les tons outrés vous blessent , lorsque le caractère & la situation des personnages exigent un moindre degré d'énergie ? Or , si dans le poëme dramatique les moments de défondre sont souvent rem-

places par des instans de tranquillité ; si souvent les choses les plus froides & les plus indifférentes en elles-mêmes doivent être dites, non pas par les personnages secondaires, mais par les principaux de la pièce, l'effet nécessaire de chaque ton passionné & déplacé ne fera-t-il pas de détruire votre plaisir ; ou, ce qui revient au même, l'illusion sans laquelle le plaisir ne peut avoir lieu ? Une trop grande égalité ne fera-t-elle pas tort au mérite essentiel des ouvrages dramatiques, c'est-à-dire, au développement exact & à la belle gradation des sentimens.

2°. Votre sentiment intérieur ne vous dit-il pas qu'aucun objet ne peut au premier moment s'emparer assez de toutes les facultés de notre ame pour qu'elle règle subitement, d'après un principe déterminé, la marche négligée & irrégulièrde ses idées, de sorte qu'elle se trouve à l'instant même montée à l'unisson avec la totalité de ses idées & de ses sentimens ? Ne trouvez-vous pas que de l'état de quiétude & d'indifférence il n'y a jamais de passage brusque à l'état d'une affection entièrement décidée ? qu'il est, pour ainsi

dire, nécessaire d'employer plusieurs fecousses, & d'exciter plusieurs vibrations successivement plus fortes, pour imprimer à l'ame un mouvement déterminé & uniforme, quelle qu'en soit l'espèce ? Or, si dans telle situation du drame les sentimens ne commencent souvent qu'à naître ; si du moment de leur origine ils sont ordinairement très-foibles, très-indécis & très-équivoques ; si beaucoup de ces sentimens, après une durée momentanée, s'évanouissent, se métamorphosent & se confondent avec d'autres d'une espèce différente ; n'arrivera-t-il pas encore que l'illusion se trouvera détruite par tout ce qui ramène à cet unisson, à cette situation fixe & à ce sentiment déterminé de l'ame ; & cet intérêt puissant qui entraîne le spectateur au point de le porter à se mettre à la place des personnages ne deviendra-t-il pas impossible ?

3^e. En vous observant vous-même avec un peu d'attention, ne remarquez-vous pas que cette marche déterminée des idées n'a lieu dans l'ame que lorsqu'elle embrasse avec toute l'énergie possible un feul objet intéressant, & qu'aucune idée étrangère n'occupe ses

autres facultés ? que le sentiment ne peut remplir pleinement le cœur , lorsque la tête est occupée de quelque projet , ou pendant que le jugement cherche & examine les moyens pour parvenir à ses fins ? Un pareil partage des facultés de l'âme affoiblit non-seulement leur énergie ; mais aussi les sentiments qu'excitent le plus ou le moins d'apparence de succès , la nature de tel ou tel moyen , la possibilité de tels ou tels événemens , & les rapports de tel ou tel personnage ; ces sentiments secondaires , dis-je , diminuent l'énergie du sentiment principal en causant mille mélanges & un grand nombre d'écart , incompatibles avec cette marche franche & ce tact sur des idées dont j'ai fait mention plus haut . Et si véritablement les personnages d'un drame ont rarement le loisir de s'abandonner entièrement aux impressions qu'ils reçoivent ; si chaque impression qui les affecte réveille plutôt leur activité en remplissant leurs têtes de projets , & si l'examen & l'exécution de ces projets occupent leurs cœurs de sentiments disparates ; alors tout ce qui contrarie ce partage & cette distribution des facultés de l'âme , tout ce

qui indique un jeu libre de l'imagination , ou du moins une attention arrêtée sur un seul objet , ne deviendra-t-il pas dangereux à l'illusion ? Et si cette illusion , ou la persuasion de voir une action véritable & actuelle est détruite , sera-t-il possible que le spectateur en soit touché ?

4^e. Votre conviction intérieure ne vous dit-elle pas que le passage brusque d'un sentiment décidé à un sentiment opposé est souvent beaucoup plus faux & moins convenable à la nature de l'ame , que la transition subite du repos de celle-ci à un sentiment quelconque ? Que , par exemple , il vous est impossible de passer rapidement de l'emportement de la colère à la douce langueur de l'amour , ou d'une profonde mélancolie à la joie vive & légère ? de même qu'il faut du tems pour qu'un ciel couvert n'offre plus qu'un azur pur & sans nuages , ou pour que les flots d'une mer en courroux redeviennent unis comme la surface d'une glace . Par conséquent , si l'on considère la mobilité continue des sentimens dans le poëme dramatique tout ce qui contrarie la marche constante de la nature , tout faut , toute

transition subite & brusque d'un sentiment à un autre empêchera l'illusion & l'effet, précisément parce que le spectateur ne pourra pas suivre ces changemens rapides avec une égale célérité?

Je me flatte que vous ne répondrez négativement à aucune de ces questions, & que toutes les observations sur lesquelles elles sont fondées vous paraîtront aussi vraies que frappantes ; ajoutez-y maintenant la remarque que j'ai rapportée dans ma précédente lettre, & qui n'avoit pas échappée aux anciens ; savoir, que le nombre du discours & la situation de l'ame sont toujours dans la plus parfaite harmonie ; qu'un certain mètre déterminé indique toujours un certain sentiment déterminé, & qui ne peut être en collision avec celui qu'on se propose d'indiquer ou d'exciter, sans que ce sentiment n'en soit affoibli ou trouble ; ajoutez-y, dis-je, cette remarque & la question : si le poète dramatique doit écrire en vers ou en prose sera décidée. S'il écrit toute sa pièce en vers, il blessera souvent le bon goût par un ton trop déterminé en rendant des choses insignifiantes ;

un double écueil le fera échouer : des discours trop communs pour le vers , ou des vers d'un style trop élevé pour le sens du discours ; par l'uniformité du nombre il donnera une détermination trop décidée au sentiment , & par-là il se privera d'une des plus grandes beautés dont le tableau dramatique soit susceptible , & qui consiste dans la peinture des sentimens à mesure qu'ils naissent , se fortifient , se combinent avec d'autres , ou diminuent & s'évanouissent . Si le poëte dramatique n'écrit pas toute sa pièce en vers , il restera toujours un intervalle entre les vers & la prose , & presque par-tout le mètre donnera une détermination à la marche des idées , que dans la situation du moment le personnage ne peut avoir , ou du moins conserver un instant ; une détermination qui fera toujours fausse , si , en éprouvant un sentiment , il doit en même-tems penser , pérer des moyens , concevoir des plans , les poursuivre & les exécuter . Au milieu de l'intrigue , dans le tumulte de l'action , à la naissance des sentimens , dans leurs changemens , & à leur cessation ils ne font que des approximations ; si , comme

on le doit , on veut mettre quelque harmonie entre le nombre & ces sentiments , le nombre ne peut de même consister qu'en rapprochemens , qu'on n'atteindra jamais parfaitement , à moins qu'on ne se serve d'un mètre & d'un rythme libre & varié : mélange que la prose offre seule ; ainsi , ce que j'ai voulu vous prouver , savoir , la nécessité de l'emploi de la prose est fondé sur l'idéal même du poëme dramatique . Les raisons que j'en ai données sont générales ; elles prouvent aussi bien contre le mètre uniforme & invariable que contre ce - lui qui est mêlé de syllabes d'inégale mesure . Ce que j'ai déduit en détail dans ma précédente lettre concerne plus particulièrement le premier de ces mètres , parce qu'une uniformité de syllabes ne peut convenir à l'expression de sentiments qui varient sans cesse ; & j'ai allégué contre le dernier que ses transitions brusques feroient contraires à la durée & au développement successif des idées . Chaque variation trop subite dans une mesure une fois donnée est désagréable , parce qu'elle trouble & arrête l'ame dans ses opérations ; on se voit frusté de l'avantage qu'on se proposoit ,

en anticipant sur le discours des personnages ; on se trompe , on se perd , & l'on se trouve privé de cette marche libre de toute entrave avec laquelle on voudroit poursuivre les idées . C'est précisément , à mon avis , ce que Quintilien pensoit en faisant la critique du jugement dont j'ai parlé plus haut , & ce feroit aussi sur quoi je fonderois son apologie contre Bentley , si la chose en valoit la peine .

Quant au mètre plus souple , qui admet non-seulement plusieurs césures , mais aussi plusieurs espèces de pieds , je demanderai avant tout , comment on voudra l'employer ? Veut-on adopter un mètre aussi peu caractérisé , aussi tranquille , & qui ressemble autant à la prose que le vers iambique composé de six pieds , & permettre alors au poète de disposer les césures à volonté , de mêler les iambes de telle espèce de pieds qu'il voudra , même de ne pas regarder à quelques pieds de plus : on n'aura qu'à pousser cette liberté jusqu'à un certain degré , & l'on aura des vers dont le mètre se reconnoîtra difficilement , & que des corrections forcées comme celles de Bentley rendroient

seulement sensible. Veut-on, au contraire, s'en tenir à un mètre qui est encore assujetti à un certain nombre & à une certaine qualité de pieds , je répéterai alors la même question : comment prétend-on l'ordonner pour qu'on ne le reconnoisse plus , pour qu'il soit presque détruit par des césures étrangères , par le mépris des longues & des breves , par la rencontre accumulée de voyelles , & par des élisions extraordinaires ? Une semblable disposition me paroît possible : mais n'est-ce pas prendre une peine inutile que de faire des vers qui ne produisent pas un meilleur effet que la prose ? Choisit-on un mètre , qui en a réellement les propriétés , & qui doit aussi être traité rigoureusement comme tel ; ce mètre , dis-je , conservera toujours son ton dominant & son caractère essentiel ; que l'on prenne donc garde si la vraisemblance de l'action dramatique , & l'illusion qui en doit être l'effet , ne perdront pas par l'emploi d'un pareil mètre. Il est hors de doute que le poète épique puisse s'en servir avec avantage : l'ensemble de l'action qu'il embrasse d'un seul coup d'œil a produit

sur lui une impression déterminée & permanente ; son ame, montée à un certain ton général, ne le quitte jamais quoique dans toutes les différentes parties du poëme les nuances en soient plus ou moins fortes : & comme ce poëte chérchie à placer l'auditeur dans le même point de vue que lui , à lui faire voir tout à sa manière & conformément à ses sentiments , puisqu'il a le droit de supprimer tout ce qui rendroit le vers froid , de referrer les détails indifférens , de changer en quelque sorte les dialogues de ses personnages , lors même qu'il les met en scène : un ton unique & permanent peut donc être très-convenable au succès de son ouvrage . Mais comment un pareil ton pourroit-il convenir au poëte dramatique , puisqu'il fait agir les personnages eux-mêmes selon leurs caractères & leurs différens intérêts ; pour lesquels le présent seul existe , tandis que le voile qui couvre l'avenir est à peine fouléyé ; qui ne peuvent jamais éprouver de sensations suivant l'impression que produira l'ensemble de l'action , mais seulement suivant l'impulsion d'événemens isolés & de leurs situations respectives , & qui à la différence de leurs caractères &

de leurs intérêts ne permet pas d'être affectés également ? Cependant pourquoi répéterois-je ici les preuves qui ont déjà été développées ailleurs , & qui font dans toute leur force contre le métier en général , & par conséquent aussi contre celui qui par sa souplesse est plus propre à l'expression de toutes sortes de sentiments & de situations.

D'après tout ce que je viens d'exposer , je pense pouvoir conclure : qu'à égalité , un poème dramatique écrit en vers est un ouvrage moins poétique que celui qui est écrit en prose ; car , si , suivant la meilleure explication donnée du poème , en général , son essence consiste dans la perfection sensible du discours , une des conditions nécessaires sera sans doute que tout soit dans l'accord le plus parfait ; que par conséquent le nombre convienne d'une manière exacte au sens des paroles , & le sens des paroles à la situation actuelle des personnages mis en scène . Il y a plus ; je crois qu'on peut soutenir qu'il est infiniment moins aisément d'écrire une pièce de théâtre en prose qu'en vers . Celui qui en aura fait l'essai connoîtra sûrement toutes les difficultés qu'il faut vaincre pour réussir

à peindre par le discours une série non interrompue de sentimens ; de manière que chaque sentiment ait son juste degré de force, sa durée convenable & ses nuances exactes, sans qu'il ne s'y trouve des lacunes, des incohérences ou des transitions trop brusques. Mais comme un discours suivi en vers ne ressemble pas au langage ordinaire, le mètre fait passer, sans qu'on s'en apperçoive, nombre de choses qui sont également contraires à la nature ; le défaut de certaines nuances, de fines touches & de préparations adroites, est caché par la magie de l'harmonie du vers ; la langue s'élève insensiblement à un ton plus noble ; la diction devant alors être égale, cette difficulté extraordinaire que le profateur doit vaincre pour trouver l'expression la plus vraie, la plus convenable, ni trop élevée & trop forte, ni trop commune & trop foible, disparaît entièrement, pour ainsi dire, à l'égard du poëte, parce qu'il roule sans cesse dans le cercle étroit des mots propres au ton qu'il a choisi. Au surplus, le dérangement de l'ordre dans lequel les pensées se développent, se croisent, se détruisent & reparoissent ensuite avec plus de vérité, est bien moins sensible.

dans la vérification que dans la prose ; & cet ordre qui, dans tous les drames où il est scrupuleusement observé, charme autant l'esprit que le cœur du spectateur, n'est jamais parfaitement fait que par le génie vraiment inspiré ; comme aussi le goût le plus fin & le plus délicat peut seul s'apercevoir lorsqu'il y manque.

J'ai trop bonne opinion, mon ami, de votre pénétration pour qu'il me paroisse nécessaire de faire, de ce raisonnement sur le nombre, une application détaillée au jeu du geste. Vous vous rappelez sans doute le parallèle que j'ai établi entre tous les arts musicaux ; ainsi la valeur générale de mes principes ne peut pas vous échapper, & vous reconnoîtrez qu'ils servent à déterminer non-seulement le nombre, mais en même-tems le jeu & la déclamation aussi-bien que des choses de ce genre peuvent l'être. A la vérité, les limites ne peuvent pas être indiquées ici avec une rigoureuse exactitude ; tout ce que l'on peut faire, c'est d'indiquer les écueils les plus dangereux, & de montrer au génie la route qu'il doit suivre pour chercher en toute chose le meilleur & le plus

vrai. Dans une matière aussi difficile que celle dont il est question ici , & qui présente une diversité infinie de traits délicats , que le plus ou le moins approche ou écarte de la perfection , on essayeroit en vain de donner des règles fixes & invariablement déterminées.

LETTRE XXXVIII.

Les éloges que vous prodiguez aux principes par lesquels j'ai combattu le drame écrit en vers sont-ils sincères ou ironiques ? Vous trouvez ces principes d'une grande finesse ; pourvu que vous ne m'en contestiez pas la vérité , je confens , qu'en me disant qu'ils sont subtils , vous entendiez par là qu'ils ne sont rien moins que convaincans. Je dois observer que le nombre n'est qu'un simple supplément ajouté à l'effet total du drame , & qu'un pareil supplément peut paroître foible sans qu'on puisse cependant lui refuser tout effet quelconque. La corde la plus forte , comme on fait , n'est qu'un tissu de fibres qu'un enfant met en pièces ; mais ces fibres , quand elles

sont réunies, peuvent servir à enchaîner un Hercule. Un examen réfléchi nous prouve que nos sensations les plus énergiques, nos plaisirs les plus vifs ne sont que les résultats de petites choses qui pri- fes chacune séparément, paroissent in- signifiantes & faïs force, mais dont l'ac- tivité n'est pas moins très-réelle.

La crainte que mon raisonnement contre la vérification du drame vous ins- pire relativement à l'opéra , m'explique une chose que je n'avois pas comprise jusqu'à présent , savoir , le zèle , je di- rois presque la passion , avec laquelle vous avez plaidé la cause des repré- sentations pantomimes. Pour vous la musique est le premier des arts , & vous manifestez sans détour votre mé- pris pour une critique , qui , par de froides subtilités , voudroit bannir cet art charmant de la scène , & tarir la principale source de vos plaisirs. Certes , cette critique , si tel étoit son but , se- roit peu indulgente ; mais n'êtes-vous pas trop sévère , mon ami , en la soup- connant d'une pareille impolitesse à votre égard ? N'a-t-elle pas déjà donné des preuves de son indulgence envers la pantomime , & ne deviez - vous pas

espérer de sa souplesse & de sa complaisance , qu'elle auroit aussi quelque petite distinction toute prête en faveur de l'opéra ? --- Il est vrai que si les mètres moins caractérisés & la déclamation oratoire doivent être rejettés du drame , à plus forte raison le mètre lyrique dont le caractère est si marqué , & la déclamation portée au plus haut point , c'est-à-dire , le chant , paroissent devoir l'être également . Mais ce chant , qui rend le mètre lyrique nécessaire , à tant de douceur , il enchaîne le plus voluptueux des sens de l'âme avec des charmes si puissans , il fait jouir celle-ci du présent avec des délices si inexprimables , qu'on ne fait pas la moindre attention ou qu'on n'a aucun égard au défaut d'harmonie qu'il y a entre l'expression & la situation réelle de l'âme , ni à l'effet lyrique mis à la place de l'effet dramatique . La vérité de l'action se trouve affoiblie , & par conséquent l'effet de cette action l'est également ; mais ce qui se perd par rapport à l'âme se regagne d'un autre côté ; des beautés multipliées dédommagent amplement du défaut de vérité . Les vices mêmes du plan , l'incohérence des événemens ,

l'expression manquée de nombre de sentiments disparaissent, & les perles cachent le fil grossier & inégal, par le moyen duquel l'adroit musicien a eu le talent de les rassembler. Un effet aussi puissant ne peut nullement être mis en comparaison avec celui que produit le simple mètre : le principal pouvoir de celui-ci consiste dans son harmonie avec la situation de l'âme. Partout où cette harmonie manque, comme, par exemple, dans le poème dramatique, il ne reste plus que le plaisir qu'une cadence & une harmonie régulières procurent à l'organe de l'ouïe ; & ce plaisir est trop faible, trop froid, pour qu'il puisse empêcher d'apercevoir & de sentir le moindre écart de la vérité, & pour qu'il serve à le réparer. --- Vous me direz sans doute qu'il se trouve malgré cela des pièces écrites en vers qui sont très-touchantes, & j'en couviens volontiers avec vous ; mais je vous demande à mon tour quelle est la cause de l'intérêt que ces pièces inspirent ? Est-ce, ainsi que dans l'opéra, le faux même qui se met à la place du vrai ? Ou n'est-ce pas plutôt ce reste de vérité & de bonté de l'ouvrage que ce

faux n'a pu effacer ou obscurcir entièrement? --- Otez de l'opéra tout ce qu'il peut y avoir de faux, & vous en diminuerez l'effet; ôtez de même le faux du drame déclamé, & son effet sera augmenté. L'idéal de chacun de ces poèmes a des différences trop caractéristiques pour que les mêmes principes avec les conséquences qui en découlent puissent leur être appliqués.

Le jugement un peu hardi que j'ai hasardé sur le drame des Grecs vous a déplu, & vous avez cherché à justifier sa vérification, parce que ce drame étoit une espèce d'opéra, & que sa déclamation soutenue ressembloit au chant. J'avoue que cette circonstance n'auroit pas dû m'échapper. Si j'en avois fait mention, peut-être me ferois-je exprimé avec plus de retenue & de circonspection, mais non pas avec plus de justesse que vous; je n'aurois pas refusé aux Grecs le véritable idéal des poèmes dramatiques, mais seulement celui du simple drame, qui ne tient à aucun art étranger, & dont l'effet est produit par ses propres moyens. Et de cette manière la proposition qu'il m'importoit d'établir restoit toujours dans toute sa force; savoir,

que l'exemple des Grecs n'auroit pu faire loi pour nous , parce que la versification n'étoit peut-être fondée , chez ce peuple , que sur l'idéal particulier qu'ils avoient du drame ; que l'art qu'ils avoient associé au drame rendoit cette versification nécessaire , & que du moment de leur séparation elle devenoit non - seulement superflue , mais même très-nuisible à l'effet . --- Faites à présent de cette manière de voir plus modérée l'usage qu'il vous plaira , & ne me soupçonnez pas d'avoir voulu râvaler le mérite des Grecs .

Vous me faites deux objections touchant la règle trop générale qui ordonne de modérer l'action théâtrale , & je n'hésite pas à reconnoître la justesse de la première . En effet , l'acteur doit se conformer à l'intention de l'auteur ; & lorsque celui-ci a écrit son drame en vers , ou , pour parler plus exactement , qu'il a choisi un mètre trop caractérisé , & quand avec le nombre le ton entier de la diction est exalté ; il faut alors sans doute que le jeu , ainsi que la déclamation , outrepassent la vérité . Diderot nous a dit la même chose en y ajoutant la remarque , qu'au théâtre

Il falloit outrer tout ou rien ; & c'est encore là ce que je penfois en justifiant les acteurs tragiques françois par le sytème que les poëtes de cette nation ont adopté, & en blâmant Eckhoff de rendre avec trop de naturel certains caractères chargés⁽¹⁾. Il faut convenir à la vérité, qu'une contradiction manifeste est toujours l'effet de la fausse tension donnée à l'action théâtrale ; cependant cette contradiction est moins frappante , elle est plus simple , & par cette double raison moins choquante , s'il y a de l'harmonie dans tous les moyens employés à désigner un sentiment ; que lorsque ces moyens , (savoir , les paroles , le rythme , le jeu & la déclamation) se contrarient autant entr'eux qu'ils peuvent être opposés en tout ou en partie , à la situation momentanée de l'ame. --- Ceci doit vous prouver que le parti d'attaquer la versification (source tantôt nécessaire , tantôt accidentelle d'autres fautes très-graves) plutôt que de combattre tout uniment le jeu trop outré , étoit le plus sage & le seul que je pouvois

(1) Voyez la Lettre VII , Tome III de ce Recueil , pag. 382.

prendre. J'ai attaqué le mal par sa racine, & j'aurois fait preuve d'imprudence si j'avois adressé mes conseils aux acteurs, sans les donner en même-tems, & cela de préférence, aux poëtes.

Il me semble que votre seconde remarque est fondée sur un mal-entendu. L'observation, que chez certains peuples on prend pour nature ce qui passeroit pour affecté & outré chez nous, ne frappe pas au but; ou si cela doit être regardé comme exact, cette observation est fausse. N'y a-t-il donc pas, demanderai-je à mon tour, chez ces peuples d'un caractère plus vif que vous pourriez avoir en vue, la moindre différence entre le geste oratoire, le jeu de la conversation & la danse? N'y trouve-t-on aucune limite entre le chant, la déclamation soutenue & le ton ordinaire de la société, aucune séparation entre le vers, le rythme majestueux, & le nombre aisément familier du dialogue? Car toutes ces choses, ainsi que nous l'avons déjà vu, se trouvent dans des rapports & dans des liaisons réciproques. Si ces différences doivent se rencontrer, & existent en effet partout, & principalement chez les peuples les plus polis, il ne

suit nullement de votre observation que le jeu dramatique ne doive jamais se tenir dans de certaines limites ; il en résulte seulement que ces limites ne sont pas les mêmes pour chaque peuple ; que ce jeu aura plus de feu , plus d'énergie , plus d'élévation chez l'un , & qu'il sera plus froid , plus foible & moins frappant chez un autre . Ceci nous conduit à une nouvelle remarque qui a été faite souvent , & qui se fonde encore sur d'autres raisons que celles qui viennent d'être rapportées ; savoir , que tout le mérite d'un acteur peut être senti & apprécié seulement par ceux , au milieu & à l'imitation desquels il s'est formé , & qu'il ne peut paroître dans tout son éclat que sur la scène nationale , & non sur celle de l'étranger . -- Ainsi que vous le voyez , je n'applique pas votre remarque concernant la chaleur vraie & naturelle de certains peuples , à ce jeu faux & plein d'affectation que le public d'une autre nation a mis à la mode . Je présume que vous ne prétendez pas recommander comme naturel certain jeu , que le mauvais goût seul a pu introduire sur quelques théâtres .

Je terminerai cette suite de remarques isolées, en y en ajoutant encore une, qu'à la vérité vos observations n'ont pas fait naître, mais qui, comme je m'en flatte, ne vous déplaira pas. On a demandé si l'orateur sacré pouvoit se former d'après l'acteur, & s'il lui étoit permis d'en imiter le ton & le geste? Il n'y a pas long-tems même qu'on a beaucoup débattu cette question. J'y répondrai qu'ille peut & qu'il ne le peut pas, tout comme on le voudra. Il ne le peut pas, en tant que les pensées & le caractère de la plupart des rôles ne peuvent être aucunement d'accord avec les pensées & le caractère de l'orateur sacré; & secondelement, parce que le drame & le sermon diffèrent trop entr'eux pour que l'action qui convient à l'un puisse être propre à l'autre. Les personnages du drame débitent des pensées qui doivent leur existence à la situation du moment; le prédicateur en communique au peuple qu'il a eu tout le loisir de claffer dans sa tête: les acteurs sont dans un état d'inquiétude extérieure très-réelle; certains & irrésolus, ils sont agités par des idées & par des sentiments variés: la tranquillité extérieure du prédicateur n'est trou-

blée d'aucune manière ; occupé d'un seul objet , il n'a aussi qu'un seul sentiment principal & permanent , qu'il peut développer à loisir. Dans le monologue d'*Hamlet* sur le suicide , il s'agit d'un objet de la plus grande importance ; l'ame est montée à un ton sérieux ; ce ton , l'attitude & le geste ont de la dignité : l'orateur sacré ne pourroit-il pas en faire usage ? Non certainement , parce qu'*Hamlet* , enseveli dans ses réflexions , ne fait que commencer à examiner sérieusement la question ; en passant d'une idée à l'autre , il se perd dans des doutes qui se multiplient dans son esprit , & cette situation ne peut jamais convenir à un orateur chargé de l'instruction publique . -- Mais je réponds aussi affirmativement à la question proposée ; savoir , en tant que dans le drame il peut se trouver des passages dont les sujets médités auparavant par les personnages sont exposés de suite & sans trouble , & qui par conséquent équivalent à des discours suivis ; & en second lieu , en tant que ces passages peuvent être pleins de dignité , que les caractères des personnages peuvent avoir un caractère sérieux , noble &

élévé. Les conseils paternels que le *Père de famille* de Diderot donne au second acte à sa fille & à son fils sont de ces discours suivis & médités auparavant ; il y règne à la vérité beaucoup de sensibilité ; mais qui osera bannir le ton du sentiment de la chaire , & transformer l'orateur sacré en un moraliste froid & insensible ? Il suffit que le sentiment dominant des discours en question soit du genre le plus noble , & qu'un père prudent & tendre , qui exprime ce sentiment envers ses enfans chériss , soit à mes yeux le caractère le plus vénérable qui existe. Qu'est-ce qui empêchera l'orateur sacré de faire du théâtre son école , & d'un excellent acteur l'objet de ses études ? Plût au ciel que beaucoup d'entr'eux eussent vu un Aufresne ou un Ekhoff , & qu'ils se fussent trouvés en état de sentir & d'imiter le jeu vrai , naturel , plein de dignité & de grace de pareils acteurs ! Exiger de l'orateur sacré qu'il accompagne le ton du sentiment d'un simple jeu de mains insignifiant & employé au hasard , ce seroit vouloir que ses gestes taxaffent ses paroles de mensonge. Il faut certainement que son jeu soit toujours

expressif, pourvu qu'il soit en même-
tems posé, modéré & convenable à son
état, ainsi qu'au sujet qu'il traite; &
tel fut aussi dans la situation citée, &
dans nombre d'autres de ce genre, le
jeu sublime d'Aufresne & d'Ekhoff.

L E T T R E X X X I X.

LA règle concernant la facilité du jeu, où, si vous l'aimez mieux, les conseils contre un jeu guindé & outré que j'ai exposés jusqu'ici, peut-être avec trop de prolixité, étoient appuyés sur les propriétés mêmes du genre dramatique, qui, montrant au spectateur tout au moment de son existence actuelle, n'admet, par cette raison, ni un ton décidé de l'ame, ni un sentiment permanent, ni un développement oiseux des pensées & des passions. J'espère que vous ne me taxerez pas de négligence ou de paresse, si je n'étends pas ces conseils aux genres de l'espèce en question, en développant de quelle manière la tragédie, la comédie & la farce doivent être représentées. Comme je

ne me suis pas encore écarté du général ; je puis aussi regarder cette discussion particulière comme étrangère à mon plan ; d'ailleurs, j'aurois dû m'occuper de la différence qui existe entre le comique & le sérieux en traitant des expressions particulières, sans attendre le moment où il faut examiner la réunion de ces deux genres. Le véritable motif qui, dès le commencement de mes recherches, m'a empêché de discuter cette matière, c'est, qu'en y réfléchissant, je me suis convaincu de n'en pouvoir rien dire de neuf, rien qui me feroit propre, rien du moins qui méritât quelqu'attention après tout ce que d'autres en ont dit avant moi.

En ne s'attachant pas à l'espèce, en général, à laquelle appartient un ouvrage de l'art, (ai-je dit plus haut) mais à ses qualités particulières, on peut prendre en considération l'ensemble de toutes ses parties, ou seulement la réunion de certaines parties particulières. Dans le premier cas, l'examen peut avoir un double objet ; car l'ensemble qu'on veut apprécier peut être la pièce entière ou un rôle particulier. Ceci donne matière à deux questions : qu'est-ce qu'il faut observer

observer à l'égard du rapport d'un rôle à la totalité des autres, & à l'égard du rapport de scènes particulières à l'ensemble d'un rôle ? Vous remarquez sans doute bien que je me borne également ici au théâtre, en examinant le drame sans y confondre aucune autre production de l'art qui puisse tenir à la pantomime.

Je réponds à la première de ces questions, que l'acteur doit étudier son rôle dans les rapports qu'il peut avoir avec tous les autres rôles du drame, & qu'il doit saisir l'effet que le poète a en vue, non-seulement à l'égard de toute la pièce, mais aussi à l'égard des scènes particulières. Par cette double étude il acquerra la véritable connoissance de la manière dont il faut qu'il rende le caractère particulier qu'il aura à représenter, en déterminant en même-tems le degré d'expression qu'il pourra se permettre pour faire sortir son rôle à côté de ceux des principaux personnages. Sans ce coup-d'œil attentif sur l'ensemble, sans l'appréciation exacte de la part qu'un rôle particulier a dans l'impression totale, sans cette subordination modeste & volontaire, l'effet du drame, s'il n'est pas entièrement détruit, est du moins

troublé & affoibli. On en a déjà la preuve toutes les fois que le jeu des différents personnages, sans causer un désaccord proprement dit dans les sentiments, affoiblit seulement l'expression de ceux qui, de préférence, doivent fixer l'attention du spectateur. C'est ainsi, par exemple, qu'*Horatio*, en appercevant le spectre au même instant qu'*Hamlet* le voit, peut, par une expression trop animée & trop frappante, partager les regards du spectateur entre lui & ce prince, & même les attirer entièrement sur lui seul. Lors de la première apparition du spectre, il peut tellement renforcer l'expression, qu'il mettra le prince dans la nécessité, ou d'imiter simplement son jeu, ou de l'outrer contre nature. Mais ce mauvais effet est beaucoup plus sensible, lorsque des caractères comiques sont mêlés à des caractères sérieux, & quand des scènes touchantes & gaies se succèdent sans ordre. Le poète aura beau écarter avec soin tout mélange défaçable de pareilles scènes, & éviter les transitions brusques du sérieux noble au bas-comique ; l'acteur, par des lazzi déplacés, peut détruire en un instant

toute la belle ordonnance de son drame. Qu'il soit question, par exemple, d'une reconnoissance touchante, qui fasse éprouver à tous les spectateurs le sentiment le plus doux, le plus tendre & le plus voluptueux; mais qu'au moment qu'on y pense le moins un des personnages secondaires & comiques s'avise de les distraire par quelque grimace risible, convenable au caractère de son rôle, mais non pas à celui de la scène, & aussi-tôt toute illusion cesserá pour les spectateurs; les moins sensibles riront aux éclats, & les autres s'indigneront contre le farceur. Si de pareilles fautes se renouvellent souvent dans le cours de la pièce, ou si l'on met trop de chaleur dans les rôles comiques, & trop peu dans les rôles sérieux, tout l'effet que le drame pouvoit & devoit naturellement produire sera alors totalement détruit. Si le poëte a ménagé avec adresse, des traits comiques pour égayer de tems-en-tems l'aïne, & pour faire fortir, par le contraste, les scènes touchantes, ces traits comiques, rendus seulement comme des nuances légères, pourront peut-être

produire les plus heureux effets ; mais tout deviendra confus & insignifiant du moment que les caractères comiques brilleront plus qu'il ne convient ; que les figures secondaires fortiront des demi - teintes du tableau pour se mêler parmi les figures principales , qu'elles poufferont hors de leur place , & qu'elles feront fuir dans l'ombre des derniers plans . On regarde sans savoir ce qu'on voit ; il y a encore une espèce de peinture , mais il n'existe plus de tableau ; on apperçoit un amas de figures , mais placées confusément & sans se grouper ; en un mot , on regrette les qualités essentielles à tout ouvrage de l'art ; savoir , l'intention , l'unité & l'ensemble .

Une autre faute très-grave rend souvent l'impression d'une ordonnance manquée bien plus désagréable encore ; c'est lorsqu'un acteur , séduit par le désir de briller , & peu content d'outrer le caractère de son rôle , s'avise de le jouer d'une manière absolument fausse . Sur tous les théâtres où j'ai vu représenter le *Père de Famille* de Diderot , cela est arrivé à l'égard du rôle du *commandeur d'Auvillé* . Les comédiens qui

en furent chargés, paroisoient s'être tous donnés le mot pour rendre ce rôle exactement à rebours; & si Diderot avoit assisté à une pareille représentation, sans comprendre la langue allemande, il auroit dû croire qu'on avoit retranché entièrement de sa pièce le rôle du commandeur pour y substituer celui d'un misérable farceur. La métamorphose commençoit par le costume: au lieu de l'habit simple, orné d'un galon uni, que Diderot veut bien accorder à ce caractère (1), celui du premier acteur que j'ai vu dans ce rôle étoit chamarré d'or d'une manière si ridicule, qu'à peine en distinguoit-on la couleur du velour écarlate. Cet ignorant avoit tout l'air d'un bouffon; & ce qui étoit pire encore, c'est que son jeu y répondoit parfaitement. Un homme fournois, infidieux, taquin, qui se réjouit du malheur d'autrui, qui s'applaudit en secret de ses menées perfides, qui s'emporte seulement quelquefois par moment, & qui réunit enfin toute la mauvaise humeur d'un oisif & d'un célibataire;

(1) Voyez *Le Père de Famille*.

cet homme , dis-je , devint un turbulent furieux , un farceur de la lie du peuple , un rieur grimacier & bruyant , & , pour tout dire en un mot , un être aussi méprisable que ridicule ; qu'on étoit étonné de voir admis dans une semblable société , & lié à une pareille famille ; de manière qu'il me paroiffoit impossible que quelqu'un pût lui marquer le moindre égard . Cette malheureuse métamorphose fit non-seulement tort au caractère même du personnage , mais aussi à toutes les situations dans lesquelles il paroiffoit ; & les sentimens excités dans les autres scènes n'étant ni entretenus , ni continués convenablement , la pièce entière dût naturellement perdre de son effet . Il n'y n'y a que la mauvaise humeur contre un homme déplaisant , la crainte qu'inspire un fournois , le mépris qu'on a pour un esprit borné , la colère qu'excite en nous un méchant qui triomphie ; (sentimens qui devroient durer encore , lors même qu'on ne peut s'empêcher de sourire) il n'y a , dis-je , que de pareils sentimens qui puissent être en harmonie avec ceux qu'excitent les autres rôles , & qui puissent les seconder , les faire sortir & en renforcer

l'effet. Lorsqu'on est forcé d'éclater de rire en voyant des farces d goutantes, il est impossible que la suite de pareils sentimens ne soit pas interrompue d'une manière d sag rable, ou qu'elle ne soit même pas entièrement détruite.

Je fais fort bien que cette étude d'un rôle dans ses rapports avec les autres rôles, ce sentiment du plus haut degré d'expression de l'ensemble qui doit déterminer l'ordonnance de ses parties, & cette explication de chaque caractère particulier, fondée sur la connoissance exacte de tous ceux des autres personnages, exigent un certain coup-d'oeil juste & pénétrant, que la nature ne donne pas à chaque artiste, quoiqu'il puisse avoir d'ailleurs beaucoup de talent; ce don précieux est même du nombre de ceux qu'elle dispense avec le plus d'conomie.

À mon avis, l'occupation essentielle de chaque directeur de spectacle devroit être, de diriger l'acteur dans l'étude de son rôle, de lui en développer les détails, sans jamais perdre de vue l'idée de l'ensemble, de lui indiquer la véritable place qu'il doit occuper dans chaque groupe, & de le retenir toutes les fois qu  son défaut de jugement pourroit l'égarer

dans de fausses routes. Mais ce ne seront-là que des rêves, aussi long-tems que l'anarchie règnera dans nos spectacles, ou qu'ils feront gouvernés par des directeurs ignorans, dont tout le talent se borne au calcul de la recette, & à empêcher qu'on ne ferme la porte. Ce ne seront que des rêves, aussi long-tems que le directeur le plus instruit devra s'occuper à varier sans cesse son répertoire & à donner des nouveautés; qu'après quelques répétitions & après une étude superficielle des rôles, il sera forcé de passer à la représentation des pièces, moins jaloux de mériter le suffrage du public que d'assurer la subsistance de sa troupe. Ce seront des rêves, aussi long-tems que l'acteur, parvenu à peine au-dessus du médiocre, rejetera avec dédain tout conseil salutaire; qu'un fol orgueil l'engagera à se soustraire à toute espèce de subordination, sans laquelle cependant plusieurs artistes réunis ne fauroient produire rien de médiocre, & à plus forte raison rien d'excellent; aussi long-tems que chaque acteur, voulant briller seul, mendiera les applaudissements du public, en s'abandonnant aveuglément à une sen-

sibilité naturelle & sans culture, & que, bien loin de vouloir faire preuve de connoissance & de jugement, il préférera les acclamations de la multitude au silence éloquent du connoisseur.

Si chaque rôle particulier doit être étudié suivant ses rapports avec l'ensemble de la pièce, il faut également que l'acteur, dans l'étude des scènes particulières, ne perde jamais de vue l'ensemble de son rôle : éclairé par la comparaison des différentes parties du rôle sur leur valeur respective, il en saura mieux le sens, & dans nombre de passages il ne sera embarrassé de trouver ni l'accent, ni la nuance convenables avec lesquels ils doivent être rendus. L'avantage le plus important qui résultera pour l'acteur de cette manière d'étudier son rôle, consiste en ce qu'il pourra distribuer avec sageesse la chaleur avec laquelle il doit le rendre. Il apprendra à la modérer, à la renforcer à propos, & à faire sortir tout l'esprit du caractère de son rôle par une gradation bien nuancée. Une tirade peut être pleine de feu & de passion ; mais dans telle ou telle scène il y en aura une autre plus animée, plus passionnée ; ainsi, lorsque

L'acteur s'attache uniquement à la première scène ; lorsqu'entraîné par la chaleur du sentiment, il la rend avec toute la force qu'il peut y mettre ; comment pourra-t-il renforcer ensuite ses moyens pour rendre convenablement la scène suivante ? Il sera réduit alors à manquer totalement la gradation, & à blesser toutes les lois du beau, ainsi que toutes les règles de la convenance. Supposons qu'un frère, témoin du désespoir d'une sœur chérie, abandonnée par son amant, jure, partout ce qu'il y a de plus faint, de la venger du perfide qui l'outrage, & que l'acteur chargé de ce rôle déclaine cette imprécation avec trop de véhémence ou avec trop de fureur, il ne lui restera plus de nuance pour caractériser son jeu, lorsqu'atteignant le traître il lui reprochera son infâme conduite. Cependant cette crainte de disper d'avance toute son énergie, ne doit pas être poussée trop loin par l'acteur ; il détruirait l'effet de son rôle & de l'ensemble de la pièce, si, pour faire sortir davantage la scène principale, il se faisoit une loi de rester froid & languissant dans celles qui la précèdent. Un ménagement si mal entendu est, en

effet, la maxime favorite de certains acteurs, & j'en ai vu qui, sans aucune gradation, passoient subitement dans de pareils rôles d'un extrême à l'autre. C'est la foudre, qui, après avoir grondé foiblement dans le lointain, éclate à l'improviste sur notre tête. Sans doute de pareils coups sont d'autant plus véhéments qu'on s'y attendoit moins ; mais loin de faire impression, ils ne font qu'étourdir ; tandis que quelques coups préparatoires & successivement plus forts produisent inmanquablement un meilleur effet qu'un seul coup amené sans aucune gradation.

Il y a peut-être encore beaucoup de règles pratiques dont il seroit bon de parler ici ; mais suivant notre convention, vous ne pouvez pas exiger que je remplisse entièrement le cadre, puisque je n'ai promis qu'une esquisse de ce grand tableau. En effet, il ne me vient plus à l'esprit aucune remarque qui soit assez générale pour convenir à mon plan, ni assez importante pour m'engager à l'y ajouter. En attendant, le peu que j'ai dit peut suffire pour vous mettre à même d'apprécier la valeur de la seule épreuve que je crois propre pour juger

de la bonté d'une pièce de théâtre, & qui ne consiste pas dans la simple lecture, mais dans la représentation réelle.

Ce seroit, à la vérité, l'épreuve la plus sûre & la plus décisive, si nous avions des troupes composées d'acteurs assez intelligens, assez instruits pour qu'ils pussent rendre tous les genres de caractères ; si l'ignorance, l'incurie & la partialité ne distribuoient pas les rôles & toujours maladroitemenr ; enfin, si chaque acteur pouvoit jouer dans ses momens les plus heureux & avec la plus scrupuleuse fidélité les rôles qu'il auroit étudiés & raifonnés avec toute l'attention nécessaire. Mais si de semblables troupes n'existent nulle part, si nous ne pouvons pas nous flatter d'en posséder une seule de ce genre, si la plupart des acteurs n'ont ni talent, ni mémoire, ni jugement, ou si celui qui réunit ces précieux dons de la nature à des connaissances acquises par un travail infatigable, se trouve presque toujours déplacé ; si tantôt un acteur, tantôt plusieurs, & souvent tous détruisent l'harmonie du drame, & en rendent l'effet faux & nul ; si, comme de nombreuses expériences le prouvent, la même pièce

représentée sur deux théâtres différents ne se ressemble plus, ou si les mêmes spectateurs qui la sifflaient dix ans auparavant en font ensuite les plus grands éloges; pourrois-je avoir tort de préférer sans hésiter l'épreuve de la lecture à celle de la représentation? Je conviens, à la vérité, que le lecteur dont le jugement peut faire loi en cette matière, doit être un homme doué non-seulement d'une imagination ardente, mais aussi d'une sensibilité exquise; un homme, qui, toujours en esprit sur la scène, ne se contente pas d'avoir les personnages dans sa pensée, mais qui les voit présens, & qui en remplit, pour ainsi dire, les rôles, en suivant le degré de perfection convenable à chacun d'eux. Il y a long-tems qu'on a fait la remarque que telle ou telle pièce produit un bon effet, parce que sa médiocrité est dans la plus parfaite harmonie avec celle des acteurs, & que noinbre de beaux traits sont perdus dans une autre pièce, parce qu'il faudroit un Garrick ou un Ekhoff pour les sentir & pour les rendre convenablement (1). Ne seroit-ce

(1) Lessing dans sa *Dramaturgie*, T. I, p. 141 de la traduction de M. Junker, en donne encore d'autres gaffons. *Note du Traducteur.*

pas une injustice criante que de vouloir préférer le poëte médiocre au grand poëte , parce que des acteurs ineptes ne peuvent pas faire valoir toutes les beautés des productions de ce dernier ? Ne feroit-ce pas également être injuste que de vouloir mépriser les compositions sublimes d'un Bach , parce qu'un ignorant musicien écorche nos oreilles en les exécutant , & de leur préférer un air de pont - neuf , par la raison que le plus médiocre musicien peut le jouer d'une manière supportable ?

L E T T R E X L.

Les questions qui nous restent à examiner offriront de bien plus grandes difficultés que celles dont nous venons de nous occuper. Il s'agira maintenant de l'harmonie qui doit exister entre les moindres parties d'un rôle ; c'est-à-dire , entre les tirades particulières , ou entre tous les petits détails , qui , peu importans en apparence , n'en méritent pas moins l'attention de l'acteur jaloux de concourir à l'effet général qu'une pièce de théâtre peut produire.

La première remarque qui s'offre ici à ma pensée, c'est que dans tous les passages où la peinture est permise, l'acteur doit s'attacher seulement aux traits généraux & les rendre par son jeu ; ou plutôt il doit y réunir tous les traits qui ont une détermination secondaire, sans jamais se permettre de les séparer, ni de les indiquer successivement par son jeu. Lorsqu'il blesse cette règle, son jeu cesse non-seulement d'être vrai, mais il perd aussi de sa beauté. En cessant d'être naturel, il sera guindé, embarrassé & surchargé de gestes inutiles. J'ai fait ailleurs une semblable remarque à l'égard de la composition de la partie du chant (1), & j'aurois pu l'étendre alors à tout ce qui tient à l'art de la déclamation. Lorsque la langue, forcée par son impuissance d'exprimer tout à la fois, divise les pensées en plusieurs parties, & détaillé les traits particuliers des tableaux ; l'imagination, en faisissant l'ensemble, se tient uniquement à l'idée principale dans laquelle, comme dans un centre

(1) Voyez *Lettre sur la Peinture musicale*, T. I de notre Recueil, p. 247.

commun ; toutes les idées secondaires se réunissent , & elle cherche à en rendre l'image ou l'impression par l'accent & par le jeu. L'idée de César , qui , avec un regard plein de bonté , reproche à son meurtrier son ingratitude , est à la vérité rendue en plusieurs mots par le poète ; cependant ce n'est-là qu'une seule idée. Le reproche est intimement lié avec la douceur du regard , & tous les deux le sont aussi dans leur direction sur le meurtrier ; leur expression doit donc être également réunie dans le ton & dans le geste. Il seroit ridicule , que dis-je , il seroit puérile , de vouloir donner à chacun de ces motifs son expression propre , en indiquant l'idée du meurtrier par le ton glapissant & aigre de la fureur , celle de la douceur par un chuchotement doux & aimable ; enfin , celle du reproche par un ton décidé & sévère , enlevant , avec un regard furieux , la main fermée , prête , pour ainsi dire , à enfoncer le poignard , en avançant ensuite la main ouverte avec une mine pleine d'amitié & de douceur , & en la relevant avec l'expression du reproche , & avec le front sévère qui caractérise le juge inexorable. Il faudroit rejeter

rejeter une succession aussi rapide d'expressions contraires, ne fût-ce que par la raison que l'imagination, quelles que soient sa souplesse & sa force, ne peut la suivre assez promptement pour produire de pareilles modifications dans l'âme avec la célérité nécessaire. Un jeu varié aussi rapidement ne prouvera jamais que beaucoup d'art; & ce sera même un art manqué & mal-combiné; car le véritable talent ne s'écarte jamais de la nature; il la représente fidellement telle qu'elle est, quoiqu'à la vérité dans un degré de perfection où on ne la voit que très-rarement, ou seulement dans les momens les plus heureux de ses développemens.

Ce que je viens de dire ici tient déjà à la règle principale de la continuité du jeu, & même à un de ses points les plus importans, & qui mérite toute l'attention de l'acteur. Avant de chercher à développer ce point, je vais rapporter d'entre grand nombre de règles secondaires quelques-unes des plus faciles qui sont contenues dans cette règle principale.

Il y a dans le discours, comme chacun le fait, plusieurs suspensions & plusieurs pauses d'une durée plus ou

moins longue, pendant lesquels on doit tâcher de deviner la situation de l'âme des personnages. Le jeu du geste n'a aucun de ces repos ; les personnages mêmes, ainsi que l'expression de leurs pensées & de leurs mouvements frappent sans cesse l'œil du spectateur. Leur aspect est significatif dans chaque moment de l'action, soit par l'expression actuelle d'une affection déterminée, soit même par le repos, par l'indifférence ou par la distraction de ces personnages. Ces deux dernières situations ne doivent jamais appartenir à l'acteur, mais toujours au personnage qu'il représente ; si elles ne conviennent ni à son caractère, ni à sa position, du moment, alors la moindre pause dans l'expression interrompra également l'illusion, & celle-ci étant l'âme de tout effet théâtral, ne fauroit être interrompue souvent sans courir le risque d'être totalement détruite. Que l'acteur ait donc grand soin de ne pas s'oublier après la fin d'une tirade ou d'une réplique pour ne se réveiller que lorsqu'il sera appellé par le premier mot du guet ; qu'il se souvienne que l'œil du spectateur, quoique fixé sur le personnage

qui parle, n'en observe pas moins le jeu muet des autres qui sont en scène ; & qu'il se garde sur-tout d'examiner d'un air indolent ou avec une curiosité imprudente le parterre & les loges. Tout autre jeu inuet qu'il se permettra selon les circonstances de sa situation actuelle peut convenir au caractère de son rôle ; mais dans aucun cas des regards curieux qu'il promène dans toute la salle ne sauroient être naturels ; car il faut que tous les personnages en scène fassent absolument faire abstraction des spectateurs, qui même ne doivent pas exister pour eux.

Diderot dit (1) : « Que l'acteur doit se représenter sur le bord du théâtre un grand mur qui le sépare du parterre ; qu'il faut qu'il joue comme si la toile ne se levoit pas ».

Je désirerois que l'acteur trop timide crut davantage à ce mur de séparation que celui qui joue avec trop d'assurance ; car cette persuasion le garantiroit d'une certaine roideur dans ses mouvemens, & d'un certain jeu incohérent, mannequiné & tronqué qui ne blesSENT pas moins la vérité qu'ils nuisent à la grace. Chaque

(1) Diderot, *de la Poésie dramatique.*

suite de changemens, qui n'occasionne pas un mouvement sensible dans l'ame, doit se faire en passant par de certaines modifications intermédiaires, soit que le repos succède à l'activité, soit qu'il la précède, ou que l'activité redoublée se trouve dirigée vers un objet nouveau. Pour donner un exemple de ce dernier cas; (car je me rappelle d'avoir déjà traité ailleurs cette matière, (1)) représentez-vous un homme qui interrompt un entretien avec son interlocuteur, non pas à cause que quelqu'événement extérieur l'en détourne, ou parce qu'il se souvient tout-à-coup d'avoir négligé à remplir un devoir important; mais parce que le sujet de la conversation étant épuisé, il doit naturellement cesser d'y prendre quelqu'intérêt: cet homme conservera-t-il jusqu'au dernier mot sa première position, en se disposer alors subitement au départ; ou ne réunira-t-il pas plutôt l'une & l'autre par une direction intermédiaire? Ne se préparera-t-il pas déjà au départ avant la fin du discours, en adressant les

(1) Voyez la *Lettre X*, T. III de notre *Recueil*, p. 413.

avant-derniers mots à son interlocuteur dans une attitude à demi-tournée , & les derniers après avoir commencé à s'en éloigner ? L'ame passe ici par une gradation insensible de l'idée de la durée de la conversation à celle de sa fin , & de l'idée des motifs qui retiennent l'interlocuteur à celle des raisons qui déterminent son départ , de manière qu'elle fait l'une lorsque l'autre est abandonnée : il faudra donc que les mouvemens analogues du corps soient liés entr'eux par des transitions également imperceptibles ; & des changemens trop brusques & privés des nuances intermédiaires , en détruisant l'harmonie dans l'ensemble du jeu , en blesseroient aussi la vérité.

Quoique le même cas n'ait plus lieu , lorsqu'une impression inattendue sur les organes , ou une image qui frappe subitement l'imagination d'un homme , le tire de l'état de repos ; vous ne trouverez cependant jamais que , dès le premier instant , son activité aura une direction déterminée , ou qu'il aura une affection simple & très-décidée de désir , d'horreur , de plaisir ou de dégoût . Comme l'esprit , lorsqu'il est tranquillisé

par une idée qui lui paroît une vérité consolante , est forcé d'adopter une idée diamétralement opposée , ne peut de toute nécessité y arriver qu'en passant par un état intermédiaire qui est celui du doute ; de même le cœur , quand on veut le faire passer de la tranquillité à quelque passion déterminée , doit nécessairement passer d'abord par un état de défardre intérieur . La durée de cet état peut être plus ou moins longue , & dans certains cas ses effets peuvent être si faibles & si insignifiants , qu'on les appercevra à peine ; mais ils n'en feront pas moins réels , à en juger par tous les exemples qu'il me feroit facile d'en donner . Représentez - vous seulement l'affection à laquelle l'ame doit passer , dans un degré supérieur de vivacité & de force , & vous trouverez que l'objet qui la cause opère toujours dans le premier instant une espèce de terreur agréable ou désagréable , suivant que cette affection sera celle de la colère , de la joie , &c. Mais la terreur est accompagnée d'étonnement , par conséquent il faut la regarder comme une espèce de doute , d'indécision & de fluctuation de l'ame : & quelle que soit

la rapidité avec laquelle cette incrédulité, en se dissipant, puisse faire cesser cette perplexité, il n'en existera pas moins un intervalle sensible; & jusqu'au moment où cet intervalle est franchi, le désir de la conservation, la colère ou tel autre sentiment pur & simple ne pourra dominer dans l'ame. Ceci fera à nous expliquer pourquoi l'homme craintif s'arrête tout-à-coup, en fixant avec des yeux hagards les objets qui l'environnent; & pourquoi, lorsqu'il commence à se mouvoir, sa marche est vacillante, incertaine, irrésolue : phénomènes qui, avec un degré inférieur de crainte, se manifestent par un faiblissement presqu'insensible, & par une interruption momentanée de la marche ou des mouvements.

Renversez la supposition d'après laquelle nous venons de raisonnner; qu'une affection quelconque soit la situation de laquelle l'ame doit passer à la tranquillité & à l'équilibre : & vous reconnoîtrez sur le champ, qu'ici la transition ne pourra s'opérer que par un affaiblissement & par une diminution insensible & progressive du sentiment. Il est impossible qu'à une impression tant soit peu forte puisse suc-

céder tout d'un coup un repos parfait ; ou qu'une secoussé violente puisse être suivie d'un état qui approche d'une manière sensible de la parfaite tranquillité.

Vous vous rappelez sans doute ce passage de l'opéra de *Zémire & Azor*, où la maladresses de l'acteur, qui passa subitement d'un état de sensibilité à celui d'une obéissance passive & absolue, vous parut si extraordinaire. Le père de *Zémire*, résolu de se livrer lui-même au monstre plutôt qu'aucun de ses enfants, & se préparant avec un pénible courage au départ, veut encore laisser à ses filles quelques conseils salutaires, comme le dernier gage de sa tendresse paternelle. Il demande de l'encre & du papier. *Ali*, qui vient le conjurer avec l'air le plus craintif & le plus touchant de renoncer à ce dangereux projet, entend à peine cet ordre de son maître, (qu'il prononce cependant d'une voix douce & tranquille) que toute expression est totalement effacée des traits de son visage ; sans hésiter, sans donner la moindre marque de douleur ni de pitié, sans ralentir tant soit peu son pas, & sans jeter un regard détourné sur son maître, il s'en va direc-

tement chercher dans l'appartement voisin ce qu'il lui a demandé. Une cessation si absolue de sentiment, une transition si brusque à la plus parfaite tranquillité d'esprit vous parurent, à juste titre, complètement ridicules. Mais ce que l'on peut dire de la tranquillité de l'âme trop prononcée lorsqu'elle y passe subitement d'un sentiment modéré, doit s'appliquer également à un degré trop sensible de cette tranquillité, quand il succède à des secousses trop violentes, ou aux tempêtes d'une passion quelconque; car lorsque cette transition est brusque, nous regrettons également cette tenue, cette gradation successive que la nature commande toujours dans de pareilles situations.

Supposons que l'honneur d'un homme fier & animé d'un noble orgueil soit blessé de la manière la plus sensible, & que par cette offense son âme soit bouleversée jusqu'à la fureur: quoiqu'il puisse être animé du plus vif désir de se venger, même à l'instant, si l'objet de son courroux se trouvoit sous ses yeux; il est cependant impossible que durant la première impression amère que lui cause le chagrin de l'offense, il puisse former

à cet effet un plan quelconque ; & encore moins un plan vaste & raisonné. Quelque simple que puisse être ce plan, & quelque facile qu'en puisse être l'exécution, il présupoferoit cependant un certain degré de réflexion & de force d'ame, dont l'offensé n'est pas encore capable dans la situation donnée. Il faudra donc qu'il se passe quelques inomens après la première explosion de sa juste colère, avant qu'il soit en état de se former une idée de la manière dont il tirera vengeance de l'insulte qu'on lui a faite.

Othon de Wittelsbach vient d'entendre la lecture de la lettre perfide de l'empereur *Philippe*; le nom du traître qui est au bas de la lettre ne frappe pas plutôt son oreille, qu'il se lève en fureur avec cette exclamation terrible : « Puisse le nom de Philippe être le cri d'alégresse de l'enfer, lorsque quelque monstre qui lui ressemble viendra pour y recevoir le prix de ses forfaits (1) » ! Les mots suivans : « Donnez-moi cette lettre », adressés au vénérable *Frédéric de Reuss*, paroissent déjà être prononcés

(1) *Acte III, Scène*

avec l'idée confuse d'une vengeance quelconque. Or, demandez-vous à vous-même ce que vous aimeriez le mieux dans cette situation : ou que l'acteur prononçât ces dernières paroles avec empressement & sans mettre aucun intervalle entre les premières ; qu'il modérât tout de suite (après la première secoussé avec laquelle il a fulminé le plus terrible souhait) l'expression convulsive de ses traits, en avançant la main pour recevoir la lettre : ou bien qu'il fit au paravant une pause, quand même elle seroit très-courte ; & qu'après avoir fait quelques pas fortement marqués il prononçât les dernières paroles, qui font, pour ainsi dire, un retour subit à la réflexion. Cette réflexion même devroit cesser aussi-tôt d'avoir lieu ; car sa durée tant soit peu prolongée ne seroit ni naturelle, ni vraie. Il seroit déraisonnable de vouloir que la plus impétueuse de toutes les passions s'évaporât avec tant de rapidité, & sans que ses éclats tumultueux se multipliaissent après quelques courts intervalles.

La continuité du jeu, la réunion de plusieurs mouvements & le passage de la tranquillité à l'affection, & de celle-

ci à la tranquillité, ont été jusqu'ici l'objet de nos recherches ; ce qui nous reste à examiner se réduit à la question principale dont j'ai fait mention plus haut, & qui concerne la réunion de plusieurs mouvemens passionnés. J'ignore si ma réponse à cette question fera claire & satisfaisante ; mais je suis convaincu que s'il m'étoit possible de la donner, elle feroit de la plus grande utilité pour le comédien. Selon moi, elle lui enseigneroit très-souvent la nuance convenable, & le véritable degré de l'expression ; elle lui feroit sentir la nécessité des repos, en lui indiquant sûrement la juste mesure de leur durée, & peut-être aussi la suite des mouvemens avec lesquels il pourroit les remplir ; elle l'aideroit à trouver le véritable jeu muet pendant le discours des personnages avec lesquels il est en scène, discours, qui souvent sont trop longs, ou qui occasionnent des sentimens trop disparates pour que le jeu muet puisse se borner à prolonger l'expression précédente. Ce dernier avantage feroit sur-tout sensible dans les tragédies écrites en vers, dont le dialogue devient en partie si peu naturel, parce que les répliques des

personnages contiennent presque toujours trop de choses, ce qui en fait de longues tirades aussi fatigantes pour l'acteur qui les déclame qu'embarrassantes pour celui qui doit les accompagner de son jeu muet.

LETTRE XLI.

LA rapidité avec laquelle une flamme doit s'élever & disparaître ensuite, dépend, selon vous, des qualités de la matière, qu'une étincelle embrâse. Il y en a qui sont peu ou point combustibles ; d'autres sont humides, d'autres encore prennent feu très - facilement. N'en sera-t-il pas de même de la célérité avec laquelle une passion doit naître & mourir ensuite ; &, continuerez-vous, cette célérité ne dépendra-t-elle pas de la disposition plus ou moins grande, que, suivant son caractère général, & suivant sa situation particulière, l'ame aura à se livrer à une passion donnée ? Cette pensée, par elle-même, est d'une vérité frappante ; mais je doute qu'elle puisse vous servir pour

démontrer la possibilité d'un passage immédiat de la tranquillité à des affections déterminées & plus vives. Lorf- que sans aucun indice extérieur & peut-être à notre insu des dispositions prochaines au développement de certaines affections se trouvent cachées dans les recoins obscurs de notre ame ; quand l'homme a une propension secrète à la joie , à la tristesse , à la mauvaise humeur , ou à quelqu'autre sentiment ; il s'y livrera sans doute à la première impulsion , peut-être même subitement & avec une impétuosité très-visible. Mais alors la parfaite tranquillité de l'ame , que j'ai présupposée comme condition essentielle , n'existe plus : le calme extérieur n'est qu'une apparence trompeuse , & le passage ne se fait que d'un moindre degré de vivacité à un degré plus fort.

Mais peut-être n'est-ce pas-là ce que vous avez voulu dire par votre objection ? Son véritable sens seroit-il qu'une tranquillité parfaite , ou qu'un équilibre absolu de l'ame est une idée , à laquelle aucun de ses états réels ne répond exactement ; que sa situation & son caractère produisent déjà une dispo-

sition secrète à de certaines affections, & que cette disposition n'est autre chose que la présence de certains mouvements insensibles, qui, en acquérant plus de vie, plus de plénitude & plus d'énergie, deviennent de véritables affections? Si c'est là votre idée, je suis entièrement de votre avis. L'état d'un équilibre parfait & d'une entière indécision me semble aussi n'être qu'apparent; mais j'ai cru qu'il ne falloit pas rejeter abfolument les apparences dans des recherches qui ne sont, pour ainsi dire, destinées que pour un pareil objet. Au reste, si vous l'aimez mieux, substituez par-tout le terme de mouvement insensible de l'ame à celui de tranquillité d'esprit, & appliquez ensuite ce qui a été dit de cette dernière situation à la théorie suivante de la réunion de plusieurs mouvements pas-sionnés.

Ces mouvements peuvent être d'une seule ou de plusieurs espèces: dans le premier cas, la faiblesse ou la force en déterminent la différence, & les diverses manières possibles de leur réunion con-sistent dans leur accroissement ou dans leur diminution. Nous avons déjà examiné celle-ci, en tant qu'elle doit s'opérer par une transition imperceptible

à la tranquillité ; mais si elle doit se faire par l'intervention d'autres affections , elle appartiendra à la théorie de la réunion de sentimens d'une espèce différente : il ne nous reste donc à examiner ici que l'accroissement des mouvements passionnés. Si la gradation en doit être insensible , alors le seul conseil qu'on puisse donner à l'acteur , consiste en ce qu'il doit saisir les traits les plus propres & les plus essentiels de chaque passion , & indiquer leur accroissement en les renforçant. Au contraire , si cet accroissement doit avoir lieu en franchissant rapidement plusieurs degrés intermédiaires ; il faut alors ajouter une nouvelle observation au conseil que je viens de donner à l'acteur ; savoir , que dans cette situation , ainsi que dans le passage d'une parfaite tranquillité apparente , l'ame se trouve dans un état intermédiaire de désordre , & que dans le cas d'une distance trop sensible entre les degrés , le jeu du geste doit aussi indiquer cet état par un air d'étonnement , par un léger recullement de surprise , ou partiel autre mouvement équivalent. Je rendrai l'une & l'autre observation plus sensibles par un exemple

exemple, que je n'ai pas befoin d'inventer, puisque j'en ai fait l'observation sur la scène : il vous sera d'autant plus agréable, qu'il est pris dans *Othon de Wittelsbach*, votre pièce favorite.

Frédéric de Reuss suspecte la probité de l'empereur *Philippe*; *Othon*, quoique trop vertueux pour soupçonner déjà une perfidie, veut cependant entendre la lecture de la lettre que *Philippe* lui a donnée pour le duc de Pologne. Le comte *Palaïtine*, comme vous ne l'ignorez pas, fait aussi peu lire que son écuyer *Wolf*. Le chevalier *Frédéric* se place près d'une table; *Othon* se met à côté de lui, & penchant un tant soit peu la tête, il dirige son oreille vers le chevalier. La confiance qu'*Othon* a dans les promesses de l'empereur l'emporte ici sur le soupçon; l'indignation qui s'affocieroit bien vite à ce soupçon s'il augmentoit, ne peut encore acquérir assez de force dans son ame. L'expression de toute sa Physionomie n'est que celle de la curiosité, d'une attention sérieuse (1). Le cheva-

(1) Voyez Planche XXXI, fig. II.

tier lit, & dès le commencement de la lettre il se trouvè des passages, qui, sans être absolument offensans, paroissent néanmoins étranges. Ces passages, tels que le chevalier les rend, ne ressemblent pas à ceux qu'avoit lu l'empereur ; il est donc naturel qu'ici l'attention doit redoubler. Après un étonnement visible avec lequel *Othon* accompagne ces mots : » Quoi cela se trouveroit dans la lettre ? l'empereur ne me l'a pas lu de même ! » après avoir témoigné sa surprise en secouant légèrement la tête, il s'approche davantage du chevalier ; il place son oreille plus près de la bouche du lecteur, comme pour abréger le chemin aux sons qu'elle va articuler, & pour les saisir avec plus de sûreté & de vîtesse ; ses sourcils sont plus rapprochés, & tous les muscles de son visage annoncent plus de tension & de force (1). Après le second paragraphe de la lettre qui ne change rien par rapport à l'attention, vient le conseil secret & perfide que l'empereur donne au duc de Pologne de ne confier aucune pou-

(1) Voyez Planche XXXI, fig. 2.

voir à *Othon* dont il puise disposer, & moins encore de combler ses vœux en lui donnant la main de sa fille, si célèbre par sa beauté. Ce trait de la plus basse & de la plus noire ingratitude de la part de l'empereur révolte *Othon*; moins il s'y attendoit & plus son cœur est déchiré : la triple exclamation *ha !* de ce comte Palatin est aussi bien le premier élan de la fureur que celui du plus grand étonnement ; son œil s'agrandit, sa main se ferre avec force, & de plus profondes rides sillonnent son front ; il a de la peine à rester en place ; le seul motif qui l'y retient encore, c'est le désir infiniment plus vif de voir cette abominable trame entièrement découverte ; désir qui ne permet presque pas au chevalier de se livrer à son propre étonnement ; car avec quelle chaleur *Othon*, en répétant à plusieurs reprises : « *Li-
sez, lisez !* » ne le pousse-t-il pas d'achever sa lecture ! Maintenant il ne lui suffit plus d'avoir son oreille fort près de la bouche du chevalier ; il le fixe avec un regard avide & immobile, comme pour saisir les paroles immédiatement sur ses lèvres à mesure qu'il lit, ou plutôt pour lire dans ses mines les paroles

avant qu'elles ne soient prononcées; &c., conformément à la remarque faite plus haut (1), suivant laquelle, lors d'un récit intéressant, celui qui l'écoute saisit souvent son interlocuteur par l'habit, ou par quelque partie de son corps, le comte Palatin porte aussi la main sur l'épaule du chevalier (2). L'étonnement d'*Othon* ne peut plus s'accroître, mais bien sa fureur, ainsi que le désir qu'il a de savoir tout le contenu de la lettre. Quoique par lui-même l'avertissement donné par l'empereur au duc de Pologne soit déjà très-offensant pour lui, cependant la raison qu'il en produit l'est infinité d'avantage; savoir, que l'esprit d'*Othon* est trop altier & trop enclin à la rébellion & à la discorde. Ces mots sont à peine prononcés, qu'*Othon* a quitté sa place; c'est trop peu pour lui que de saisir le chevalier par l'épaule; il lui passe le bras droit entièrement autour du col, tandis qu'il appuie avec force son poing sur la table. Un regard fixé sur le visage du lecteur ne lui paraît plus un moyen propre à

(1) Voyez Lettre XV., p. 142 du Tome IV. de notre Recueil.

(2) Voyez Planche XXXII., fig. 16.

satisfaire assez promptement sa curiosité : sans songer qu'il ne fait pas lire, il regarde la lettre avec l'expression du desir & de la fureur parvenus à leur plus haut degré (1).

J'ignore si pour d'autres que vous, mon ami, cette description sera assez claire & assez frappante, & si elle sera bien sentir l'exactitude & la vérité dans la gradation & dans le développement successifs des plus petits mouvemens propres à la situation dont il s'agit ; mais j'espère que vous en serez satisfait, puisque votre mémoire suppléera facilement à ce qui pourroit y manquer.

Des affections intuitives on passe aux desirs qui leur sont analogues de la même manière que d'un degré inférieur d'une affection on passe à un degré supérieur ; car au fond ce passagè n'est absolument autre chose qu'un développement successif, qu'une progression graduelle. La mauvaise humeur peut être trop foible pour que, transformée en colère, elle déploie son activité ; l'amour peut être seulement une douce impression sans

(1) Voyez Planché XXXII, fig. 2.

qu'une tendance extérieure à la possession de l'objet aimé puisse le rendre sensible ; & la douleur peut être trop modérée, trop concentrée, pour causer des agitations extérieures ou des passions violentes. Malgré cela, chacune de ces affections consiste déjà en une impulsion secrète de l'âme qui n'a besoin que d'être fortifiée par des impressions sur les organes, ou par des idées de l'imagination plus vives & plus répétées, pour se manifester comme désir au-dehors. Lorsqu'aucun obstacle n'en arrête l'activité, ou quand l'obstacle qui s'y oppose se détruit de lui-même, le passage se fait d'une manière facile, directe & sans état intermédiaire : un ruisseau tranquille n'a besoin que d'une plus forte quantité d'eau ; & il suffit de détruire la digue qui arrête un ruisseau déjà enflé pour que l'un & l'autre suivent leurs cours dans les lits qu'ils se sont creusés. Il en est sans doute autrement, lorsque l'obstacle doit être surmonté par les propres forces du désir : dans ce cas, il existera un état intermédiaire accompagné d'inquiétude, un sentiment composé, un combat peut-être douteux entre des affections, dont

Je ne puis parler qu'après que j'aurai examiné le passage d'une situation de l'âme à une autre d'une espèce différente.

La réflexion la plus rapide vous prouvera d'abord que ce passage n'est pas d'une égale facilité à l'égard de toutes les affections, & qu'il se fait tantôt avec beaucoup de célérité, & tantôt d'une manière très-lente. La théorie ne peut rien déterminer par rapport à la rapidité de ces sortes de passages & aux difficultés qui les ralentissent, lorsque la nature & la complication des événemens, ou les qualités individuelles des caractères en sont la source. Les variétés vont ici à l'infini, & il y auroit non pas de la hardiesse, mais une espèce de folie, à vouloir en mesurer l'immenſité. Toutes les fois que dans la nature générale même des sentimens, indépendamment des événemens & des idées qui les excitent, & des caractères qui en sont affectés, il y a une cause de cette facilité ou de ces difficultés dans leur succession, la théorie peut & doit même prendre cette cause en considération. J'appellerai *prochaines* les affections, dont la succession se fait sans difficulté, & *éloignées*

gnées, celles qui se trouvent opposées entr'elles.

La première & la plus importante question qu'il y ait à former ici, c'est de savoir à quels signes certains, essentiels & permanens nous pouvons connoître cette *proximité* ou cet *éloignement*? La différence que nous remarquons à cet égard n'est certainement pas de la même espèce que celle qu'on établit ordinairement entre les affections agréables & les désagréables. Une mélancolie profonde qui, renonçant volontairement à l'usage de ses forces, n'emploie pas le moindre effort pour se délivrer d'un mal, parce qu'elle ne voit aucune possibilité d'y réussir, est sans doute une affection très-désagréable & fort malheureuse. Et cette fureur, qui, dans ses aveugles transports, poussie l'homme à des violences envers lui-même, n'est certainement pas un sentiment pareil à celui que nous donnons aux tranquilles habitans des champs Éliséens. Cependant, quelle distance considérable n'y a-t-il pas entre ces deux affections? combien de situations intermédiaires d'une durée très-longue n'est-on pas forcé de supposer pour trouver une liaison naturelle entre ces deux affec-

tions ? Voici un autre exemple : l'amour tendre, doux & concentré en lui-même, qui sympathise tant avec le murmure d'un ruisseau limpide serpentant à travers des prairies émaillées de fleurs, ou avec celui des feuilles agitées par le zéphyre , est sans contredit un des sentimens les plus doux & les plus heureux des mortels : & celui qui , animé d'une joie vraie , la manifeste par la danse , par des battemens de mains , par des cris d'alégresse ou par des éclats de rire , n'est certainement rien moins que malheureux à nos yeux. Mais avec quelle répugnance l'amant ne quittera-t-il pas le gazon où mollement étendu il soupiroit ses amours, pour partager les orgies bruyantes & tumultueuses de l'homme livré à la joie ; & combien peu celui-ci sera-t-il disposé à s'enivrer à côté de l'amant , du même sentiment doux & voluptueux qui absorbe toutes les facultés de ce dernier ? Au reste , il n'est pas moins vrai , que très-souvent les extrêmes se touchent : les sensations agréables avoisinent des désagréables en tant de points , & les unes se transforment dans les autres souvent avec tant de facilité & d'une manière

Si imperceptible ! Dans tel instant l'amour est encore une langueur douce & voluptueuse, une jouissance tranquille des beautés du corps ou de l'ame : une idée triste se réveille subitement dans l'imagination ; le cœur la fait sans répugnance, & l'amant heureux tombe tout d'un coup dans la mélancolie. --- Vous me direz que cette mélancolie même est un sentiment plus délicieux que désagréable ; mais ceci ne rend pas votre cause meilleure, & ne fert qu'à nous rappeler que les idées de l'agréable & du désagréable sont si équivoques & si incertaines, qu'elles se confondent imperceptiblement par des nuances extrêmement fines & foibles, & qu'il n'existe presque nulle part des limites rigoureusement déterminées, invariables & permanentes qui les séparent.

Ici la classification en affections qui élèvent l'ame & en affections qui l'abattent ne serviroit pas mieux à notre objet. L'admiration & la colère appartiennent certainement aux premières ; mais supposons que mes sens & mon imagination soient occupés par un sujet grand & sublime, & que toute la faculté pensante de mon ame en soit, pour ainsi

dire, remplie ; dans cette situation, trouverai-je une transition immédiate à la colère & au desir de me venger dès le premier instant que j'y ferai provoqué ? Quelle que puisse être la chaîne des idées & des événemens, n'aurai-je pas besoin d'un certain intervalle pour me recueillir & pour me reconnoître ? Un mouvement intermédiaire de l'ame n'aura-t-il pas lieu, & ne faudra-t-il pas qu'on y passe nécessairement pour arriver à l'affection indiquée ? --- L'effet de la crainte qui nous rend incertains & tremblans, & de ce ravissement qui plonge l'ame dans un doux allanguissement, dont je vous ai déjà tracé l'esquisse dans ma dix-neuvième lettre (1), n'est-il pas d'en abattre & d'en relâcher les facultés : mais malgré cela pouvez-vous trouver quelque caractère, quelque succession d'idées qui puissent rendre possible la liaison immédiate de deux sentimens aussi différens & aussi opposés ? --- Cependant cette dernière classification contient en effet quelque chose de ce que nous cherchons ; elle

(1) Voyez Planche XVII, fig. 1. Tome IV, p. 187 de notre Recueil.

nous rapprochera plus de la solution du problème que la première, & il s'agit seulement d'en saisir l'essentiel & de l'examiner par une analyse exacte.

LETTRE XLII.

VOtre attention doit se porter principalement sur les propriétés de la marche des idées des différentes affections pour connaître la véritable cause de la succession médiate ou immédiate de certaines situations de l'âme. Lorsque les affections se ressemblent dans la marche de leurs idées elles sont prochaines, & éloignées quand cette ressemblance n'a pas lieu. Mais cette ressemblance peut exister ou ne pas exister sous plus d'un rapport : la marche des idées n'est pas seulement rapide ou lente ; elle est aussi ferme ou légère, liée ou décousue, égale ou inégale : il s'agit donc maintenant de savoir auquel de ces rapports il faut s'attacher ? Je répondrai qu'il faut tâcher de les saisir tous. Ainsi que le médecin, en voulant étudier l'état d'un malade, ne doit pas seule-

ment observer la célérité ou la lenteur, mais aussi la plénitude ou la foiblesse, l'égalité ou l'inégalité du pouls; de même le physiologue qui veut connoître le véritable état de l'ame, ne doit pas s'attacher exclusivement à l'un ou à l'autre point, mais à tout ce qui dans l'ame, par rapport à la marche de ses idées, peut être analogue à ces modifications corporelles que le médecin doit chercher à saisir. En essayant d'employer ces signes dans vos propres recherches, j'espère que partout vous en reconnoîtrez la justesse; vous trouverez que les affections se succèdent d'autant plus facilement qu'il y a une ressemblance plus frappante, & tenant à une plus grande quantité des points que j'ai indiqués, & que leur succession est d'autant plus difficile dans la proportion contraire. Une cause ultérieure de ceci existe dans la nature même de l'ame, dans cette tendance qui lui est propre de prolonger la situation où elle se trouve; tendance qui se soutient à côté d'une autre non moins essentielle, par laquelle l'ame cherche sans cesse le changement & la variété. De même que cette dernière tendance ne permet au-

cune durée d'une situation uniforme & dans un degré de force toujours égale ; de même aussi la première ne permet point de saut , point de révolution brusque, & point de série immédiate de situations opposées entr'elles. Un léger changement ne cause aussi qu'une altération légère & peut-être imperceptible ; un changement plus grand produira un plus grand défordre , & la durée de l'un & de l'autre fera proportionnée à l'impulsion de leurs causes.

Appliquons maintenant les marques distinctives que je viens d'établir , d'abord aux affections dont nous n'avons pu expliquer la proximité ou l'éloignement par la raison qu'elles étoient agréables ou désagréables , qu'elles élévoient ou abattoient l'ame. Pourquoi une liaison immédiate ne peut-elle exister entre la profonde mélancolie & la souffrance accompagnée de fureur ? Cette première affection qui se plaint dans sa tristesse , qui trouve un charme secret à en agrandir les motifs , à une marche indolente ; loin d'avancer elle semble plutôt rester au même point , ou y revenir avec complaisance lorsqu'elle s'en est tant soit peu écartée :

sa progression , si elle a lieu , est fléchie , timide & foible , & ses mouvements sont doux , liés & comme fondus l'un dans l'autre . La marche de l'autre affection au contraire , est rapide & brusque , la vigueur , la violence même caractérisent ses pas , & ses mouvements sont rudes , irréguliers , heurtés & variant sans cesse . --- Pourquoi le passage immédiat d'un amour tendre & tranquille à une joie vive & bruyante n'a-t-il pas lieu ? L'un avec une voluptueuse lenteur s'arrête à la contemplation de chacun des charmes de l'objet aimé ; il enchaîne toutes ses idées avec douceur & d'une manière insensible ; il en parcourt la riante série sans précipitation & sans bruit . La joie , au contraire , a une marche ferme , rapide & fière , mais en même-tems fémillante , ce qui en exclut l'uniformité . --- Pourquoi l'admiration mêlée d'étonnement & la colère furieuse ne sont-elles pas des affections susceptibles d'une liaison immédiate ? L'une marche avec une lenteur majestueuse ; l'autre est impétueuse & brusque ; le pas de la première est égal & mesuré ; celui de la seconde ne connaît ni règle , ni frein ; l'une , malgré sa plé-

nitude , n'en est pas moins continue & douce ; l'autre , dans son accroissement , devient d'autant plus rude , d'autant plus heurtée & d'autant plus tumultueuse que ses explosions sont plus inattendues . -- Pourquoi ce doux ravissement qui allanguit les ames tendres ne peut-il s'associer immédiatement à l'effroi , ni à la crainte , ni à la terreur panique ? La marche de la première affection est très-lente , celle des autres très-rapide ; l'une procède sans interruption & avec une mesure égale , l'inégalité & l'incohérence caractérisent les autres ; d'un côté la fermeté se réunit à la plénitude ; de l'autre il n'y a qu'incertitude , que foiblesse . Si une liaison immédiate entre les affections dont il s'agit devoit avoir lieu , il faudroit que l'ame changeât tout-à-coup de situation , tantôt en grande partie , tantôt en totalité , & même sans aucun intervalle quelconque . -- Il n'en est pas ainsi de l'amour langoureux & de la mélancolie douce & voluptueuse . La marche de leurs idées se ressemble en plusieurs points ; par exemple , dans la lenteur , dans la continuité & dans l'égalité ; & la seule différence qu'il pourroit y avoir

ne

ne se trouvant peut - être que dans la plénitude , pourquoi ces deux affections ne pourroient-elles pas se suivre immédiatement & sans la moindre difficulté ?

Nous ne finirions pas , si nous voulions passer en revue toutes les affections dont nous avons marqué les différences , & déterminer le degré de leur proximité & de leur éloignement réciproque , en les comparant entr'elles suivant la ressemblance ou la dissemblance de la marche de leurs idées . Cependant , examinons encore une seule affection pure ; par exemple , la colère , dans les points par lesquels elle tient à d'autres affections , & appliquons-y notre théorie pour en constater la justesse . Si l'on demande : pourquoi la confiance réfléchie en son propre mérite , en son courage & en ses forces rend l'homme plus enclin à la colère que toute autre tranquille affection contemplative ? La réponse se présente sur le champ , lorsqu'on réfléchit à la situation , dans laquelle ce sentiment orgueilleux place l'âme : la plénitude , la fermeté & l'énergie se trouvent déjà dans la marche des idées ; il ne lui manque que de la célérité dans un accroissement

porté jusqu'à la fureur, & l'ame sera montée au ton où elle doit être pour passer tout-à-coup à la colère. Veut-on savoir pourquoi la joie, quelqu'opposée qu'elle puisse paroître à la colère, n'y passe pas moins avec la plus grande facilité, lorsqu'elle est portée à l'excès? (observation dont la vérité est constatée par les rixes qui accompagnent ordinairement les orgies bruyantes;) la nature de la marche des idées fournira également la solution de ce problème : la joie trop exaltée est d'une célérité si grande & si inquiète, sa marche est si ferme, elle s'élançe avec tant de vigueur, qu'un degré de tension de plus suffit pour faire passer l'ame subitement à la colère. Est-on curieux de connoître la raison qui rapproche la souffrance de la colère d'une manière très-intime, au point que le passage réciproque de l'une à l'autre ne tient qu'à un degré? il suffira de considérer attentivement le torrent des idées propres à ces deux affections. Dans toutes les deux la célérité, la plénitude & l'impétuosité de ce torrent font d'une égalité si frappante, qu'il est impossible de trouver entre les affections une harmonie plus complète. Veut-on savoir pourquoi le désir de jouir

fance dégénère si facilement en fureur² ce sera encore la situation de l'ame qui en donnera l'explication. La marche des idées de ce desir porté au suprême degré est rapide, ferrée, irrégulièr^e, & ces propriétés lui sont aussi essentielles qu'elles le sont à celle qui caractérise le développement des idées de la colère. -- Je conviens qu'aucune de ces explications n'est parfaitement satisfaisante, & qu'on pourroit alléguer encore beaucoup d'autres raisons sur cet objet. J'espère, mon ami, que cet aveu ne vous surprendra pas : à la vérité, je me suis attaché ici qu'à la possibilité la plus générale d'une liaison respective entre différentes affections ; mais vous vous rappellez bien sans doute, que dès le commencement de ces recherches je leur ai fixé ces limites.

Jetez encore une fois un regard attentif sur les exemples que nous venons d'examiner, & ils vous fourniront matière à quelques remarques importantes. La première fera, que le voisinage ou l'éloignement qui peut exister entre des affections ne dépend pas tant de leur nature en général, que du degré de leur force respective. Pour

prouver que la douleur & la mélancolie sont des affections éloignées, entre lesquelles une liaison immédiate ne peut avoir lieu, il ne suffisoit pas de les nommer tout uniment; mais il falloit qu'en les considérant dans leurs degrés supérieurs, je prisse la douleur accompagnée de la fureur & de la mélancolie la plus profonde. Lorsque ces affections sont dans un degré inférieur, il n'y a presque pas de difficulté de passer immédiatement de l'une à l'autre. Celui qui, abattu par la douleur, fixe tristement le tombeau de l'ami qu'il vient de perdre, sent tout-à-coup le poids du chagrin dont il est accablé; en poussant un profond soupir il lève vers le ciel des yeux éteints par les larmes, & après avoir procuré ce court foulagement à son cœur navré, il retombe dans sa première mélancolie; ses muscles perdent subitement leur tension passagère, & sa tête s'affaisse davantage sur sa poitrine. Il étoit nécessaire que je déterminasse de la même manière, plus particulièrement toutes les autres affections, pour rendre leur éloignement sensible; il falloit donc que je peignisse l'amour doux & tendre, la joie,

vive & bruyante, l'admiration pleine & mêlée d'étonnement, la colère impétueuse & portée jusqu'à la fureur. J'ai déjà remarqué, en parlant de la nécessité de modérer le jeu dramatique (1), que dans les degrés inférieurs les affections s'évanouissent, se nuancent, se mélangent & se métamorphosent plus facilement à raison des sentiments excités par les situations du moment. A mon avis, on fera donc mieux de parler de la proximité de plusieurs mouvements, de plusieurs états passionnés de l'âme, que de celui de plusieurs affections. Cette dernière expression engage trop facilement à s'occuper seulement de l'idée de l'espèce en particulier, & non pas à porter son attention sur la situation entière & spéciale dans laquelle l'âme se trouve placée.

A cette remarque s'en lie sur le champ une autre; savoir, que dans l'examen de la proximité des mouvements de l'âme, il ne faut pas s'attacher à la manière ordinaire de s'exprimer, quoique ce soit aussi souvent celle qu'emploie la philosophie.

(1) Voyez *Lettre XXXIV*, pag. 227 de ce Volume.

Cette manière de s'exprimer ne fait pas toujours connoître les passions avec une exactitude rigoureuse; tantôt au lieu d'indiquer un mélange, elle fait seulement mention de l'affection qui y domine; tantôt elle désigne une situation de l'âme tout-à-fait disparate par le nom de l'affection fondamentale qui en est la cause. C'est ainsi qu'on dit communément & sans aucune difficulté, que souvent le jaloux passe subitement de la fureur la plus terrible à l'amour le plus tendre; & cependant une succession immédiate où seulement prochaine de deux affections aussi opposées entr'elles est absolument impossible. Examinez *Othello*, qui offre un tableau si complet & si parfait de la jalouse : que trouvez-vous dans la scène, où ce *More*, après avoir parlé avec tant de violence à sa femme, est ensuite attiré par ses charmes avec une force irrésistible ? Rien autre chose sans doute que des émotions qui vont jusqu'à l'attendrissement ; ensuite une explosion subite de la plus cuisante douleur, dont l'amour est probablement la source, mais qui n'offre ni trace, ni soupçon des mouvements caractéristiques de cette passion (1) ? Et

(1) *Acte IV, Scène 2.*

déjà auparavant, c'est-à-dire, dans la scène avec *Jago*, où, après avoir déclaré sa ferme résolution d'ôter la vie à *Desdémona*, *Othello* se rappelle tout d'un coup sa beauté, les qualités aimables de son esprit, ses manières douces & engageantes, enfin, toutes ses perfections ; qu'y trouvez-vous de plus qu'une émotion intérieure remplie d'angoisses secrètes, qu'une souffrance aussi vive que profonde de laquelle il peut retomber à chaque instant dans cette première fureur, qui le pousse à la vengeance ; passage qui ne pourroit avoir lieu si son cœur étoit ému par une véritable tendresse(1) ? L'amour est sans doute l'affection fondamentale qui cause ces émotions violentes dans son âme ; mais ces émotions mêmes n'ont rien de cette mollesse, de cette douceur, de cette tendre langueur qui caractérisent ce sentiment.

Ma troisième remarque tombe sur ce que la facilité de la liaison, à l'égard de toutes les affections prochaines, n'est pas réciproque. Le passage de la colère à

(1) Ibidem, Scène 1.

la douleur, & de celle-ci à la colère, est également facile & rapide; mais le retour de la colère à la joie ou au sentiment fier & tranquille de sa propre grandeur est un pas plus malaisé que ne l'est celui de ces dernières affections à la première. Il en est ici des mouvements de l'âme comme des vagues de la mer : sans doute la tempête doit avoir déployé pendant quelque tems sa fureur avant qu'elle ne pénètre dans les abîmes de l'océan, & qu'elle n'en lance les flots jusqu'aux nues; mais il faut bien plus de tems pour que les vagues agitées puissent devenir tranquilles, & qu'elles n'offrent plus qu'une douce ondulation ou un calme parfait. Cette comparaison, ainsi que vous le remarquerez sans peine, ne peut s'appliquer ni à la colère, ni à la douleur : l'une de ces affections est aussi brusque, aussi impétueuse que l'autre; &, par une conséquence naturelle, le passage de l'une à l'autre est également facile.

La discussion précédente vous prouve que ce qui a été dit des mouvements de l'âme d'une seule espèce, peut aussi s'appliquer à ceux d'une espèce différente, soit prochaine ou éloignée. La

succession des premiers , si la marche de leurs idées n'est pas tout-à-fait la même , consiste seulement dans un accroissement ou une diminution insensible , soit dans la célérité , dans la plénitude , dans la fermeté ou dans l'égalité de cette marche , ou dans plusieurs de ces qualités à la fois . La succession prochaine & immédiate des mouvemens de l'ame qui sont éloignés entr'eux seroit un fault ; & la nature n'en fait point , ni dans la sphère intellectuelle , ni dans le monde corporel : tout est lié dans ses opérations par des chaînons , à la vérité , souvent imperceptibles ; & lorsque nous croyons qu'elle a franchi de grands intervalles , ce n'est que parce que le lien invisible en a échappé à notre pénétration . De pareils passages brusques font donc impossibles : le torrent rapide des pensées ne peut être subitement arrêté , ni leur cours lent & paresseux être accéléré tout-à-coup ; & encore moins peut-on changer en un instant les différentes qualités que nous avons remarquées dans leur marche ; de sorte qu'avec un degré inférieur de fermeté il s'y manifeste rapidement beaucoup plus de célérité , &c. Un certain

désordre, une fluctuation inquiète entre l'état qui doit cesser & celui qui doit commencer aura donc lieu ici aussi bien que dans les liaisons des mouvements de l'ame dont l'espèce est la même, mais dont les degrés sont moins rapprochés. Lorsque l'éloignement qui existe entre les affections est très-petit, c'est comme si ces affections étoient prochaines. Le désordre, qui, lors de leur liaison aura lieu, sera momentané, & échappera peut-être à l'oeil de l'observateur ; concentré, pour ainsi dire, dans les fibres les plus fines & les plus secrètes, il y causera une légère commotion, qui se propagera à peine jusqu'aux yeux & aux lèvres, & moins encore jusqu'aux parties du corps plus difficiles à émouvoir. Lorsque l'éloignement est considérable, alors l'agitation, l'oscillation & les efforts de l'ame affectée par deux sentimens incompatibles deviendront sensibles à l'organe de la vue par les modifications que le corps subira. Ici l'on remarque, suivant la différence des cas, tantôt les secoufes du rire, tantôt les convulsions des pleurs, tantôt un changement subit de la couleur du visage, un tremblement

de tous les membres , cette agitation inquiète qui décèle le doute , l'inquiétude , ou d'autres mouvemens indécis & incertains de ce genre . --- Dans l'art de la déclamation les différens changemens & les ruptures dans le ton répondent à ces modifications de la pantomime .

Vous vous attendez peut-être que je vais parcourir avec vous le vaste champ d'obervations qui s'offre ici à notre curiosité , sinon entièrement , du moins en partie ; & que j'essayerai de faire sortir des propriétés caractéristiques de la marche des idées , les phénomènes extérieurs que leur mélange & le déordre excité dans l'ame doivent produire lors du passage d'une affection à une autre . Mais , à mon grand regret , tout ce que je pourrois dire ici se réduit à des remarques en partie triviales & en partie très-indéterminées ; & j'avoue que pour indiquer avec exactitude & précision les obervations plus fines & moins connues , en général , que cette matière pourroit offrir dans son développement , je n'ai pas assez de pénétration & d'adresse , ou bien la langue n'est pas assez riche en termes propres dont

j'aurois besoin pour rendre mes idées. Je n'ai indiqué qu'en général les différences qui existent dans la marche des idées propres à chaque affection, ainsi que celles qui caractérisent les modifications du rire, des pleurs, du tremblement, &c. Avec quelle précision ne faudroit-il pas déterminer chacune de ces différences ! avec quelle exactitude ne faudroit-il pas indiquer dans les premières la proportion de leurs qualités infiniment variées, & dans les autres les degrés & les nuances ! d'ailleurs il faudroit que ce travail fût possible pour que les résultats de pareilles discussions ne devinssent pas ou très-insuffisans, ou en partie, selon les apparences, complètement inexacts ! Cependant, il n'étoit pas inutile d'offrir ce genre de spéculation à votre esprit avide de recherches. Quoique ce ne soit qu'une légère esquisse, elle peut néanmoins, telle que je la présente, être de quelqu'utilité à l'artiste, en l'excitant à chercher le geste, la mine & l'attitude convenables à chaque situation, en lui donnant du goût pour un genre d'observations dont la réunion & la comparaison, malgré tous les obstacles qui

se présentent ici, peuvent lui procurer à la fin des connaissances plus exactes, plus complètes & plus solides qu'on n'en a eu jusqu'à présent sur une matière aussi difficile.

LETTRE XLIII.

ON trouve dans une dissertation de Hume, sur les passions, une observation qui me paroît plus belle & plus féconde que celle que vous avez citée de l'ouvrage de Home. Le premier de ces auteurs compare l'ame à un instrument à cordes, dont les vibrations des cordes frappées continuent après que l'impulsion a cessé, & ne se perdent que peu-à-peu & d'une manière imperceptible (1). Par cette raison, les tons qui

(1) *Essays and Treatises, on several Subjects*, Vol. III, p. 253. If we consider the human mind, we shall observe, that, with regard to the passions, it is not like a wind-instrument of music, which, in running over all the notes, immediately loses the sound, when the breath ceases; but rather resembles a string-instrument, where, after each stroke, the vibrations still retain some sound, which gradually and insensibly decays. The imagination is extremely quick and agile; but the passions, in comparison, are slow and restive; for which reason,

suivent les premiers, ne sont jamais bien purs ; les nouvelles vibrations font entendues avec les premières qui durent encore, & les tons se mêlent & se confondent l'un dans l'autre. De la même manière, des affections qui doivent se succéder rapidement, ne peuvent jamais être pures ; la situation dans laquelle l'ame a été placée par la première affection, dure encore, lorsque la nouvelle commence déjà, & jusqu'à ce que l'effet de celle-ci cesse entièrement, l'union, s'en fait par un sentiment composé. Home, qui parle simplement du ton de l'ame sans une détermination plus précise, nous laisse dans l'incertitude, si sa comparaison est prise du ton de la flûte, qui s'évanouit avec la cessation de l'expiration, ou de celui de la harpe, dont les vibrations de la corde pincée en prolongent la résonnance (1).

when any object is presented, which affords a variety of views to the one, and emotions to the other ; tho' the fancy may change its views with great celerity ; each stroke will not produce a clear and distinct note of passion, but the one passion will always be mixed and confounded with the other.

(1) *Elements of Criticism, T. I, p.*

Vous m'exhortez à ne pas ménager les exemples toutes les fois qu'il n'est guère possible de s'en passer, & en effet mon intention étoit de vous en donner ; mais on ne peut pas taxer quelqu'un d'avarice, parce qu'il ne donne pas sur le champ tout ce qu'il possède, ou parce qu'il ne partage pas les trésors que, par un travail long & pénible, il faudroit arracher auparavant de la terre, dont il lui est même impossible de tirer tous ceux qu'elle renferme. Je me bornerai donc à quelques exemples seulement, pour prouver que les recherches dont nous nous sommes occupés jusqu'à présent, peuvent avoir en effet leur utilité pratique, & pour encourager des artistes penseurs à multiplier les observations sur cette matière intéressante. Ces exemples ne doivent pas être d'une trop grande subtilité. Je me suis déjà plaint plusieurs fois que pour désigner les nuances trop foibles des passions, on ne trouve pas dans la langue des expressions convenables & claires, ni dans le raisonnement des causes dont on pourroit les déduire. Une imagination exercée peut seule s'en faire une idée, de même qu'une

sensibilité exquise peut seule les exiger dans le jeu de l'acteur.

En lisant certaines scènes de la comédie d'*Agnès Bernauer*; par exemple, la cinquième scène du premier, & la troisième du quatrième acte, vous ne trouverez aucune difficulté à tracer toute la succession des mouvements du rôle d'*Albert*, parce que malgré leur variété ils sont tous modérés & prochains. La retenue & la fierté dominent dans la première de ces scènes, & la tendresse ainsi que les douces émotions dans la seconde; là l'affection principale à des nuances du mépris, du dédain, du courage altier, & d'une confiance réfléchie dans la force corporelle; ici elle a celles du sentiment moral & de la noblesse, qui en est inseparable, de l'espérance, de la confiance, & de la joie douce & pure; & toutes ces variations sont si modérées, si aisées, que chacune paroît se développer de l'autre comme d'elle-même & sans aucune difficulté. Il n'en est plus de même dans d'autres scènes; par exemple, dans la troisième du second acte, où des mouvements d'une nature entièrement opposée doivent se succéder avec rapidité.

L'étonnement

L'étonnement dans lequel *Albert* est jeté par un affront inattendu & public doit bientôt l'enflammer de la colère la plus violente. Ici ce prince paroît dans une double situation : son cœur est attaqué par l'endroit le plus sensible, c'est-à-dire, qu'on blesse l'honneur du chevalier, & la tendresse conjugale de l'époux ; & ceux qui l'offensent si cruellement font ses vassaux, ses sujets. Mais au milieu de ceux-ci paroît tout - à - coup *Ernest*, qui mérite autant de respect par sa qualité de souverain légitime que par celle de père. Ce seroit sans doute un jeu très-faux & très-contraire aux convenances, si pendant toute cette scène *Albert* conservoit un ton uniforme ; s'il jouoit avec une vivacité également tumultueuse, lorsqu'il adresse la parole au duc, aux généraux, aux chevaliers, &c. Cependant il est nécessaire que l'effet de sa colère tombe aussi sur *Ernest*, qui est le plus important & le plus acharné des accusateurs : mais si l'acteur chargé du rôle d'*Albert* a le sentiment des convenances ; s'il ne veut pas révolter contre lui tous les spectateurs, il faut qu'au milieu des emportemens de la colère il marque encore de la

foumission , de la modération & du respect envers son souverain. Quand il brave les chevaliers , son ton peut être ferme & décidé ; mais son jeu doit être plus modéré lorsqu'il montre son indignation au duc : en appellant les premiers au combat , il peut s'approcher des barrières aussi près qu'il voudra ; en se justifiant vis-à-vis de son père , il doit en rester éloigné. Il peut jeter avec force son corps en avant lorsqu'il adresse la parole aux premiers ; mais à l'égard de l'autre , il ne doit se courber que faiblement & d'une manière insensible ; cependant le respect ne peut modérer la colère jusqu'au degré nécessaire , ni subitement , ni immédiatement ; & ce respect peut moins encore prévaloir au point , que dans le mélange de sentiments il paroisse comme le trait principal & dominant. Le premier de ces deux effets est rendu impossible par le trop grand éloignement qui existe entre ces affections , & le second par la nature violente & impétueuse de la colère. *Albert* a rompu sa lance ; il a déclaré que le tournois n'aura plus lieu , il a juré de poursuivre à toute outrance , & jusqu'à la mort , quiconque , en dépit de

cette déclaration , seroit assez hardi de descendre dans l'arène ; il a défié les chevaliers d'éprouver son bras , son épée & son courage ; il a jetté le gantelet comme gage du combat à tous ceux qui oseroient attaquer l'honneur de la maîtresse de son cœur : & immédiatement après ces trois terribles explosions il adresse de rechef le discours à son père . Ne trouvez-vous pas qu'une triple pause devient ici absolument nécessaire , si Albert veut en quelque façon modérer sa chaleur , ou même seulement jusqu'à un certain point , afin qu'elle n'éclate pas avec trop de véhémence & trop d'impétuosité en parlant au duc ? Pendant ces pauses ne le voyez-vous pas lutter , pour ainsi dire , avec le feu qui le dévore , & ne s'en rendre maître que par le plus grand effort , sur-tout à l'instant où il a foulé aux pieds sa lance brisée ; ne le voyez-vous pas faire quelques pas qui désignent son inquiétude , se tourner de côté & d'autre avec irrésolution , & diriger ses regards vers le duc , à regret , & de manière à faire appercevoir qu'il lui en impose ? Et lorsqu'enfin il commence à parler , ne sentez-vous pas qu'il doit éprouver un tremblement

universel, qu'il faut qu'il change de couleur, que sa voix doit être incertaine, & qu'on doit toujours s'apercevoir qu'il est dominé par la colère, laquelle enfin, après le funeste signal qu'il donne avec son épée, lui fait oublier les devoirs de sujet & de fils, & l'emporte au-delà de toutes les bornes du respect?

Ce premier exemple n'est pas de mon invention; & je n'ai pas besoin non plus de créer le second; il suffira que je me le rappelle tel que je l'ai vu sur la scène.

Alceste, qui, pour sauver son époux, s'est dévouée aux dieux infernaux par un serment solennel, est subitement frappée par l'idée terrible qu'elle entend déjà les battemens des ailes des ombres souterraines, qu'elle les voit s'approcher pour l'entraîner comme une victime qui leur est consacrée. Le compositeur qui développe ces pensées par la répétition du même motif, fait accroître, de parole en parole, l'effroi de cette reine infortunée; des pauses adroitement ménagées rendent successivement sa respiration plus courte, & le piano, graduellement augmenté, éteint insensiblement sa voix. La dernière des

attitudes , dont l'actrice chargée de ce rôle accompagnoit cette déclamation si pleine d'expression & de vérité , s'approchoit de l'affaissement , & presque de l'anéantissement ; avec le visage détourné de l'endroit où elle avoit cru voir les terribles fantômes , elle n'y jeta qu'à moitié des regards furtifs & timides ; les mains renversées qu'elle avoit opposées au spectre , conservoient néanmoins leur première direction , mais elle n'avoit plus ni assez de courage , ni assez de force pour les éléver & pour donner une plus forte tension aux muscles ; de sorte que foibles & tremblantes , elles retomboient le long de son corps (1). Immédiatement après cette défaillance causée par l'effroi , la seconde invocation des dieux infernaux , & le sublime dévouement de cette épouse fidèle devoient avoir lieu. La déclamation musicale est ici pleine de feu & d'un enthousiasme sauvage ; elle indique une ame qui déploie le suprême degré de ses forces ; & par conséquent le jeu doit également avoir un très-grand degré de vivacité , si l'on ne veut

(1) Voyez Planche XXXIII , fig. 1.

pas qu'un défaut d'harmonie très-défagrable entre l'expression musicale & celle de la pantomime ne détruise l'effet de la situation. Le regard d'*Alceste* doit être fixé vers la terre ; puisqu'elle évoque les divinités souterraines ; il faut que son corps se penche en avant ; son pas doit être grand, ses bras doivent être étendus, son œil très-ouvert doit s'é-lancer hors de son orbite, & son regard doit avoir quelque chose d'inspiré ou de hagard (1). Toutes ces expressions prises séparément sont de la plus exacte vérité, tant à l'égard du discours qu'elles doivent accompagner, que par rapport à la situation de l'âme qu'il faut qu'elles désignent ; aucune des deux n'est ni trop outrée, ni trop foible ; mais les rapprocher de si près, faire suivre si rapidement la force à la défaillance, le courage le plus résolu au tremblement de l'effroi, ce feroit agir directement contre les connoissances que le spectateur, même le moins instruit, a du cœur humain & de la nature des sentimens en général. Il fallut donc

(2) Voyez Planche XXXIII, fig. 2.

placer ici une pause & même très-longue , pour pouvoir lier des sentiments aussi opposés par plusieurs états intermédiaires de l'ame. *Parthenie* , en soutenant la reine prête à tomber , la serra étroitement dans ses bras ; *Alceste* , penchée sur le sein d'une sœur chérie , se ranima bientôt , & en levant son foible bras dans le sentiment du désordre qui troubloit son ame , elle porta la main devant le front ; tandis que *Parthenie* , avec des regards pleins de douleur & d'amour , paroissoit la conjurer d'abandonner son projet , & de révoquer le vœu terrible qu'elle venoit de prononcer (1). A mesure que son esprit & ses forces revenoient , toute la tendresse d'*Alceste* se réveilla aussi ; inébranlable dans sa résolution , d'abord elle détourna seulement ses regards de *Parthenie* ; immédiatement après sa main placée dans celle de sa sœur , commença à s'agiter ; ensuite ses mouvements pour s'arracher de ses bras devinrent plus forts , & l'on s'aperçut que ses yeux ainsi que son front exprimoient un

(1) Voyez Planche XXXIV , fig. 1.

certain déplaisir secret avec la plus noble persévérance : mais après le regard & les embrassemens les plus tendres, la reine, trop fortement attachée à son héroïque dévouement, s'arracha entièrement des bras de *Parthenie* (1), & ce ne fut qu'alors que, dans l'attitude décrite ci-dessus, suivit la seconde invocation courageuse des dieux infernaux. De cette manière, la répétition de ce dévouement se trouva non-seulement parfaitement motivée, mais le saut brusque d'un sentiment à l'autre fut également évité ; & ce qui, sans cette prudente précaution, auroit pu paroître un ornement inutile ou un luxe musical mal entendu, devint un trait admirable & très-expressif du caractère d'*Alceste*.

Afin de ne pas être embarrassé dans le choix d'autres exemples, je reviens à Rémond de Sainte-Albine que nous avons perdu de vue depuis fort long-tems. Il en rapporte deux, l'un pris de la *Phèdre* de Racine, & l'autre de la tragédie de *Zaïre* de Voltaire ; mais le raisonnement dont il les accompa-

(1) Voyez Planche XXXIV, fig. 2.

gne est bien peu instructif. *Phèdre* s'étant enfin mise au-dessus de toutes les considérations , & ayant déclaré son amour criminel à Hippolyte , à la vérité d'une manière indirecte , mais , cependant assez claire (1) , elle en reçoit cette réponse accablante :

Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? Madame ,
oubliez-vous

Que Thésée est mon père , & qu'il est votre époux ?

Hippolyte semble néanmoins vouloir adoucir l'amertume de ce reproche , puisqu'après la réplique de la reine il continue ainsi :

Madame , pardonnez ! j'avoue en rougissant
Que j'accusois à tort un discours innocent .
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue ,
Et je vais --- ---

mais l'infortunée ne sent que trop bien qu'il l'a comprise ; & quand même elle ne s'en appercevroit pas , sa passion est trop forte pour qu'elle puisse la masquer

(1) *Acte II , Scène 3.*

plus long-tems. « Ici, dit Rémond de Sainte-Albine, l'amour de cette princesse se transforme en fureur. » Là il n'y a point d'intervalle entre les deux mouvemens, & le passage de l'un à l'autre n'a point besoin de nuances intermédiaires. Par-tout le changement n'est pas aussi subit. Ordinairement une passion ne détruit pas sans quelque combat une passion contraire ; & lorsqu'il s'agit de peindre le procédé qu'à cet égard suit la nature, le talent de nuer les passages est nécessaire aux comédiens (1) ».

D'abord il est faux que l'amour de *Phèdre* se tourne en fureur, ou il faut que Rémond de Sainte-Albine ait donné à ce mot un sens différent de celui qu'il a ordinairement. Il est vrai que son trop long discours commence par cette exclamation :

— Ah cruel ! tu m'as trop entendue !
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.

Hé bien ! connois donc Phèdre & toute sa fureur !

(1) *Le Comédien*, page 207.

Mais ceci, loin d'être une explosion de la colère, n'est dans le fait que celle de la plus profonde douleur, des souffrances les plus terribles, qui, à la vérité, prennent à la fin le caractère de la fureur, du désespoir, mais non pas celui du désir de la vengeance. Cependant quand même *Phèdre* se livreroit ici à tous les emportemens de la colère, comment Rémond de Sainte-Albine pouvoit-il avancer que cela se fait sans transition, sans affection intermédiaire? N'avoit-il pas lu cette réponse que la reine avoit faite auparavant à *Hippolyte*:

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire?

Prince, aurois-je perdu tout le soin de ma gloire?

ou ne sentoit-il pas que ces mots doivent être rendus avec le désordre & la confusion visibles de la honte; que durant la tournure adroite & honnête qu'*Hippolyte* donne à son reproche, l'infortunée reine doit lutter avec elle-même, jusqu'à ce que, dans l'impossibilité de sauver son honneur ou de résister à son

amour ; elle est poussée à lui en faire le douloureux aveu ? Si du ravissement extatique dans lequel *Phèdre* s'est entièrement égarée , elle passoit subitement & sans la moindre transition aux fureurs de la plus forte douleur , ce seroit , agir contre la nature de l'ame si elle se livroit à la colère ; & ce passage pécheroit de plus contre les convenances de sa situation du moment . Il n'en est pas de même de la situation de *Clorinde* dans la tragédie de *Sophronime & Olinde* du baron de Cronegk . L'aveu que *Clorinde* fait de son amour n'a rien de l'enthousiasme & de l'ardente volupté que respirent tous les discours de *Phèdre*. Le caractère décidé , fier & courageux de cette princesse se maintient partout ; & si avec son amour elle offre à *Olinde* non-seulement la vie , mais aussi la pourpre & la couronne , c'est moins une marque de foi bleffe que la preuve d'une amitié généreuse , de la justice qu'elle rend à son mérite , & du mépris des préjugés . Cependant le poète lui donne des infâmes de honte , de confusion & de déshonneur , avant qu'elle ne se livre à la colère .

« Je ne veux plus rien entendre !
 » C'en est assez ! --- Ciel, lance ta foudre ! ensevelis ma honte ! je suis
 » méprisee ! moi ! il me hait ! Eh quoi !
 » je suis dédaignée ! humiliée ! -- Fuis,
 » téméraire ! fuis, dis-je ! &c. (1).

Supprimez ce passage, & je vous demande s'il n'y aura pas entre les sentiments une lacune aussi sensible que désagréable ? Si le jugement de Lessing ne sera pas doublement fondé ; c'est à-dire, si tout ne sera pas contradictoire dans le rôle de *Clorinde*, & si elle ne passera pas sans cesse d'un extrême à l'autre (2) ?

Dans les passages que Rémond de Sainte-Albine rapporte de *Zaire*, il trouve les transitions très-difficiles, tandis que c'est précisément le contraire. Il parle de mouvements qui se détruisent l'un l'autre avec une extrême rapidité; mais en écrivant ceci, il pensoit sans doute aux deux sentiments, la haine & l'amour, que le jaloux veut toujours réunir sans y par-

(1) *Sophronime & Olinde, tragédie, Acte III,*
Scène 3.

(2) *Dramaturgie de Lessing, T. I, p. 6, seq.*

venir jamais. (1) Rémond de Ste-Albine n'a pas réfléchi que ce n'est pas dans ce

(1) *Ibidem*, p. 212. L'art de passer adroitement d'un mouvement à l'autre est difficile. Il l'est surtout, lorsque ces mouvements se détruisent l'un l'autre avec une extrême rapidité, ainsi que dans ces endroits de la tragédie de *Zaire*:

— — O nuit, nuit effroyable !

Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits ?

Zaire ! -- l'infidelle ! -- après tant de bienfaits !

J'aurois d'un œil serein, d'un front inaltérable,

Contemplé de mon rang la chute épouvantable.

J'aurois su dans l'horreur de la captivité,

Conserver mon courage & ma tranquillité.

Mais me voir à ce point trompé par ce que j'aime !

Hélas ! le crime veille, & son horreur me fuit.

A ce coupable excès porter sa hardiesse !

Tu ne connoissois pas mon cœur & ma tendresse ;

Combien je t'adorois ; quels feux ! -- Ah ! Coraſmin,

Un seul de ses regards auroit fait mon destin.

Je ne pus être heureux, ni souffrir que par elle.

Prens pitié de ma rage ! oui, cours. -- Ah ! la cruelle !

Voilà les premiers pleurs qui coulent de mes yeux.

Tu vois mon sort. Tu vois la honte où je me livre.

Mais ces pleurs sont cruels, & la mort va les suivre.

Plains Zaire ! plains-moi ! l'heure approche. Ces pleurs

Du sang, qui va couler, sont les avant-coureurs.

moment qu'*Orosmane* commence à devenir jaloux ; mais qu'il l'est déjà ; il n'a pas songé que la jaloufie est dans sa totalité une lutte continue, un combat pénible, un état d'indécision & une souffrance accablante, & que les mouvements de cette passion ne se distinguent que suivant qu'ils penchent plus ou moins vers l'un ou l'autre côté.

Tantôt *Orosmane* est un homme offensé emporté par la colère ; tantôt c'est l'amant infortuné dont l'amour trahi s'exhale en plaintes amères. Ces sentiment & le desir de la vengeance dominent alternativement dans son cœur : mais l'amour si près de la colère ne peut se manifester autrement que sous la forme de la douleur ; &, comme l'a déjà remarqué plusieurs fois, la transition réciproque d'un de ces deux sentiments à l'autre est de la plus grande facilité.

LETTRE XLIV.

JUSQU'ici, mon ami, nous avons toujours raisonné sur les sentimens simples, ou qui du moins le sont en apparence : il nous reste encore à examiner une circonstance; savoir, celle où plusieurs affections existent déjà dans l'âme ; dont l'une doit prendre le dessus, sans quoi il résulteroit du défordre de toutes une situation entièrement nouvelle. Il est clair qu'on peut appliquer ici les mêmes principes que nous avons fait valoir pour apprécier le changement de sentimens simples ; ainsi vous ne devez vous attendre à cet égard à aucune observation nouvelle & importante. Si l'affection qui doit acquérir de la prépondérance domine déjà dans la passion composée, elle n'aura besoin que d'être renforcée un peu pour faire disparaître entièrement l'affection concomitante & déployer toute son énergie ; si elle est plus forte, ou s'il faut que par une progression lente elle gagne insensiblement de l'avantage sur l'autre, il y aura encore ici, comme

comme dans tous les changemens subits, une certaine inquiétude, une certaine irrésolution dans l'ame : lorsque cette affection est à-peu-près de force égale, ce ne sera pareillement que par un développement successif, & par une gradation sensible, mais qui ne s'opérera pas sans un défordre très-remarquable dans la marche des idées, qu'elle pourra dompter l'affection rivale. La situation d'*Albert* suffit à expliquer le premier cas, lorsqu'après le signal donné avec son épée, il oublie soudain tout respect ; celle d'*Alceste* éclaircit le second, quand avec le retour de la réflexion, son amour & son courage se raniment ; & celle de *Zémire* donne une idée du troisième, lorsqu'elle balance entre deux désirs opposés, dont l'un la porte vers le tableau magique, tandis que l'autre l'en éloigne. -- Toutes les fois que le dernier cas a lieu, de manière qu'une affection entièrement nouvelle résulte de l'état perplexe de l'ame livrée à deux sentimens opposés, le défondre sera moindre, à mesure qu'elle se rapprochera davantage du sentiment dominant ; il deviendra plus grand, lorsqu'elle se livrera au sentiment foible ; & il montera au plus haut degré de force.

Lorsque ce rapprochement n'existera à l'égard d'aucun des deux sentiments.

En continuant à discuter ainsi tranquillement cette matière, je vous autorise peut-être à croire que mon intention est de passer entièrement sous silence vos observations ; puisque je n'en ai pas fait mention dans ma précédente lettre ; mais dans le fait, ayant que de les apprécier, je voulois seulement suppléer à ce qui pouvoit encore manquer à mes recherches. Je conviens sans difficulté que mes réflexions, ainsi que vous l'avez remarqué, ne portent que sur le général, & que j'ai négligé mille déterminations plus précises, & mille différences sensibles que j'aurois pu indiquer ; mais, à cela près, je ferois fâché de mériter le reproche d'avoir donné à mes règles une universalité & une étendue qui ne leur conviennent nullement, en perdant de vue des exceptions réelles, & des modifications essentielles de mes principes. --- J'ai lu l'ouvrage que vous m'avez indiqué, & je l'ai trouvé digne de son judicieux auteur ; il contient la solution de la question proposée ; le seul doute qui me reste concerne le point dont il s'agit ici,

« Le passage subit d'un contraire à un autre , dit M. Tiedermann (1) , s'explique très-facilement , lorsqu'il s'opère tout-à-coup un changement dans les causes déterminantes. La colère & le rire (non le rire amer du dédain , mais celui de la joie & de l'alégresse) s'excluent réciproquement ; cependant l'homme animé de la plus forte colère ne pourra s'empêcher d'éclater de rire , du moment que son adversaire , ne lui opposant plus de résistance , manifestera sa crainte ou son infériorité par des expressions & par des attitudes comiques ; & cela même quand un pareil motif n'auroit pas suffi pour le faire rire dans une autre situation. L'idée du contraste qu'il y a entre le développement impétueux de ses forces & la foible résistance qu'il éprouve , l'entraîne d'une manière irrésistible au rire ; & ce n'est pas insensiblement , mais d'une manière

(1) *Suppléments Hessois concernant la littérature & l'art* , vol. 3 , n. 4. Du passage subit de l'âme d'un contraire à un autre.

» subite qu'il passe ainsi d'un contraire
 » à un autre ». S'il n'étoit pas question
 ici de l'homme animé de la plus forte
 colère , je ne contesterois ni la justesse ,
 ni la vérité de cette observation , & je
 le ferois d'autant moins que les expre-
 sions & les attitudes de l'adversaire doi-
 vent être comiques ; mais je ne faurois
 m'imaginer comment une colère décidée
 & violente peut être suivi tout-à-coup des
 éclats du rire de la gaieté. Quel que
 soit le point de vue sous lequel j'envisage
 cette situation , il me paroît toujours
 que c'est précisément parce qu'un hom-
 me d'honneur s'oublie au point de
 s'emporter contre un lâche , qu'il doit
 d'abord se fâcher vivement contre lui-
 même ; qu'il doit manifester son mé-
 contentement intérieur par des paroles
 ou par des actions , & que , s'il fe-
 permet de rire , ce fera nécessairement
 avec amertume ; par conséquent il aura
 le rire du dédain , & non celui de la joie
 ou de la gaieté. Au reste , quand même
 l'observation de cet auteur seroit vraie ,
 elle ne paroît pas prouver la chose dont
 il s'agit ici ; savoir , la possibilité du pas-
 sage subit d'un contraire à un autre.

Le véritable contraire de la colère deroit être un sentiment, qui, au lieu d'une marche impétueuse, heurtée, pleine & irrégulière, en auroit une lente, foible, uniforme & continue; & le contraire le plus parfait feroit un sentiment qui réuniroit toutes ces propriétés au suprême degré. Mais ce n'est pas là le cas du rire, qui indique un sentiment intermédiaire, une espèce d'indécision & une certaine fluctuation de l'ame, qui se rapproche seulement plus des sentimens vifs & gais que des affections indolentes ou impétueuses. L'homme colère, qui de la fureur passeroit subitement à des éclats de rire, ne sauteroit pas pour cela d'un extrême à un autre; il tomberoit seulement dans une fluctuation qui le feroit pencher vers le sentiment contraire, quoiqu'à la vérité avec une certaine rapidité.

« De la même manière, continue M. Tiedermann, un amour violent se change en haine, lorsqu'on trouve l'objet indigne d'être aimé davantage, & quand une longue jouissance n'a pas préparé l'indifférence. La force de notre attachement nous fait sentir d'autant plus vivement l'indi-

» gnité & la basseffe de l'objet , & nous
 » pouffe à la plus forte haine , en nous
 » faisant passer par-dessus l'indifféren-
 » ce . » Il est très-vrai que dans ce cas on
 franchit l'indifférence ; mais le feroit-il
 également qu'on passât subitement à
 la haine sans être saisi d'une espèce d'ef-
 froi ou d'étonnement intermédiaire sans
 un tumulte marqué de sentimens confus ,
 qui , à la vérité , peut se terminer par une
 haine complètement décidée ; mais qui
 se changera difficilement tout - à - coup
 dans cette affection ? A mon avis , c'est ici
 encore la faute de la langue trop pauvre
 en expressions pour désigner la variété in-
 finie des mouvemens de l'ame ; de sorte
 que l'esprit le plus pénétrant doit souvent
 prendre les observations qu'il fait pour
 toute autre chose qu'elles ne le font réel-
 lement . Mais donnons quelques autres
 raisons de ces changemens subits , qui
 sont la rapidité dans la succession des sen-
 timens , & la grande finesse de leur
 mélange . L'une , en nous cachant les
 affections intermédiaires , nous séduit
 au point de confondre *rapidement* avec
subitement ; l'autre ne nous permet
 pas de discerner les nuances fines &
 délicates dans la situation de l'ame qui
 doit finir , & dans celle qui doit com-

mencer ; nuances qui se confondent l'une dans l'autre ; elle ne nous permet pas non plus de remarquer que deux sentimens dominans s'affoient certains sentimens secondaires secrets , & , pour ainsi dire , muets , certaines lubies cachées , lesquels , si on les mettoit en ligne de compte , rendroient bientôt raison du fault apparent.

Voyons s'il n'y a pas aussi quelque mal-entendu dans le second reproche que vous me faites. Vous me taxez de ne pas avoir apperçù la différence qu'il y a entre les affectios qui sont liées & celles qui sont séparées dans leurs causes (1). Lorsque , dites-vous , l'ame a reçu un sentiment déterminé par un certain objet , & qu'un autre objet qui n'a aucune liaison avec le premier cherche tout-à-coup à en changer le ton par un sentiment d'une espèce différente , c'est - à - dire , un sentiment éloigné , felon ma manière de parler ; il se peut , à la vérité , que la nouveauté du second objet cause une espèce de défardre , de terreur , d'étonnement pâfager , durant lequel le nouveau sen-

(1) Voyez à ce sujet Hume & Home aux endroits cités.

timent s'empare peu-à-peu de l'âme ; mais après cette première impression, l'âme , à mesure que l'un ou l'autre objet fixe sa pensée, passe d'un sentiment à un autre sans affection intermédiaire , tellement que le premier n'enuit pas au second , & que chacun , tant qu'il subsiste , est parfaitement simple , sans confusion , & sans une fluctuation prolongée . -- Je vous accorde , que la différence entre des affections liées ou séparées dans leurs causes est très - importante , & qu'elle ne doit pas moins être prise en considération lorsqu'il s'agit d'examiner la question de la succession des sentiments que celle de leur mélange ; mais je ne trouve nullement que cette différence circonscrive la généralité de nos principes , & qu'elle produise une exception réelle ; je le crois , du moins à l'égard de l'exemple que vous m'indiquez , & qui à cette occasion a déjà été cité par Home (1). *Shylok* éprouve la douleur la plus amère en se rappel-

(1) *Elements of Criticism*, T. II, p. 174 & suiv.
— Le Marchand de Venise de Shakespeare. Acte III,
Scène 6.

tant les bijoux précieux qu'il a perdus par la fuite de sa fille ; il ressent la joie la plus vive en apprennant la catastrophe d'*Antonio*, son rival de commerce, dont il peut maintenant se venger à son gré. À mesure que *Tubal* fixe l'attention de *Shylok*, tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre de ces événemens, ces deux sentimens si opposés se succèdent alternativement dans l'ame de ce dernier. La douleur semble prendre la place de la joie, & la joie celle de la douleur, sans aucun sentiment intermédiaire. Je dis, semble ; car la douleur, en succédant à la joie, ne se manifeste plus avec la même véhémence que dans son origine : aussi la joie, lorsqu'elle l'emporte de nouveau sur la douleur, ne peut-elle pas, dès le premier instant, déridier le front & lui rendre toute sa sérénité ; avec une foible lueur elle sourit, pour ainsi dire, au travers d'un nuage, en laissant encore quelque chose de chagrin & de peiné dans la première mine, & peut-être aussi dans le premier ton de la voix de *Shylok*. Mais la circonstance essentielle à observer ici, c'est que dans la joie il se trouve

un accessoire qui fert de point pour sa réunion avec la douleur ; c'est cette joie du malheur d'autrui , par conséquent la joie de la haine , de la colère modérée , si voisines de la douleur . Les deux sentiments alternatifs ne sont donc pas simples , quoiqu'ils paroissent l'être ; il n'y en a qu'un qui le soit réellement , & c'est le premier ; l'autre est déjà un mouvement incertain & vacillant de l'ame , qui peut aussi bien naître après la première affection , que se changer en elle après une existence passagère .

Nous commençons à nous perdre dans des finesse & dans des subtilités qui paroissent s'éloigner de plus en plus de la pratique ; il est donc temps de terminer nos recherches & de mettre fin à notre correspondance , puisque le point que je viens d'éclaircir a été le dernier de mon plan . Si vous trouvez que j'ai fourni peu de chose , rappelez - vous que je n'ai pas promis beaucoup ; que dès le commencement de mes recherches j'ai borné la théorie du geste & de l'action théâtrale aux traits les plus généraux ; & que mon intention a été de donner à ce sujet seulement quel-

ques idées éparpillées , d'indiquer quelques points difficiles , & d'en discuter tout au plus quelques parties isolées . J'ose même me flatter d'avoir fait plus que ma promesse ne m'obligeoit d'exécuter . Au lieu de rasssembler seulement quelques matériaux pour l'édifice , & de les laisser bruts tels que je les ai trouvés , j'ai du moins , en les liant en quelque façon entr'eux , élevé un monument assez vaste , quoiqu'imparfait , ouvert de tous les côtés , & menaçant peut-être ruine . Il est très-possible qu'une construction aussi précipitée & aussi incomplète s'écroule d'elle-même , ou que quelque critique destructeur se plaise à la renverser ; mais il me restera toujours l'espérance , que par la suite un architecte plus habile & plus riche en fonds trouvera peut-être le site que j'ai choisi non-seulement très-riant , mais aussi très-avantageusement disposé pour augmenter la somme de nos connaissances , ainsi que celle de nos plaisirs ; & qu'au même endroit où j'ai construit un frêle édifice à un art que j'aime , il élèvera avec le tems , sur des fondemens solides & profonds , un tem-

(396)

ple majestueux , dont toutes les parties bien ordonnées feront décorées avec autant de goût que de magnificence.

K.



DE LA MEILLEURE
MÉTHODE DE LIRE

Les anciens Auteurs classiques avec
la jeunesse ;

*Suivi d'un Précis historique & litté-
raire des anciens Auteurs classiques,
Grecs & Latins.*

PAR M. J. G. SULZER.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

ON a souvent remarqué qu'il n'y a pas de meilleure méthode, ni de plus convenable d'instruire la jeunesse, que celle de lui procurer la compagnie des hommes sages & sensés. C'est par leurs entretiens que les jeunes gens peuvent former leur goût & se pénétrer de plusieurs vérités utiles; tandis que leur exemple les portera à la vertu. Cependant, comme il n'est guère possible de mettre une pareille éducation en pratique, il faut y suppléer, en faisant converser les jeunes

gens avec les morts, & en leur mettant sous les yeux les productions des meilleurs écrivains, particulièrement celles des auteurs classiques, grecs & latins. La plupart de ces ouvrages nous exposent d'une manière si satisfaisante les réflexions d'hommes d'un grand génie & d'un jugement sain sur les objets les plus intéressans pour l'humanité, & sur les mœurs de leur siècle, qu'on ne peut manquer de trouver la plus vive satisfaction dans leur entretien inuet. Mais il est nécessaire qu'on sache en tirer le plus grand avantage. Il arrive rarement que les enfans qui se trouvent dans la meilleure compagnie en profitent, à cause qu'ils prêtent peu d'attention à l'enchaînement du discours, & préfèrent de s'amuser avec leurs jouets. Et c'est-là le tableau trop vrai & trop naturel de la manière dont on instruit, dans la plupart des écoles, la jeunesse à lire les anciens auteurs. On est étonné quand on pense avec combien peu de fruit les meilleurs écrits se trouvent entre les mains des jeunes gens.

Cependant cet objet est de la plus grande importance; & il feroit à de-

lire que des hommes instruits, qui connoissent toute la valeur de ces précieux restes de l'antiquité, voulussent publier leurs idées sur la manière la plus convenable de les lire avec la jeunesse. Comme la philologie est une partie qui m'est étrangère, je ne puis m'engager à donner une dissertation complète sur ce sujet. Je crois néanmoins qu'il est de mon devoir de communiquer au public les réflexions qui me sont venues en y arrêtant quelquefois ma pensée. Ce que j'ai à dire de la méthode de lire avec fruit les écrits des anciens dans les écoles, peut s'appliquer à tous les ouvrages qu'on veut rendre utiles aux élèves, même à ceux de notre temps. Je me bornerai cependant à parler des anciens, à cause qu'on est peu accoutumé encore à lire dans les écoles les productions des modernes, quoiqu'il y en ait plusieurs qu'on pourroit employer avec le même avantage pour l'instruction de la jeunesse.

Mais avant de passer à la question même dont il s'agit ici, il est nécessaire que je remarque, en général, quelle est l'espèce d'utilité qu'on peut tirer de la lecture des livres classiques des an-

ciens ; ce qui , selon moi , se réduit aux quatre points suivans . Premièrement , ils servent à nous donner une connoissance approfondie des langues grecque & latine , & nous conduisent par conséquent à nous former plusieurs idées que nous ne pourrions acquérir sans ce secours . Secondement , ils contribuent à former notre goût , ou à nous donner le sentiment du beau , tant dans la morale que dans les arts . Troisièmement , nous parvenons par leur moyen à posséder parfaitement l'histoire ancienne ; & quatrièmement , ils nous facilitent l'étude de la philosophie . Il est nécessaire que je fasse quelques réflexions préliminaires sur ces quatre points .

On pourroit croire que l'étude des langues mortes n'est d'aucune utilité par elle-même , mais qu'elle l'est seulement à cause qu'elle nous facilite l'acquisition d'autres avantages . Cependant je la considère comme d'un avantage réel , indépendamment des connaissances auxquelles elle nous conduit . La possession d'une langue dont se sont servi les meilleurs écrivains sur tous les arts & sur toutes les connaissances humaines , doit être comptée parmi les plus grands dons de

de l'esprit , quand même tous les livres écrits dans cette langue devroient être perdus un jour. Une pareille langue renferme une grande quantité d'idées fines & délicates , que d'heureux génies ont commencé à développer , & que , dans la suite des tems , on a rendues sensibles par quelques mots . C'est une vérité dont toute l'étendue n'est pas encore assez généralement connue , qu'une langue pauvre & circonscrite entraîne absolument avec elle une manière de penser également bornée ; de même qu'une langue riche & belle donne une grande activité à l'esprit , & contribue beaucoup à étendre les idées. Un peintre qui auroit étudié la nature dans les déserts fabloneux de l'Afrique , ne parviendroit jamais à représenter des sites qu'on pourroit comparer aux beaux paysages des meilleurs artistes Allemands & Hollandois. Toutes nos idées nous viennent des objets extérieurs. L'artiste qui n'a jamais rien vu de beau ne pourra jamais non plus , malgré tous les efforts de son imagination , produire un excellent tableau. Il en est de même des perceptions abstraites. La richesse des idées ne pourra point

avoir lieu dans une langue pauvre. Le philosophe que nous admirons le plus pour ses découvertes , auroit , malgré tout son génie , produit des choses bien médiocres , si la langue dont il s'est servi n'avoit été qu'un misérable jargon. C'est par la langue que nous acquerrons des idées , que sans cela nous n'aurions jamais connues ; & il y a une infinité de mots qui nous peignent très-clairement des idées , qui , sans ces mots , nous se- roient demeurées confuses ou même étrangères.

Les images que peuvent produire notre imagination & notre génie dépendent beaucoup de la diction & des figures d'une langue portée à sa perfection , qui influent également sur notre manière de penser en général. Il est connu que l'élocution d'un écrivain & la langue dont il se sert peuvent être sublimes ou triviales , vives , serrées , claires ou trainantes , lâches & con- fuses , passionnées & pathétiques , ou froides & insignifiantes. On ne peut par conséquent pas douter que le caractère d'une langue ait une grande influence sur les idées que nous nous formons des choses. Celui dont le style ,

naturellement noble & élevé, est soutenu par la lecture des meilleurs écrivains, doit, suivant cette hypothèse, s'exprimer avec plus de facilité & de noblesse qu'un autre, quand même il ne parleroit pas cette même langue.

Il paraît donc clairement que l'étude des langues grecque & latine est déjà par elle-même d'une utilité singulière ; car personne sans doute ne voudra contester que ces deux langues ont des avantages considérables sur toutes les autres, puisque les plus grands génies s'en sont servi pour mettre au jour leurs pensées.

Le second avantage qui résulte de la lecture des anciens auteurs classiques, c'est qu'elle forme le goût. Le goût, selon moi, est la connaissance intime de ce qui est beau, bienfaisant & bon. Cette connaissance a beaucoup d'analogie avec la perception des sens ; puisque le jugement est une suite immédiate de la contemplation ou de la vue des objets, sans qu'on s'occupe à analyser les principes sur lesquels il porte. C'est par cette perception intérieure que nous préférons une belle figure à

des formes désagréables, & un site romantique à un stérile désert. Il ne faut cependant pas croire que le goût se borne au beau visible; car il s'étend également sur les objets de morale. Le goût nous apprend à connoître qu'un homme est digne de notre amitié & de notre estime par ses mœurs & par ses manières, tandis qu'un autre excite notre aversion & notre mépris; & il en est de même d'un peuple relativement à un autre.

On ne peut douter cependant que le goût soit susceptible d'être formé, & qu'il puisse être épuré ou corrompu. On voit même tous les jours que les perceptions de nos sens, dont l'opération est bien moins immédiate que celle du goût, peuvent être formées par l'habitude. On s'accoutume, avec le tems, à trouver bon un mets qui nous avoit d'abord paru détestable, & l'on fait que le brouet noir des Spartiates ne pouvoit faire plaisir à manger qu'au citoyen de Lacédémone. L'usage journalier le leur rendoit agréable. Il en est de même de toutes les choses dont nous n'avons qu'une connoissance imparfaite.

L'habitude fait que nous sommes prévenus en leur faveur, ou qu'elles nous causent de la répugnance.

La faiblesse de notre nature ne nous permet d'apercevoir la plupart des choses qui se présentent à nous que de cette manière incomplète. Il arrive rarement que nous ayons le tems ou la capacité de juger sainement de la valeur des choses, en faisant abstraction de toutes les circonstances qui les accompagnent. Dans tous les autres cas, notre jugement dépend de notre goût. Combien peu d'hommes y a-t-il qui soient en état de juger de la beauté des formes d'une figure d'après les règles du dessin, ou qui sachent apprécier les qualités de l'ame d'une personne d'après les principes de la morale & du droit naturel, avec la même exactitude & la même précision qu'un bon juré consulte décide d'un procès d'après les lois écrites de son pays? Comme dans la vie humaine tout dépend donc, pour ainsi dire, de l'idée juste que nous concevons des choses, il est facile de s'apercevoir combien il est important de former le goût de la jeunesse.

Une lecture assidue des anciens ou

vrages classiques peut contribuer puissamment à cela. Car la plupart de ces ouvrages sont les productions d'écrivains d'un goût exquis. Comme les meilleures statues des anciens, qui ont échappées à la fureur des barbares & aux ravages du temps, sont les plus parfaits modèles de la beauté humaine, d'après lesquels les artistes modernes exécutent leurs plus beaux ouvrages; c'est de même dans leurs écrits que nous trouvons les plus admirables exemples du bon goût. Ils nous ont laissé de vrais chefs-d'oeuvres de poésie, d'éloquence & de style. Cela est si généralement connu, qu'il paroît inutile de chercher à le prouver. Personne n'ignore non plus que les auteurs modernes qui ont le plus approché de la perfection des anciens, sont ceux qui ont pris le plus constamment les meilleures d'entr'eux pour modèles, & qui les ont lus avec le plus de réflexion & d'affiduité; de sorte qu'ils se sont, pour ainsi dire, rendus propres toutes leurs beautés. La critique de l'art trouvera à peine une espèce de beauté, ou un moyen de représenter les choses d'une manière vive, belle & attachante, dont on ne puisse produire des exemples

dans les productions des anciens. Il est néanmoins impossible de s'instruire de ces choses par les règles seules. L'œil doit appercevoir ces beautés dans les grands modèles en tout genre , & s'en pénétrer vivement , si l'on veut les posséder foi-mème : ce à quoi l'on ne peut parvenir que par une lecture constante & réfléchie des ouvrages classiques des anciens.

Cette lecture peut aussi nous conduire au goût de ce qui est beau , convenable & bon dans la morale. Non que je veuille prétendre que les tems dans lesquels ont vécu les anciens auteurs classiques , & dans lesquels ils ont formé leur propre goût , aient été , sous tous les points de vue , préférables au siècle où nous vivons ; mais nous trouvons néanmoins dans leurs écrits une infinité de choses propres à nous donner une idée de la perfection morale.

Premièrement , les mœurs des anciens Grecs & Romains nous offrent sans contredit beaucoup d'excellens préceptes dont on ne rencontre aujourd'hui que de bien foibles traces. Il y avoit une liaison infiniment plus grande entre les citoyens d'un même état qu'il n'en subsiste de nos jours ; ils prenoient

un plus grand intérêt au bien de la chose publique ; & le commerce de la vie n'étoit pas chez eux gêné par de vaines étiquettes & un cérémonial fastidieux. C'étoit dans les places publiques & dans les promenades qu'on s'entretenoit de la philosophie , des intérêts de la république & des grandes qualités des citoyens. En général , la manière de vivre des anciens étoit plus libre & s'écartoit moins de la nature que la nôtre ; ce qui eut une grande influence sur le caractère de leurs écrivains. On ne trouve point dans leurs ouvrages de fâdes & vils éloges des grands & des riches. Ils jugeoient tous les hommes avec la même honnête franchise ; & si l'on rencontre dans leurs écrits du tems des empereurs Romains quelques flatteries , il faut convenir du moins que ce ne font pas de baffes & puériles adulations. La liberté des républiques grecques , & celle que les Romains goûterent avant qu'ils se furent donné des maîtres , contribua insinuiment à former le goût moral de leurs écrivains. Ils eurent des idées plus grandes & plus élevées que ceux qui ne parurent qu'après la chute de ces républiques.

A cela il faut ajouter encore, que la plupart de ces écrivains étoient des hommes qui jouissoient d'un certain rang & d'une considération distinguée dans leur pays, & à qui l'on confioit souvent les plus grands intérêts de l'état, ce qui les portoit naturellement à de constantes & sérieuses réflexions. Et ce fut cette habitude de méditer sur des matières aussi importantes, jointe à leurs entretiens familiers avec les premiers & les meilleurs citoyens de la république, qui leur permirent d'élever leur goût bien au-dessus de la manière commune & rampante de penser de la plus grande partie de nos écrivains modernes.

Toutes ces circonstances contribuerent à imprimer à leurs écrits une certaine énergie & élévation, qu'il est plus facile de sentir que de faire connoître, & qu'il est si rare de trouver dans les productions des auteurs de nos jours, dont une partie de la vie se passe inutilement dans la poussière de l'école, & dont le reste s'écoule obscurément dans la société de personnes d'un état moyen qui ne peuvent donner aucune forte impulsion à leur ame.

On peut dire aussi que les anciens ont dépeint les mœurs, les caractères, les vertus & les vices des hommes avec des couleurs plus vraies & plus vives que nous ne pouvons nous les représenter par notre propre expérience; soit que ces écrivains aient été doués d'un sentiment plus fin que nous, soit qu'ils aient eu de plus fréquentes & de plus favorables occasions d'étudier le cœur humain, parce que dans ces tems-là les citoyens de l'état se trouvoient, en général, plus exposés aux regards du public. Qu'on compare les *Vies des hommes illustres* de Plutarque, ou les *Annales* de Tacite avec nos histoires modernes, & l'on fera parfaitement convaincu de la grande différence qui subsiste entre les unes & les autres.

Je conclus donc de ces réflexions, que la lecture des meilleurs auteurs anciens ne peut manquer de contribuer infiniment à former notre goût moral. On fait qu'un homme, doué naturellement d'un grand caractère, mais dont la jeunesse s'est passée parmi les gens du peuple, ne tarde pas, lorsqu'il se trouve un jour placé parmi des personnes d'un certain mérite, à se confor-

mer à leur manière de voir, & à donner plus d'élevation à ses propres idées. Il en est nécessairement de même de ceux qui lisent avec fruit les anciens auteurs classiques, dont les préceptes développent promptement toute l'énergie de leur ame.

Le troisième avantage qu'on retire de la lecture des anciens, c'est la connoissance de l'histoire de leur tems. Il est inutile sans doute de faire remarquer ici combien est nécessaire l'étude de l'histoire en général, & en particulier celle des peuples de qui nous tenons nos arts, nos sciences, & même une partie de nos lois; l'enseignement de l'histoire ancienne doit donc faire une des principales parties de l'éducation. Mais qu'on ne s'imagine pas que je veuille borner cette instruction à l'avantage qu'on peut attendre des compilations indigestes ou des pitoyables abrégés de quelques écrivains modernes; je demande, au contraire, qu'on étudie l'histoire ancienne dans les auteurs originaux, & je suis persuadé que l'utilité dont je veux parler ici ne peut résulter même des ouvrages des modernes, qui, comme Rollin, ont puisé avec soin &

avec goût dans les meilleures sources. Les différences qu'on remarque entre ces productions de nos jours & les grands modèles de l'antiquité, ne sont pas moins frappantes que celles qu'on trouve entre un paysage dessiné au simple crayon, & le site même, tel que nous le présente la nature. Quand on veut donc tirer tout le fruit possible de l'histoire ancienne, il faut l'étudier dans les écrits des anciens mêmes, ou du moins en préférer les bonnes traductions aux ouvrages des modernes sur l'histoire ancienne.

Enfin, la lecture des anciens auteurs classiques fert aussi de principe fondamental à la philosophie, la plus belle des connaissances humaines. Je ne m'arrêterai pas à démontrer ici jusqu'à quel degré plusieurs écrivains de l'antiquité ont porté la philosophie. Il est connu que les plus grands philosophes modernes, tels qu'un Leibnitz, un Shaftesbury, un Wolf, ont puisé leurs principales idées dans les ouvrages des anciens. En général, on peut dire que les vérités fondamentales de la théorie & de la pratique de la philosophie ont été connues & mises en action par les

Grecs & les Romains, & que c'est plutôt par la méthode que par la doctrine que les philosophes de nos jours se distinguent des meilleures écoles de l'antiquité.

Quelque estimable que me paroisse la méthode que Leibnitz & particulièrement Wolf ont introduite dans la philosophie ; quelque nécessaire qu'elle me semble pour parvenir à une suffisante certitude ; je suis néanmoins d'avis qu'il ne faut initier la jeunesse dans la philosophie systématique qu'après qu'elle aura acquise une connoissance raisonnable de la philosophie des anciens.

Car ce n'est que par cette connoissance préliminaire qu'elle prend du goût pour les recherches philosophiques en général, & qu'elle s'aperçoit bientôt que la philosophie ne consiste pas simplement en idées abstraites, en vaines spéculations, mais en méditations sur les plus importantes vérités dont puisse s'occuper l'esprit humain ; tandis que notre méthode sert à détourner beaucoup de monde de l'étude de cette science. Il faut être né avec un penchant invincible pour la philosophie, pour ne pas en perdre le goût après que l'on

en a commencé l'étude par s'occuper pendant six mois de l'ontologie, qui n'a pour objet que l'explication des idées abstraites du possible & de l'actuel, du temps & de l'espace, du simple & du composé. C'est avec bien plus d'agrément qu'on parvient dans le temple de la philosophie par la lecture des anciens, tels que Cicéron, Maxime de Tyr, Xénophon, Platon, &c. Ces sages commencèrent tout de suite par l'examen de questions d'une utilité générale, & discutèrent les matières, qu'ils traitèrent plutôt d'après les principes de la saine raison, que d'après une méthode démonstrative ; ils employèrent ce qu'en logique on appelle analyse, & la route qu'ils nous ont tracée est parsemée de fleurs. C'est rarement par des explications abstraites & forcées qu'on parvient aux idées utiles ; mais on y sera conduit d'une manière facile par des exemples, par la méditation d'images agréables, dont les suites feront des espèces de conséquences naturelles de la plus grande probabilité, auxquelles on donne le nom d'inductions ; qui, à la vérité, ne procurent que rarement une parfaite con-

viction, mais dont résulte presque toujours une suffisante certitude. Par cette méthode, on apprend à connoître la nécessité de différentes recherches ontologiques, & l'on s'aperçoit en même tems des principes sur lesquels il faut les appuyer. Il est certain que de cette manière l'on ne fait pas d'un coup d'œil aussi général & aussi certain l'ensemble de la philosophie que par la méthode de Wolf; mais on ne manquera pas ensuite pour cela de courage, ni de tems. D'un autre côté, on ne court pas non plus le risque de voir ses idées bornées par de continues abstractions aussi superficielles que stériles, ainsi que cela est toujours arrivé aux disciples de Wolf, & quelquefois à ce grand homme lui-même. D'après ma propre expérience, je suis convaincu que la philosophie gagneroit beaucoup, si l'on commençoit par donner à la jeunesse la connoissance nécessaire des ouvrages philosophiques des anciens, avant que de la faire passer suivant la méthode généralement en usage dans les écoles, de la logique à l'ontologie, de l'ontologie à la cosmologie, de la cos-

mologie à la physiologie, & ainsi de suite.

Voilà donc les principaux avantages qu'on peut tirer de la lecture des meilleurs ouvrages classiques, & ces réflexions doivent nous servir de règles fondamentales sur la méthode la plus utile de lire ceux des anciens auteurs classiques avec la jeunesse. Je n'ignore pas que ce que j'ai à dire à ce sujet s'écarte beaucoup des idées reçues, & qu'il n'est peut-être pas possible de remplir entièrement mon projet à cet égard. Mais toutes les fois qu'on veut prescrire des règles, il est essentiel qu'elles soient prises dans les originaux les plus parfaits; & si l'on ne peut pas les suivre rigoureusement, on fait du moins quelle route on doit prendre pour parvenir à une plus grande perfection. Il faut s'attendre que l'enseignement de la plupart des écoles fera vicieuse, & plutôt préjudiciable qu'utile, aussi long-tems que le ministère public négligera de veiller à cet important objet de législation.

Je pense, qu'avant tout, il faut fixer ses regards sur les quatre principaux avantages qu'on peut retirer de la lecture des anciens auteurs classiques, parce

parce que chacun de ces avantages demande une méthode particulière. S'il étoit question ici de mettre les écoles sur un meilleur pied, je proposerois de partager en quatre classes les professeurs des langues grecque & latine. Les premiers seroient proprement des professeurs de ces langues; savoir, des *Professeurs de Grammaire*. La seconde classe seroit composée des *Professeurs d'Eloquence & de Poésie*. Ceux de la troisième classe seroient des *Professeurs de l'Histoire Ancienne*, qui enseigneroient, en même-tems, à connoître les mœurs & les usages de l'antiquité. Les *Professeurs de Philosophie* rempliroient la quatrième classe. Les professeurs de ces différentes classes devroient être tenus à ne se servir que de la lecture des anciens auteurs classiques pour l'enseignement de la partie dont ils se trouveroient chargés. Quoiqu'il seroit peut-être difficile d'introduire un pareil ordre, on pourroit néanmoins en retirer du fruit dans les écoles bien dirigées, si les professeurs étoient seulement assez instruits pour s'apercevoir des différents avantages dont j'ai parlé plus haut.

Il faudra donc dans chaque classe des écoles consacrer uniquement certaines heures à la lecture des auteurs classiques relativement à la langue. Cela devra se faire à-peu-près suivant la méthode que voici. Dans les basses classes on prendra de bons recueils de passages détachés, ou bien quelques auteurs aisés à comprendre, tels que Phèdre & Justin; & pour les classes suivantes, des auteurs d'autant plus difficiles qu'on fera de plus grands progrès dans le grec & dans le latin. On obligera les écoliers à traduire ou à expliquer verbalement ces recueils ou ces écrivains, période par période. Mais le professeur ne devra pas se contenter de ce que ses écoliers rendent exactement le mot grec ou latin, ou de ce qu'ils donnent à-peu-près un sens aux périodes. Mais après que chaque période aura été traduite, il faudra que le professeur en expose premièrement le principal sens d'une manière claire; & cette explication ne devra point se faire dans le latin corrompu dont on se sert communément dans les écoles, mais dans la langue naturelle ou réputée telle des écoliers; méthode qu'il ne devra quitter que lorsqu'il sera assuré que chaque écolier

comprend parfaitement le passage. Après que le passage aura été bien saisi , il sera essentiel que le professeur le décompose avec ses écoliers , & qu'il leur fasse remarquer les principales idées qu'il présente , avec celles qui en découlent. Ces idées devront être bien distinguées de celles qui ne servent qu'à l'amplification , ou qui ne contiennent que des circonstances épisodiques , par lesquelles l'idée principale acquiert un sens plus précis & plus déterminé. Par ce moyen le passage de l'auteur deviendra plus clair & plus marqué. Ensuite le professeur fera l'analyse de tous les mots , pour indiquer leur signification particulière ; travail qu'il devra faire de la même manière que s'il étoit occupé à composer un dictionnaire de la langue latine. Mais il est nécessaire qu'on consulte en cela l'âge & l'intelligence des auditeurs , afin de s'y conformer. Aux plus jeunes on expliquera le sens des mots par des exemples & par des images qui soient à leur portée ; pour les autres , on fera usage des interprétations & des comparaisons. Pendant le temps qu'on est occupé à développer de cette manière le sens des mots , un profes-

leur intelligent & qui a du goût peut trouver une infinité d'occasions de faire appercevoir des choses utiles à ses écoliers , ainsi que de réveiller leur attention par ses questions , & d'apprendre , en même-tems , à connoître les dispositions dont la nature peut les avoir doués. Il y a aussi plusieurs mots dont il est essentiel de donner une explication plus exacte , en y comparant ceux dont la signification ressemble plus ou moins à celle de ces mots ; en remarquant la différence qu'il y a entre les uns & les autres , & en fixant le degré de leur homonymité. Lorsque , pour mieux déterminer la signification d'un mot , il sera nécessaire d'en indiquer l'étymologie , il ne faudra pas manquer de la faire connoître , & de remarquer exactement la différence qu'il y a entre l'expression descriptive & la métaphorique. De plus , il est essentiel de faire une comparaison entre le mot grec ou latin , & le mot de la langue dans laquelle on l'explique , pour voir s'ils présentent parfaitement la même idée , & s'ils sont de la même force , ou si le mot d'une de ces langues mérite d'être préféré à celui de l'autre. Enfin , le professeur devra faire comprendre , autant que le

permet l'intelligence des écoliers de chaque classe, combien la diction en général, & chaque mot en particulier sont expressifs, nobles, sublimes, ou obscurs, communs & bas.

A cette classe d'instruction appartient aussi tout ce qui regarde la grammaire, l'élocution, & l'idiotisme des langues. Je suis néanmoins dans l'opinion que c'est dans les basses classes qu'il faut faire le moins d'observations grammaticales, & que ces observations même doivent être fort superficielles. La grammaire est, pour ainsi dire, ce qu'il y a de plus difficile dans chaque langue, & la plus grande partie en doit être gardée pour les hautes classes. Au contraire, on peut commencer tout de suite dans les plus basses classes par enseigner aux écoliers les plus belles manières de s'exprimer, & les engager à les imprimer dans leur mémoire. On ne doit pas non plus négliger de leur faire traduire, dans leur langue maternelle, les meilleurs morceaux qu'on leur aura expliqués, d'après la méthode que j'ai indiquée plus haut.

Il est vrai que de cette manière on ne fera que des progrès fort lents, &

que souvent on ne pourra expliquer dans une heure que deux ou trois passages; mais il n'y a pas grand mal à cela. Il ne s'agit pas tant de faire passer en peu de tems un auteur sous les yeux de la jeunesse, que de l'accoutumer à bien comprendre ce qu'elle lit, & à y réfléchir attentivement. Un homme de goût & d'esprit, qui veut remplir là place de professeur dans un gymnase, doit trouver autant de satisfaction dans l'enseignement qu'il donne, qu'en peuvent avoir les écoliers qui reçoivent ses leçons. Une pareille instruction n'est autre chose qu'un constant entretien entre le maître & le disciple, dans lequel il ne doit pas être parlé de choses déplaisantes & ennuyeuses, mais où l'amusement & l'instruction doivent se trouver réunis. Comme le maître est à même de faire continuellement à ses élèves des questions sur différens objets, ce n'est pas seulement la mémoire de la jeunesse qu'on exerce par une pareille méthode d'enseigner, mais principalement son esprit, son attention & sa sagacité.

Il faut que j'ajoute encore, qu'il n'est pas nécessaire à la méthode dont il s'a-

git ici de parcourir dans chaque classe l'ouvrage entier d'un auteur ; car il n'est pas question de lire beaucoup, mais de bien comprendre ce qu'on lit. Cependant dans les hautes classes il convient de faire expliquer un auteur en entier suivant cette méthode, afin que les écoliers apprennent à connoître parfaitement la manière de s'exprimer qui lui est particulière. Or, il feroit bon de donner dans les classes supérieures deux espèces de leçons pour faire comprendre le sens de l'auteur : l'une dans laquelle on s'arrêtroit fort au long à chaque phrase, ainsi qu'il a été dit plus haut ; & l'autre, dans laquelle on marcheroit un peu rapidement, pour ne fixer l'attention que sur les choses les plus importantes ; de sorte qu'en six mois on parcourroit tout un ouvrage, comme, par exemple, *l'Enéide*. Car il feroit fort important que la jeunesse lut au collège quelques auteurs d'un bout à l'autre, & cela même à différentes reprises ; puisque ce n'est que par une lecture réitérée qu'on parvient à bien connoître les écrivains de l'antiquité, & à en recueillir tout le fruit possible. On devroit, par exemple, aussi bien pren-

dre un historien pour les leçons de grammaire , que pour celles qui sont destinées à l'éloquence , & même pour l'histoire ; de cette manière la jeunesse apprendroit à connoître parfaitement le mérite d'un pareil auteur , & à se le rendre propre .

La seconde classe contiendra les professeurs dont l'objet principal sera de former le goût de la jeunesse : ils s'occuperoient sur-tout de l'éloquence & de la poésie ; mais ce ne sera pas à la manière ordinaire des écoles , où l'on ne s'arrête qu'au mécanisme de ces arts ; leur vue portera aussi , & même principalement , sur le goût , sur la beauté , la convenance , la vivacité & l'élevation des idées & des images . Dans les basses classes on commencera par des passages détachés & faciles , recueillis de différents auteurs , qui contiennent des descriptions d'objets matériels , & qui tombent sous les sens . De-là on passera à des choses plus difficiles ; aux expressions des passions , aux discours sur les affaires politiques & militaires , tels qu'on en trouve en grand nombre dans Tite-Live & dans d'autres écrivains ; aux discours oratoires , comme ceux de Ci-

céron & d'Isocrate ; & ensuite à de grands ouvrages complets , tels que l'Iliade , l'Enéide , &c.

Les premières choses sur lesquelles le professeur devra fixer son attention , sont les différentes manières d'embellir une pensée , les principales figures de rhétorique , & les autres fleurs d'éloquence. Il faudra qu'il fasse voir comment un orateur ou un poète donne , soit par des simples mots choisis avec goût , soit par sa diction en général , c'est-à-dire , par des descriptions , des tableaux , des comparaisons , &c. , du corps & de l'ame à une pensée ou à une image , par le moyen desquels cette image ou cette pensée devient plus sensible pour le lecteur , que si le poète ou l'orateur s'étoit exprimé dans le style familier . Il devra traduire les plus beaux passages dans une élocution commune , pour faire remarquer à ses disciples la différence qu'il y a entre cette manière de s'énoncer & la beauté du style de l'auteur qu'il leur explique ; ce qu'il ne manquera pas de rendre sensible par plusieurs exemples ; ensuite , il les obligera d'exprimer dans un style élégant & fleuri les passages qu'il aura ainsi tra-

duits d'une manière négligée. Ces exercices lui fourniront l'occasion de produire plusieurs règles d'éloquence & de goût, & de faire comprendre ce que c'est qu'un style sublime, noble, fleuri, mûle, rapide, pittoresque, & ce qui est d'une diction foible, commune, basse, obscure & languissante, ainsi que ce qui constitue chacun de ces genres. Il ne faut pas qu'il fasse cela d'une manière abstraite, mais seulement par de bons exemples. S'il a soin de prendre garde à l'âge & à l'intelligence de ses disciples, il peut rendre cette instruction aussi agréable qu'utile.

Dans la classe suivante, on fera connoître de plus en plus à la jeunesse les secrets de l'art, & à quoi l'orateur & le poète doivent le principal mérite de leurs ouvrages, qui consiste particulièrement dans la manière dont ils s'expriment ; savoir, non dans des figures & dans les images, mais dans les pensées, mêmes. Ce n'est pas celui qui s'est imprégné dans l'esprit toutes les règles de l'art oratoire qui est un grand orateur, mais celui qui a fait une étude approfondie du cœur humain & de ses passions, qui possède une grande connoissance

du monde en général, & en particulier de l'état dont il est le citoyen, & qui, pour tout dire, appuie ses idées sur une faible philosophie. On sait que chez les anciens, & sur-tout chez les Grecs, l'étude de l'éloquence renfermoit les parties auxquelles on donne aujourd'hui le nom de rhétorique, de philosophie & de politique.

Il faut aussi, en lisant les anciens auteurs avec la jeunesse déjà un peu instruite, lui indiquer les sources dans lesquelles ils ont puisé ; & lui prouver, en même-tems, que Cicéron, Tite-Live, Xénophon, Isocrate & Demosthène n'ont pas été de simples déclamateurs, mais des philosophes & des hommes d'état, ainsi qu'Homère & Virgile. On ne doit pas non plus laisser échapper aucune occasion, pendant qu'on explique les auteurs classiques, de s'entretenir avec la jeunesse sur les matières où ils ont puisé leurs grandes idées & leurs descriptions. Et en étudiant les poëtes, on lui exposera, dans leur véritable jour, les mœurs, le caractère, les actions & les discours des principaux personnages dont il y est question, ainsi que ce qu'ils offrent de naturel, de grand & d'extraordinaire.

Ce n'est que par ce moyen qu'on peut véritablement former son goût.

Après que les écoliers seront suffisamment instruits de tous ces objets, on pourra, en leur donnant à lire des ouvrages entiers, tels que les oraifons de Cicéron & de Démosthène, les tragédies d'Euripide & de Sophocle, les poèmes épiques d'Homère & de Virgile, leur faire connoître le plan & l'économie de pareilles compositions, pour en considérer par ce moyen l'ensemble. On leur indiquera la contexture & la marche de tout l'ouvrage, dont on leur aura déjà appris à discerner les plus belles parties par les explications préliminaires dont il a été parlé plus haut. Lorsqu'ils feront parvenus à se former des idées claires de ces principes, on lira de nouveau rapidement tout l'ouvrage avec eux. En suivant cette route, ils apprendront à saisir convenablement toutes les beautés des anciens auteurs classiques, qu'ils auront parcouru trois fois d'un bout à l'autre. Car j'entends ici qu'il faut employer dans les hautes classes quelques heures à lire d'abord un poète, Virgile, par exemple, d'après la première méthode, c'est-à-dire, gramma-

ticalement, en choisissant les plus beaux passages de cet auteur. Ensuite on consacrera d'autres moments à l'explication des passages qui offrent des beautés poétiques particulières, qu'on discutera chacune séparément ; après quoi on lira pour la troisième fois tout l'ouvrage, pour examiner la contexture de l'ensemble.

Je passe maintenant aux leçons d'histoire, tirées des anciens, qui ne doivent se faire que d'une manière rapide, & seulement avec les écoliers qui ont déjà quelques notions exactes du style particulier des auteurs. D'après le plan que je propose, il ne faut rien faire de tout ceci dans les basses classes. On commencera également dans cette partie à choisir des morceaux détachés, comme, par exemple, ceux qu'on trouve dans les *Vies* de Cornelius Nepos, & dans les ouvrages d'Elien. Après quoi l'on pourra faire des extraits de l'histoire générale, en prenant Justin pour guide dans le latin, & Diodore de Sicile ou Hérodote dans le grec ; & l'on passera ensuite aux histoires particulières qui ont quelque étendue. Dans toutes ces leçons le professeur ne devra s'arrêter qu'aux faits

historiques , à la géographie & à la description des anciens états , de leurs lois , de leurs mœurs & de leurs coutumes. En expliquant une histoire où la vie de quelque grand homme , il faudra que le professeur fasse précédé ses leçons par une introduction générale ; par laquelle la jeunesse puisse se former une idée exacte de la géographie , de la chronologie & de la politique , autant que cela est nécessaire pour l'intelligence de l'histoire qu'il va traiter. Il est essentiel aussi d'avoir constamment à la main de bonnes tables chronologiques & de bonnes cartes géographiques. Munis de ces secours , on lira avec les écoliers l'histoire ancienne dans les sources mêmes ; & dans la première lecture rapide , on s'arrêtera principalement à en bien saisir les faits les plus importans , & à les imprimer dans la mémoire.

Lorsque la jeunesse sera parvenue à comprendre passablement l'ensemble de l'histoire ancienne , il sera temps de lui en donner , dans les classes supérieures , des notions plus particulières. Pour cet effet , il faudra lui faire lire les historiens qui sont entrés dans des détails

plus circonstanciés, tels que Tacite, Tite-Live, Xénophon, Thucydide, Plutarque, &c. En donnant l'explication de ces écrivains, on devra commencer par examiner les faits, & tâcher d'en découvrir les causes, ainsi que l'influence des mœurs & du caractère des peuples & des personnages particuliers sur les événemens; on louera les actions belles & glorieuses suivant leur mérite, ainsi qu'on blâmera celles qui sont condamnables; enfin, on examinera dans l'occasion d'une manière philosophique les lois & les institutions des pays dont il sera parlé, pour que la jeunesse tire tout le fruit qu'on peut espérer d'une histoire bien écrite. Mais pour qu'on ait dans les écoles le tems nécessaire pour ces exercices, il faudra qu'on prenne pour cela les heures consacrées à l'étude de la géographie historique & politique, qu'on devra réformer. Ce n'est que lorsque l'homme est parvenu à un âge mûr qu'il apprend à connaître l'utilité de l'histoire & de la géographie modernes; ce n'est qu'alors aussi qu'il a tout l'esprit nécessaire pour en profiter. Je regarde donc cette étude comme absolument inutile à l'école; & si je

veux qu'on s'y exerce dans l'histoire ancienne, c'est parce qu'elle sert à former notre goût, & à nous instruire d'une infinité de choses dont l'histoire moderne ne peut que difficilement nous donner des notions. Je le répète donc, il ne faut point s'occuper de l'histoire moderne dans les écoles ; mais attendre, pour s'adonner à cette étude, qu'on ait passé à l'université.

Il nous reste à dire un mot de l'explication philosophique des anciens auteurs ; travail qu'il faut reculer aux hautes classes des écoles. Le professeur a ici deux objets qu'il ne doit pas perdre de vue ; savoir, premièrement, le sens propre & grammatical des mots ; & secondelement, la vérité des principes que ces mots servent à expōser. Il doit porter la plus grande attention sur le premier point. Plusieurs mots qui se présentent dans les écrits des anciens philosophes ont aujourd'hui une autre signification qu'ils ne l'avoient de leur tems ; de manière qu'on prend quelquefois un passage dans un sens différent de celui que l'auteur a voulu y attacher. On ne peut donc porter trop de soin à faire la véritable signification des mots dans les écrits

écrits des philosophes de l'antiquité. Après qu'on aura fait sur cela les recherches nécessaires, on examinera les principes sur lesquels l'auteur établit son système, on analysera ses assertions & ses preuves, dont on fera sentir la force ou la faiblesse, & l'on finira par expliquer la matière, en général, d'après les règles de la philosophie morale ou d'après ses propres réflexions.

Voilà, selon mes foibles connoissances, les principaux objets qu'il faut ne point perdre de vue en expliquant dans les écoles les anciens auteurs classiques. Il y a dans cette instruction une infinité de petites circonstances & de petits détails dont on peut tirer avantage, mais dont il n'est pas possible de parler ici. Tout dépend du goût & de l'intelligence du professeur; car celui qui manque de génie & de jugement, ou qui n'a pas l'amour de son état, ne fauroit acquérir les talens pour une pareille instruction, ni par aucun conseil, ni par aucun autre moyen.

On pourra objecter contre cette méthode qu'elle doit être longue; mais après un mûr examen, on trouvera que la jeunesse ne manquera pas le tems

nécessaire pour faire ses études de cette manière. Je suppose qu'un enfant ait atteint l'âge de quatorze ans lorsqu'il entre dans la plus basse classe, & qu'il ne sorte des écoles qu'à vingt ans ; il aura par conséquent le tems d'entendre suffisamment expliquer les langues grecque & latine dans toutes les classes par lesquelles il passera ; d'autant plus qu'il ne doit guère s'occuper d'autres leçons què de celles dont j'ai parlé. On perd dans les écoles, en général, beaucoup de tems, & même le plus précieux, à faire trop d'exercices en latin ; exercices auxquels on ne devroit se livrer qu'avec ménagement, & cela seulement dans les dernières années qu'on fréquente le collège. De cette manière six ans suffiroient pour un pareil enseignement. A quoi sert quel'on fasse passer les jeunes gens à l'université avant l'âge de vingt ans ? Ils ne doivent encore attendre que trop de tems lorsqu'ils sortent de là avant que de pouvoir occuper quelque place dans le monde. Il n'y auroit donc point de mal qu'il ne quittassent l'université qu'à vingt-quatre ou vingt-cinq ans.

En second lieu, on me dira que les places de professeur ne feront jamais

toutes remplies par des personnes douées des qualités nécessaires pour suivre un pareil plan. J'avoue que je ne connois point d'école dont l'institution permette une semblable méthode ; cependant il ne feroit pas impossible, selon moi, de parvenir à ce but, si le gouvernement veilloit à l'administration des écoles avec toute l'attention que le mérite un objet aussi important pour l'état. Mais en supposant que la méthode que je propose ne pourroit pas être suivie dans tous ses points, je suis néanmoins convaincu que les professeurs instruits sauront en profiter assez, pour employer les heures de leur enseignement avec plus de fruit qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour.

J.



P R E C I S

HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE

Des anciens Auteurs Classiques Grecs
& Latins.

*Division chronologique des Auteurs
Grecs.*

L'âge d'or; depuis Adam jusqu'à Noé.

L'âge d'argent; le tems auquel ont vécu Abraham, Isaac & Jacob.

L'âge d'airain; depuis la mort de Joseph jusqu'au premier roi d'Israël.

L'âge de fer; les tems postérieurs, ou le renversement de la Monarchie.

*Division chronologique des Auteurs
Latins.*

L'âge d'or, à compter de l'an 536 de la fondation de la ville de Rome, ou 217 ans avant la naissance de Jefus-Christ; lors de la liberté de Rome, & jusqu'à l'année 767 de la fondation de

cette ville ; c'est-à-dire , 14 après la naissance de J. C. ; ce qui fait en tout 231 ans , à commencer par Térence , Cicéron , Saluste , Tite-Live , Catule , César , Horace , Suétone , Virgile , Lucilius , jusqu'à Valere Maxime.

L'âge d'argent commence avec le gouvernement des empereurs , depuis la mort d'Auguste , ou l'année 14 après la naissance de J. C. , & va jusqu'à l'année 117 de l'ère-chrétienne ; ce qui fait en tout l'espace de 103 ans.

L'âge d'airain se compte depuis la mort de l'empereur Trajan , ou l'an 117 après la naissance de J. C. , & va jusqu'à l'an 410 ; ce qui forme en tout un espace de 303 ans.

L'âge de fer est la décadence de la langue , depuis Justin jusqu'à Corippus Cresconius , Sidonius , Apollinaire , Simmaque & Tertulien.

Liste chronologique des anciens Auteurs Grecs , avant l'ère-chrétienne.

Homère , poète. Il a vécu environ l'an 3710 du monde. On a de lui deux poèmes épiques : l'*Iliade* & l'*Odyssée*.

Hésiode, poëte né à Cumes en Eolie. Il florissoit vers l'an 3760 du monde. Il a donné un poëme intitulé *Les Ouvrages & les Jours*, une *Théogonie ou Généalogie des Dieux*, & *Le Bouclier d'Hercule*.

Esope, esclave phrygien, vivoit l'an du monde 4130. On le regarde comme l'auteur des *Fables* qui portent encore son nom.

Théognis de Mégare, dans l'Attique, florissoit l'an du monde 4140. Il étoit ce qu'on appelle poëte *gnomique* ou sententieux. On a de lui des *Maximes en vers élégiaques*.

Pythagore vivoit l'an du monde 4160. Ce fut un des plus grands philosophes Grecs. Les *Vers dorés*, qui portent son nom, n'ont pas été écrits par lui-même, mais contiennent en abrégé les principes de la philosophie pythagoricienne.

Phocylide de Milet dans l'Ionie, vivoit l'an du monde 4170. On prétend qu'il est l'auteur d'une *Pièce de poésie morale*, qui porte son nom, que d'autres attribuent à un Juif d'Alexandrie.

Anacréon, poëte grec de Théos, ville de l'Eonie, floriffoit l'an 4170 du monde. Nous avons conservé de lui une espèce d'*Odes* qu'on appelle *Anacréontiques*.

Pindare de Thebes, dans la Béotie, le plus célèbre des neuf poëtes lyriques qui ont célébré les vainqueurs des grands jeux de la Grèce. Il vécut l'an 4210 du monde. Ses *Odes* sont ce que la poésie grecque offre de plus beau, mais aussi de plus difficile à comprendre.

Eschyle, poëte, vivoit l'an du monde 4220. Il étoit d'Athènes, & a composé plus de cent vingt *Tragédies*, dont nous n'en possémons que six.

Sophocle, poëte Athénien, vivoit l'an du monde 4220. Il avoit également écrit plus de cent vingt *Tragédies*; mais il ne nous en reste que sept.

Euripide, d'Athènes, floriffoit l'an du monde 4240. Il étoit disciple de Socrate, & avoit composé quatre-vingt douze *Tragédies*, dont dix-neuf sont parvenues jusqu'à nous.

Hérodote vivoit l'an du monde 4260.

C'est le plus ancien historien connu. On a de lui une *Histoire en neuf livres*, qui portent les noms des neuf Muses.

Antiphone, célèbre orateur d'Athènes, de qui nous possédons encore seize *Oraisons*. Il vivoit l'an du monde 4270.

Thucydide, d'Athènes, floriffoit l'an du monde 4280. Nous avons de lui une *Histoire de la Guerre du Péloponèse, en huit livres*.

Hippocrate, célèbre médecin de l'île de Cos, vivoit l'an du monde 4300.

On a de lui plusieurs ouvrages sur la médecine.

Lysias, Athénien, qui floriffoit l'an du monde 4300. Nous avons encore trente-quatre *Oraisons* de lui.

Cébès, philosophe de Thèbes, qui avoit écrit trois *Dialogues* intitulés : *La Table, La Semaine & les Phryniens*, dont le premier est venu jusqu'à nous. Il vivoit l'an du monde 4300.

Aristophane, poète, né au bourg de Cydathénille, vivoit l'an du monde 4310. Il a écrit plus de cinquante *Comédies*, dont onze ont été respectées par le tems.

Isocrate floriffoit l'an du monde 4320. Il fut orateur à Athènes, &

nous avons encore *vingt & une Oraisons* de lui.

Platon, philosophe d'Athènes, dont il subsiste plusieurs *Dialogues*. Il vivoit l'an du monde 4320.

Xénophon, général Athénien, qui vivoit l'an du monde 4320, & qui fut en même tems célèbre historien & bon philosophe. Il nous a laissé plusieurs excellens ouvrages, tels que la *Rertraite des dix milles*, une *Economique*, *Les choses mémorables de Socrate*, un *Projet de Finance*, le *Portrait de la condition des rois*.

Ifée, orateur d'Athènes, qui vivoit l'an du monde 433. Nous avons de lui *dix Oraisons*.

Aristote, célèbre philosophe de Stagire, dans la Macédoine, dont les écrits sur différentes matières sont aussi estimés que généralement connus. Il vivoit l'an du monde 4350.

Démosthène, célèbre orateur d'Athènes, qui vivoit l'an du monde 4350, & dont nous possédons plusieurs *Oraisons*.

Eschine, pareillement orateur célèbre d'Athènes, de qui nous avons *neuf Lettres & trois Oraisons*. Il vivoit l'an du monde 4350.

Théophasfe, d'Erèse, vivoit l'an du monde 4390. Il étoit philosophe & disciple d'Aristote. Un ouvrage de morale intitulé : *Les Caractères, & un grand nombre d'écrits sur l'Histoire - Naturelle* sont les trésors que nous lui devons.

Euclide, géomètre célèbre, vivoit l'an du monde 4390. Il a laissé d'excellens *Eléments de Géométrie*.

Démétrius de Phalère avoit écrit sur différens sujets, mais il ne nous est parvenu de lui qu'un petit ouvrage sur l'*Elocution*. Il vivoit l'an du monde 4410.

Théocrite, poète de Syracuse, floriffoit l'an du monde 4430. Nous possédons encore de lui quelques fort belles *Eglogues*.

Callimaque de Cyrenne vivoit l'an du monde 4430. Ce poète avoit beaucoup écrit; mais il ne nous reste de lui que six *Hymnes & soixante-deux Epigrammes*.

Aratus, poète de Soles en Cilicie, floriffoit l'an du monde 4430. Il a écrit un poème sur l'astronomie, intitulé : *Les Phénomènes*.

Lycophron de Chalcide, ville d'Eue-

bée, auteur d'un poëme en vers iambes intitulé : *Alexandre & Cassandre*. Il floriffoit l'an du monde 4440.

Eraſtothènes, vécut l'an du monde 4440. Il a composé plusieurs ouvrages sur l'Astromomie.

Archymède, célèbre géomètre de Syracuse, qui a donné différens écrits sur la Géométrie. Il vivoit l'an du monde 4480.

Apollonius de Rhiode, poète, qui floriffoit l'an du monde 4490. Il a laissé une Argonotique en vers héroïques.

Polybe vivoit l'an du monde 4530. Il avoit écrit quarante livres de l'Histoire Romaine, dont il nous en eft resté cinq.

Nicandre, de Colophon, dans l'Ionie, qui vivoit l'an du monde 4540, nous a laissé deux ouvrages en vers hexamètres, l'un intitulé : *Des Thériaques*, ou des bêtes venimeuses ; & l'autre, *Des Aléxipharmacques*, ou des remèdes contre les venins. Il avoit composé aussi des Poëmes sur la Médecine & l'Agriculture, qui sont perdus.

Apollodore, d'Athènes, a écrit trois Livres sur les Dieux du Paganisme. Il vivoit l'an du monde 4550.

(444)

Diodore de Sicile vivoit l'an du monde 4650. Il avoit composé une *Histoire universelle*, dont il nous est resté *quinze livres*.

Dioscoride, célèbre médecins qui a laissé plusieurs écrits sur la Médecine. Il vivoit l'an du monde 4670.

Denys d'Halicarnasse vivoit l'an du monde 4680. Il avoit composé *vingt livres sur les Antiquités Romaines*, dont *onze seulement* sont parvenus jusqu'à nous ; un *Traité de l'arrangement des paroles*, un *de l'Art*, & un *du Caractère des Ecrivains*.

Célèbres Auteurs Grecs qui sont venus après la naissance de Jesus-Christ.

Strabon vivoit l'an 10 de l'ere-chrétienne. On a de lui un ouvrage sur la *Géographie*.

Denys Periegete. A. 10. Il a donné une *Description de la terre en vers héroïques*.

Epictete, d'Hierapolis, en Phrygie. An. 80. Il fut d'abord esclave d'Ephrodite, affranchi de Néron, & ensuite philosophe. On a de lui un petit ouvrage de morale connu sous le nom de *Manuel d'Epictete*.

Plutarque, de Cheronée, en Béotie, historien & philosophe. A. 100. Il a laissé des *Vies des hommes illustres*, & plusieurs ouvrages de morale.

Dion, de Pruse. A. 110. Il étoit sophiste & philosophe. Nous avons de lui plusieurs Discours.

Appien d'Alexandrie. A. 120. On connoît de lui plusieurs Livres de la Guerre Punique, de la Guerre de Syrie, & de la Guerre des Parthes.

Arrien. A. 130. Il étoit disciple d'Epicte, & a écrit sept Livres de la vie & des actions d'Alexandre-le-Grand.

Pausanias, A. 130, auteur d'un Voyage historique de la Grèce.

Ptolémée. A. 150. Cet Egyptien a donné un ouvrage sur la Géographie, & un autre sur l'Astronomie.

Marc-Antonin. A. 170. Cet empereur philosophe a écrit un ouvrage intitulé : *De se ipso*, lequel contient d'excellentes leçons de morale.

Lucien de Samosate, apostat. A. 180. Nous avons de lui un Recueil qui contient différens morceaux de morale & de critique.

Sextus Empiricus. A. 180. Il étoit

médecin. On connoît de lui un ouvrage sur la philosophie sceptique, intitulé : *Les Hypothèses, & quelques Livres contre les Mathématiques.*

Galien. A. 180. Ce célèbre médecin a laissé plusieurs ouvrages sur la Médecine.

Julius Pollux, A. 180, est l'auteur d'un Dictionnaire en dix livres..

Philostrate. A. 180. On a de lui un ouvrage intitulé : *Les Tableaux de plate peinture, & une Vie d'Apollonius de Thyane,* en huit livres. Ils étoient trois frères. *Vide Philostratum, opera, fol.*

Diogène Laërce. A. 190. Nous avons de lui des Vies des anciens Philosophes, en dix livres.

Athénée. A. 210. Il a écrit sous le titre de *Dipnosophistique* un fort bel ouvrage , qui contient beaucoup de choses tirées de livres d'histoire , de poésie & de philosophie qui se trouvent perdus.

Oppien de Cilicie. A. 210. Ce poète a écrit un ouvrage intitulé : *Halieutica*, en cinq livres ; un autre , en quatre livres, intitulé : *Cynegetica* , & un livre *De Aucupio* , c'est-à-dire , de la

pêche & de la chasse. La dernière édition, & la plus complète de cet auteur c'est celle *in-8.* *Argentor. ap. Koenig. 1776, cum notis Runkenius & Schneiderius.*

AElien. A. 220. Auteur d'une *Histoire naturelle des Animaux*, ainsi que d'une autre *Histoire sur différens sujets.*

Dion Cassius. A. 230. Ce gouverneur de Sicile a donné un grand ouvrage en quatre-vingt livres sur les affaires de Rome, dont il ne nous est parvenu que vingt & un livres.

Hérodien. A. 240. Nous avons de lui un bel ouvrage contenant les *Vies des Empereurs Romains*, depuis Antonin le philosophe jusqu'à Balbin & Maxime.

Porphyre. A. 250. Il a donné, entr'autres, une *Vie de Pythagore.*

Longin, secrétaire de Zénobie, reine de Palmyre. A. 260. Il a, entr'autres, écrit un *Traité du Sublime.*

Libanius, sophiste d'Antioche. A. 310. Il nous reste de cet auteur plusieurs *Oraisons*, & quelques ouvrages sur l'Eloquence.

Eunapius, auteur d'une *Vie des anciens Sophistes*. A. 370.

Zosime. A. 410. Il a donné quelques livres de l'*Histoire Romaine*.

Hésychius. A. 530. Nous possédons encore un ouvrage de ce Grammairien.

Procopé. A. 530. A laissé huit livres sur les Guerres des Perses, des Mèdes & des Goths.

Photius, patriarche de Constantinople. A. 750. Il a composé un ouvrage sous le titre de *Bibliothèque*, qui est une compilation de passages d'un grand nombre d'auteurs.

Etienne de Byzance. A. 850. Il est l'auteur d'un ouvrage sur les Villes & les Peuples, dont il ne reste qu'un fragment.

Suidas, moine de Constantinople. A. 1020. On a de lui un *Dictionnaire*.

Eustathe, archevêque de Thessalonique, a laissé des Commentaires sur Homère & sur Denis Periégete. A. 1150.

Les anciens Auteurs Latins avant Jesus-Christ.

Livius Andronicus, *Ennius*, *Nevius*

Vius, Cecilius, Paccuvius, Attius, & Licilius, sont sept anciens poëtes latins qui ont vécu depuis l'an du monde 4480 jusqu'à l'année 4570 ; mais dont nous avons néanmoins conservé quelque chose.

M. A. Plaute, bon poëte comique de Sarsine , auteur d'un grand nombre de Comédies , dont il nous en reste encore vingt. Il florissoit l'an du monde 4510.

P. Térence, Africain de Carthage , poëte comique , qui vivoit l'an du monde 4520. Il ne nous reste de lui que six Comédies , quoiqu'il en eût écrit cent & huit.

M. P. Caton. Ce général , consul & censeur Romain , qui vivoit l'an du monde 4520 , a écrit , entr'autres , un Livre sur l'Agriculture.

Lucrece florissoit l'an du monde 4630. Nous avons de ce poëte philosophe un poëme en six livres de vers hexamètres , intitulé : *De la Nature des Choses*.

Saluste , sénateur Romain & gouverneur en Afrique. Il vivoit l'an du monde 4640 , & a laissé une *Histoire de la Conjuration de Catilina* , & une *Histoire de la Guerre de Jugurtha*.

M. Térence Varon, bibliothécaire à Roine & l'ami de Cicéron, a beaucoup écrit; mais il ne nous est parvenu de lui que *six livres sur la langue latine*, & *trois livres sur la vie rurale*. Il vivoit l'an du monde 4640.

E. Val Catulle, né à Vérone. Ce poète, qui floriffoit l'an du monde 4640, nous a laissé des *Epigrammes* & quelques autres poésies.

M. T. Cicéron, consul Romain & célèbre orateur, qui nous a laissé plusieurs ouvrages de Rhétorique & de Philosophie, ainsi que des Oraisons & des Lettres. Il vivoit l'an du monde 4650.

Jule-César, vivoit l'an du monde 4650. Il fut le premier empereur Romain. Nous avons de lui *sept livres de Commentaires sur la guerre des Gaules*, & *trois livres sur la guerre civile*. Hirtius a ajouté un huitième livre aux sept premiers.

Cornelius Nepos, auteur d'une *Vie de plusieurs grands Capitaines*. Il vivoit l'an du monde 4650.

Tite-Livé, de Padoue; il floriffoit l'an du monde 4670. Il avoit écrit une admirable *Histoire Romaine en cent*

quarante-deux livres (quelques savans prétendent qu'il y en avoit cent quarante-trois , que d'autres portent même à cent quarante-cinq) mais dont *trente-cinq* seulement sont parvenus jusqu'à nous.

P. *Virgile Maron* , d'Andes , au territoire de Mantoue , célèbre poëte de qui nous possédons *dix Eglogues* , *quatre livres de Géorgiques* , & un *Poème épique* , intitulé : l'*Eneïde*. Il vivoit l'an du monde 4670.

Q. *Horace Flaccus* , de Venose , floriffoit l'an du monde 4670. Cet admirable poëte nous a laissé des *Odes* , des *Epîtres en vers* , des *Satyres* & d'autres *Poésies*.

Vitruve *Pollion* vivoit l'an du monde 4670. Il étoit géomètre & architecte. Nous avons de lui *sept livres sur l'Architecture*.

A. *Tibulle* , chevalier Romain & bon poëte , de qui nous avons *quatre livres d'Elégies*. Il floriffoit l'an du monde 4670.

Sex. *Aur. Properce* , né à Bevagna dans l'Ombrie. Ce poëte nous a pareillement laissé *quatre livres d'Elégies*. Il vivoit l'an du monde 4680.

P. Ovide Naso, né à Sulmone, vivoit l'an du monde 4690. Tout le monde connoît les *Ouvrages de différents genres* que ce poète nous a laissés.

Célèbres Auteurs Latins qui sont venus après la naissance de Jésus-Christ.

C. Jul. Hygin. Cet écrivain, qui étoit Espagnol, vivoit la première année de l'ère-chrétienne. Nous avons de lui des *Fables & quatre livres sur l'Astronomie*.

P. Vellejus Paternulus, chevalier Romain. A. 20. Il a laissé *deux livres sur l'Histoire Romaine*.

A. Corn. Celse, médecin Romain, auteur d'un ouvrage en *huit livres sur la médecine*. A. 20.

M. Manilius. A. 20. Il a donné une *Astronomie en vers héroïques. Editio à Stoeber 8. Argent. 1767. ap. A Koenig.*

Phèdre, Thrace, affranchi d'Auguste, de qui nous possédons *cinq livres de Fables d'Ésope en vers iambes. A. 30.*

Valere Maxime, patrice de Rome,
auteur d'une *Histoire en neuf livres*.

A. 40.

Pomponius Mela, Espagnol, a donné un ouvrage de *Géographie en trois livres*. A. 40.

M. Annaeus Sénèque, Espagnol, célèbre rhéteur, de qui nous avons *dix livres de Contraversarium*, & un livre de *Suasoriarum*. A. 40.

L. Jul. Moderatus Columelle, Espagnol, auteur de *douze livres sur l'Agriculture & des choses rustiques*.

A. 50.

Scribon Largus, médecin Romain, auteur d'un ouvrage de *la préparation des médicaments*. A. 50.

L. Annaeus Sénèque, fils de M. Sénèque. Ce philosophe célèbre, étoit gouverneur de Néron. Nous avons de lui des *Lettres & d'excellens ouvrages de philosophie*. A. 60.

Sénèque, dit le *Tragique*, & troisième du nom de Sénèque. Il y a de lui *dix Tragédies*. On ne fait au reste rien de sa personne, sinon qu'il étoit de Cordoue. A. 60.

A. Perse, chevalier Romain & poète,

de qui nous avons *six livres de Satyres*.

A. 60.

C. Pétrone, Provençal d'auprès de Marseille. Il étoit chevalier Romain. Nous avons de lui un *ouvrage satyrique* en vers & en prose. A. 70.

M. A. Lucain, Espagnol né à Cordoue & neveu de Sénèque. Il a laissé un poème des guerres de César & de Pompée, intitulé : *La Pharsale*. A. 70.

C. Pline second, dit *l'Ancien*, de Vérone, & attaché au service de l'empereur Vespasien. Nous avons de lui une *Histoire naturelle en trente-sept livres*. A. 70.

C. Silius Italicus, Espagnol & consul Romain, auteur d'un *Poème de la guerre Punique en dix-sept livres*. A. 70.

Asconius Pedianus, de Padoue, a fait des *Remarques sur plusieurs Oraisons de Cicéron*. A. 70.

Quinte-Curce Rufus. On ne sait rien de la personne de cet auteur, de qui nous avons un ouvrage *de la Vie & des actions d'Alexandre-le-Grand*. A. 80.

M. F. Quintilien, Espagnol & rhé-

teur à Rome , de qui nous tenons des *Oraisons* & une *Institution de l'Orateur en douze livres.* A. 8.

M. V. Martial , Espagnol , auteur d'un grand nombre d'*Epigrammes* , en quatorze livres. A. 90.

D. J. Juvenal , natif d'Aquin , au royaume de Naples , poète , de qui nous avons seize *Satyres.* A. 90.

P. Stace Papinien , de Naples. Il nous a laissé plusieurs ouvrages de poésie , tels que la *Thébaïde* , en douze livres , l'*Achilleide* , dont nous n'avons que deux livres , & les *Sylves* , en cinq livres. A. 90.

S. Jul. Frontin , chevalier Romain , qui a donné des ouvrages sur la *conduite des Eaux* , sur les *Ruses de la Guerre* , sur l'*Agriculture* & sur d'autres matières. A. 90.

C. C. Tacite , chevalier Romain , auteur d'*Annales* , d'une *Vie d'Agricola* , & d'une *Description de la Germanie.* A. 100.

C. Pline Caecil. second , dit le Jeune , fils de la sœur de Pline l'ancien. Il étoit consul Romain. Nous possédons de lui des *Lettres* & un *Eloge de Trajan.* A. 110.

L. Annaeus Florus, Espagnol, auteur d'une *Histoire Romaine en quatre livres*. A. 110.

C. Suétone Tranquille, secrétaire de l'empereur Adrien, auteur d'une *Vie privée des douze Césars*. A. 110.

M. J. Justin, auteur d'un *Extrait de l'histoire universelle de Trogue Pompée*. A. 120.

Aulu Gelle, grammairien, qui nous a donné un ouvrage en douze livres, intitulé : *Les Nuits Attiques*. A. 130.

Cælius Apicius, Espagnol, auteur d'un ouvrage en dix livres sur l'art de faire la cuisine. A. 140.

L. Apulée, chevalier Romain, de qui nous avons un ouvrage satyrique, intitulé : *L'Ane d'or*. A. 150.

Censorin, Romain, auteur d'un ouvrage *De Die natali*, dans lequel il prétend qu'on peut prédire l'âge auquel parviendra un enfant, en consultant sa croissance & sa physionomie, pendant le second, le troisième jusqu'au douzième mois après sa naissance. A. 250.

Palladius, Romain. Nous avons de lui quatorze livres sur la manière de greffer les arbres. A. 250.

E. Solin, Romain. Il a donné un

Extrait de l'Histoire Naturelle de Solin l'ancien. A. 260.

Scriptores Historiae Augustae minores. AElius Spartien, Jule Capitolin, AElius Lampridius, Vulcatius Gallianus, Trebellius Pollio & Flavius Vopiscus : en tout six , qui vivoient vers l'an 280 de l'ère-chrétienne , & qui ont écrit l'histoire des empereurs Romains , depuis Adrien jusqu'à Carinus ; on les appelle communément *Auteurs du Bas-Empire.*

S. Aurelius Victor, Africain , qui a écrit un ouvrage sur *Les Romains illustres* , & un autre *De Caesaribus*. A. 350.

Fl. Eutrope , Romain. Il est l'auteur d'un *Abrégé de l'Histoire Romaine*. A. 350.

Q. Aur. Symmaque , Romain illustre , qui nous a laissé *dix livres de Lettres*. A. 380.

Ammien Marcellin , d'Antioche , auteur d'une *Histoire Romaine en trente & un livres* , dont il ne nous en est resté que *dix-huit*. A. 380.

Fl. Végece Renatus , attaché aux empereurs Honorius & Théodose. Il a donné une *Explication du Songe de Scipion de Cicéron* , & *sept livres de Saturnales*. A. 390.

Cl. Claudien, de Canope en Egypte, de qui nous avons des *Panégyriques* & d'autres pièces de poésie. A. 390.

D. M. Ausone, né à Bordeaux, consul Romain, auteur de plusieurs pièces de poésie & d'un *Panégyrique*. A. 390.

Aur. Prud. Clémens, Espagnol, de la religion chrétienne. Il a écrit plusieurs pièces de poésie chrétienne. A. 400.

C. Sollius Apollinaris Sidonius, évêque d'Auvergne, auteur d'un grand nombre de Lettres & de pièces de poésie. A. 460.

Martianus Minutius Felix Capella, Africain, de qui nous avons deux livres *De Nuptiis Philologiae & Mercurii*, & sept livres sur les sept Arts libéraux. A. 480.

Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, consul Romain, a écrit sur différens objets de mathématique & de philosophie. Parmi ces productions on distingue sa *Consolation philosophique*. A. 501.

Marius Aurelius Cassiodore, chancelier de Théodoric, roi des Goths. Il est l'auteur d'une *Histoire de l'Eglise*,

(459)

d'une *Chronique*, d'un ouvrage sur
l'Ortographe, de *Lettres*, &c. A. 510.

Priscien, célèbre grammairien, de
qui nous avons un ouvrage en *dix-huit*
livres sur la Grammaire. A. 550.

Après quoi suivent le petit nombre
d'*Ecrivains* qu'on appelle *Barbares*.

J.



(460)

DU STYLE ALLÉGORIQUE
DE LA HAUTE ANTQUITÉ,
Et de son influence sur l'Histoire.

PAR M. DUPUIS,

Professeur d'éloquence latine au Collège Royal de France, de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres.

LE langage allégorique né des besoins de l'homme, & de la nécessité où furent les premiers mortels d'avoir recours aux figures, aux métaphores & aux symboles de toute espèce, pour suppléer à la difette des langues, se soutint encore long-tems après qu'elles furent perfectionnées, principalement en Orient, par une suite du génie vif des Orientaux, qui aiment mieux peindre leurs idées par des images, que de les réveiller par des sons arbitrairement choisis, & sur-tout par l'intérêt des Hiérophantes, qui, comme tout homme qui trompe, cherchèrent toujours à s'envelopper des ombres du mystère. La nature de l'allégorie consiste à pré-

fenter un sens , pour en laisser deviner un autre , & à montrer les objets derrière un voile transparent , sur lequel viennent se peindre mille figures , d'un dessin ingénieux , tant qu'on ne les voit que comme des ombres ; mais qui se changent en autant de monstres affreux dès qu'on s'avise de leur donner de la réalité . Le sens littéral n'est jamais celui que l'on doit prendre ; & malheureusement , dans les allégories anciennes , c'est toujours celui que l'on a pris . Semblable à ces masques hideux qu'emprunte une jolie femme pour tromper agréablement son amant , & rendre plus piquante sa surprise quand il la reconnoît ; l'allégorie , sous les déhors les plus bizarres , cache souvent les idées les plus ingénieuses , & les plus beaux tableaux de la nature , afin de doubler le plaisir du sage , & de dérober la vue de ses charmes à l'œil profane du vulgaire . Ce fut toujours sous le masque que la philosophie , dans les premiers âges , aimait à se produire sur la scène du monde ; & mystérieuse comme la nature dont elle interprétoit les lois , elle parloit aux mortels le langage obscur des oracles , afin de

leur inspirer plus de respect pour la nature , & peut-être aussi un peu pour elle-même. Elle imprima à tous ses ouvrages le caractère sacré de l'allégorie ; multiplia à dessein les obstacles de la science pour en accroître le désir , & crut devoir environner de ronces & d'épines les fruits les plus précieux de la sagesse , comme Flore , la plus belle de ses fleurs.

La difficulté d'obtenir , qui rend la jouissance plus vive , doubla le plaisir de l'ami de la sagesse , qui s'applaudissoit en secret des petites victoires qu'il remportoit à chaque pas , & trouvoit toujours ingénieux ce que fans beaucoup d'esprit personne ne pouvoit entendre. Aussi les prêtres de l'Egypte avoient-ils placé à la porte des temples de la Nature la figure symbolique du Sphinx , formée de la réunion des emblèmes de l'intelligence & de la force (1) , pour annoncer aux mortels que ce n'étoit que par la force du génie qu'on pouvoit pénétrer les secrets de la nature , & le sens des savans symboles sous

(1) Clem. Alexand. *Str. L. V* , p. 367.

lesquels ses mystères étoient écrits dans son temple. Ainsi la science avoit élevé un rempart entr'elle & le demi-savant, plus à redouter pour la vérité que l'ignorance même. La poésie orna de ses charmes & de ses graces les énigmes sacrées ; la sagesse déroba à Vénus sa ceinture , & environnée des filles de l'harmonie , elle parla aux hommes le langage des dieux. A sa voix puissante la matière s'anime ; chaque partie de l'univers devient une divinité ; les hautes montagnes se transforment en autant de géans ; le bassin des mers se peuple de dieux ; la Dryade respire sous l'écorce qui l'enveloppe , & fuit avec Daphné devant Apollon , tandis que l'aimable Naiade , penchée sur son urne , verse l'eau argentine qui serpente au milieu des fleurs dont Flore a semé les prairies.

“ Ce n'est plus (dit Boileau) la vapeur
 ” qui produit le tonnerre ,
 “ C'est Jupiter armé pour effrayer la terre ;
 ” Un orage terrible aux yeux des matelots ,
 “ C'est Neptune en courroux qui gourmande
 ” les flots ;

» Echo n'est plus un son qui dans l'air retentie,
 » tisse,

» C'est une nymphe en pleurs qui se plaint
 » de Narcisse.

Cette manière de philosopher flattoit l'imagination par de charmans tableaux ; & l'homme reçoit volontiers les leçons qu'on lui donne, & même les erreurs qu'on lui veut inculquer, pourvu qu'on l'étonne par le merveilleux, & qu'on l'amuse. Les premiers législateurs, & les prêtres de l'antiquité payenne avoient surpris ce secret de la foibleffe humaine, & faussement persuadés qu'on a droit de corrompre la raison de l'homme pour mieux former ses moeurs, & qu'il est plus sûr de la dégrader par des fables, que de la perfectionner par l'étude de la vérité, ils firent usage de ce moyen pour civiliser les sociétés naissantes, qui, en vieillissant, ne se font que trop long-tems ressenties des cruelles leçons dont on bercâ leur enfance. Orphée, Linus, Musée, portèrent chez les Grecs, encore barbares, les allégories savantes des Orientaux, leurs maîtres, que le génie brillant d'Homère embellit ensuite, & qui long-tems

tems encore après qu'elles n'eurent plus entendues, firent les délices de la Grèce par les charmes de la fiction, & devinrent l'arsenal commun de tous les beaux-arts. La philosophie avoit fourni le premier canevas sur lequel la poésie broda si richement les esquisses simples des grands tableaux de la nature. Elles étoient alors sœurs, & l'on ne connoissoit point encore ce genre de poésie qui ne flatte que l'imagination & l'oreille, sans rien apprendre à l'esprit, ni ce style philosophique qui a fait divorce avec les Graces & les Muses. Le philosophe étoit poète, la poésie toute philosophique ; & la vérité fentoit quelquefois le besoin d'emprunter les charmes du mensonge. La nature, toujours peinte à grands traits, conservoit dans ses images poétiques ce feu divin, cette ame vivifiante qui meut & anime le vaste corps de l'univers. On écrivit son histoire comme on écrivit depuis celle des héros & des grands hommes ; & tout y fut grand & merveilleux, parce que tout l'est dans la nature. Un exemple nous mettra à portée de saisir le génie de la science en ces siècles éloignés, &

prouvera ce que nous avançons ici, que le poëte mythologue enseignoit les mêmes vérités que le physicien & le philosophe, & que si la mythologie est de l'histoire, cette histoire est bien celle de la nature. Le rapprochement que nous allons faire des spéculations de la philosophie sur les parties du grand tout avec les histoires mythologiques va nous en convaincre.

L'homme, dans tous les tems, frappé du spectacle imposant de l'ordre du monde, au centre duquel ses erreurs & son orgueil l'avoient placé ; lié invinciblement à l'organisation de l'univers sans espoir de la jamais comprendre ; atome-foible qui se prend pour mesure de tout, & qui effectivement quelquefois s'agrandit assez par le génie pour toucher les cieux de sa tête, tandis que ses pieds posent sur la terre, l'homme a toujours voulu raifonner sur la nature, sur les causes visibles & invisibles des phénomènes dont il est témoin, & dont il fait partie, & pénétrer le sanctuaire auguste où la divinité se cache. Deux grands tableaux sur-tout l'ont étonné ; l'un celui des corps en apparence immortels, l'autre celui des

corps passagers & mortels ; celui de la nature , celui de l'homme , des animaux & des plantes. Sur sa tête tout roule avec majesté dans un ordre constant & éternel ; c'est le séjour des dieux qui habitent les champs de la lumière. Ici bas est le lieu des générations & de la mort. La terre seule paroît y partager l'immortalité des dieux. Sa surface , imprégnée du feu de l'Ether , reçoit les semences de la vie dans les moules constants & réguliers où s'organise la matière , tantôt nuancée en fleurs , & épanouie en rose , ou hérissée en épine , ici arbuste flexible , là chêne robuste ou roseau que le zéphir agite ; tantôt mue par un fluide plus pur & plus actif , elle s'élançe au sein des airs sur des ailes agiles , ou à l'aide de nageoires fend la plaine humide , tandis que l'homme , accompagné de la foule des autres animaux , paroît un instant sur la surface qui l'a fait naître & le nourrit , & rend aussi-tôt à la nature un corps formé des débris des autres corps , & dont les parties éparpillées vont en former d'autres à leur tour.

Rien de semblable ne s'offroit aux yeux

gards de l'homme au-deffus de la sphère élémentaire, qui contient les matériaux dont se forment sans cesse les corps passagers, & où s'opèrent tant & de si prodigieuses métamorphoses. La terre & l'écorce fluide qui l'enveloppe, fut donc regardée comme la partie de l'univers qui renfermoit les germes de tous les corps mortels, & le centre où aboutiffoit l'action féconde de la nature. Le ciel qui s'étend au-deffus d'elle, & l'enveloppe dans ses vastes contours, fait couler dans ses flancs le principe de mouvement & de vie qui circule dans l'Olympe, soit en y versant les pluies douces qui alimentent les plantes, & fournissent aux arbres les fûcs & la sève de la végétation, soit en y répandant la chaleur dont la force puissante féconde, & fait éclore tous les germes, & mûrit tous les fruits. Sans lui la terre condannée à une stérilité & à une nuit éternelle, eût été morte pour la nature, & n'eût jamais reçu le glorieux titre de mère des mortels & des dieux. Ces rapports qui lioient le ciel & la terre entr'eux, & qui rendoient l'union de l'un & de l'autre nécessaire, pour que la cause uni-

verselle eût toute son activité, furent exprimés en style allégorique par les mots de mariage : & les deux premières causes de la nature furent considérées comme deux époux qui s'unissoient pour donner naissance à tous les autres êtres : l'un, le Ciel, fut l'époux ; & l'autre, la Terre, fut la femme ; l'un le mâle, l'autre la femelle ; l'un le premier des dieux ; l'autre la première des déesses, dont l'hymen peupla la terre & les cieux.

Ces idées entrant dans l'esprit de l'homme par tous les sens, se retrouvent dans toutes les philosophies ; chez les Chaldéens, chez les Egyptiens, Perses, Indiens, Grecs, &c. Elles y sont consacrées comme fondement commun de toutes les théories sur la nature.

« Le ciel, dit Plutarque, parut aux premiers observateurs faire la fonction de père, & la terre celle de mère. Le ciel étoit le père, parce qu'il verroit les semences de fécondité dans le sein de la terre, en y répandant les pluies ; & la terre, en les recevant, devenoit fertile, enfantoit & paroissoit être mère ». Macrobe & Synésius, évêque de Cyrène,

philosophe instruit, font la même remarque, & long-tems avant eux, Ocelius de Lucanie, disciple de Pythagore, avoit enseigné la même doctrine, qui étoit l'ancienne philosophie de l'Orient.

« L'univers, dit ce savant, est imprudent, indestructible ; il a toujours été, il sera toujours ; il n'a point eu de commencement, il n'aura jamais de fin. Mais il renferme en lui génération & cause de génération. La génération est où il y a changement & déplacement des parties, & la cause où il y a stabilité de nature : d'où il est évident que c'est à ce qui est cause de la génération qu'il appartient de mouvoir & de faire, & à ce qui la reçoit d'être fait & d'être inu. Les divisions mêmes du ciel séparent la partie impassible du monde de celle qui change sans celle. La ligne de partage entre l'immortel & le mortel, est le cercle que décrit la lune. Tout ce qui est au-dessus d'elle, & jusqu'à elle, est l'habitation des dieux ; tout ce qui est au-dessous, est le séjour de la nature & de la discorde.

» Comme le monde est ingénéralable

» & indestructible , il est nécessaire
 » que le principe qui opère la généra-
 » tion dans autre que lui , & celui
 » qui l'opère en lui-même , aient tou-
 » jours coexisté. Le principe qui opère
 » en autre que lui , est tout ce qui
 » est au-dessus de la lune. Celui qui
 » engendre en soi , c'est le monde sub-
 » lunaire : l'un est toujours mouvant ,
 » l'autre toujours immu ; l'un toujours
 » gouvernant , l'autre toujours gou-
 » verné. En un mot , la composition
 » du monde comprend la cause active
 » & la cause passive ».

Telles font les premières divisions que la philosophie ancienne avoit établies dans la nature , & qu'elle avoit mis à la tête de toutes les causes visibles. La mythologie doit contenir les mêmes tableaux , & nous les présenter à la tête de la généalogie des dieux & des héros enfans des dieux , si , comme nous le prétendons , la mythologie n'est autre chose que la philosophie ancienne écrite en langue sacrée , & n'exprime dans ses allégories poétiques que le jeu des causes physiques , & la filiation des agens de la nature personnifiés. Or , cette ressemblance parfaite entre les

dogmes de la philosophie, & les fictions de la mythologie, & la correspondance de l'une & de l'autre avec les tableaux qu'offre l'ordre du monde, nous la retrouvons dans toutes les théogonies & dans les histoires merveilleuses qui sont à la tête des annales de tous les peuples de l'Antiquité payenne. *Uranus* & *Ghé*, le Ciel & la Terre sont les premiers dieux qu'aient chanté les poëtes & les premiers rois que les plus anciennes histoires nomment pour maîtres & comme seigneurs de l'univers.

Hésiode, dont toute la théogonie ne contient rien autre chose que l'histoire figurée de la nature & de ses parties, fait aussi de *Ghé* la femme d'*Uranus*, & place ces deux époux à la tête des autres dieux qui en sont issus, comme ils le sont à la tête de toutes les causes visibles du monde.

Apollodore commence ainsi sa bibliothèque des dieux : « Au commencement *Uranus* ou le Ciel fut le seigneur de tout le monde : de sa femme *Ghé* ou Terre, il eut plusieurs enfants, &c. ».

Proclus fait commencer le cycle épi- que par le mariage du Ciel avec la Terre.

Beroſe appelle le ciel la semence du monde , le père des grands dieux & des petits , & il lui donne pour femme Areſt ou Aretia , la même , dit-il , que la terre dans laquelle le ciel verse la fécondité .

C'eſt la même idée que Virgile a exprimée dans ces beaux vers :

*Tum pater omnipotens fœcundis imbris oether,
Conjugis in gremium lætæ descendit & omnes
Magnus alit, magno commixtus corpore, fatus.*

Georg. Lib. II , v. 325.

Chez les Celtes le culte du ciel n'étoit point séparé de celui de la terre , & ces peuples disoient que l'une auroit été stérile fans l'autre , & que leur mariage avoit produit l'univers (1) .

Les Scandinaves reconnoissoient pour premier roi Bur ou le ciel , ils lui donnoient la terre pour femme . Olaüs Rudbeck ajoute que leurs ancêtres étoient persuadés que le ciel se mariant avec la terre , & unissant ses forces à celles de son époux , avoit produit

(1) Peloutier , *Hist. des Celtes.*

les animaux & les plantes, & ils firent
de ce Bur le premier roi des Scandi-
naves.

On trouve dans les livres des Peres
des passages où il est dit que le ciel
est le mâle & la terre la femelle. C'est
cette idée théologique qui est exprimée
dans la religion des Indiens par le
Lingam, ou par l'emblème symbolique
de la partie active & passive de la na-
ture génératrice. La fameuse statue
symbolique du monde consacrée par
les Brames étoit moitié mâle, moitié
femelle, suivant Porphyre, & exprimoit
par son union celle des deux causes.

On voit donc que par-tout on s'est
accordé à regarder le ciel & la terre,
ou la partie active & passive de la na-
ture, comme les deux premiers êtres
dont font sortis tous les autres, & qu'on
les a célébrés non-seulement dans les
Théogonies comme dieux, mais encore
dans les plus anciennes histoires allé-
goriques, comme rois & comme princes.

Sanchoniaton, théologien de Phénî-
cie, commence son histoire allégorique
par la généalogie des enfans d'*Ura-
nus* & de *Ghé*, qui l'un & l'autre don-
nèrent leur nom au ciel & à la terre,

comme si les hommes eussent attendu qu'ils eussent des rois & des princes, & tout cet ordre qu'amena la civilisation pour imposer des noms aux deux parties les plus apparentes de l'univers, ou y substituer ceux de leurs princes.

« En ce tems-là, dit Sanchoniaton, étoit Epigée ou Autoctone, autrement appellé *Uranus* ou le ciel ; c'est de lui que l'élément qui est au-dessus de nous a pris le nom de ciel, à cause de son admirable beauté. Il eut une sœur appellée *Ghé* ou terre, & à cause de sa beauté elle donna aussi son nom à la terre. *Uranus* épousa sa sœur, & en eut plusieurs enfans ».

Ces enfans sont, suivant Sanchoniaton, Atlas, où le géant énorme sur lequel roule l'univers, & Chrone ou le dieu du tems, la première production du ciel, suivant Platon, ce tems que le ciel, en se mouvant, engendre par sa révolution.

L'histoire allégorique des premiers rois des Atlantes où des peuples qui habitèrent les côtes occidentales de la Lybie, où les Phéniciens portèrent les lettres & les sciences, & conséquemment leurs cosmogonies, offre la même

généalogie à la tête de leur histoire.

« Les Atlantes, suivant Diodore , rap-
» portent que leur premier Roi fut Ura-
» nus ou le ciel , qui eut plusieurs en-
» fans de sa femme Tithea ou *Ghé* ,
» princesse qui , par sa sagesse & sa
» bienfaisance , fut mise au rang des
» dieux après sa mort sous le nom de
» *Ghé* ou terre ».

Comme la théogonie de Sanchonia-
ton nomme parmi les enfans d'*Uranus*
la princesse Bethula ou la Vierge cé-
lest , celle des Atlantes lui donne Ba-
filea , reine du ciel , princesse vierge ,
qui avoit renoncé absolument au ma-
riage , mais enfin qui se maria à *Hy-
perion* , ou au Très-haut , dont elle eut
le prince Hélios & la princesse Selène ,
autrement le prince soleil & la prin-
cessé lune , qui ravissoient tout le monde
par l'éclat de leur beauté , par leur sa-
gesse & leur vertu. Les Titans mirent
à mort le jeune Hélios , que sa mère
pleura , comme Isis en Egypte pleuroit
son fils Orus ou le dieu soleil , & qui ,
comme lui , fut placé dans les Cieux ,
& donna son nom au feu sacré qui
brille dans le soleil. Sa sœur Seléné se
précipita aussi de douleur du haut de

son palais , & donna son nom à la lune.

Jusqu'ici nous ne voyons dans toute cette histoire que les agents de la nature qui ont le plus d'énergie & le plus d'éclat. Cette Béthula , mère d'Hélios & de Seléné , est la fameuse Latone (*supremo dilectam Joyi*) ou la Vierge des constellations que le serpent Python , qui se lève à sa suite , poursuit encore dans les cieux , afin de dévorer son fruit (1). Elle fixoit tous les ans le départ de la révolution annuelle , & à ce titre fut censée mère des deux astres , qui mesurent la durée de l'année. Le soleil & la lune effectivement ont été regardés par toute l'antiquité comme les deux principaux instrumens de la force active que le ciel exerce sur la terre. Ocellus de Lucanie , dont nous comparons ici la théorie avec les histoires allégoriques d'*Uranus* & de *Ghê* , & de leurs enfans , continue ainsi :

(1) Ceci s'accorde parfaitement avec la tradition Egyptienne , rapportée par Eschyle , Hérodote & Pausanias , qui fait Diane fille de Cérès ou de la Vierge de nos constellations , placée près du Bootès , qui éleva Orus ou Apollon.

« Le principe qui opère en autre que
 » lui, est tout ce qui est au-deffus de
 » la lune , & sur - tout le soleil ,
 » qui , par ses allées & ses retours ,
 » change continuellement l'air en rai-
 » son du froid & du chaud , d'où ré-
 » sultent les changemens de la terre ,
 » & de tout ce qui tient à la terre ».

Il n'est donc pas étonnant que dans la généalogie des enfans d'*Uranus* & de *Ghé*, où des deux premières causes , l'active & la passive , l'histoire des Atlantes place aussi-tôt après eux le prince soleil & la princesse lune , qui , par leur beauté & leurs bienfaits , méritèrent les hommages des mortels . Les noms de princes & de rois ne doivent point nous en imposer , & nous faire méconnoître les véritables chefs de l'ordre du monde . L'homme qui n'a que du bon sens ne s'y trompera jamais . Le faux érudit seul croit avoir droit de s'y méprendre . Il n'est pas non plus surprenant que cette même histoire ait fait d'*Uranus* ou du prince ciel , un prince savant , qui civilisa les hommes , leur apprit à se nourrir des fruits de la terre & des arbres , & sur-tout composa les prédictions astronomiques ,

enseigna la manière de compter le temps, régla l'année & les saisons. Il n'est rien de tout cela que l'allégorie n'ait pu dire avec vérité du ciel physique auquel cette histoire prétend aussi que le prince *Uranus* donna son nom.

Après le soleil & la lune, les étoiles fixes, & sur-tout celles qui se trouvent dans le zodiaque, & s'unissent au soleil dans sa révolution, étoient censées joindre leur activité à la sienne, & verser leur influence sur la nature sublunaire.
 « L'obliquité du zodiaque, continue
 » Ocellus de Lucanie, qui influe sur
 » le mouvement du soleil, favorise en-
 » core ces changemens; c'est encore
 » une cause qui concourt à la généra-
 » tion ».

De toutes les étoiles que renferme la bande du zodiaque, les plus fameuses dans l'antiquité, & les plus remarquables, sont les sept pléïades dont l'allégorie fit sept sœurs, filles du Pôle ou du géant, sur la tête duquel roule toute la voûte des cieux. Leur lever & leur coucher servit long-tems de guide au cultivateur pour régler ses travaux, & à l'astronomie poétique pour fixer les deux grandes divisions de l'an-

née, le printemps & l'automne, & les
 changemens de l'air en raison de la
 chaleur & du froid. Aussi Hésiode com-
 mence-t-il le second chant de son ou-
 vrage sur l'agriculture par célébrer les
 filles d'Atlas ou les pleïades. L'impor-
 tance du rôle qu'elles jouoient dans la
 nature leur a donné une place distin-
 guée dans les calendriers anciens, &
 cette place elles l'ont aussi retenue dans
 l'histoire des Atlantes. « D'Atlas, fils
 » d'*Uranus*, dit l'auteur de ces annales
 » prétendues, naquirent sept filles,
 » qu'on appella les sept Atlantides ou
 » les sept pleïades, qui eurent com-
 » merce avec les dieux. Les plus illus-
 » tres devinrent la tige de plusieurs
 » grandes familles, dont les descendans
 » méritèrent d'être placés au rang des
 » dieux & des héros ». C'est-à-dire, en
 langage plus simple & en dépouillant
 ce récit de l'allégorie, que ce sont
 elles qui sont chantées dans plusieurs
 poëmes, & qui ont donné naissance aux
 aventures feintes dont les anciennes
 annales des Grecs contiennent le récit.
 Un exemple va nous suffire; c'est celui
 de la pléïade Pasiphaé, si fameuse par
 ses monstrueuses amours.

Pasiphaé

Pasiphaë, nous dit Plutarque, au rapport de plusieurs savans, est une des sept Atlantides ou pléïades. Elle est donc placée dans le ciel sur la croupe du taureau céleste, sur la division qui sépare cette constellation de celle du bélier Ammon, dont le lever héliaque, ou le dégagement des rayons solaires, annonçoit tous les ans le printemps au moment où les pléïades se trouvoient absorbées dans les feux du soleil, alors en conjonction avec elles dans le taureau. Voilà tout le fondement de la fable de Pasiphaë & de ses amours avec le taureau. Aussi le taureau de nos constellations a-t-il conservé jusqu'à nos jours le nom d'amant de Pasiphaë, & tous les astronomes & les mythologues anciens s'accordent-ils à dire que c'est là le taureau fameux dont fut éprise la fille de Minos. C'est ce qui a fait dire à Lucien que les aventures de Pasiphaë avoient un fondement dans l'astronomie & trait au taureau céleste. Le même Plutarque ajoute qu'on la faisoit mère d'Ammon, ou du dieu dont l'antiquité arna le front des cornes du bélier, & qu'elle plaça dans les cieux à l'entrée du zodiaque, celui-là même

qui naiffoit à l'orient des feux folaires ; au moment où le soleil entrant au tau-
reau s'uniffoit aux pléïades , & consé-
quemment avec Pasiphaé. Voilà pour
quoi Pausanias assure que Pasiphaé avoit
la statue à côté de celle du soleil dans
les temples que l'antiquité lui éleva ,
& qu'elle eut ses oracles. Or Lucien
assure que les oracles de la Grèce étoient
soumis aux aspects célestes. Voilà pour
quoi Virgile suppose qu'Enée arrivant
à Cumes & entrant dans le temple
d'Apollon ou du Soleil , y voit tracées
les aventures de Pasiphaé , & l'histoire
de ses amours avec le taureau . C'est
par la même raison que le vieux Silène ,
dans les églogues du même poète , mêle
à ses chants sur la nature l'histoire des
malheurs de Pasiphaé.

*Ee fortunatam , si nunquam armenta fuissent ,
Pasiphaen , nivei solatur amore juvenci.*

Ce font là les chants fameux sur les
pléïades & sur les hyades attribués à
Atlas , ou au génie qui fait rouler le
ciel sur son axe , & ramène la troupe
des étoiles , chants que répétoit Iopas
sur sa lyre d'or à la fin du festin que

La reine de Carthage donna aux Troyens échappés du naufrage. Ce sont les débris de ces vieux poèmes qui ont servi à composer les premières annales des Grecs , & qu'à tort encore aujourd'hui on s'obstine à conserver à l'histoire! On ne craint point de fixer l'époque du règne d'*Uranus* & de *Ghé*, du prince soleil & de la princesse lune , de leurs oncles , Atlas , ou le pôle , de Saturne , ou du Temis , qui épousa la princesse Saïson & la princesse Fatalité , de leurs cousines Pléïades ou Atlantides ; du prince Hesperus ou étoile du soir , dans une île chimérique qui n'exista que dans l'imagination de Platon , île dans laquelle le philosophe Amelius ne voyoit qu'une fiction astronomique , & que Plutarque met au rang des fables. On détermine le lieu & le tems où vécurent Pasiphaë , épouse d'un taureau , Ariadne , sa sœur , amante de Bacchus , aux pieds , aux cornes & à queue de taureau , nourri par les étoiles du taureau céleste ; toutes deux petites-filles de Jupiter , par Minos , leur père , fils lui-même du taureau dont ce dieu prit la forme , pour ravir Europe , & qu'il a placé dans les constellations ; c'est-à-dire , de celui-

la même dont les filles furent amoureuses. Il faut convenir que toute cette cour des rois de Crète ressemble fort aux étables d'Augias , & que si l'ignorance de quelques érudits accuse les allégoristes de chercher mal-à-propos toute l'histoire de la terre dans les cieux , ceux-ci ont peut-être plus de droit de les accuser d'avoir dégradé les dieux en les transportant au milieu des troupeaux. Le ciel ou l'olympe fut toujours leur séjour naturel. C'est-là qu'il faut les chercher en écartant le voile mythologique qui les cache. Mais ni les Grecs ni les Romains ne comprirent jamais bien leur mythologie , & cela parce qu'ils n'en avoient point été les auteurs. Crédules & amis du merveilleux , les Grecs recueillirent avec empressement les fictions poétiques des Orientaux , qui passèrent de bouche en bouche à leurs enfans , & se changèrent en autant de traditions que les historiens sans critique furent presque forcés de confirmer , & sur lesquelles il eût peut-être été dangereux d'élever des doutes : car pour les hommes une vieille erreur est souvent plus sacrée que la vérité même. D'ailleurs l'explication de ces

favantes allégories tenoit à des spéculations trop relevées , pour que le simple peuple & le littérateur ordinaire , qui presque toujours est peuple aux yeux de la science , pussent jamais y atteindre. L'écorce de la mythologie plaifoit ; elle étoit brillante & variée ; on s'y arrêta. La vérité fut , comme il arrive presque par-tout , pour deux ou trois hommes , & l'erreur pour le reste du monde. Même aujourd'hui l'érudition , chez plusieurs de nos érudits , toujours barbare , placée au milieu des ruines de l'antiquité , sur lesquelles , chargée de ses anciens fers , elle rampe péniblement plutôt qu'elle ne marche , ne peut encore s'élever aussi haut que le génie du poëte qui a chanté les dieux. Pleine d'un respect profond pour les erreurs anciennes , uniquement parce qu'elles sont anciennes , & les siennes , compilant sans choix & sans critique , entassant sans ordre , traduisant sans cesse de vieux livres & de vieux contes , qu'elle ne peut entendre , & auxquels elle nous veut faire croire , elle a achevé de nous égarer en mettant le sceau de sa crédulité aux histoires merveilleuses de ses maîtres , & elle frappe en-

core de ses anathèmes quiconque ose s'écarte du cercle étroit qui resserre son génie , & dans lequel elle veut aussi nous circonscrire. Semblable à Pluton , qui , dans Homère , pâlit & chancelle sur son trône au moment où il craint que la terre s'entr'ouvrant ne laisse pénétrer la lumière dans son ténébreux séjour , la fausse érudition craint qu'un rayon de la lumière , que la philosophie , (qui n'est autre chose que la raison épurée dans l'homme instruit ,) a répandue sur les autres sciences , n'éclaire aussi le cahos qu'elle habite , & elle voit dans la perte de ses erreurs la chute de son empire . Etudions l'antiquité ; mais jugeons-la . La raison a des droits imprescriptibles . La vérité est la seule qui ne redoute point son flambeau . C'est étendre son empire que d'en retrancher tout ce qui ne lui appartient point . Ayons assez d'esprit pour laisser aux anciens tout leur génie : ils n'auront rien perdu , & nous aurons beaucoup gagné .

DE

L'ART D'OUBLIER;

PAR M. L'Abbé BETTI.

TRADUIT DE L'ITALIEN.

SI l'art de fortifier & de faciliter la mémoire est nécessaire, celui d'oublier les choses qu'on fait ne paroît pas moins important. Cicéron (1) dit qu'il se présenta à Thémistocle un de ceux qui prétendoient posséder une nouvelle discipline, laquelle consistoit à accroître la mémoire, & qu'à cause de cela on appelloit *Mémoire artificielle*; mais ce grand homme lui répondit qu'il aimeroit mieux une logique qui lui enseignât l'art d'effacer de son esprit ce dont il ne voudroit pas se ressouvenir. Il semble donc étonnant, que depuis le temps qu'on s'occupe de la partie de la dialectique, qui enseigne la manière de soulager la mémoire, il n'y ait encore

(1) *Quest. Acad. II.*

eu personne qui ait fait voir la nécessité de s'occuper de l'*Art d'oublier*, ou qui du moins en ait fait appercevoir l'utilité. Ces recherches sont, à la vérité, si abstruses, que ce seroit abuser de la patience des lecteurs que de les exposer ici. D'un autre côté, on ne peut douter de la possibilité qu'il y a de trouver une méthode propre à détruire la mémoire des choses qui ne nous font pas agréables. Puisque naturellement nous ne sommes que trop sujets à oublier ce dont nous voudrions conserver le souvenir, il y a donc dans la nature certaines lois par lesquelles est produit le phénomène de l'oubli. Je fais qu'il n'est pas en notre pouvoir de nous rappeler les choses que nous voudrions avoir présentes (1), & que cela dépend toujours des idées antécédentes & de l'état actuel du cerveau ; mais comme

(1) On en trouve un exemple curieux dans ce que Séneque le rhéteur raconte de lui-même : savoir, que pendant qu'il étoit occupé à compiler les oraisons qu'il avoit entendu réciter aux meilleurs orateurs, il se présentoit souvent à sa mémoire ce qu'il auroit voulu se rappeler le moins, tandis qu'il ne pouvoit se ressouvenir de ce qui lui auroit été le plus utile.

on ne peut nier qu'il y a des principes d'après lesquels on parvient à mieux caser ses idées, je suis persuadé qu'on pourroit également trouver des règles propres à faciliter l'oubli. S'il m'étoit permis de me livrer ici à l'examen de la possibilité d'une hypothèse, je m'occuperois, par une espèce de badinage philosophique, à considérer si l'opinion de Descartes a quelque vraisemblance dans le cas dont il s'agit. Ce philosophe prétend, dans sa fameuse *Méthode*, si je ne me trompe, que s'il y a quelques moyens pour augmenter les facultés de l'entendement humain, ce n'est que par le secours de la médecine qu'on peut parvenir à les connoître. Si cette conjecture ne s'écartoit pas de la vérité, elle devroit avoir principalement lieu relativement à la mémoire & à son contraire l'oubli. Le célèbre fleuve Léthé & les autres eaux qui faisoient oublier le passé, dont il est question dans la mythologie, semblent prouver que les sages de l'antiquité avoient au moins quelque notion de cette puissance de l'esprit. Mais ne nous écartons pas trop de notre sujet.

Si le rapport des choses avec leurs

signes représentatifs étoit tel qu'en détruisant ces signes les idées des choses s'effaçassent en même-tems de la mémoire , notre problème se réduiroit à un autre moins difficile peut-être à résoudre ; c'est - à - dire , à trouver l'*Art d'oublier les mots* , qui sont les principaux signes de nos idées. Ce rapport , quoiqu'il ne soit pas nécessaire , subsiste néanmoins ; de sorte que celui qui parviendroit à résoudre ce second problème , pourroit se flatter d'avoir en grande partie démontré le premier ; à cause que l'oubli des noms est , en général , toujours suivi de l'oubli des objets qu'ils servent à rappeler. Or , nous savons que la *mémoire verbale* dépend beaucoup d'un exercice mécanique , & que l'action de l'organe de la parole tient si intimement au cerveau , que c'est de cette action que dépend grandement le moyen d'apprendre par cœur , & de retenir ce que nous avons nous-mêmes composé , ainsi qu'il est facile de s'en convaincre par un peu de réflexion. Une opération contraire doit donc produire un effet tout opposé. Les fibres mêmes du cerveau , quand elles restent trop long-tems oisives , perdent insen-

siblement l'impression (quelle qu'elle soit) dont résulte le ressouvenir de la nomenclature des choses ; ce qui ne doit pas beaucoup nous surprendre , puisque notre propre expérience nous le prouve tous les jours .

On m'accuseroit certainement plutôt d'avancer un paradoxe , si je disois que la fréquente répétition d'un même mot sert à produire l'oubli de la chose que signifie ce mot . Mais je pense que si je parvenois à m'expliquer d'une manière exacte , cette idée ne paroîtroit pas absolument chimérique . Supposons que le nom dont nous voulons oublier la chose qu'il représente soit appliqué par nous à un autre objet qui nous est familier , qui intéresse notre amour-propre , & que nous sommes obligés enfin de répéter souvent ; supposons , dis-je , que le nom donné d'abord à une plante soit donné ensuite à un chien que nous aimons , & qui se trouve toujours à côté de nous ; n'est-il pas vraisemblable que ce nom cessera peu-à-peu de rappeler cette plante à notre esprit ? Il ne feroit même pas mal-à-propos de joindre le mot qu'on veut oublier à d'autres qui nous font moins familiers ,

& qu'on aura inventés à plaisir, pour en former une suite qu'on répéteroit quelquefois. Il se pourroit que par la loi d'association, la mémoire de ce mot dépendît avec le tems de toute cette suite d'autres mots qu'on y auroit joints ; car l'on fait qu'il n'est pas rare que pour se rappeler une phrase il est nécessaire de répéter le passage entier où elle se trouve. Comme la série de ces termes bizarres & insignifiants doit bientôt échapper à notre mémoire, il n'est pas doux que nous oublierons en même-tems le mot dont nous sommes bien aise de perdre le souvenir.

Or, il est certain qu'en supposant qu'on n'eût qu'une seule idée isolée dans le sensorium, il nous feroit absolument impossible d'en conserver la mémoire ; & il est de même prouvé que nous sommes d'autant plus sujets à oublier une idée, que le nombre des autres idées auxquelles celle-ci se trouve liée est plus petit. Dans toutes les associations d'idées il y en a toujours une qui est la principale, tandis que les autres ne sont, pour ainsi dire, qu'accessoires & secondaires à la principale : de ce genre sont ordinairement les idées de

lieu & de tems. Mais nous sommes, en général, les maîtres de nous défaire de ces idées secondaires. Le souvenir d'un lieu se fortifie lorsqu'on cherche à le voir souvent ; on pourroit donc parvenir à l'oublier en se faisant un devoir de l'éviter. Il seroit peut-être plus utile encore, pour effacer ces idées secondaires de sa mémoire, de leur donner, pour première & principale idée, une autre tout-à-fait nouvelle & différente, qui formât une association durable avec elles : par-là ces idées secondaires pourroient, au contraire, devenir la base d'un utile souvenir. Mais le meilleur moyen pour atteindre au but dont il est question, ce seroit de chercher pour l'esprit des idées diamétralement opposées à celles que nous voulons chasser de notre mémoire. La pensée des triomphes de Milthiade tourmentoit l'âme de Thémistocle ; César ne cessoit de penser aux grandes actions d'Alexandre ; mais l'un ne fut pas plutôt rendu célèbre dans la Grèce, & à peine l'autre se vit-il le maître du monde, qu'ils oublierent ces objets d'émulation, & que la gloire de leurs exploits occupa seule leur amour-propre.

(494)

Je m'apperçois bien que cet écrit est trop succinct, & qu'il ne peut même pas être regardé comme un simple essai sur la matière dont il y est question. Je pourrai peut-être, dans un autre tems, en dire quelque chose de plus satisfaisant pour mes Lecteurs.

J.

Fin du cinquième Volume.

T A B L E

D E S M A T I È R E S

Contenues dans ce Volume.

DU Trône d'Amyclée ; par M. Heyne. Pièce tirée du *Recueil d'Essais sur différens sujets d'antiquité*, de cet Auteur. page 1

Dernière suite des *Idées sur le Geste & l'Action Théâtrale* ; par M. Engel.

Lettre XXVIII. Cas où la peinture est un jeu exact. De la réunion des gestes pittoresques & expressifs. Cas où leur réunion parfaite est possible, & cas où elle ne l'est point. Peintures complètement ridicules. 147

Lettre XXIX. Extension de cette règle à la pantomime. De quelle manière on y peut éviter toutes les peintures nuisibles à l'expression, même lorsque l'action en forme le sujet. Sujets que les anciens ont

choisis pour leurs pantomimes. Remarque sur un passage de Lucien.

p. 162

Lettre XXX. Idéal d'une pantomime d'après M. Noverre. Quels sujets cet auteur veut qu'on traite & qui peuvent se passer de toute peinture fausse. Impossibilité de comprendre les représentations pantomimes des actions qui ne sont pas connues d'avance, ou par les penchans généraux de la nature humaine, ou par les événemens journaliers de la vie. Précaution à prendre en traitant des sujets connus. Exemples de peintures inintelligibles & dépourvues de goût. 177

Lettre XXXI. Difficultés qui s'opposent à la découverte d'un langage pantomime proprement dit. 190

Lettre XXXII. Quelques nouvelles remarques sur les danseurs pantomimes des anciens. L'art du geste considéré comme musique. Etendue qu'eut dans son sens primitif le mot musique chez les anciens. Remarque pour prouver que tous les arts musicaux sont fondés sur les mêmes principes & sur les mêmes règles. 201

Lettre XXXIII. Coup-d'œil sur l'art de

de la déclamation pour prouver cette assertion.

pr 213

Lettre XXXIV. Règle qui , pour le comédien , découle du genre dramatique. Différentes espèces de rythme dans le discours. Emploi de chacune. Différentes espèces de déclamation. Leur emploi. Espèces correspondantes du jeu du geste. La danse , le geste oratoire , le geste de la conversation. Restriction du comédien au dernier , ainsi que du poëte dramatique à la prose.

227

Lettre XXXV. Preuve de la règle donnée au comédien par la preuve de la règle donnée au poëte. Argument qui infirment l'autorité des anciens à l'égard du drame. Ce qu'exigeoient leur théâtre & le nôtre. Arguments de Schlegel pour la versification & leur importance.

243

Lettre XXXVI. But de la poésie. Il ne faut point s'attacher à ce qui peut produire du plaisir en général , mais à ce qui produit une espèce déterminée de plaisir. Force du mètre. Le mètre uniforme ne convient point au drame.

259

Lettre XXXVII. Toute versification
Tome V. I i

(498)

en général est contre la nature du drame , soit que les mètres soient uniformes & variés , ou qu'ils aient de la souplesse . Preuve de cette assertion prise de la nature & du but du poème dramatique comparés avec la nature & le but de la versification .

Application au jeu du geste . p. 271

Lettre XXXVIII. Apologie du chant de l'opéra . Nouveau coup-d'œil jeté sur le drame des Grecs . Obligation du comédien de se conformer à ce que le poète lui prescrit . --- Réponse à la question , si l'orateur sacré peut se former d'après le comédien , & comment cette étude lui est permise .

291

Lettre XXXIX. Règles pour le comédien , par rapport à l'ensemble de la pièce qui doit être représentée ; tant à raison de l'ensemble de la pièce , qu'à celui des rôles . Si le succès d'une représentation prouve la bonté d'une pièce ?

303

Lettre XL. Règles par rapport à l'harmonie des moindres parties d'un rôle & des monologues . Dans le geste pittoresque il faut saisir l'ensemble , & non pas peindre les traits particuliers .

Règle de la continuité non interrompue du jeu ; de l'accord à mettre entre plusieurs mouvements secrets, non encore développés. De la transition du repos à l'affection, & de celle-ci au repos. page 318

Lettre XLI. Réunion de plusieurs mouvements passionnés ; des homogènes & des hétérogènes. Accroissement des passions. Exemple d'une gradation exacte. Passage des affections intuitives dans les désirs qui leur sont voisins. Division des affections hétérogènes en prochaines & éloignées. Insuffisance de certains signes caractéristiques qui les distinguent. 333

Lettre XLII. Signes différenciels vérifiables. Application à plusieurs exemples, sur-tout aux affections voisines de la colère. Le voisinage ou l'éloignement dépend, en général, moins de la nature des affections, que du degré de leur force. Erreur que l'usage commun de la langue peut causer ici. La facilité dans les transitions n'est pas réciproque à l'égard de toutes les affections prochaines. Loi pour la réunion des affections éloignées.

(500)

Difficulté d'un examen plus étendu
de cette matière. page 348

Lettre XLIII. Exemples de transitions
exactes par des repos & par des nuanc-
es intermédiaires. Critique de quel-
ques exemples rapportés par Rémond
de Sainte-Albine. 365

Lettre XLIV. Progression de sentiments
composés. Aveu que cette théorie est
très-incomplète. Réponse à quelques
objections contre la généralité de la
loi indiquée. Conclusion. 384

De la meilleure méthode de lire les
Auteurs classiques avec la jeunesse ;
suivi d'un Précis historique & litté-
raire des anciens Auteurs classiques
Grecs & Latins ; par M. Sulzer, de
l'Académie Royale de Berlin. Pièce
tirée du mélange d'écrits philosophi-
ques de cet Auteur, Tome II, p. 215.

397
Du style allégorique de la haute an-
tiquité, & de son influence sur l'his-
toire ; par M. Dupuis. 460

De l'Art d'oublier ; par M. l'Abbé Betti.
486

Fin de la Table des Matières.

ERRATA.

- P**AGE 14, ligne 12 des notes, τάνυετην : lisez τάνυετην.
- Page 17, ligne 1 des notes, επειργασμένοι : lisez επειργασμένοι.
- ligne 18, effacez le point après δε.
- Page 26, ligne 14, Ενοσί : lisez Gnosse.
- Page 33, ligne 16, reverroit : lisez révéroit.
- Page 45, ligne 4 des notes, Φαεθόντα : lisez Φαεθόντα.
- Page 62, ligne 5, mettez un point après Kirker.
- Page 64, note 3, ligne 4, αγκωτας πεκτενε : lisez αγκωνα απεκτενε.
- Page 75, ligne 16, trompe : lisez trompât.
- Page 81, ligne 20, une belle épisode : lisez un bel épisode.
- Page 82, ligne 1 de la note, βωμῳ : lisez βωμῷ.
- Page 88, ligne 4, ὥραιον : lisez ώραιον, & το : lisez τον.
- ligne 5, ὑποσημαῖαν : lisez ὑποσημαῖαν.
- ligne 9, ὑποσημαῖεν : lisez ὑποσημαῖεν.
- Page 100, note 3, ligne 1, τεμενος : lisez τεμένος.
- Page 101, note 2, ligne 7, Θεος : lisez Θεος.
- Page 107, ligne 1 de la note, σιτφιποδες : lisez στριποδες.
- Page 121, ligne 7, date cent ans : lisez date de cent ans.
- Page 127, note 1, ligne 6, τοιδηρου : lisez τον δημου.
- Page 128, note 3, ligne 1, Δακεδαιμονοις : lisez λακεδαιμονοις.
- note 5, ligne 6, κικλοπονοι : lisez κικλοπονοι.
- Page 133, note 1, ligne 1, Απολλωνος : lisez Απολλωνος.
- note 2, ligne 2, Απολλωνι : lisez Απολλωνι.
- note 4, ligne 3, Plutarche : lisez Plutarque.
- Page 134, note 3 ligne 3 & 4, κατεσκενασμενων : lisez κατεσκεναμενων.
- ligne 4, πορπενουσιν : lisez πορπενουσιν.
- ligne 4, ἄμιλλαις : lisez αμιλλαις.

(502)

Page 135, note, ligne 2, Δρυδλας : lisez Αρυκλας.

Page 136, note 1, ligne 1, Γυμνοπαιδια : lisez Γυμνηπαιδια.

Page 140, Héléogabale : lisez Héliogabale.

Page 150, ligne 25, c'en est un sentiment : lisez
c'est un sentiment.

Page 155, ligne 13, avec l'expression : lisez à l'ex-
pression.

Page 156, ligne 4, caricature : lisez caricature.

Page 159, ligne 19, rhapsodistes : lisez rhapsodes.

Page 202, ligne 10, toute choses : lisez toutes choses.

Page 223, ligne 1, suffisent : lisez suffisent.

Page 224, ligne 2, poussée, lisez poussé.

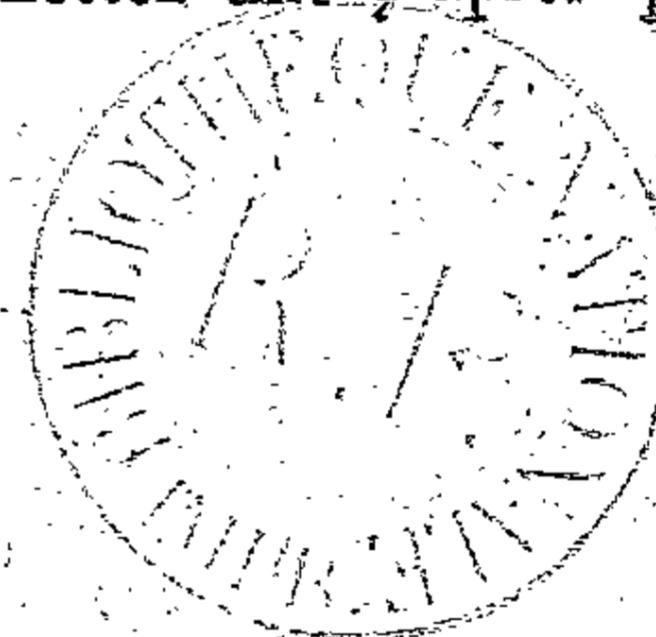
Page 232, ligne 13, qui domine : lisez qui y do-
mine.

Page 239, ligne 1, à autrui : effacez à.

--- ligne 2, sa démarche : lisez une démarche.

Page 278, ligne 2, qas ; lisez pas.

Page 284, ligne 10, mettez une, après profet





Geographia

f. 1



f. 2



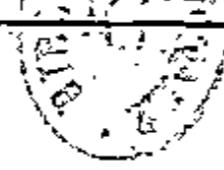
Copie

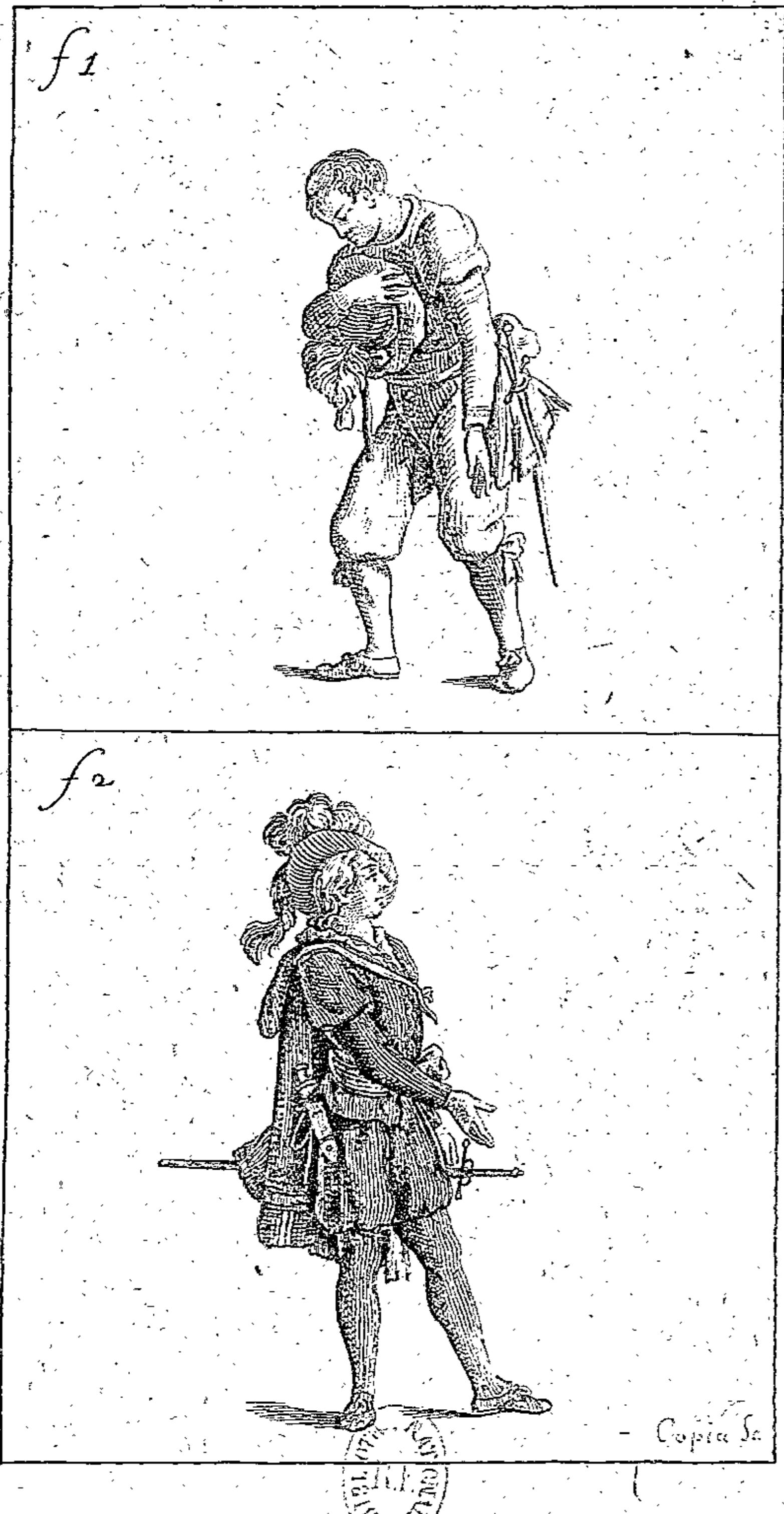


f₁



f₂





XXIX

f₁



f₂

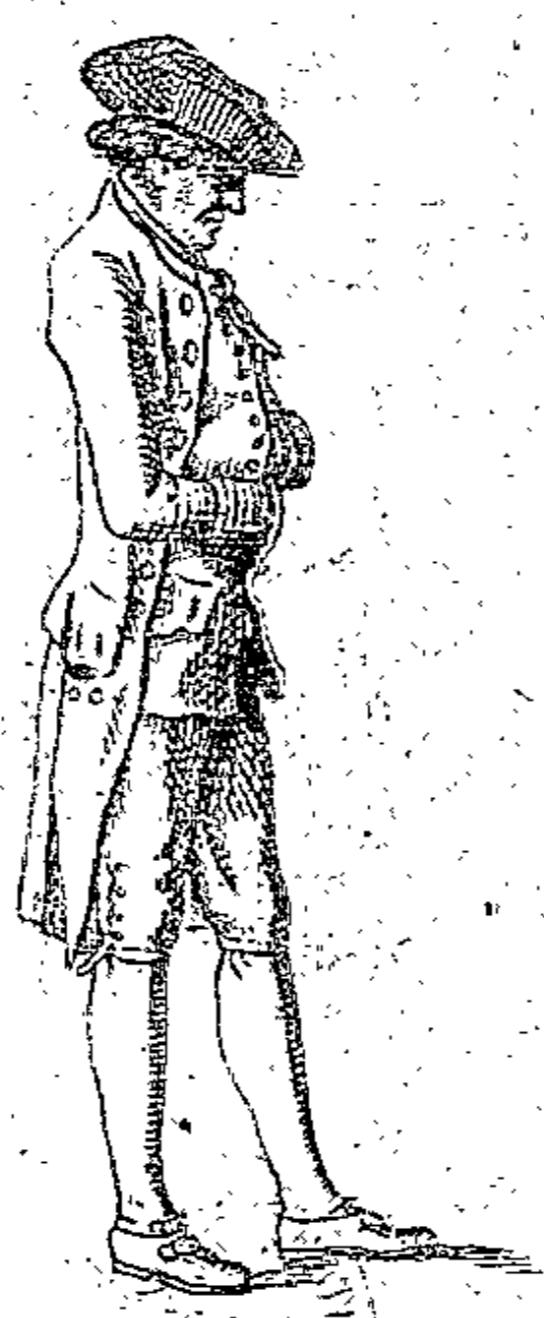


Copie de

f₁



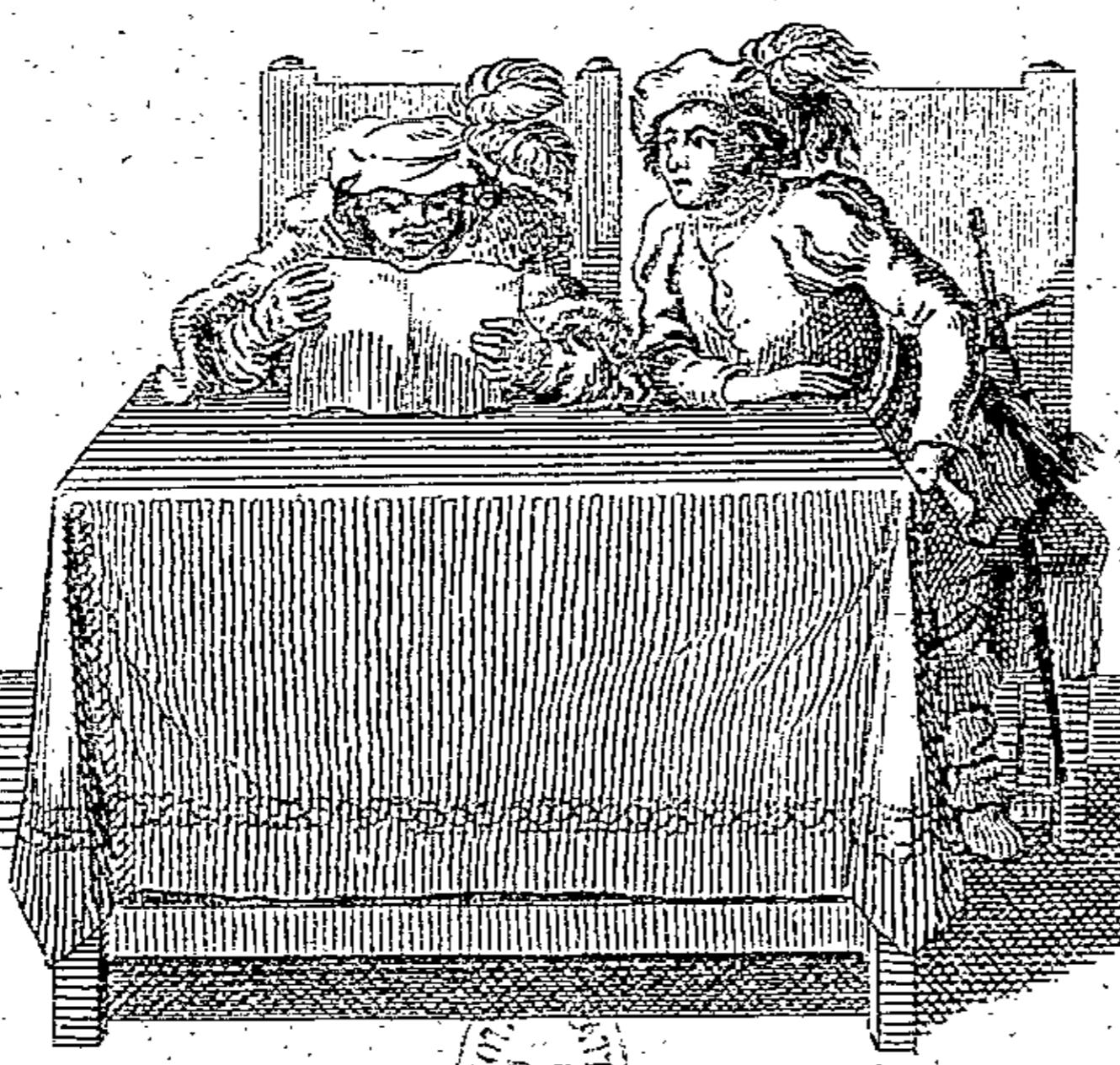
f₂



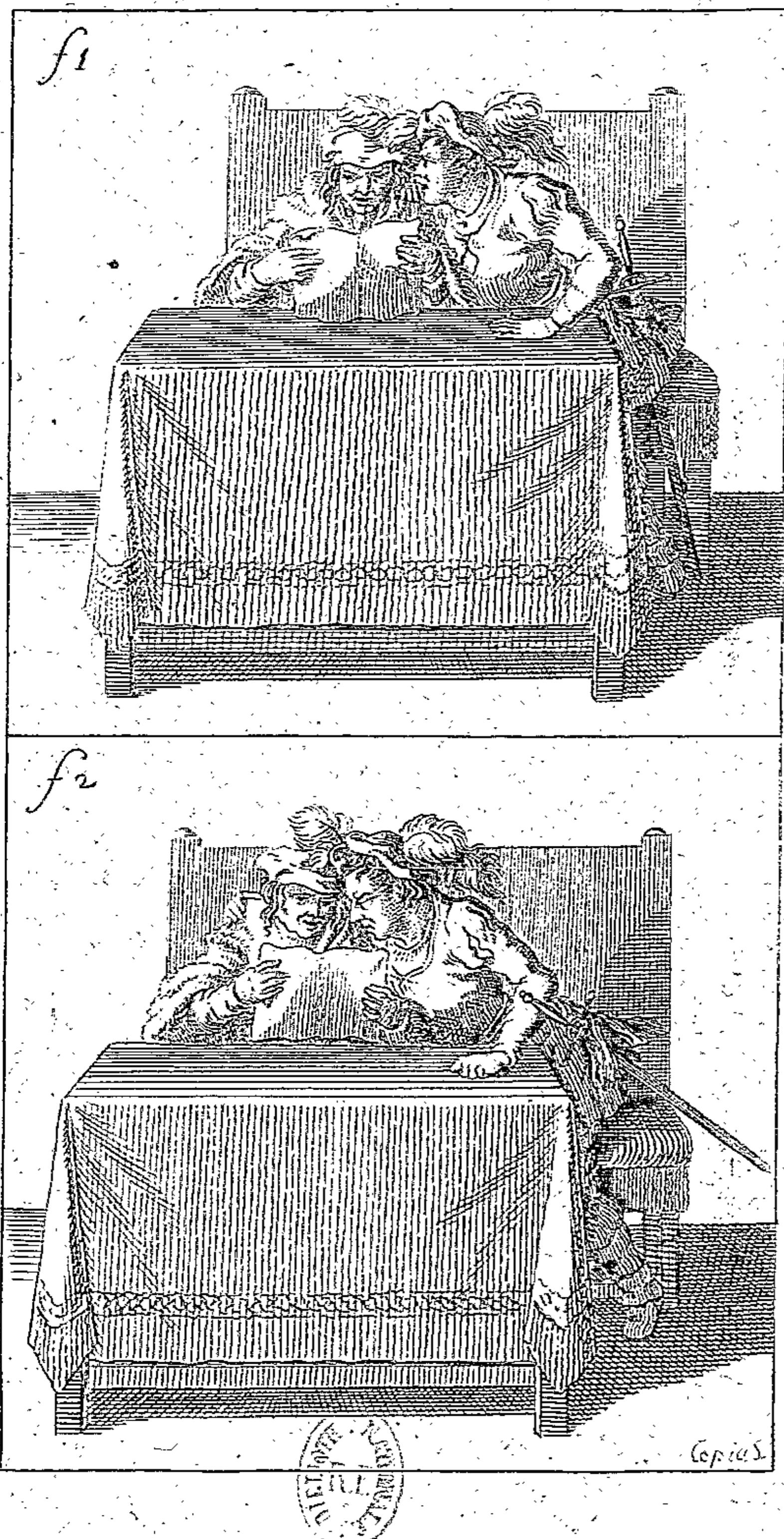
f₁



f₂



XXXII



Copies

XXX III

f₁



f₂



f1



f2



Copie fr.

