
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

<https://books.google.com>





A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

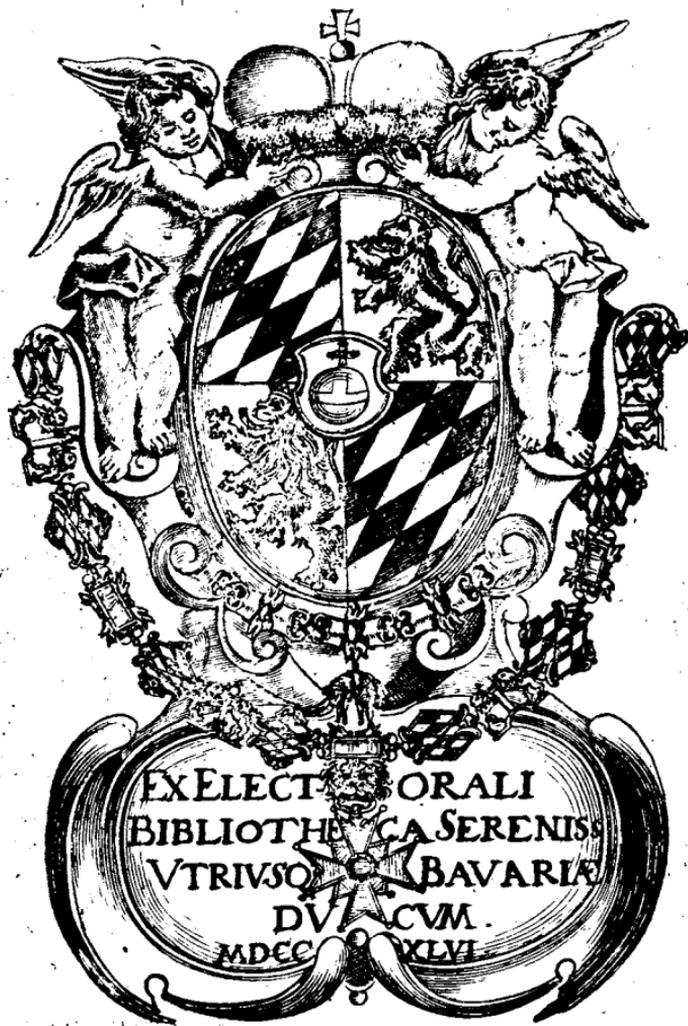
Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

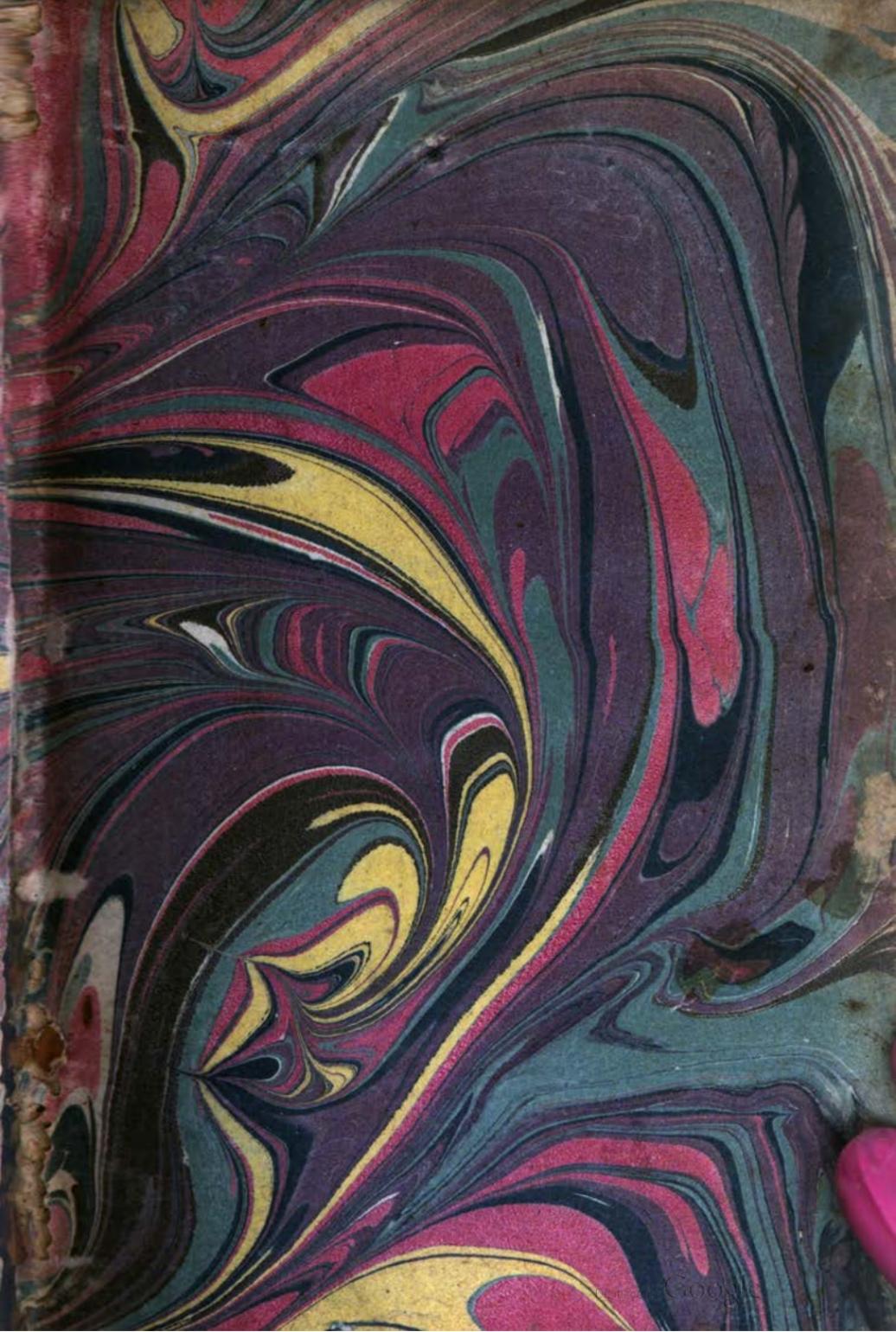
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>





EX ELECTORALI
BIBLIOTHECA SERENISS
VTRIVSQVE BAVARIAE
DV. R. CVM.
MDCCLXXVI



~~Hort. Camp~~
~~Lyst Camp~~

Enc. ~~19~~ 19. (2)

Hind. lib. Encyclop. 115.

L'ERUDITION
COMPLÈTE,

P A R

M. LE BARON DE BIELFELD.

TOME SECOND.

L E S
PREMIERS TRAITTS
DE
L'ERUDITION
UNIVERSELLE,
OU
ANALYSE ABREGÉE
DE TOUTES LES
S C I E N C E S,
DES
B E A U X - A R T S
ET DES
B E L L E S - L E T T R E S,
PAR
M. LE BARON DE BIELFELD.

T O M E S E C O N D.

Qui traite des Parties de l'Erudition qui prennent
leur source dans le Génie.

Indocti discant, & ament meminisse periti.

A L E I D E,
Chés SAM. ET JEAN LUCHTMANS,
M D C C L X V I I,

**BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.**



LIVRE SECOND.

CHAPITRE PREMIER.

DES BEAUX-ARTS

EN GENERAL.

§. I.

L'Essence des Parties de l'Erudition que l'on comprend sous le nom de Beaux-Arts, consiste dans l'Expression. Le but de tous les beaux arts est l'agrément ou le plaisir, au lieu que le but des Sciences est l'instruction & l'utilité. A la verité, quelques uns des Beaux-Arts, comme l'Eloquence, la Poësie & l'Architecture embrassent souvent des objets utiles, ou s'exercent sur des matières instructives, ainsi que nous le ferons connoître plus particulièrement en son lieu, mais alors le fond de l'ouvrage appartient aux sciences

Tem. II. A qui

qui occupent l'esprit, tandis que l'expression est due au génie. C'est un tableau dont le dessein est tracé par Minerve, auquel les Muses ont ajouté le coloris, & les Graces la bordure. Cette réunion forme alors la perfection de l'art selon le précepte sententieux & si connu d'Horace

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

§. II. On partage tous les Arts en général, en *Arts mécaniques* ou *utiles*, & en *Arts liberaux* ou *Beaux-Arts*. Sans entrer ici dans une discussion profonde si cette division est bonne & exacte selon l'etymologie des mots; sans vouloir examiner si les Arts utiles n'ont pas besoin du secours des sciences, & souvent même des Beaux-Arts, & si en revanche quelques uns des Arts liberaux n'emploient pas le secours des machines & des Arts utiles, nous nous contenterons d'adopter & de suivre la division établie par l'usage; d'autant plus que les Arts utiles, comme l'Orfèvrerie, l'Horlogerie, la Menuiserie, la Charpenterie, la Boulangerie & mille autres, où à l'aide du bon sens, on travaille plus de la main & du corps que de l'esprit, ne sauroient appartenir directement à l'Erudition, & que ce seroit multiplier les Etres sans nécessité, & faire naître de la confusion dans les idées, si nous voulions les confondre avec les Arts liberaux qui étant les fruits du génie, appartiennent si essentiellement à la littérature.

§. III. On ne doit donc pas s'attendre à trouver dans ce livre des instructions sur les Arts mécaniques, mais nous nous bornerons à développer nos idées sur tous les beaux Arts en particulier. On comprend sous cette dénomination.

1)

1) L'Eloquence, 2) La Poësie, 3) La Musique, 4) La Danse, 5) La Peinture, 6) La Sculpture, 7) La Gravure, 8) L'Architecture, 9) La Déclamation. Nous nous proposons de traiter en détail de chacun de ces Arts; mais comme il seroit impossible d'être excellent *Orateur* ou *Poëte* sans une connoissance parfaite de la langue, dans laquelle on veut parler ou écrire, & sans savoir les règles qui enseignent à s'exprimer *correctement* & *heureusement*, nous ferons précéder l'Analyse des Beaux-Arts par celle de la Grammaire & de la Rhétorique, d'autant plus que nous ne saurions guère trouver de place plus convenable pour traiter de ces sciences, qui à la vérité appartiennent plutôt à la mémoire & au jugement qu'au génie, mais qui sont si intimement liées à l'Eloquence & à la Poësie, qu'elles servent d'introduction nécessaire à ces Beaux-Arts. Pour être bon peintre il faut commencer par apprendre le dessin, & pour exceller dans l'Art de bien parler & de bien écrire, il est indispensable de savoir la Grammaire & la Rhétorique.

§. IV. Il nous paroît à propos de faire ici une réflexion très essentielle sur tous les Beaux-Arts en général. Toutes les règles du monde ne sont pas capables de faire un excellent Artiste, un habile Orateur, un grand Poëte; parce que cette qualité dépend de l'esprit naturel & du feu du génie, qu'aucun art humain ne sauroit donner, mais qui est un pur don du Créateur. Mais les règles empêchent d'être mauvais Artiste, plat Orateur, méchant Poëte, parce qu'elles sont le fruit des réflexions des plus grands maîtres de l'art, & qu'elles marquent les écueils dangereux, que l'Artiste doit éviter dans l'exercice de ses ta-

lens. Elles servent encore à faciliter le travail, en indiquant le chemin le plus court & le plus sur pour atteindre à la perfection. Elles épurent, rectifient & assurent le goût. La Nature abandonnée à elle-même a toujours quelque chose d'âpre & de sauvage. L'Art fondé sur des règles justes & ingénieuses lui donne l'aménité, le gracieux, la politesse, & il est impossible de sacrifier, comme on le doit aux Graces, sans connoître l'encens qui leur convient.

§. V. *Le Beau* est l'Objet qu'on recherche dans tous les Beaux-Arts. Ils en ont tiré même leur dénomination. Mais il n'est pas aussi facile qu'on le pense de donner une idée claire & succincte de ce qu'on entend précisément par ce mot. Plusieurs habiles gens, qui ont écrit des traités formels sur le Beau, ont échoué contre leur matière. C'est une de ces expressions qui se comprend au premier abord, qui présente une idée claire & précise, qui grave dans l'ame une image distincte, lorsqu'on la prononce ou l'écrit tout simplement, mais que les philosophes obscurcissent & enveloppent de tenebres, lorsqu'ils s'efforcent de l'éclaircir par des définitions & des descriptions; d'autant plus que le sentiment du Beau varie chez tous les hommes, dont les opinions & les goûts sont aussi diversifiés que leurs esprits, ou leurs phisionomies. On peut dire cependant en general que le Beau est le resultat des diverses perfections dont un Objet est susceptible, & qu'il possède en effet, & que ces perfections qui produisent le Beau consistent principalement dans les proportions agréables & charmantes qui se trouvent, 1) entre les parties d'un tout, 2) entre chaque partie & le tout ensemble, 3) entre les parties & le but ou

la destination de l'Objet, auquel ils appartiennent. Le *Génie* est cette faculté de l'ame qui produit le Beau. Le *Gôût*, disposition ou plutôt sentiment naturel de l'Esprit & épuré par l'Art, sert de guide au génie pour lui faire connoître, saisir & produire le Beau en chaque genre. Il s'ensuit de là que la théorie générale des Beaux - Arts n'est autre chose, que la connoissance de ce qu'ils contiennent de véritablement Beau & Agréable, & c'est cette connoissance, cette theorie que les Philosophes modernes nomment aujourd'hui en latin *Æsthética*.

§. VI. On se souviendra toujours que nous avons dit (§. I.) que l'Essence des Beaux - Arts consiste dans l'expression. Cette expression git tantôt dans la parole, tantôt dans la plume, tantôt dans les sons & leur harmonie, tantôt dans des attitudes corporelles, tantôt dans le pinceau, tantôt dans le ciseau, tantôt dans le burin, tantôt dans une belle ordonnance & un emploi judicieux des Arts mechaniques, & tantôt dans le simple geste. Delà ont pris naissance les Arts que nous venons d'indiquer (§. III.) & que nous allons decrire dans les Chapitres suivans.

§. VII. La théorie générale des Beaux - Arts ou *l'Esthetique* suppose donc nécessairement des regles, mais ces regles générales ne sont pas en grand nombre. La première est, que celui qui se dévouë aux Beaux - Arts, doit avant toutes choses *consulter son Génie*, se dépouiller de tout amour propre, & s'examiner s'il est vrai fils d'Apollon, & nourri par les Muses. Car

*C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire Auteur
Pense de l'Art des vers atteindre la hauteur
S'il ne sent point du Ciel l'influence secrète
Si son astre en naissant ne l'a formé Poète.*

Ce premier précepte que donne ici le sage Despreaux à l'égard de la Poésie en particulier, est applicable à tous les Beaux - Arts en general; car leurs plus beaux succès sont fondés sur *l'Invention*. On entend en general par ce mot une faculté de l'ame, un génie particulier, une imagination vive une certaine subtilité d'esprit, que donne la facilité de trouver quelque chose de nouveau. Mais il faut encore donner de justes bornes au mot de *Nouveau*, & ne pas le prendre ici dans un sens rigide & absolu. Salomon a bien sagement remarqué que déjà de son tems, *il n'y avoit rien de nouveau sous le Soleil*. En effet tout ce qui existe & tout ce qui est susceptible de découverte dans l'Univers connu, a été découvert. Les Beaux - Arts dans leur imitation de la nature, dans leurs expressions ne sauroient emprunter des images, des figures, des comparaisons que de choses existantes & connues. Comme il y a eu depuis l'origine du monde jusqu'à nos jours des millions d'Auteurs dans chacun des Beaux - Arts, presque toutes les combinaisons possibles de ces Objets divers ont été mises en œuvre dans leurs imaginations brillantes, & lorsqu'on entend parler le vulgaire d'un ouvrage d'Esprit ou d'un Artiste qui est *tout-à-fait nouveau*, qui offre des idées toutes neuves, qui déploye des pensées que personne n'a eues, il faut mettre cette assertion au rang des discours populaires, & se souvenir des Contes qu'on

qu'on entend faire tous les jours de certains Empiriques prétendus habiles qui possèdent de merveilleux secrets pour guérir par le moyen des *simples*, seuls à eux connus; comme si aucun des simples, aucune des plantes qui croissent dans notre continent, aucun brin d'herbe qui sort de notre terre, & leurs vertus, eussent échappé aux recherches des Botanistes. Mais la nouveauté consiste ici dans l'emploi ingénieux des combinaisons nouvelles, heureuses, agréables, de tous les différens objets que nous offre la nature, qui n'ont point encore été épuisées, & qui paroissent même inépuisables; dans l'usage que l'Artiste fait de toutes les découvertes nouvelles dont il fait tirer parti, & qu'il met judicieusement en œuvre. Toute invention suppose donc un amas considérable de connoissances préliminaires capables de fournir des idées & des images pour en faire des combinaisons nouvelles; mais il n'y a point d'Art pour l'invention même, c'est un présent du Ciel, une pension qu'on ne touche pas, même quand on veut. Nous aurons occasion d'étendre ces idées en traitant des Arts mêmes.

§. VIII. J'aimerois donc mieux dire encore, que l'invention consiste à produire dans les Ouvrages du Genie *l'Inattendu*, un Objet, un agrément, une perfection, une Pensée, une Expression à laquelle on ne s'attendoit pas, qu'on ne pouvoit pas prévoir, ni espérer de la trouver à la Place, où l'Artiste l'a mise fort heureusement, & où on la rencontre avec plaisir. Cette idée me parait applicable tant aux Beaux-Arts, qui partent à l'Ame par l'organe de l'ouïe, qu'à ceux qui opèrent par l'organe de la vue; & c'est un objet des plus essentiels.

§. IX. La seconde règle consiste en ce que chaque Artiste doit travailler toute sa vie à épurer son *Goût*, pour acquérir ce tact fin, subtil & sur, qui fait connoître les beautés réelles de chaque objet, les ornemens qui lui conviennent, les proportions & les rapports qui subsistent entre ses parties, & pour en faire la règle dans l'emploi de ses talens naturels. Ce travail consiste autant dans la réflexion profonde sur la nature & les propriétés des Objets relatifs aux Beaux-Arts, que dans l'étude constante des grands modèles.

§. X. La troisième règle pour la Pratique des Beaux-Arts est *l'Imitation de la Nature*. Le célèbre Batteux a si bien & si ingénieusement développé cette règle qu'on doit renvoyer le lecteur à son excellent ouvrage sur cette matière, & en adoptant ses principes nous y ajouterons simplement, que chaque objet dans l'Univers, a sa nature particulière que l'Artiste ne doit jamais perdre de vue en le traitant. C'est en vain qu'on orne son Ouvrage des traits les plus ingénieux & les plus brillans, si la Nature n'y est pas bien imitée, il restera toujours defectueux. Le sublime Homère a quelques fois péché contre cette règle. Car comme les Dieux ont aussi leur Nature, ce n'étoit pas bien l'imiter que de leur attribuer des passions à peine pardonnables aux humains, & de leur faire tenir souvent un langage ridicule & grossier. Ce n'étoit pas imiter la nature que de mettre dans la bouche d'un héros, à l'instant d'un combat décisif, une harangue qui devient froide par sa longueur excessive, & qui sûrement ne pouvoit être entendue par la millième partie d'une Armée nombreuse. On ne parle pas de cent autres défauts pareils dont les Poèmes de ce grand hom-

homme sont parfemés ; mais on doit avertir tous les artistes, que cette imitation de Nature qui paroit si simple & si aisée au premier abord, est la chose du monde la plus difficile en pratique, & qu'elle exige un coup d'œil si juste, & une facilité si heureuse dans l'expression, que le Ciel la donne rarement aux humains, ainsi que nous le remarquerons encore plus en traitant chaque science en particulier.

§. XI. *La Clarté* forme la quatrième règle de l'Expression. Dans tous les Beaux-Arts en général, une Expression obscure, tenebreuse, entortillée, trop recherchée est toujours vicieuse. La vraie beauté, la beauté frappante doit être reconnue, doit être sentie par le moins instruit des hommes, tout aussi bien que par le plus éclairé. Ce sont toujours ou de fausses beautés, ou des beautés subalternes, qui ont besoin d'enveloppe, ou d'une espèce de gaze qui les fasse paroître plus que ce qu'elles ne sont en effet ; la vraie beauté n'est pas celle qui est voilée ; mais elle brille par son propre éclat. La réunion de l'imitation fidèle de la nature & de l'expression claire des pensées, produit *La Vérité*, qui est si essentielle dans les productions des Beaux-Arts.

§. XII. Dans tous ces Beaux-Arts, & dans tous les sujets quelconques qu'ils embrassent, il est nécessaire de faire régner une Elevation de pensées qui exprime chaque Objet dans la plus grande perfection dont il est susceptible, & imite la Nature dans sa plus grande beauté. C'est-là la cinquième règle. Le but des Beaux-Arts étant de faire naître le plaisir par l'expression du beau, chaque Artiste doit s'élever au-dessus de son sujet, en choisissant le côté le plus parfait que

ce sujet est capable d'offrir, & en l'ornant des traits les plus grands, les plus nobles & les plus beaux que son propre genie peut lui suggérer, sans cependant s'écarter de la nature.

§. XIII. De l'Observation de ces deux dernières règles résulte le *Sublime*, qui est la réunion de la plus grande clarté, de la plus grande vérité, à la plus grande elevation possible. Il est essentiel d'observer ici, que les sujets les plus simples & les plus communs sont susceptibles d'un sublime convenable à leur genre. Une Idylle & un paysage peuvent être, dans leurs espèces, sublimes, aussi bien qu'un Poëme épique ou qu'un tableau d'histoire. Quand Moïse commence son livre de la Génése par ces paroles: *Au commencement Dieu créa le Ciel & la terre*, ou quand il raconte que Dieu dit, *que la lumière soit, & la lumière fut*, cette expression est du plus grand sublime, parce qu'elle est claire, vraie, élevée. Chaque Auteur doit donc chercher à atteindre ce Sublime dans tous les sujets qu'il traite, & c'est ce qui fait la sixième & la dernière règle capitale dans la Pratique des Beaux-Arts. S'il ne peut y atteindre, il est du moins indispensablement tenu à ne s'écarter jamais de l'Expression noble & polie. Tout ce qui est *bas & indécent*, ou *dégoutant*, y est naturellement opposé, & doit être proscriit à jamais des productions, qui font le fruit des arts nobles & libéraux.

§. XIV. On supplie le Lecteur de se souvenir toujours de ces Principes généraux, que nous venons d'établir pour les Beaux-Arts, dans l'Analyse que nous allons faire des principes & des règles de détail de chacun de ces arts en particulier, & qui en developant brièvement leur théorie peuvent conduire les Eleves des Muses à une heureuse

pra-

pratique. Mais avant de finir cette introduction il nous paroît nécessaire de rappeler ici à nos Lecteurs une vérité puisée dans la Nature & dans l'expérience, & que M. Rollin a si bien énoncée dans son traité des études, que nous employerons ses propres paroles, „ Les Préceptes des „ Arts & des Sciences, dit-il, fondés sur les „ principes du bon sens & de la droite raison, ne „ sont autre chose que des Observations judicieu- „ ses, faites par d'habiles gens sur les Productions „ des meilleurs Auteurs, qu'on a ensuite rédigées „ par ordre, & réunies sous de certains Chefs; „ comme par exemple à l'égard de la Rhetorique „ sur les discours des plus célèbres Orateurs; ce „ qui a donné lieu de dire que l'Eloquence n'étoit „ pas née de l'Art, mais que l'Art étoit né de „ l'Eloquence.

§. XV. Nous empruntons avec plaisir cette réflexion juste de M. Rollin, & nous lui en faisons honneur. Son Livre de la *Manière d'enseigner & d'étudier les belles-lettres*, est un Ouvrage dicté par le plus beau de tous les motifs, l'amour pour l'humanité; c'est le travail d'un honnête homme, d'un Citoyen vertueux qui aspire à être véritablement utile; mais il faut avertir la jeunesse studieuse, de ne prendre ce livre que pour ce qu'il est, & de s'en servir avec précaution. Ce n'est pas un Ouvrage systématique. Les limites des Belles-lettres n'y sont pas exactement tracées, toutes les Sciences y sont confondues, on n'y trouve presque point de définitions, & toutes celles qui s'y trouvent sont défectueuses, les Axiomes, les principes, les règles fondamentales qui en découlent, n'y sont pas marqués avec précision, les termes de l'art pas assez distinctement expliqués, la

Théo-

Théologie, la Philosophie, la Morale & vingt autres disciplines, qui n'y appartiennent en rien, y sont mêlées aux belles lettres. Tout cela fait naître une confusion très dangereuse dans l'Esprit de ceux qui se vouent aux études. On doit donc envisager cet ouvrage singulier, moins comme un traité dogmatique des belles Lettres, que comme une compilation ingénieuse des plus beaux exemples tirés des meilleurs Auteurs, faite avec gout, & ornée des graces du stile.

CHÂPITRE DEUXIEME.

LA GRAMMAIRE.

§. I.

En traitant dans ce second livre des Beaux-Arts, & parmi ceux-ci de l'Eloquence & de la Poësie, il nous paroît naturel de commencer par la Grammaire & la Rhétorique, qui ne forment à la vérité que des sciences de mémoire & de raisonnement, mais qui servent de guides pour nous conduire dans la carrière du bel-esprit, & qui nous introduisent au sanctuaire du génie. Notre dessein n'est pas de remonter jusqu'au faite de la Tour de Babel pour y chercher l'Origine des langues. Il ne reste de cette fameuse Epoque, ni monument, ni trace, ni vestige
parmi

parmi les hommes d'aujourd'hui, & encore moins quelque ombre de Grammaire des Langues qui se confondirent alors, ou de celle qui en résulta. En tout cas nous abandonnons cette recherche aux savans antiquaires, & comme elle ne seroit d'ailleurs d'aucune utilité pour notre but, nous nous contenterons de faire ici quelques raisonnemens puisés dans les simples lumières de la raison.

§. II. Tout Etre doué par le créateur d'une faculté quelconque naît avec le désir (qu'on nomme *instinct*) de mettre cette faculté en usage. C'est ainsi que l'oiseau vole, que la biche court, que le poisson nage, dès qu'il font en état de le faire. Les premiers hommes ont sans doute articulé pour s'entredemander leurs besoins, parce qu'ils en trouvoient la faculté en eux, mais ils n'ont véritablement parlé, ils n'ont formé aucun langage, qu'après qu'ils sont convenus, tacitement & par l'habitude, que tels ou tels sons, soit simples, soit composés, signiferoient telles ou telles choses. A mesure que les connoissances & les besoins se sont multipliés parmi les humains, ces sons, ces mots & ces paroles destinés à désigner les choses, se sont multipliés aussi. On a commencé par lier des idées ensemble, à arranger ces idées, & à les rendre sensibles aux autres par le moyen d'un langage formel, & enfin on a trouvé moyen de peindre ces idées, & de les tracer aux yeux. De là est né l'usage de la parole & de l'écriture. Tout cela s'est perfectionné peu à peu, & se perfectionne encore tous les jours. Mais comme les hommes se sont bientôt dispersés sur la surface de la terre, sans avoir beaucoup de communication entre eux, surtout dans les premiers âges du monde, & qu'ils en étoient même empêchés

chés par les deserts & les fleuves qui les separoient, la signification des sons devint arbitraire chez les divers peuples, & à mesure que les connoissances & les besoins augmentoient chez une Nation en particulier, elle inventoit des mots nouveaux pour les exprimer. Voilà l'origine naturelle de la diversité des Langues, & il étoit physiquement & moralement impossible que la chose pût arriver autrement.

§. III. Notre dessein n'est pas non plus de faire ici des recherches sur l'Organe de la voix, & sur la manière dont se forment dans notre gozier ou sur nos levres les sons, les mots & la parole. Nous abandonnons cet examen aux Physiciens & aux Anatomistes. Il nous suffit de savoir que nous avons la faculté de parler & d'écrire, qu'il y a dans le monde des langues fixes, déterminées, asservies à des principes & à des règles, & que la connoissance de ces principes & de ces règles forme aujourd'hui une Science particulière, qu'on nomme l'Art de la Grammaire, dont nous allons traiter en ce lieu. Nous ne faisons qu'indiquer simplement ici qu'on distingue les langues en *mortes* & *vivantes*. Les premières sont celles que parloient de certains Peuples anciens qui n'existent plus en même Corps de Nation; Et comme les Elemens des Sciences nous sont venus de ces mêmes peuples qui les cultivoient avec leurs langues, on les appelle aussi *Langues savantes*, tandis que celles dont les Nations modernes, font usage dans le commerce ordinaire de la vie sont nommées *Langues vulgaires*. On sent bien que ces premières ne souffrent plus d'altération, mais que les dernières sont sujettes à des changemens continuels. Nous développerons cette matière plus ample-

ment

ment au chapitre de la *Philologie* qui trouvera sa place dans le troisième livre, parmi les sciences qui occupent la mémoire.

§. IV. La Grammaire n'est pas, comme la plupart des Auteurs la définissent, *l'Art de bien parler*, ce qui appartient plutôt à la Rhétorique, mais *l'Art de parler & d'écrire CORRECTEMENT une langue*. Elle se divise en trois Parties. La première enseigne la bonne prononciation & l'orthographe correcte. La seconde traite de la Nature des mots, & la troisième donne des règles pour bien arranger les mots, ce qu'on nomme la *Syntaxe*, qui guide la construction. Pour exprimer ses pensées, l'homme se sert ou de la voix, ou de l'écriture, ou du geste. Dans le premier de ces cas, il employe des sons articulés, qu'on nomme des *mots & des paroles*, dans le second des figures tracées qui les désignent, & dans le troisième toutes sortes de signes & de mouvemens du corps & de ses membres, pour exprimer un mot ou une pensée, comme pour dire *oui*, une inclination de tête, pour dire *non*, un secouement de tête, & enfin tous les gestes que l'Art des pantomimes a inventés. Les mots sont composés de lettres & syllabes. Dans l'alphabet françois il y a 24. Lettres qui se divisent en voyelles & en consonnes. La *Voyelle* est une lettre qui forme un son d'elle-même sans l'aide d'une autre lettre, comme a, e, i, o, u. La *Consonne* est une lettre qui ne peut être prononcée qu'avec quelque voyelle, comme b, c, d, x, z, &c. Une *Diphthongue* est un assemblage de deux ou de trois voyelles, qui se prononcent en une seule syllabe, & qui expriment un son double. Une *Syllabe* est un son qui se fait entendre en un seul instant, & qui, ou ne peut pas, ou ne doit pas,

pas, se partager. On appelle *Mono-Syllabe* un mot, qui n'est composé que d'une seule syllabe.

§. V. Parmi les distinctions que la Grammaire fait entre les voyelles, & qui ne sont pas les mêmes dans toutes les langues, parce que la prononciation varie si fort, la plus remarquable est celle des *longues* & des *brèves*, par la raison qu'elle influë sur le discours ordinaire, sur l'éloquence & sur la poésie. On nomme ainsi, quoiqu'abusivement à l'égard des langues modernes, des voyelles sur lesquelles on appuie plus ou moins en les prononçant; elles rendent toujours longues ou brèves les syllabes où elles se trouvent (*). L'usage & l'exemple des personnes qui parlent purement, forment la seule règle pour les déterminer. La Grammaire enseigne dans chaque langue à bien prononcer ces voyelles, ces consonnes, ces syllabes, & ces mots composés de syllabes. Mais comme la Grammaire est écrite & ne parle qu'aux yeux, & que la prononciation frappe l'oreille, il faut pour bien apprendre à prononcer, ou vivre avec des nationaux, ou prendre un bon Maître de langue. La prononciation est presque la seule chose qu'un esprit fait & raisonnable puisse apprendre d'un Maître. Tout le reste est enseigné dans les bonnes Grammaires, & l'écolier intelligent peut l'y trouver aussi bien que son instructeur, & souvent mieux.

§. VI. On nomme *Parties du discours* ou *Parties de l'oraison*, l'assemblage de tous les mots reçus dans une langue pour exprimer nos pensées. Dans la langue Françoisise on compte neuf sortes de

(*) Voyez sur cet objet nos idées au Chapitre de la Poësie.

de mots differens par leur nature, qui sont
 1. Le *Nom*, 2. l'*Article*, 3. Le *Pronom*, 4. Le
Verbe, 5. Le *Participe*, 6. l'*Adverbe*, 7. La *Pré-*
position, 8. La *Conjonction*, & 9. l'*Interjection*.
 Mais avant que d'entrer dans le détail de ces par-
 ties du discours, il est nécessaire de s'instruire de ce
 qu'on entend par le *Genre*, le *Nombre* & le *Cas*.
 Le *Genre* est une manière de distinguer par l'ex-
 pression le sexe, & en general tout ce qui est mâle
 ou femelle. Dans la lanque françoise nous n'a-
 vons que ces deux genres, dont le premier est
 nommé Masculin, & se désigne par l'*Article* *le* ou
un, & le second appelé féminin est désigné par
la ou *une*. Dans les autres Langues on compte
 encore le genre Neutre, le genre commun, le
 genre général &c. Le nombre est une manière
 d'exprimer l'*unité* ou la *pluralité* dans les choses.
 Il y en a deux par conséquent, qu'on nomme le
singulier & le *pluriel*. Le *Cas* est une manière
 d'exprimer les divers rapports que les choses ont
 les unes aux autres. Il y en a six dans chaque
 genre, le *Nominatif*, le *Génitif*, le *Datif*, l'*Ac-*
cusatif, le *Vocatif* & l'*Ablatif*.

§. VII. Le *Nom* est un mot dont on se sert pour
 exciter dans l'ame d'autrui l'idée d'un être. Il est
 nommé *Substantif*, quand il exprime la Substance
 d'un être tout simplement & sans aucune attention
 à ses qualités; & *Adjectif* quand il exprime le
 Mode ou les propriétés d'un être. Comme quand
 on dit *Dieu*, & *grand Dieu*. Les noms substantifs
 se partagent encore en noms *appellatifs* & en noms
propres. Les premiers sont applicables aux indi-
 vidus d'une classe, d'un genre, ou d'une espèce
 d'êtres, comme *Ange*, *Homme*, *Femme*, *Cheval*,
Maison. On y peut joindre l'article & le pronom,
 Tom. II. B pour

pour en déterminer le genre, le nombre & le cas. Les seconds expriment des idées qui ne nous représentent qu'un objet unique auquel ils sont propres, comme Cicéron, Bucephale, Rome. Le nom adjectif donne l'idée d'une manière d'exister, d'un mode, d'un attribut, d'une qualité, & il demande d'être appliqué à quelque objet qui en est revêtu; comme grand, beau, laid &c. Il y a dans ces adjectifs des degrés de comparaison, selon que l'objet possède les qualités qu'on lui attribue en un degré plus ou moins éminent, & on les nomme le *Positif*, qui fournit une idée simple, le *Comparatif* qui désigne une qualité comparée à une autre de même nature, & le *Superlatif* qui donne l'idée d'un degré suprême qui est au dessus de la comparaison.

§. VIII. *L'Article* est un mot qui se met avant les noms, pour faire connoître l'étendue, le genre, le nombre, & le cas selon lesquels l'objet désigné par ce nom doit être pris. L'article est ou *défini*, ou *indéfini*, ou *partitif*, comme *le* & *la*, *un* & *une*, *du* & *de la*. *Les Pronoms* sont des mots qui tiennent ordinairement la place du nom. On en compte sept espèces, qu'on nomme *personnels*, *conjonctifs*, *possessifs*, *démonstratifs*, *relatifs*, *absolus*, & *indéfinis*; comme *moi*, *toi*, *nous*, *vous*; *me*, *te*, *ma*, *ta*, *sa*, *leur*, *mien*, *tien*, *ce*, *cette*, *celui*, *celle*, *qui*, *que*, *quoi*, *quelle*, *lequel*, *à qui*, *à quoi*, *à quelle*, *quiconque*, *quelqu'un*, *un* *quelqu'un*, *chacun*, *tout*, &c. &c.

§. IX. *Les Verbes* en général sont des mots qu'on employe pour exprimer ou des *actions*, ou des *passions*. Ils lient les objets avec leurs attributs, ils nient ou affirment; ils déterminent ou étendent, &c. Les Verbes qu'on nomme *auxiliaires*

liaires font *Etre* & *Avoir*, & ils font d'un usage continuel & indispensable, surtout dans la langue Françoisé. On doit considérer dans les Verbes, qu'ils font susceptibles de *Nombres*, de *Personnes*, de *Tems*, de *Modes* & de *Régime*; qu'ils font asservis à des *Conjugaisons*, qui retracent les différentes manières de terminer un verbe selon le nombre, la personne, le tems & le mode où il est, employé; qu'il y a dans la langue Françoisé, comme dans la Latine quatre *Conjugaisons régulières*; mais que l'usage ou l'abus, ou l'analogie du mot même, a fait que tous les Verbes ne suivent pas la formation des terminaisons régulières, & sont appelés pour cela *Verbes irréguliers*; que les Verbes sont ou *actifs*, ou *passifs*, ou *neutres*, *personnels*, ou *impersonnels*, &c.

§. X. *Le Participe* est un nom adjectif qui a quelques propriétés du Verbe, & qui est appelé ainsi parce qu'il participe de la nature du nom adjectif, & de la nature du Verbe. Il se joint à un substantif dont il exprime quelque qualité ou attribut, & il emprunte du verbe la signification, le régime, & la désignation du tems. Le Participe est ou *actif*, ou *passif*, comme ayant, aimant, lisant, travaillant, aimé, estimé, fréquenté, soustrait, créé, surprise, entreprise &c.

§. XI. *L'Adverbe* est un mot qui sert à modifier ou déterminer la signification d'un autre, ou qui en exprime quelque circonstance, & qui présente de lui-même une idée distincte, sans être susceptible de régime. Comme quand je dis, *j'aime l'étude*, ou *Dieu agit*, la signification des verbes aimer & agir est simple; mais quand j'ajoute *j'aime passionnement l'étude*, ou *Dieu agit justement*, la signification en est modifiée par la

jonction des deux Adverbes, passionément, & justement. On les divise en sept espèces principales, qui sont les Adverbes de *tems*, de *lieu* ou de situation, d'*ordre* ou de rang, de *quantité* ou de nombre, d'*affirmation*, de négation & de doute, de *comparaison*, de *qualité* ou de manière.

§. XII. *Les Prépositions* sont des mots destinés à marquer les différens rapports que les choses ont les unes aux autres, comme *dans la maison*, *avec le Roi*, *en tel endroit*, *vis-à-vis du chateau*, *à cause de la famine*, *à l'égard de la pension* &c. Dans toutes ces phrases les Prépositions *dans*, *avec*, *en*, *vis-à-vis*, *à cause*, *à l'égard*, y expriment les rapports des objets. Les mots se mettent ordinairement avant les mots qu'ils régissent, & ne peuvent pas s'employer sans régime, d'où ils sont appelés Prépositions. On les distingue en Prépositions de *lieu*, de *situation*, d'*ordre*, de *tems*, du *terme*, de la *cause* &c. Elles régissent ou le génitif, ou l'ablatif, ou le datif, ou l'accusatif; au moins en François, langue dans laquelle nous écrivons cet ouvrage.

§. XIII. *Les Conjonctions* sont des mots indéclinables, qui expriment diverses opérations de notre esprit, & qui servent à lier les membres ou parties du discours. On les distingue en les considérant ou par l'expression, ou par la signification. Par l'expression, elles sont tantôt simples, comme, *Et aussi*, *ou*, *que* &c. & tantôt formées de plusieurs mots, comme, *afin que*, *à condition que*, *si ce n'est que*. Par la signification elles se subdivisent en quatorze espèces principales, savoir les Conjonctions *copulatives* ou d'assemblage, les *disjonctives* ou de division, les *adversatives* ou d'opposition, les *restrictives* ou d'exception, les *conditionnel-*

tionelles, les *suspensives* ou *dubitatives*, les *concessives*, les *déclaratives*, les *comparatives* ou *d'égalité*, les *augmentatives* ou *diminutives*, les *causales* ou *causatives*, les *illatives* ou *conclusives*, celles de *tems* & *d'ordre*, & enfin celles de *transition*. La grammaire fournit sur tout cela des définitions, des règles, & des exemples.

§. XIV. *Les Interjections* enfin sont des mots dont on se sert pour exprimer quelque mouvement de l'ame, comme la joie, la douleur, la crainte, l'aversion, l'encouragement &c. Comme ah! bon! hélas! mon Dieu! ha! hé! fi! fi donc! ça! allons! courage! ho! hola! tout beau! paix! &c. On les distingue principalement par les differens tons de voix dont on les prononce.

§. XV. Voilà ce qui concerne la nature des mots dont tout discours est composé & qu'on nomme les parties de l'oraison. Les règles de détail pour l'emploi juste de ces mots, & la manière de les décliner ou conjuguer doivent s'apprendre dans les Grammaires mêmes des différentes langues soit mortes, soit vivantes. *La Syntaxe* est la construction ou l'arrangement de tous les mots en général qui forment les parties de l'oraison, & de chaque espèce ou genre en particulier, suivant les règles de la Grammaire. Mais il est impossible de donner ici les moindres préceptes à cet égard, parce que la nature différente des langues, les usages divers, & cent autres considérations empêchent de prescrire des règles générales à cet égard. Les parties de l'oraison ne sont pas même égales dans toutes les langues. La Latine par exemple, n'en compte que huit, n'ayant pas l'article. Cependant il y a quelques règles univer-

nelles qu'on peut simplement indiquer ; telles sont, que le nom adjectif doit s'accorder avec son substantif en genre , nombre & cas ; que tous les verbes doivent être mis en nombre égal avec leur nominatif ; quand un nom détermine un autre nom , le mot déterminant doit être placé au génitif, ou à l'ablatif ; que tout nominatif doit être lié avec un verbe ou exprimé ou omis ; qu'au contraire chaque verbe doit être rélatif à quelque nominatif exprimé ou sous entendu ; que tout nom adjectif doit se rapporter à quelque substantif, parce qu'il ne sauroit y avoir d'attribut sans substance ; que tout génitif dépend d'un autre mot qu'il détermine, & ainsi du reste ; mais comme on vient de le dire , les règles plus particulières dependent presque toujours des Usages reçus dans chaque langue.

§. XVI. Il en est de même de l'orthographe , ou de la manière d'écrire correctement. Elle est non seulement par sa nature même très différente dans toutes les langues possibles ; elle dépend si fort de la prononciation, qui varie à l'infini ; elle est fondée si essentiellement dans chaque langue en particulier sur l'usage reçu, sur l'exemple des meilleurs écrivains, sur le caprice des auteurs célèbres, sur des anciennes coutumes & de vieux préjugés, & sur des changemens continuels qui surviennent dans les langues vivantes , que je défie qu'on puisse donner des règles fixes, fondées sur des principes, & permanentes pour l'orthographe d'aucune langue vivante quelconque. Tout ce qu'on trouve là dessus dans les Grammaires, dans les traités particuliers sur cette matière, dans des Dictionnaires orthographiques, sont ou des principes trop généraux, ou des principes arbitraires,

ou

ou des pétitions de principes, ou des décisions sans autorité, qui ne sont jamais bien exactement suivies, & contre lesquelles d'autres savans se montrent rebelles. Je ne connois pas dans la langue Françoisé deux auteurs célèbres qui suivent exactement, précisément & dans tous les cas de détail la même orthographe. Cependant dans quelque langue qu'on veuille écrire, il en faut savoir les règles générales, & il seroit honteux d'y faire des fautes impardonnables aux ecoliers. Ecrire sans aucune orthographe, c'est ne pas écrire du tout; c'est une marque certaine qu'on ignore l'ethimologie, le vrai sens, la force & la valeur de l'expression dont on se sert, & qu'on l'employe au hazard, c'est enfin une preuve évidente que l'écrivain est sans étude.

§. XVII. Nous finirons cette esquisse par quelques courtes remarques sur les vices contre la netteté du stile en général, ce qui nous servira en même tems de préparation au chapitre suivant, qui traite de la Rhétorique ou de l'art de *bien parler*. Le premier de ces vices est l'emploi de *Termes barbares*, qui sont si vieux, ou si nouveaux, ou si étrangers, qu'ils ne peuvent être entendus que de peu de personnes. Le second est le *Galimatias* ou l'embarras & la confusion de paroles, placées sans ordre & sans jugement. Le troisième, ce sont les *Equivoques*, qui font un double sens, & rendent le discours obscur. Le quatrième, ce sont les longues & fréquentes *parenthèses*, qui coupent le fil du discours & en suspendent le sens. Le cinquième, c'est le *mauvais arrangement des mots*; Le sixième, ce sont les *longues périodes*, qui rendent le discours obscur & entortillé, & qui obligent à avoir trop d'idées présentes à l'esprit toutes à la fois. Le

septième c'est les *barbarismes* & les *solécismes* ou les fautes directes contre les usages de la langue, & les règles de la Grammaire. Le huitième, c'est le *Phébus*, qui consiste en de grandes expressions guindées & ampoulées qui n'ont qu'un faux éclat. Le neuvième, c'est l'usage trop fréquent des *métaphores* & des *allégories outrées*, vice dans lequel on tombe aujourd'hui trop souvent en les prenant pour des beautés.

CHAPITRE TROISIEME.

LA RHÉTORIQUE.

§. I.

Dans tous les arts libéraux, comme dans tous les arts simplement utiles, & dans toutes les sciences les plus sublimes, il y a un *Mécanisme* qui doit nécessairement précéder l'application, & les opérations du génie. Ce mécanisme a ses *termes techniques*, les dénominations, ses mots & ses phrases particulières, que l'usage a consacrés à chaque art, pour aider à la clarté & à la brièveté de l'expression, pour rendre chaque idée plus distincte, & pour éviter tant qu'il est possible l'équivoque. C'est ce qui fait dire en proverbe que *chaque science a son jargon*. Ceux qui veulent marcher à pas surs dans ces carrières, ou qui aspirent à y exceller, ne peuvent s'empêcher d'apprendre

CC

ce mécanisme & sa terminologie; mais lorsqu'il leur est entièrement familier, ils doivent prendre autant de soin à l'éviter, à l'oublier même, qu'il leur en a coûté pour l'apprendre; vû que rien n'est si dégoûtant que de voir percer dans la pratique des beaux arts les traces de leur pédantisme. L'éloquence & la Poësie ont ces mêmes ronces, ces mêmes épines en commun avec les autres arts. Les muses avant que d'introduire leurs élèves dans le sanctuaire brillant de leurs arts, les y conduisent par un parvis peu orné & peu attrayant. La Grammaire & la Rhétorique simple sont des sciences sèches & stériles en elles-mêmes, qui occupent beaucoup la mémoire, peu l'esprit, & presque en rien le génie, mais qui le *préparent* à agir. & à agir sans s'égarer. Nous sentons donc parfaitement tout ce que l'analyse que nous allons faire ici de l'art mécanique de l'orateur a de pédantesque & de rebutant; mais nous sommes contraints malgré nous, de nous engager dans cette pénible carrière, persuadés que nos lecteurs après en avoir atteint le bout, conviendront avec nous, que souvent tout ce qui paroît frivole ne l'est point, & que, comme tout ce qui luit n'est pas or, de même tout ce qui est or, ne luit pas toujours.

§. II. L'Orateur cherche à exprimer ses pensées avec clarté & avec agrément. Pour parvenir à ce but il a besoin de faire provision d'une grande abondance de mots & de paroles, non pour en faire une profusion dégoûtante, & tomber dans les paralogismes, dans la prolixité, ce qui est le plus insigne défaut du stile, comme la précision & la concision en sont le plus grand mérite, mais pour en faire un choix judicieux. Or, pour faire ce

B 5

choix

choix il est nécessaire de connoître non seulement une quantité de mots, mais aussi leur juste valeur, parce qu'à la rigueur, il n'y a jamais des synonymes parfaits, & c'est ce qu'on appelle bien savoir sa langue, (c'est-à-dire la langue dans laquelle on veut parler ou écrire,) & sa critique.

§. III. Secondement il y a un art à lier ces mots & ces paroles avec *ordre* & avec *grace*. En vain les pensées les plus justes, les plus lumineuses, les plus brillantes naitront-elles dans l'esprit de l'orateur, s'il ne fait la manière de les exprimer régulièrement, jamais il n'obtiendra les suffrages, & encore moins l'admiration de son auditoire. La Rhétorique simple (& qu'on pourroit nommer mécanique) enseigne donc les règles qui facilitent l'esprit, 1) pour se procurer une abondance d'expressions; 2) pour en connoître la valeur; 3) pour en faire un choix judicieux & 4) pour les lier régulièrement ensemble. La Grammaire, comme nous venons de le voir au chapitre précédent, apprend à s'exprimer correctement. Dès que l'orateur s'est muni de ces deux guides, (la Grammaire & la Rhétorique) il peut donner pleine carrière à son génie, & s'aventurer dans le vaste champ de l'Eloquence.

§. IV. La Rhétorique, prise en ce sens, a donc quatre objets principaux, qui forment autant de parties de son art, savoir

1. L'Abondance des mots, leur valeur, & leur choix.
2. La Connexion des mots, ou les périodes.
3. La Connexion des Périodes, ou les Chries.
4. La Connexion des Chries ou le Discours complet.

Nous

Nous allons développer ces objets dans leur ordre naturel. Tout homme qui parle & écrit a besoin de ces règles & de cette espèce de Rhétorique, pour bien parler & bien écrire. Mais tout homme n'est point appelé à monter à la tribune aux harangues, en chaire, ou à d'autres théâtres publics, pour y plaider, pour y émouvoir les passions, pour ravir l'ame, pour éblouir l'esprit, pour être en un mot *éloquent*. C'est là la partie la plus sublime de la Rhétorique, ou pour mieux dire un art particulier, qui est désigné par le mot d'*Eloquence*, un art dont Démosthène, Aristote, Quintilien, Cicéron, Bossuet &c. ont été les maîtres & les modèles, un art enfin dont nous allons tracer les premières règles au chapitre suivant.

§. V. En parlant ici de l'abondance des mots, on entend moins un grand amas, qu'on en recueille dans un dictionnaire, & qu'on conserve dans le magasin de la mémoire, qu'une quantité d'expressions pour rendre toutes les idées possibles. Cette espèce d'abondance s'obtient 1. par l'*adjec-tion* ou la jonction & 2. par la *variation*. L'adjec-tion est quand on ajoute des mots, ou même des propositions entières à d'autres mots ou d'autres propositions. Les mots qui peuvent être joints à d'autres sont ou des *adjectifs*, ou des *substantifs*, ou des *adverbes*, ou des *verbes*, ou des *synonimes*. Outre ce que la Grammaire nous enseigne là dessus à l'égard de la correction, la Rhétorique nous avertit que ces *epithètes* doivent être *justes*, c'est-à-dire convenables à l'idée du mot primitif auquel elles sont jointes, & qu'on ne sauroit dire, *une pâle statuë*, le ciel *bleu* nous refuse la pluie &c. & en général elle nous défend l'usage trop frequent des

des epithètes même les plus justes, parce que leur abus refroidit le discours. Elle nous apprend encore, que dans l'emploi des synonymes les derniers doivent toujours être les plus forts & les plus énergiques; que les adjectifs doivent toujours être nécessaires, exprimer quelque propriété essentielle de l'objet, & ainsi du reste. Pour amplifier donc une proposition & la rendre plus lumineuse ou plus persuasive, on se sert de l'adjec-tion de plusieurs parties de l'oraison, & quelquefois même de toutes; enfin on y ajoute d'autres propositions entières qui éclaircissent ou le sujet même, ou la propriété du sujet (*subjectum & predicatum*) ou la connexion. C'est ici que la Rhétorique fournit des instructions sur les *périphrases* & les *allusions*, sur les *chefs topiques* & lieux communs renfermés dans ce petit vers: *quis, quid, ubi, quibus, auxiliis, cur, quomodo, quando?* qu'elle apprend à amplifier par les similitudes, le contraire, l'exemple, le temoignage, la louange, le blâme &c.

§. VI. La Variation est ou grammaticale, ou rhétorique, ou logique. La grammaticale est celle où l'on change les parties du discours, comme par exemple l'infinitif d'un verbe en substantif, & ainsi du reste. La Rhétoricienne se fait par les *tropes* & les *figures*. Les TROPES changent en quelque manière la signification naturelle des mots. Il y en a quatre principaux qu'on nomme *metaphore*, *métonymie*, *synecdoche* & *ironie*. La metaphore emploie des mots qui renferment une comparaison, & l'*allégorie* continuë, étend, amplifie cet comparaison. La metonymie est de quatre espèces différentes, a) *causa pro effectu*, lorsqu'on prend la cause pour l'effet b) *effectus pro causa*, ou l'effet pour la cause, c) *subjectum*

pro

pro adjuncto, l'objet principal pour une qualité de l'objet, & *d'adjectum pro subiecto*, une propriété ou qualité pour l'objet même. On peut encore rapporter à la métonymie ce que les rheteurs nomment e) *metalepsis*, lorsqu'on prend l'antecedent pour ce qui en est une consequence, ou la consequence pour ce qui précède; &c. f) *hypallage* lorsqu'on transpose l'objet avec la qualité de l'objet; comme, le monde ne respire que spectacles, au lieu de dire, les spectacles sont remplis de monde. La *synecdoche* prend tantôt une chose entière pour sa partie, & tantôt une partie pour la chose entière. L'*hétéroïse*, l'*hyperbole* ou l'exagération & l'*antonomasie*, sont des espèces qui appartiennent à ce genre. L'*ironie* enfin, se sert de mots qui signifient précisément le contraire de ce qu'on entend.

§. VII. LES FIGURES sont des tours d'expression qui representent une pensée ou plus vivement, ou plus agréablement que la manière ordinaire de l'exprimer. Elles sont de deux espèces; les unes qu'on nomme *de diction*, qui renferment ou un manque, ou une superfluité, ou une répétition de mots équivalens, & qui sont presque toujours vicieuses. Les autres, qu'on appelle *sententieuses* (*sententiæ*), qui sont ou *probatoires*, ou *amplificatoires*, ou *affectueuses*, & qui peuvent être envisagées comme utiles ou agréables. Commençons par les figures de diction, & cherchons du moins à les faire connoître par leurs noms. C'est ici qu'il faut se familiariser avec les termes assez rebutans de l'art, & apprendre qu'*ellipse* signifie l'omission d'un ou de plusieurs mots; *asyndeton* l'omission de la copule & ; *pléonasme* les mots superflus, *poly-syndeton* l'abus de la copule & ; *synonymia* l'assemblage

blage de phrases équivalentes, *antanaclase* un mot repeté deux ou plusieurs fois, mais pris en sens divers; *plote* un mot repeté dans un autre sens, mais dans la même phrase; *anaphore* un même mot repeté au commencement de plusieurs périodes ou phrases consécutives; *epiphore* ou *epistrophe* un même mot repeté à la fin; *symploce* la repetition d'un mot au commencement & à la fin d'une phrase; *epanalepsis* la répétition d'une même phrase au commencement, & à la fin d'un même période; *anadiplosis* quand un mot, qui a terminé une période, recommence le suivant; *epanode* quand deux ou plusieurs mots sont employés alternativement dans un ordre renversé; *epizeuxis*, la répétition immediate de deux mots; *climax* ou gradation, lorsque le mot repeté lie la phrase avec la suivante; *polyptoton* lors que le même mot est repeté à divers usages & en diverses terminaisons. *paronomasie* l'emploi de divers mots qui ont la même terminaison; *parechesis* l'emploi de mots qui ont des syllabes dont les sons sont égaux; *homœotelevton*, quand on place à la fin de chaque phrase des mots qui riment; *homœophoton*, quand on finit les phrases par des mots employés au même cas ou au même tems; *paregmenon* enfin, quand on joint des mots dont l'origine & l'ethymologie est la même.

§. VIII. A l'égard des figures sententieuses, les **PROBATOIRES** sont, l'*occupation* ou *prolepsis*, lorsqu'on prévient les objections en les réfutant; la *subjection*, quand on réfute plusieurs objections à la fois; la *communication*, lorsqu'on consulte pour ainsi dire son auditoire, & qu'on suppose qu'il est de notre avis; la *confession*, quand on accorde tout à son adversaire sans se nuire par là; la *concession*, quand

quand on accorde une partie, en se réservant le meilleur argument. Les principales figures

AMPLIFICATOIRES sont nommées *gnome* ou *sentence*, quand on employe une sentence générale, un proverbe commun; *noëma*, quand on applique ce dicton à queleun; *chria* quand on rapporte avec un pareil dicton le nom de son auteur; *distribution*, quand on divise un tout en parties, ou un genre en espèces; *etiologie*, quand on ajoute à une proposition une raison véritable; *color* ou couleur quand on employe une raison plausible; *description* ou *Hypotyposis*, quand on peint un objet avec des couleurs vives & naturelles; *imago* ou *icon*, quand à l'aide des particules de similitude on fait une courte comparaison; *paradigma*, quand on cite un exemple; *comparatio* ou *similitude*, quand on rapporte une comparaison par une *protase* & *apodose*; *collation* lorsqu'on présente deux objets pour en faire connoitre la conformité ou la différence d'autant plus sensiblement; *dissimilitude*, quand on rapporte la dissemblance de deux choses; *paradiastole*, quand on distingue deux objets qui sont communement confondus; *antimétabole*, quand on produit un sens différent par la transposition des mots; *antitheton*, quand on joint des contraires; *oximoron*, quand on pose un fait ou le nie avec sagacité; *digression*, quand on quite de vuë l'objet principal pour parler d'objets accessoires, qui y sont relatifs; *transitio*, quand on passe d'une matière à une autre; *rejection*, quand on renvoie un objet à un autre lieu; *révocatio*, quand après une courte digression, on reprend le fil de sa matière; *epiphonema*, quand on termine le discours par une sentence énergique; *auxesis*, quand on exagère trop une chose; *tapinosis*, quand on feint

de

de ne pas vouloir dire une chose, & qu'on la dit pourtant; *incrementum*, quand on parle par gradation; *périphrase*, quand on propose un objet avec beaucoup de paroles, qu'on auroit pû dire en peu. Enfin voici quelles sont les principales figures AFFECTUEUSES: *l'exclamation*, quand on s'écrie sur quelque objet; *l'interrogation*, lorsqu'on propose une chose par manière de question; *dubitatio*, quand on doute ou semble douter sur ce qu'on doit dire; *correction*, quand on révoque ce qu'on a dit, pour substituer quelque autre chose à la place; *reticentia*, quand on interrompt le discours; *sermocinatio*, lorsqu'on fait parler quelqu'un; *prosopopée*, lorsqu'on fait parler quelque chose qui n'est pas homme, quelque objet inanimé &c. *apostrophe*, lorsqu'on adresse le discours à quelqu'un qui n'est pas présent; *peanisme*, quand on excite à la joie, à la gaieté; *parrhesie*, quand on a quelque chose de desagréable à dire, & qu'on dore la pilule en y ajoutant quelque chose d'agréable; *obsecratio*, lorsqu'on prie, supplie, implore, conjure; *admiratio*, quand on admire; *votum*, quand on souhaite, quand on fait des vœux; *execratio*, lorsqu'on fait des imprécations; *sarcasme*, quand on se raille, de morts, de mourans ou d'infortunés; *dyasisme*, quand on se moque d'un autre objet quelconque, quand on *periffle* quelque chose; *aseisme*, quand on badine agréablement; *charientisme*, quand on répond avec politesse, douceur, & amœnité à quelque propos dur ou grossier; *mimesis*, lorsqu'on répète les paroles d'un autre, d'un ton moqueur. Et voilà quels sont les tropes & les figures.

§. IX. Il nous reste à parler de la *variation logique*.

gique. Elle se fait par les *lieux topiques* ou *communs*. Ces lieux topiques sont :

1. La dénomination (*locus notationis*)
2. La définition & la description.
3. Le genre & l'espèce.
4. Le tout & les parties.
5. Les causes, comme l'efficiente, la finale, la matérielle & la formelle.
6. Les effets.
7. Les accessoires & les circonstances.
8. Les comparables.
9. Les opposés.
10. Les exemples & les témoignages.

§. X. La Dénomination (*notatio*) considère le nom d'un objet, savoir *l'etymologie* ou la *dérivation* du mot, c'est-à-dire d'où il tire son origine; *l'homonymie* ou *l'équivocation*, quand un mot a différentes significations; la *synonymie* quand une chose est exprimée par des noms divers; *l'anagramme*, ou le sens formé par la transposition de lettres. La définition & la description qui expriment la nature & les propriétés d'une chose, la première d'une manière plus précise, la seconde d'une manière plus détaillée. Le genre exprime une idée vaste qui comprend des espèces. L'espèce exprime l'idée plus étroite d'une chose soumise à un genre. Le tout désigne un objet entier susceptible de division. La partie est une portion du tout. La cause efficiente est celle dont dérive quelque chose: elle est ou *principale*, c. a. d. la vraie origine d'une chose, ou *instrumentale* c. a. d. le moyen par lequel elle a été opérée, ou *physique*

Tom. II. . . C . . . §.

c. a. d. dont une chose nait immédiatement, ou *morale* c. a. d. dont une chose resulte accidentellement ou qui y donne lieu. La cause finale est le but, l'objet pour lequel une chose se fait. La cause materielle est fondée dans la nature, & dans l'essence de la chose même. La cause formelle est fondée dans les attributs, les qualités & propriétés essentielles d'une chose. Les effets sont des suites nécessaires qui resultent de la cause efficiente. Les accessoires sont des choses qui appartiennent à un objet, ou proprement ou accidentellement. Les circonstances sont des situations qui accompagnent une chose, & elles se partagent en *historiques* & *morales*. Les comparables sont des objets qui ont des rapports, de la ressemblance, & on les distingue en *semblables*, en *disssemblables*, & en *emblématiques*. Les opposés sont des choses qui sont d'une nature, & qui ont des propriétés directement contraires entre elles. Les exemples consistent dans le récit d'évenemens parallèles, ou dans le rapport de choses semblables ou équivalentes. Les témoignages ne sont que l'affertion d'une bouche ou d'une plume digne de foi. Et voilà ce qu'on entend par les lieux topiques ou communs, d'où l'orateur tire ses argumens & forme son raisonnement.

§. XI. Nous venons à la seconde partie de la Rhétorique, qui consiste dans la connexion des mots & des phrases, ou dans les *périodes*. & c'est ici que nous avons à considérer deux objets principaux qui sont *l'adjec-tion* ou la fonction & la *punctuation*. (v. §. IV.) On entend par Période une partie peu étendue du discours; mais dont tous les membres forment un sens parfait. La période est *ou simple ou composée*, & il est nécessaire d'en favoir.

la

la *composition*, la *dilatation* ou la manière de l'étendre, & la *contraction* ou la manière de la resserrer. La *période simple* ne consiste que dans une proposition logique dont on amplifie le sujet & les attributs par toutes sortes d'adjections. Ces adjections sont ou *verbales* ou *réelles*. On a déjà parlé de l'adjection ou jonction verbale au §. V. les adjections réelles sont tirées des lieux topiques ou communs, dont traite le §. IX. La *période composée* est quand on ajoute, a) au sujet d'autres *prædicats* ou b) des *prædicats* contraires, ou bien c) au *prædicat* d'autres sujets ou d) des sujets contraires, ou bien encore e) à la proposition entière des *etiologies* ou occasions, ou f) des *amplifications* convenables. Dans les quatre premiers cas une période ainsi composée est appelée ou *concessive*, ou *adversative* ou *exclusive*. Dans le cinquième cas une période ainsi composée par l'adjection des *etiologies*, est nommée ou *conditionnelle*, ou *consécutive*, ou *causale*, ou *explanative*. Dans le sixième & dernier cas, une période ainsi composée par l'adjection des *amplifications*, est désignée par le seul mot de *comparative*, & contient une proposition à laquelle est jointe une comparaison, avec l'exposition de la chose à laquelle elle est comparée, l'allusion, l'exemple, le témoignage &c. le tout lié par les mots de *comme*, *ainsi que*, *de même que* &c. &c.

§. XII. La ponctuation enseigne 1. Les distinctions usitées dans les périodes du discours écrit & 2. La manière d'employer ces distinctions. Les signes de ces distinctions sont,

1. . Le point (*punctum*).
2. , La virgule (*comma*).

C 2

3.

3. ∴ Les deux points (*colon*).
4. ; Le demi colon (*semicolon*).
5. ? Le signe ou point d'interrogation (*signum interrogationis*).
6. ! Le signe ou point d'exclamation (*signum exclamationis*).
7. () La parenthèse (*parenthesis*). On pourroit y ajouter encor
8. .. Les deux points qu'on met sur l'i, pour marquer qu'il doit être prononcé séparément, & non en diphtongue.

La Rhétorique marque ici avec précision tous les cas, où chacun de ces signes doit être employé, pour marquer la division graduelle du discours. Elle enseigne aussi en quelles occasions il convient de se servir de *lettres capitales*. L'usage à cet égard n'est pas égal dans toutes les langues. Les Allemands par exemple marquent tous les noms substantifs par une lettre capitale au commencement du mot. La méthode qui proscribit totalement l'usage de ces grandes lettres, même pour les noms propres & après les points, est très vicieuse, en ce qu'elle confond trop facilement les périodes, n'aide en rien à la mémoire locale (tandis que les lettres capitales servent à faire retrouver des passages avec facilité) fatigue la vue, & fait d'une page imprimée un vrai cahos sans ordre & sans goût.

§. XIII. La Dilatation ou l'extension des périodes (v. §. II.) enseigne à faire d'une seule période plusieurs. Cette extension s'opère en formant de la jonction du sujet, du prédicat & de la proposition entière, de nouvelles propositions & périodes; ce qui peut se pratiquer tant à l'égard des

des périodes simples, que dans les composées, soit en rapportant la formule du jugement (*formulam judicantem*) comme une période particulière, soit en tirant des jonctions du sujet & des attributs de nouvelles propositions & en les réduisant en autant de périodes. La contraction des périodes au contraire s'emploie à faire de beaucoup de périodes une ou peu, & de les réduire en un petit nombre. Elle s'opère par un sage retranchement du trop grand nombre de jonctions, tant du sujet que des attributs ou predicats, ou lorsqu'on rejette les propositions accessoires, qui ne sont pas essentielles, & qu'on extrait les propositions principales de chaque période, pour les fondre en peu de périodes, ou même en une seule. C'est par ces moyens, dont la Rhétorique fournit des règles de détail, qu'on resserre un discours trop étendu, qu'on obtient la concision, la force, l'énergie, & qu'on évite la dégoutante prolixité.

§. XIV. Nous voici parvenus à la troisième partie de la Rhétorique, qui consiste dans la connexion de périodes, ou dans les *chries* & les *sylogismes oratoires* (v. §. IV.). Le syllogisme oratoire ou de Rhétorique n'est au fond qu'un raisonnement juste, formé par une suite de périodes, liées les unes aux autres. Le syllogisme même & ses principes, sont puisés dans la logique, mais la méthode de le présenter d'une manière claire & agréable, l'arrangement enfin, est ici l'objet de la Rhétorique. Un syllogisme n'est qu'une protase & une ethiologie, proposées par une conséquence juste, communément en trois propositions; comme par exemple,

Protase: Il ne faut pas rire à tout propos.

C 3

Ethio-

Ethiologie. Car le rire immodéré est une marque de folie.

Syllogisme. Majeure. Le rire immodéré est une marque de folie.

— — Mineure. Il faut éviter ce qui caractérise la folie.

Conclusion. Donc il ne faut pas rire immoderement à tout propos.

Or, comme tout syllogisme a foncierement trois propositions, & qu'on fait par l'arithmétique que chaque nombre qui renferme trois unités peut être transposé six fois, il s'ensuit qu'on peut aussi changer six fois les trois propositions du syllogisme, & cela de la manière suivante.

1. En plaçant d'abord a) la majeure, b) la mineure, c) la conclusion.
2. — — — a) la majeure, b) la conclusion, c) la mineure.
3. — — — a) la mineure, b) la conclusion, c) la majeure.
4. — — — a) la mineure, b) la majeure, c) la conclusion.
5. — — — a) la conclusion, b) la majeure, c) la mineure.
6. — — — a) la conclusion, b) la mineure, c) la majeure.

Il est nécessaire de remarquer ici que dans le syllogisme oratoire chaque proposition doit former une période ornée de tous ses attributs ou adjectifs, & qu'on doit bien prendre garde aux rapports que les propositions ont entre elles, si l'une est antécédente & l'autre conséquente, si l'une est la pro-

tase

rase & l'autre la raison &c. Il est facile alors de les lier ensemble par des particules de connexion, mais on doit éviter soigneusement de faire percer ici l'art à travers la nature, vû que rien n'est plus dégoûtant qu'un stile affecté, où l'on découvre sans cesse les traces des règles.

§. XV. Une *chrie* (mot grec que la Rhétorique a adopté) est une thèse soutenue par des *raisons* & des *amplifications*. Les rhéteurs divisent les chries en deux classes. Dans la première ils rangent les chries qu'ils nomment *aphtoniennes* & les chries *pratiques*; dans la seconde, les chries qu'ils appellent *régulières* (*ordinatas*) & les chries *inverses*. La chrie aphtonienne contient huit membres ou parties, a) l'éloge de l'auteur, b) la paraphrase, ou l'explication, c) la cause ou la raison, d) le contraire, e) les paraboles, f) la comparaison, g) l'exemple, h) le témoignage des anciens, i) un court épilogue, k) la conclusion. Elle est ou *verbale*, lorsqu'on raisonne sur les paroles d'un auteur, & qu'on les rapporte en suivant le fil des huit parties sus-dites; ou *active* quand on cite & examine par ces mêmes huit parties les actions, les gestes ou la contenance de quelcun; ou *mixte* lorsqu'on rapporte & examine les paroles & les actions d'une personne sur ces mêmes règles. Cette *chrie* est pédantesque, & vile esclave de règles; on ne doit s'y asservir que rarement. La *chrie pratique* est d'un bien plus grand usage; elle ne requiert que la protase & l'ethiologie, & pour allonger le discours, l'amplification & la conclusion. On peut employer dans la protase, ou ses propres pensées, ou celles d'autrui; dans l'ethiologie on peut tirer ses argumens de l'honnête, ou bien de l'indécant, de l'utile ou du pernicieux;

de l'agréable ou de l'incommode, du facile ou du malaisé, du nécessaire ou de ce qu'il faut éviter. &c. C'est ici que la Rhétorique donne quelques règles de détail pour les amplifications & les objets d'où l'on peut en tirer les idées. La conclusion se charge d'un double emploi. Ou elle récapitule la thèse qui a été traitée, & quelquefois même les argumens; ou bien, elle tire des conséquences générales & particulières de tout le discours qui vient d'être prononcé.

§. XVI. On entend par une *chrie régulière*, (*chria ordinata*) celle qui suit l'ordre proposé, en exposant la protase, l'ethiologie, l'amplification & la conclusion, chacune dans son rang naturel; & par une *chrie inverse* (*chria inversa*) celle où cet ordre est un peu renversé, & où l'on passe tantôt de l'etiologie, tantôt de l'occasion, & tantôt de l'amplification à la thèse. Elle est de deux différens genres selon les transitions qu'on emploie, & se nomme ou *chria per antecedens & consequens*, ou *chria per thesin & hypothesin*. A l'occasion de cette dernière espèce de chrie, la Rhétorique apprend ce que c'est que la thèse & l'hypothèse, où on les puise, quelle est la manière de disposer les chries, leur division naturelle, ce qui forme la protase, ce qu'on nomme la disposition & la division artificielle de chries, l'emploi de l'ethiologie & de l'amplification, celui des argumens, quels argumens on peut employer pour prouver des thèses, quels sont les objets de comparaison qu'on peut mettre en œuvre, & leurs différentes espèces, ou leurs degrés de ressemblance; quels sont les objets dissemblables & leurs espèces; ce qu'on entend par application aisée, mitoyenne & difficile; de combien de genres est l'allegorie, ce qu'on

qu'on entend par allegorie libre & contrainte, première & seconde, simple & composée ; quelle est la manière de disposer, de diviser & d'amplifier les theses & les hypothèses, & elle éclaircit tous ces objets par des exemples ingénieux pour en donner une idée plus claire ; & plus succinte à ses élèves.

§. XVII. Enfin il nous reste à traiter de la quatrième & dernière partie de la rhétorique, qui consiste dans la connexion des chies, ou dans le discours complet. (v. §. 4) On conçoit aisément, qu'ici toutes les parties du discours se réunissent, & que la rhétorique doit fournir des instructions pour les lier ensemble avec ordre & avec grace ; afin qu'il en résulte une élocution claire & agréable. Anciennement la rhétorique faisoit une triple division, & partageoit le discours 1. en *Elocution ordinaire*, d'où résulte le *stile du langage*. 2. en *Elocution ordinaire par écrit*, d'où naît le *stile épistolaire*, la *forme* & l'*arrangement des lettres sur toutes sortes de sujets* & 3. en *complimens pour toutes sortes d'occasions*, soit *verbaux*, soit *par écrit*. Tout cela est asservi dans les anciennes rhétoriques à des règles de détail, que ceux qui en sont encore curieux peuvent y trouver facilement. Mais comme on a trouvé 1°. que ces règles, à quelques petites nuances près, sont déjà comprises dans les autres parties de la rhétorique, 2°. quelles sont d'une très mince utilité, & qu'au contraire 3°. elles ne servent qu'à fatiguer cruellement la mémoire des jeunes gens, qu'enfin 4°. elles les accoutument à une élocution pedantesque, à un stile guindé, empesé ; on supprime ces règles aujourd'hui, & on se contente de traquer les préceptes suivans.

C 5

§. XVIII.

§. XVIII. Le langage ordinaire de la vie, ou l'elocution commune, dans la bouche des honnêtes gens, doit être naturelle, claire, noble & gracieuse. Il n'y faut employer que des expressions justes, intelligibles, décentes, qui ne soient ni impropres, ni entortillées, ni basses, ni choquantes, ni malhonnêtes, ni impudiques. Il en faut proscrire les blasphêmes & les juremens, qui sont le partage de la plus vile populace. Il ne faut se servir de sentences, de comparaisons & de tous les ornemens recherchés qu'avec goût, & avec la plus grande sobriété. Il faut éviter avec un soin extrême toutes les expressions néologiques, les mots & les phrases entortillées, les façons de parler allambiquées, les grands mots montés sur des échasses. Il faut s'habituer à énoncer ses pensées avec clarté, avec brieveté & avec ordre, & se souvenir toujours que cet ordre ne doit point être trop rigoureusement observé, ni trop marqué dans un discours, mais qu'ici, comme partout ailleurs, un beau desordre est toujours la plus grande perfection de l'art.

§. XIX. Le stile épistolaire suit les règles du langage ordinaire. Il faut écrire comme on parle. Les plus beaux modèles de lettres sont ceux qui sont écrits le plus naturellement, depuis les lettres de Cicéron jusqu'à celles de Madame de Sevigné. L'étude & l'imitation de ces excellens modèles fera plutôt un habile écrivain de lettres, que l'étude de toutes les règles. Cependant comme les pensées ne se tracent pas aussi rapidement sur le papier qu'elles s'expriment par la parole, que tout homme qui écrit une lettre est sensé avoir eu le tems de la réflexion, qu'il n'est pas possible d'ailleurs dans une correspondance épistolaire, d'e-
clair-

claircir des phrases louches ou des expressions obscures par des répétitions ou des illustrations, & qu'en général selon l'ancien proverbe latin, *verba volant sed scripta manent*, il est naturel, qu'on soit attentif à s'exprimer avec un peu plus d'ordre, de clarté, de netteté & même de grace & d'élégance dans une lettre, que dans un entretien verbal. Il y a même de certaines bienséances reçues dans le commerce épistolaire, & la Rhétorique nous donne un petit nombre de règles à tous ces égards, soit pour la forme essentielle, soit pour la disposition des lettres, pour la distribution des matières, les courtoisies & bienséances &c. Elle nous apprend encore qu'il y a des lettres de simple politesse, des lettres d'amitié, d'affaires, de commerce, de félicitation, de condoléance &c. & elle nous enseigne comment notre stile doit être adapté à tous ces sujets divers.

§. XX. Enfin les *complimens* (en prennant ici ce mot à la rigueur) ont été abolis, ou du moins on en a diminué extrêmement la ridicule manie, parmi le monde poli & les peuples civilisés. Qui conque échaffauderoit aujourd'hui un compliment sur les règles qu'en donnent tous les livres de Rhétorique, apprêteroit à rire, & passeroit avec raison pour un sot. Rien ne met l'auditeur plus mal à son aise qu'un semblable compliment, & surtout celui auquel il est adressé. Or, depuis qu'on a découvert que la vraie politesse consiste à mettre tout le monde le plus à son aise qu'il est en nostre pouvoir, on sent bien, qu'il a fallu proscrire nécessairement la mode des *vains*, & surtout des *longs* complimens. Toutes les Ecoles de politesse & les théâtres même en ont montré le ridicule, & si aujourd'hui on fait encore quelque compli-
ment

ment *réel* & indispensable dans la vie, on s'acquie-
te de ce devoir par quelques phrases ou périodes
courtes, qui renferment un sens vif, énergique,
clair, succinct & agréable, & l'on a grand soin d'é-
viter les paralogismes faits d'après les règles.

CHAPITRE QUATRIEME.

L'ÉLOQUENCE.

§. I.

Nous sortons d'une mine profonde, où nous
avons rencontré des objets peu rians, où
nous n'avons été environnés que d'outils & d'in-
strumens, où nous n'avons été éclairés que par
une lueur foible, mais nous en rapportons sur la
terre l'or tout pur, nous l'examinons à la clarté
du jour, nous le transférons dans l'atelier du Dieu
du génie. Vous ses Enfans, vous Fils d'Apol-
lon, élevés par les muses, venez en faire un bril-
lant emploi! Travaillez cet or, contournez-le
en vases, en statues, en ornemens, en bijoux pré-
cieux. Mais apprenez aussi les règles & les pré-
ceptes de votre art plus sublime. Vous savez
maintenant ce qu'il faut pour former un discours
correct & régulier. La grammaire & la rhétori-
que vous l'ont enseigné. Instruisez-vous en-
côre de tout ce qui vous reste à savoir pour mettre
l'élocution correcte & régulière habilement en
œu-

œuvre, pour être véritablement éloquens.

§. II. L'éloquence est donc un art qu'il faut employer toutes les fois qu'on est appelé à parler en public, ou qu'on écrit un livre dont le sujet comporte l'éloquence, ce qui est également parler au public. L'éloquence est ou *politique*, ou *sacrée*. Cette distinction est essentielle, non seulement par rapport aux objets qu'elle embrasse, mais aussi à l'égard des règles qu'elle suit dans sa théorie & sa pratique, qui ne sont pas, généralement les mêmes. C'est ce qui nous engage à former ici deux chapitres. Dans ce premier nous traiterons de l'Eloquence générale & politique, & dans le suivant de l'Eloquence de la chaire ou sacrée, qu'on nomme *homélie*.

§. III. L'Eloquence politique est encore de différentes espèces, selon les sujets sur lesquels elle s'exerce. Nous aurons donc à parler ici

- 1.) De l'Eloquence en general & de ses préceptes.
- 2.) De l'Eloquence du barreau ou des plaidoyers.
- 3.) De l'Eloquence Académique, ou de celle qu'on emploie dans les discours publics aux écoles, collèges, universités, académies &c.
- 4.) De l'Eloquence politique ou de celle dont on a besoin en haranguant le peuple, le sénat, le conseil, &c.
- 5.) De l'Eloquence des Ambassadeurs, ou de celle que les Ministres publics emploient en adressant un compliment ou un discours public aux Souverains ou à leurs Ministres dans les audiences &c.

6.)

- 6.) De l'Eloquence qui doit règner dans les écrits publics qui émanent des Souverains.
- 7.) De l'Eloquence qui doit se trouver dans les livres, & de ses différentes gradations.

§. IV. A l'égard de l'Eloquence en general nous observerons premièrement, que comme il y a trois devoirs principaux de l'orateur, qui sont d'*instruire*, de *plaire* & de *toucher*, il y a aussi trois genres d'éloquence qui y repondent, & qu'on appelle ordinairement le *genre simple*, le *genre sublime* & le *genre temperé*; & secondement, que chaque discours public a, ou devroit avoir, pour être dans les règles, six membres ou parties différentes, savoir 1. *L'Exorde*, 2. *La Narration*, 3. *La Proposition*, 4. *La Confirmation*, 5. *La Réfutation* & 6. *La Conclusion*. Pour bien traiter toutes ces parties, & pour former un beau discours, l'orateur doit porter sa vüe sur quatre objets principaux, qui sont, 1. *L'Invention*, 2. *La Disposition*, 3. *L'Elocution* & 4. *La Peroraison*. Tachons d'expliquer tout ceci aussi brièvement qu'il sera possible.

§. V. Quoi que nous ayions remarqué en plus d'un endroit que l'invention n'est asservie à aucun art, & que c'est l'effet d'une imagination vive, l'effort d'un genie heureux, on peut cependant aider ce genie & le guider par quelques règles, non seulement pour lui faire voir les objets sur lesquels il doit s'exercer, & lui montrer les sources où il peut puiser ses pensées & ses images, mais aussi pour lui faire appercevoir les écarts qu'il doit éviter, & les écueils contre lesquels il court risque d'échouer sans cette bouffole. Disons donc ici que l'invention doit porter 1. sur le thème ou le sujet
du

du discours même, 2. sur les propositions, 3. sur la disposition, l'ordre & l'arrangement, 4. sur les argumens & 5. sur l'exorde & les parties accessoi-res du discours. Tous ces objets occupent l'ima-gination de l'orateur.

§. VI. Le thème est 1.) à l'égard de sa natu-re, a) ou simple ou composé, b) ou borné ou il-limité, c) ou libre ou adstreint. 2.) à l'égard de sa matière, ou scholastique, ou politique, ou ec-clesiastique, ou mixte, 3.) à l'égard de son gen-re, ou démonstratif, ou délibératif, ou judiciai-re, ou didactique 4.) à l'égard de sa qualité, ou conjectural, ou définitif, ou de qualité, ou de quantité. L'art explique ici ces dénominations, & en fournit des exemples. Lors donc que l'O-rotateur est appelé à déployer son art & ses talens devant le public, il doit commencer par réfléchir soigneusement quel est le *motif* ou quelle est l'*oc-casion* qui l'engage à parler. Il doit considérer ensuite si c'est le genre simple, temperé ou sub-blime, qui convient le mieux à la nature de son sujet, & à la qualité de son auditoire; & après avoir consulté sans amour propre ses talens & ses forces, après s'être déterminé pour un de ces trois genres, il pourra examiner l'occasion de son dis-cours par tous les lieux topiques ou communs, que nous avons indiqués au §. 9. du Chapitre pré-cedent, & il ne manquera sûrement point d'in-vention pour un thème; au contraire, pour peu qu'il ait l'imagination féconde, les thèmes vien-dront se présenter en foule à son esprit, il n'au-ra qu'un choix heureux à faire, & ce choix doit toujours tomber sur le thème le moins commun, le moins traité, le plus rare & le plus singulier,

ou

ou pour mieux dire , le plus nouveau & avec cela le plus analogue à son sujet.

§. VII. La proposition s'invente encore plus facilement ; car souvent elle git dans le thème même & fort pour ainsi dire avec lui du cerveau, & souvent elle n'en diffère que par des nuances si légères qu'elle se présente à l'esprit avec lui, presque à la fois. L'Orateur l'énonce quelquefois seule & quelquefois accompagnée de la division ou partition du discours. Elle est conçue tantôt en termes propres & naturels, & tantôt en expressions allegoriques, ou figurées ; surtout quand cette allegorie a été préparée par l'exorde. Elle est précédée quelquefois par un éloge de la matière ; & enfin elle doit être courte & claire, pour frapper l'esprit, & soulager la mémoire des auditeurs.

§. VIII. Quant à la division ou partition, il ne faut qu'examiner la nature & la qualité du thème, pour trouver la division naturelle dont il est susceptible. On la tire tantôt de la cause efficace, de la forme, de la matière, des effets, des accessoires, des circonstances, du but, de l'honnête, de l'utile, de l'agréable, du facile, du nécessaire, ou de ce qui y est opposé, ou dans les thèmes historiques, des evenemens qui ont précédé, accompagné ou suivi la chose, ou bien dans les thèmes polémiques, de l'opinion affirmative ou négative, ou de son propre sentiment &c. Il est à remarquer encore que l'on ne doit pas trop multiplier les points de division. Deux, trois, ou quatre tout au plus suffisent. Un plus grand nombre de parties est absurde. Enfin les points de partition doivent être tranchans, & la matiè-

re des uns ne doit pas être renfermée dans les autres.

§. IX. Les argumens se puisent dans la nature de la chose dont on traite, dans les dogmes de la discipline à laquelle elle appartient, & dans l'expérience. On les tire, ou médiatement ou immédiatement de tous le lieux topiques ou communs dont le sujet est susceptible, on les applique 1. ou au thème même, ou 2. aux auditeurs, ou 3. à l'orateur. Dans le premier cas ils sont nommés *persuasifs*, dans le second *touchans*, parce qu'ils servent à émouvoir les passions, & dans le troisième *concilians*, parce qu'ils tendent à concilier à l'orateur l'affection ou la bienveillance de son auditoire.

§. X. L'invention de l'exorde n'est pas non plus difficile. En ajoutant simplement à la proposition une étologie, qui présente une occasion, ou bien une amplification, on trouve dans ces deux parties le sujet d'un double exorde, l'un qu'on nomme *per antecedens & consequens*, & l'autre *per thesin & hypothefin*. Il est encore à remarquer ici, que l'exorde ne doit pas être trop long, pas trop empoulé, & encore moins bas & commun. Il ne faut ni rebuter ses auditeurs du premier abord par une longueur ennuyeuse, ni enfler les voiles de son éloquence pour se perdre dans les nuës, ni ramper à terre dans la fange.

§. XI. Dans toutes les parties du discours, le produit de l'invention c'est les PENSÉES. L'invention ne s'étend donc pas seulement sur le plan & la disposition d'un discours, mais aussi sur l'exécution entière; car, tout discours, tout écrit n'est pas un tissu de mots vuides de sens, mais un enchainement de pensées exprimées par des paroles

convenables. Les Pensées forment donc la partie essentielle de l'éloquence; les mots & les paroles n'en sont que l'habillement & la parure. La faculté de trouver ces pensées est ce qu'on nomme invention. Il paroît donc que ce soit ici le lieu convenable de parler des Pensées, & non à l'article de l'élocution, qui a pour objet le choix des mots & des expressions, leur nombre & leur connexion. Les pensées forment donc le fonds & le corps du discours. Ce mot est moins vague & moins général que le latin *sententia* qui présente un sens louche & équivoque.

§. XII. Les pensées (quand ce mot est employé au pluriel) sont donc les productions qui résultent des opérations de l'imagination & de l'esprit, ou l'expression des idées que l'ame conçoit, soit à l'aspect, soit par l'examen de tous les objets possibles qu'elle perçoit. Le précepte général que l'art de l'éloquence donne ici, c'est qu'il faut dans le discours faire cas principalement des pensées belles & solides, quoique destituées de tout ornement, parce que la vérité par elle-même, de quelque manière qu'elle se montre, est toujours estimable, & qu'au contraire les expressions les plus brillantes destituées de pensées solides, ne forment qu'un jargon insensé, ridicule & méprisable; en un mot que l'orateur peut donner quelques soins aux mots, mais qu'il doit sa plus grande attention aux choses. La seconde règle est que les pensées doivent être simples, naturelles, intelligibles, point affectées, point recherchées, point amenées par force, pour faire parade d'esprit; mais qu'elles naissent toujours du fonds même de la matière qu'on traite, qu'elles en paroissent même inséparables, & que chacun s'imagine qu'il
au-

auroit pensé & dit à ce sujet, de la même manière.

§. XIII. *La vérité* est la première qualité & le fondement des pensées. Elles sont les images des choses, comme les paroles ou les écrits sont les images des pensées. Or, les images & les peintures ne sont vraies qu'autant qu'elles sont ressemblantes. Ainsi une pensée est vraie, quand elle représente les choses fidelement, & elle est fausse, quand elle les fait voir autrement qu'elles ne sont en elles-mêmes. Elle a un faux-brillant quand elle éblouit par une ressemblance apparente. Une pensée est plus ou moins juste selon qu'elle convient plus au moins à la chose qu'elle représente, comme un habit au corps. Cependant, il ne suffit pas qu'une pensée n'ait rien de faux. A force d'être vraie, elle peut même devenir *triviale*; il faut encore qu'elle soit peu commune, nouvelle, qu'elle ait quelque chose qui frappe, & qui surprenne. Rien n'embellit plus à la vérité un discours que les pensées qui ont de l'élevation, & qui représentent à l'esprit de grandes choses. La sublimité dans une pensée, est justement ce qui ravit. Mais on ne veut pas toujours ravir. Il faut que cette élevation, cette sublimité convienne au sujet, & les pensées dans leurs degrés d'élevation doivent être adaptées à la matière qu'on traite.

§. XIV. Outre les pensées *vraies, nouvelles & élevées*, il y en a encore qui sont *nobles & agréables, douces, tendres, gracieuses*, & qui plaisent souvent dans un discours autant que les sublimes. La seule *naïveté* fait quelquefois tout l'agrément d'une pensée. Cette naïveté consiste dans un air simple & ingénû, mais spirituel & raisonnable.

Il y a encore une troisième espèce de pensées, qui ont de la *délicatesse*, & dont le vrai prix consiste en ce qu'elles sont délicates; c'est la plus fine production, & comme la fleur de l'esprit, mais il en faut user avec sobriété, car rien n'est plus capable d'affadir que l'abus ou l'usage continuel des pensées délicates. Mais, outre les pensées purement ingénieuses, enfans de l'imagination, on en trouve encore qui naissent des *sentimens*, & où l'affection paroît avoir plus de part que l'intelligence. Enfin il y a une sorte de pensées que l'on nomme *brillantes*, dont tout le mérite consiste dans une manière de s'exprimer courte, vive, sententieuse; qui plaisent par une certaine pointe d'esprit; qui frappent par une nouveauté hardie, par un tour ingénieux, mais peu commun. Ces pensées brillantes forment à la lettre l'appanage & le mérite du bel-esprit. C'est l'art de faire passer des pensées ordinaires pour plus qu'elles ne valent en effet. Mérite assez mince, art inconnu des écrivains du bon siècle, introduit par Sénèque dans le déclin de l'éloquence, & trop généralement renouvelé aujourd'hui par tous les auteurs médiocres dans les nations qui se croient les plus spirituelles de l'Europe; exemples à fuir comme des maladies épidémiques, pour tous ceux qui veulent se former à une saine éloquence, ou conserver celle qu'on possède naturellement.

§. XV. Nous en venons au second objet de l'orateur, qui est la *disposition* de son discours. Chaque discours oratoire a quatre parties, 1. l'exorde, 2. la proposition, 3. le corps du discours & la façon de traiter sa matière (*tractatio*) & 4. la conclusion. Dans l'exorde on propose ou une partie entière, qui a du rapport au sujet, ou bien on

on fait une courte narration historique des faits relatifs à l'objet qu'on veut traiter. Dans la proposition on peut éclaircir quelques termes ou obscurs ou équivoques qu'on n'a pû omettre, & la terminer par une courte *captation de bënëvolence*. Dans le corps du discours on traite toutes les parties l'une après l'autre dans leur ordre naturel, comme des chies particulières, en donnant le plus d'étendue à ce qui est le plus important. Et enfin dans la conclusion on peut repeter brièvement la proposition, & même si l'on veut la division, & les principaux argumens; on peut tirer de la matière qu'on a traitée des conséquences utiles ou doctrinales, ou morales, ou consolantes; ou l'on peut finir son discours par former des vœux pour son auditoire.

§. XVI. *L'Elocution* est le troisième objet capital de l'orateur. Il s'agit ici proprement du *STYLE*. Nous avons dit au §. XI, XII, XIII & XIV. ce que c'est que le fond des pensées; le style est la manière de les rendre & de présenter ses idées. Cicéron a dit *rem verba sequuntur*, & c'est une opinion assez générale, que les pensées naissent toutes habillées par les paroles convenables, comme Minerve sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Expression sententieuse, image poétique, mais trop souvent fausse, ou du moins vérité trop peu générale! Ceux qui lisent avec attention, s'apercevront à chaque instant du contraire. Que de belles, que de solides pensées ne trouve-t-on pas souvent mal, ou foiblement, ou disgracieusement exprimées dans des auteurs habiles & profonds, mais auxquels les muses ont refusé le don du style. Combien d'auteurs même, pour rendre leurs ouvrages plus universelle-

ment utiles & à plus d'une nation, ne voit on pas réduits à écrire dans une langue qui n'est pas leur idiome naturel, & dont ils ne sont pas si bien les maîtres. Combien d'orateurs n'entend-on pas parler par exemple en latin, langue qui leur est étrangère, & qui ne fournit pas même des expressions pour tous les objets inventés depuis la décadence des Romains, pour les habits que nous portons, pour la plupart des alimens dont nous nous nourissons, pour les commodités & les genres de plaisirs qui nous environnent, & pour mille idées qui naissent de ces objets! Moi-même, né sur les rives de l'Elbe, & habitant aujourd'hui les bords champêtres & paisibles de la Pleisse, n'éprouvai-je pas à chaque instant l'effet de la vérité que j'établis ici? Conduit par le désir d'être lû par les gens du monde, & peut-être par les étrangers, j'emprunte une plume françoise pour tracer sur le papier mes idées. Le Dieu du génie m'envoie quelquefois une pensée raisonnable, mais les graces quinteuses, qui semblent avoir fixé par prédilection leur séjour au parnasse françois, m'en refusent l'habillement. Lecteurs indulgens, daignez pardonner la chetive parure, sous laquelle je vous les présente! Elle est souvent irrégulière, & maussade; mais quiconque aime la vérité, peut encore se plaire à la voir demi-nuë, ou sous des lambeaux.

§. XVII. Néanmoins comme en général il est dans la nature & dans l'ordre des choses, que la beauté & l'agrement extérieur servent à faire valoir & aimer ce qui d'ailleurs est bon & vrai, l'orateur n'est pas dispensé de donner tous ses soins à *l'elocution*, & cette elocution porte ses vûes sur quatre objets principaux; qui sont: 1. les mots,

2.

2. les phrases, 3. le nombre & l'harmonie qui en résulte, & 4. la connexion. Les mots doivent être *usités*, c'est-à-dire reçus dans la langue qu'on parle ou qu'on écrit, *intelligibles* c. a. d. clairs & usités dans le sens qu'on les emploie, & *bien appliqués* à la chose ou à l'endroit, où l'on s'en sert, c. a. d. *convenables*. Les phrases doivent avoir les memes propriétés, & être encore de plus, polies, douces & agréables. Il ne faut pas toujours les aller chercher bien loin. L'habitude fait qu'elles se présentent souvent en foule au bout de la plume. On ne doit pas non plus être trop difficile sur le choix qu'on en fait. Les soins trop scrupuleux à cet égard, dit Quintilien, forment un travail infructueux, une délicatesse mal entendue, qui n'aboutit qu'à éteindre le feu de l'imagination. Les épithètes contribuent aussi beaucoup à l'élégance & à la force du discours. Il ne faut cependant pas trop les multiplier. Le même Quintilien dit qu'il en est des épithètes dans le discours, comme des valets dans l'armée, qui la surchargeroient, & ne serviroient qu'à l'embarasser, si chaque soldat avoit le sien; parce qu'alors on doubleroit le nombre, sans doubler les forces.

§. XVIII. A l'égard du nombre & de l'harmonie, on peut remarquer que l'arrangement des mots contribue beaucoup à la beauté & la force du discours, qu'il y a dans l'homme un goût naturel qui le rend sensible au nombre & à la cadence, & qu'il n'est guères possible qu'une chose aille au cœur, quand elle commence par choquer l'oreille. Le nombre git dans les syllabes courtes ou aigues, & accentuées ou graves, dans la rudesse, ou dans la douceur d'un mot dur ou moelleux: mais quelque dur & âpre que puisse

être un mot, il peut être rendu doux & sonore par une transposition heureuse, ou placé à propos. On peut s'en convaincre en choisissant dans un livre bien écrit quelques endroits des plus nombreux & des plus periodiques dont on dérange l'ordre & la construction. Les pensées & les memes expressions demeureront, mais on verra disparoitre les graces & s'eteindre l'harmonie. Cependant chaque oreille n'est pas faite pour sentir assez délicatement cette harmonie, & il faut avoir lû & entendu avec reflexion d'habiles orateurs, pour acquerir le goût fin & sur à cet égard. D'un autre coté, on doit en écrivant bien prendre garde qu'à force de cadencer son stile, & d'arrondir ses périodes, il ne s'y glisse des vers complets; ce qui est un des plus-grands vices de l'élocution. Feu M. Patru avoit fait une gageure qu'on ne trouveroit pas un seul vers dans tous ses ouvrages en prose. L'amî contre lequel il venoit de parier envoya chercher ses admirables plaidoyers, & à l'ouverture du livre il lut cette rubrique:

Septième plaidoyer pour un jeune Allemand.

M. Patru rit, paya, & convint qu'il faut être extrêmement sur ses gardes pour ne pas tomber dans ces sortes d'inadvertences.

§. XIX. Enfin quant à la connexion, il suffit d'observer que les matières qu'on traite, les propositions qu'on avance, des périodes qu'on fait, doivent avoir entre elles non seulement une liaison naturelle, & de tels rapports que ce qui suit, forme une consequence de ce qui précède, mais qu'il faut aussi savoir joindre à propos & avec gra-

grace ces propositions & ces périodes par des particules de connexion justes & convenables.

§. XX. Quant aux differens genres de style, les Rhéteurs font ici plusieurs divisions pédantesques & frivoles. Ils distinguent entre style homélique, juridique, de chancellerie, de medecine, philosophique, historique, oratoire, epistolaire, comique, poétique, & Dieu fait combien d'autres encore. Ils marquent & expliquent les differences du style humble, mediocre, sublime, simple, subtil, (*argutus*) honnête, poli, satirique, familier, cérémonieux, joyeux, serieux, narratif, rélatif, prolix, & ferré. Quand on a dit une fois que chaque art, & chaque science ont leur jargon, qu'ils ont des termes *techniques* qui leur sont consacrés, dont on doit faire usage à propos & avec discernement, & qu'il faut toujours adapter les expressions qu'on employe, & le style dont on se sert, à la matière qu'on traite, il semble qu'on ait renfermé dans ce peu de paroles tout ce qu'on peut dire sur cet objet, & que la droite raison suffit pour dicter tout le reste.

§. XXI. *La Péroration* est enfin le quatrième & dernier objet de l'orateur. C'est la manière de proferer la harangue ou le discours qu'on a composé. Elle comprend trois points 1. la *mémoire*, 2. la *prononciation* & 3. le *geste*. Pour subvenir à la mémoire l'orateur doit faire une disposition régulière de son discours & en marquer les membres à la marge, il doit écrire son élaboration distinctement & avec ordre, il doit souligner les principales connexions, & enfin il fera bien des'accoutumer un peu à parler sur le champ, ou de méditation, pour pouvoir s'aider au besoin. A l'égard de la prononciation, il doit chercher à l'avoir

distincte, à obtenir un son de voix sonore & gracieux, il doit moderer sa voix, la savoir hauffer ou baiffer, renforcer ou affoiblir, selon que la matière le requiert, & accompagner chaque mot de l'inflection de la voix qui lui est convenable. Enfin quant - aux gestes, il doit tenir son corps droit, la tête élevée, les jambes dans une attitude décente, le visage doit exprimer en partie les choses qu'on dit, les mains doivent tantôt reposer, tantôt concourir à l'expression, & l'orateur doit se garder également de représenter un pantalon gesticulant, ou une statue, un oracle immobile qui parle. Nous traiterons ces trois points encore plus au long au chapitre de la déclamation.

§. XXII. C'est ainsi que nous croyons avoir donné une foible esquisse de l'art de l'orateur, ou des préceptes de l'éloquence. Personne n'est plus porté que nous à convenir d'une vérité incontestable, savoir que l'étude des grands modèles, & particulièrement des anciens, est un des moyens les plus efficaces pour former d'habiles maîtres dans tous les arts liberaux, & surtout d'excellens orateurs. Nous réduisons ici cette vérité même en précepte; mais nous croyons que ce ne soit pas *le seul* & pas même *le premier* moyen pour atteindre ce but. Cette étude doit être précédée par une bonne & solide théorie. Quelque respect que je conserve pour la mémoire de feu M. Rollin, je ne puis me dispenser de dire ici que si l'on croit, que son traité des études contienne la *vraie* & la *bonne* manière d'enseigner & d'étudier les belles-lettres, on est à cent lieues de la vérité. Cette méthode au contraire seroit la plus fausse qu'on pourroit adopter; elle ne seroit que des imitateurs serviles, qui choisiroient des modèles sans savoir pour-

pourquoi, qui atteindroient leur but ou s'en éloigneroient avec eux, qui avanceroient dans la carrière ou qui s'égareroient, sans savoir comment. Il m'est impossible d'ailleurs de captiver ma raison sous l'empire du préjugé general, au point de croire, que les anciens ayent fû les théories des Beaux-Arts aussi bien que nous. L'esprit humain les a successivement perfectionnées par des découvertes nouvelles pendant tant de siècles. Jusqu'à quand nous laisserons nous éblouir par quelques beaux modèles de l'antiquité! Le tems a passé par un tamis tous les auteurs de tant de siècles reculés pour ne nous en transmettre qu'un très petit nombre d'excellens, mais qui devoient tout à leur génie, & tres peu à leur art; la preuve en est, qu'ils s'en écartent si souvent & que l'on trouve toujours chez eux le défectueux à coté de l'admirable, les coups de lumière les plus sublimes à coté des ténèbres de l'ignorance. M. Burmann dans la préface de son édition de Quintilien assure que cet orateur avoit porté la théorie de l'éloquence à sa plus haute perfection. Il se trompe, & quelquefois on voit se tromper avec lui des nations entières, qui donnant tout au génie, regardent l'art comme superflû, & qui ignorent même avec le savant Burmann jusqu'ou les modernes ont poussé de nos jours la théorie de cet art. Encore un coup, les traces de l'imperfection & de la médiocrité, qui accompagnent toujours les commencemens des arts, sont imprimées par ci par là dans tout ce qui nous reste de l'antiquité. Quand les anciens travailloient bien, c'étoit presque de pur génie. Ils s'appercevoient à la verité de l'incertitude de cette méthode, & c'est pourquoi ils cherchoient à créer l'art; mais ils ne l'ont pas créé

créé dans toute son étendue, dans toute sa perfection; nous sommes bien plus avancés qu'eux, & notre posterité ajoutera toujours à cette perfection. Nous prenons moins qu'eux le change sur le sublime, le collossal, le gigantesque &c. & cependant nous le prenons encore quelquefois. Etudions donc les ouvrages des anciens, mais étudions les avec connoissance de cause & sans prévention. Ayons assez de discernement pour découvrir toutes leurs beautés, & assez de courage, assez de lumières, assez de bonne foi pour remarquer tous leurs défauts.

§. XXIII. Il nous reste à dire encore quelques mots sur les différentes espèces de Harangues ou de discours publics que nous avons compris (§. III.) sous le genre de l'éloquence politique. Nous y trouvons d'abord celle du *Barreau*. Les tribunaux de justice ne sont pas arrangés chez tous les peuples, & dans tous les États sur le même modèle. Là les plaidoyers se font verbalement, là par des pièces d'écriture. Le premier usage comporte une éloquence plus grande & plus fleurie que le second. On semoit autre fois les fleurs de Rhétorique à pleines mains dans les plaidoyers, mais ce mauvais gout a disparu, & le célèbre Patru a donné le vrai modèle de l'éloquence du barreau, en y employant le stile le plus mâle & le plus correct, la diction la plus noble dont on ait eu jusqu'alors d'exemple. Aujourd'hui l'homme de loi doit se souvenir qu'un plaidoyer soit verbal, soit écrit, est du genre démonstratif & persuasif, qu'il doit prouver, persuader & quelquefois même séduire, que dans les deux premiers cas la force & la simplicité noble le conduisent à son but, & que dans le dernier, le plus grand art consiste

liste à cacher la séduction, & à présenter le spécifique sous la figure extérieure du vrai.

§. XXIV. L'éloquence académique s'emploie 1. Dans les déclamations ou discours oratoires, dans les prologues & épilogues des pièces dramatiques qu'on fait représenter aux étudiants, 2. dans des harangues solennelles, 3. dans les panegyriques; 4. dans les *allocutions* ou complimens qu'on adresse à des personnes distinguées, 5. dans les invitations à quelque acte solennel, 6. dans les *prælections* ou discours dogmatiques, que les maîtres & professeurs font sur les sciences; 7. dans les disputes, & 8. dans les programmes. Comme on a le choix du thème & de la manière de l'*elaboration*, on peut suivre les préceptes qui ont été donnés pour l'éloquence générale, & se rappeler toujours que ce genre admet un stile très relevé & toutes les fleurs, tous les ornemens possibles de la Rhetorique. Un pareil discours est uniquement fait pour frapper & pour plaire, & même pour faire montre de l'art.

§. XXV. L'éloquence politique, proprement dite, se met en usage ou à la cour, ou dans les simples villes, au sénat, aux parlemens, aux assemblées du peuple, dans des complimens adressés au nom du prince à d'autres souverains, à des ceremonies nuptiales ou funèbres, à des receptions d'ambassadeurs, à des diètes, à des élections, à des congrès & en cent autres occasions semblables. Dans ces sortes de discours le ridicule est tout à côté du sublime, & il faut l'éviter avec le plus grand soin. On ne doit jamais y trouver les moindres vestiges de l'art & encore moins du pédantisme. Les exordes & les introductions formelles en sont prosrites. On passe soudainement

à la proposition de la matière même qu'on veut traiter; mais en revanche on ne sauroit apporter trop de circonspection à la justesse & à la beauté de l'élocution ainsi qu'au choix des expressions qui doivent être claires, énergiques, nobles, expressives, fortes, polies, & tout cela au suprême degré.

§. XXVI. L'éloquence des ministres publics demande encore plus de simplicité, & admet moins d'ornemens. Tout y dépend du choix des mots & des phrases. Ils doivent exprimer & persuader sans paroître faire aucune prétension à l'éloquence. L'équivoque est ce qu'il faut surtout éviter ici avec le plus grand soin, parce qu'il en peut resulter les plus dangereux inconveniens. Plus ces sortes de complimens & de discours sont courts, énergiques & brillans, plus ils sont beaux. La justesse des titres convenables doit surtout s'y observer avec la plus grande exactitude, & la peroraison est ici un objet essentiel. L'ambassadeur doit savoir son discours sur le bout des doigts & le prononcer avec grace, sans bégayer, sans parler entre ses dents & se rendre inintelligible, ni sans exalter sa voix, & crier comme un charlatan.

§. XXVII. La noble simplicité, la clarté & l'énergie forment l'appanage de l'éloquence qui doit régner dans les écrits publics qui émanent des souverains. Les fleurs de Rhétorique y sont fades & dégoûtantes. Si le souverain n'y parle pas sans cesse d'un ton impératif, il doit toujours y parler avec une dignité convenable à son rang. Il ne faut pas non plus y affecter une trop grande concision. Les mots & les paroles ne sont jamais de trop pour dire les choses. Les périodes doivent être cadencées & arrondies, mais il ne faut pas

pas qu'elles finissent par des expressions sententieuses, & enoore moins par des antithèses ou des pointes épigrammatiques. C'est le plus mauvais de tous les goûts.

§. XXVIII. Enfin, on pourroit écrire un ouvrage entier sur les differens degrés d'éloquence qui doivent régner dans les livres, & sur les divers genres de stile que chaque matière admet. Mais c'est un objet qu'il faut remettre aux talens, au discernement & au goût d'un auteur, & lui dire en général, qu'il doit toujours adapter son stile à la nature & au caractère du sujet qu'il traite, & qu'un traité de chymie par exemple ne comporte point les comparaisons, les allegories, les pointes épigrammatiques, les pensées sententieuses, qui embellissent un Roman, & qui forment l'essence du stile poétique. Il s'est à la verité repandu un goût vicieux en Europe, & surtout chez les nations méridionales, mais la durée n'en sauroit être longue, ni les progrès dangereux. On veut des fleurs par tout. Les roses & les jasmins tiennent lieu de fruits. On n'estime que les présens de Flore, on néglige les dons de Ceres, de Bacchus & de Pomone. En voyant un ouvrage nouveau on demande toujours, *ce livre est-il bien écrit?* Il faudroit cependant demander: *ce livre contient-il de bonnes choses?*

 CHAPITRE CINQUIEME.

 L'ELOQUENCE SACRÉE
 OU. L'HOMÉLIE.

§. I.

On a donné à l'Eloquence Sacrée le nom d'*Homélie* ou d'*Art homéletique* pour la distinguer de celle qu'employent les orateurs profanes dans des harangues & des discours d'apparat. Le mot d'Homélie est grec, & signifie originairement assemblée ou conférence; il s'est dit ensuite des exhortations & des sermons qu'on adressoit au peuple rassemblé dans les temples chrétiens. Dans les premiers siècles il n'étoit permis qu'aux Evêques de prêcher: la permission n'en fut accordée aux prêtres que vers le V^{me} siècle. St. Chrysostome fut le premier qui prêcha en cette qualité. Origène & St. Augustin ont à la vérité aussi prêché comme prêtres, mais c'étoit par un privilège particulier.

§. II. Il faut donc distinguer dans l'art homélitique, que

- I. L'Orateur sacré parle en chaire, ou hors de la chaire; &
- II. *Ce qu'il dit & comment il le dit*; c'est-à-dire le fond des choses memes, & la manière de les

les traiter, ou ce qui revient au même, qu'il parle ou *savamment* ou *éloquemment*.

Ce sont ces quatre objets, que la Théologie homélitique embrasse, & pour lesquels elle fournit des préceptes. Soit que l'orateur sacré parle en chaire ou hors de la chaire, il doit proposer des vérités importantes, & les présenter de manière que ces vérités *instruisent*, frappent ou *persuadent*, qu'elles *plaisent* & qu'elles *touchent*. Voilà la première & la règle générale que l'art homélitique donne : mais il faut venir à des détails.

§. III. Quand le prédicateur monte en chaire, il y fait un sermon, c'est-à-dire un discours sur un certain texte pris ou donné. Ces textes sont ou libres & dogmatiques, ou prescrits par l'église, comme les Évangiles & les Epîtres du jour, les textes pour les fêtes, les jours de jeûne & de prières &c. L'église semble avoir eu tort d'asservir les prédicateurs à ces textes prescrits, & le choix qu'on en a fait est piteux. Car premièrement c'est mettre un habile Théologien hors de possibilité d'expliquer à son troupeau tous les principaux dogmes de la religion, à moins de tirer les matières par les cheveux ; secondement c'est accoutumer les prédicateurs à la paresse, & leur fournir le moyen de piller des milliers de livres de sermons qui ont été faits sur ces Évangiles ; troisièmement c'est le moyen de n'entendre jamais prêcher sur la Création, sur le Décalogue, sur les bienfaits que Dieu accorda au peuple d'Israël, sur les prophéties & sur une infinité de textes admirables tirés du vieux Testament ; quatrièmement il ne faut en général jamais donner des entraves aux Athlètes vigoureux, ni obliger ceux

qui peuvent marcher d'un pas ferme dans la carrière, à s'y trainer sur des béquilles. Il est vrai que les sermons prêchés sur les dogmes ou thèses qu'explique le Cathéchisme remédient en quelque manière à ces inconveniens divers, mais s'il nous étoit permis de nous arrêter plus longtems sur cette matière, nous ferions voir combien ils y remédient imparfaitement.

§. IV. Le texte étant choisi ou donné, le prédicateur doit commencer par en faire une triple analyse, savoir 1. une analyse grammaticale, dans laquelle il doit examiner les mots, les constructions, les phrases & les idiotismes, 2. une analyse Rhetorique, dans laquelle il considère les tropes, les figures & la construction oratoire & 3. une analyse logique, dans laquelle il réfléchit à la proposition primordiale renfermée dans le texte, l'en extrait, décompose le sujet, les attributs & les liaisons, & dans laquelle enfin il recherche les argumens capables de prouver, d'expliquer & d'éclaircir la proposition.

§. V. Or, les textes sont de divers genres & espèces. On en compte cinq principaux, qu'on nomme 1. le genre *didactique*, qui traite ou d'un article de foi, d'un fait, ou d'un objet, de la qualité d'une vertu ou d'un vice &c. Les espèces de ce genre sont a) un recit historique, b) une affirmation, c) un temoignage, d) une probation, e) une description, f) une prophétie. 2. le genre *elenchtique*, qui traite d'un objet en contestation. Les espèces en sont a) une disputation ou controverse, b) une réfutation, c) un reproche sur l'erreur, d) une accusation de l'erreur, & e) quelquefois même une imprécation contre l'erreur; 3. le genre *pædewtique* qui traite de la pratique des
ver-

vertus chrétiennes. Les espèces en font a) une exhortation, b) un commandement, c) une prière, d) un souhait ou un vœu, e) une recommandation, 4. le genre *epanorthétique*, qui traite des vices que le chrétien doit éviter. Les espèces en font a) une déhoration, b) une défense, c) un reproche du vice, d) une menace, e) une punition prédite, ou un châtiment annoncé, f) une imprécation, ou malédiction. 5. le genre *consolatoire*, qui traite de quelque fleau celeste, ou d'une personne affligée. Les espèces en font a) une déploration, b) une compassion, c) une consolation, une promesse d'assistance, e) l'efficace du secours, f) une prière pour les affligés & leur désolation.

§. VI. Lorsque le texte est trouvé, quand on en a fait une succincte analyse, qu'on en a examiné le genre & l'espèce, qu'on en a tiré une proposition judicieuse, on passe à la division du discours, dans laquelle on fait encore réflexion 1) à l'exorde, 2) à la proposition, 3) au partage même, 4) à la tractation, 5) à l'application & 6) aux traits qu'on en peut tirer. Nous croyons devoir faire ici une remarque générale, & donner un avertissement qui porte sur tout ce qui a été dit, & sur tout ce que nous allons dire encore sur cette matière, c'est que l'orateur sacré n'est pas obligé de suivre servilement le fil de toutes ces règles, quoi qu'il doive n'en ignorer aucune. Ses talens naturels, la vivacité de son génie, la sagacité de son esprit, la justesse de son discernement, la force de sa mémoire, la pratique ou l'habitude, tout cela concourt à lui faire trouver souvent ces objets, pour ainsi dire, en un clin d'œil. Il doit même éviter de faire appercevoir dans son sermon les traces de l'art, ou si vous voulez du pedantisme ho-

mélitique. En traitant de l'éloquence en général, nous avons aussi défriché & préparé dans les chapitres précédens tout les matériaux qui peuvent servir à l'art de bien parler, & d'arranger un discours oratoire. Nous y renvoyons le lecteur pour ne pas le fatiguer par des répétitions dégoutantes.

§. VII. L'art homélique entre donc ici dans de grands détails pour enseigner à découvrir les sources des exordes, la manière de trouver les propositions, de faire les divisions, de traiter sa matière, & d'en tirer des conséquences ingénieuses pour en former l'application &c. Il indique à cet effet quatre méthodes différentes, qui sont 1. la méthode *analytique*, *synthétique*, *schematique* & *arbitraire*, dont il donne des définitions, des règles & des exemples, qu'il faut apprendre en faisant l'étude particulière de cet art même.

§. VIII. A l'égard de la *translation*, qui forme pour ainsi dire le corps & l'essence d'un sermon, nous croyons devoir observer ici, qu'elle roule entièrement sur les *argumens* que l'orateur sacré employe pour prouver sa thèse & ses propositions. Les argumens sont de différente nature, & tendent ou à expliquer, ou à prouver, ou à éclaircir, ou à amplifier, ou à toucher. Ils se tirent ou de l'étymologie, de l'homonymie ou de la synonymie des paroles, de la définition ou description, de la paraphrase, des différentes opinions, de la défense du texte, de la manière de concilier des passages contradictoires en apparence, de la confrontation de la version avec le texte original, des passages parallèles, de ce qui précède ou de ce qui suit, de l'affertion expresse & formelle des saintes Ecritures, des justes conséquences, de ce qui est possible & convenable, du respect dû à l'Être
su-

suprême, & de l'idée qu'on doit se former des ses perfections divines, de l'aveu même des adversaires, de l'analogie de la foi, de l'utilité ou des dommages qui en resultent, de l'exemple des justes ou des reprouvés, des bons ou des méchans, de la miséricorde de Dieu, du mérite & de l'intercession de Jesus-Christ, du secours du St. Esprit, de la Providence divine, du sort ordinaire des fidèles, de l'exemple du Sauveur, de ses Apôtres & des Saints, de la nécessité, de l'utilité & de la courte durée de la Croix, de la bonté de la cause, de l'assistance divine, de la toute puissance, toute-présence, toute-science, & clémence infinie de Dieu; des peines & de la béatitude éternelles, & ainsi du reste. L'Orateur sacré doit apporter toute la sagacité dont son esprit est capable, pour trouver des argumens frappans & concluans dans les sources qu'on vient de lui découvrir, & tout le discernement dont il est susceptible pour les appliquer convenablement au genre & à l'espèce de texte ou de la matière qu'il a entre les mains.

§. IX. *L'Application* doit être ingénieuse & découler naturellement du texte & des propositions que l'Orateur en a tirées. Ces conséquences ne doivent jamais être forcées. L'Orateur doit employer tout son art pour les rendre sensibles, persuasives & touchantes. Il y peut admettre, mais avec sobriété, les plus belles figures de la Rhétorique; ce qui contraste encore fort bien avec la belle simplicité, la clarté & la force qu'il aura employée dans les argumens du corps du discours. Cette application ne doit pas non plus être trop étendue (ainsi que l'exorde) & elle doit terminer tout le discours, en finissant par une sentence vive, brillante, énergique & touchante, qui con-

tienne pour ainsi dire tout le résumé de la matière qu'on a traitée, qui fasse une impression soudaine; & qui laisse des traces profondes dans l'ame des auditeurs.

§. X. On conçoit aisément que tout l'art homélique seroit vain & frivole, si l'orateur sacré, à l'aide de la Théologie dogmatique, exégétique, polémique & morale, n'eut acquis une connoissance profonde de la religion qu'il professe, dans toute son universalité. Tout son esprit doit former un magasin d'erudition dont il peut tirer chaque fois les argumens les plus solides, & les pensées les plus belles. Son stile ne doit être ni ampoulé, ni trop fleuri, mais surtout ni bas, ni rampant. Les alimens les plus solides & les plus nécessaires à notre corps ont encore besoin d'un assaisonnement pour être goûtés. Telle est la nature de l'homme. L'ordre & l'arrangement des matières concourt plus qu'on ne pense à rendre les vérités lumineuses, convaincantes, persuasives & touchantes, & l'art, qui se fonde sur l'expérience ne fournit à cet effet que des règles puisées dans les ouvrages des meilleurs orateurs sacrés. Heureusement nous avons dans toutes les communions chrétiennes des modèles excellens en ce genre, que le jeune Théologien doit lire & étudier avec réflexion. St. Augustin, Bourdaloue, Bossuët, Massillon, Flechier, Tillotson, Taylor, Stillingfleet, Saurin, Jaquelot, Mosheim, Cramer, Jerusalem & tant d'autres prédicateurs admirables sont autant de flambeaux qui éclairent, & qui guident dans cette carrière, & si tous les génies qui se voient au sacerdoce, ne sauroient espérer d'atteindre le degré sublime de ces inimitables

mo-

modèles, ils doivent toujours se le proposer, & s'évertuer par les plus glorieux efforts à leur ressembler.

§. XI. L'Orateur sacré a de grands avantages sur tous les autres, 1°. en ce qu'il propose des matières qui intéressent tous les hommes de quelque rang, état, profession, sexe ou âge qu'ils puissent être; 2°. En ce que ces matières sont de la plus grande & de la plus haute importance pour tout le genre humain, puisque le salut temporel & éternel en dépend; 3°. que tous les sermons chrétiens se fondent sur les saintes Ecritures, l'objet de la vénération de tous les fidèles & croyans dans toute la chrétienté; 4°. qu'ils peuvent employer des passages du texte sacré pour appuyer leurs argumens & leur servir de preuves, & que ces passages avec tous leurs parallèles se trouvent facilement à l'aide d'une bonne *Concordance verbale & réelle* (*), & enfin que le stile de l'écriture en lui-même est infiniment sublime, nerveux, pathétique & touchant. Quiconque en fait faire habilement usage & le mêler à propos à l'éloquence ordinaire, ne manquera pas de plaire & de toucher. Cette réflexion est si vraie qu'on n'a qu'à voir avec quel succès heureux Mr. Racine a employé le langage de l'écriture dans ses tragedies chrétiennes d'Éther & sur tout d'Athalie.

(*) On appelle ainsi une espèce de Bible, où par les soins infatigables de quelques grands Théologiens, on a marqué à côté du texte, tous les passages parallèles avec celui qu'on cherche, qui se trouvent répandus dans l'ancien & le nouveau Testament, tant pour les paroles & les expressions que pour les choses & les matières.

lie. Le mérite infini de cette dernière pièce ne consiste, à mon avis, pas tant dans le plan, le sujet, le tissu & le nœud, que dans le dialogue, où cet illustre Auteur a trouvé le moyen d'entrelasser, d'une manière admirable, les plus belles expressions de l'ancien Testament, qui enchassées si judicieusement, produisent un effet merveilleux, & enlèvent l'ame pour ainsi dire hors de la sphère ordinaire. Cependant le prédicateur doit en user avec sobriété; l'abus des excellentes choses les rend à la fin insipides, & en détruit l'effet. Il doit éviter surtout de corrompre & de gâter son stile par des Hébraïsmes, défaut où il est si aisé de tomber dans l'éloquence sacrée. Ces Hébraïsmes séduisent même trop souvent les écrivains profanes. Les Exagérations, les pensées gigantesques, les images si souvent plattes & misérables, les pensées surnaturelles, les tours forcés, le stile guindé des Hébreux paroissent à beaucoup de Poètes modernes, le comble du sublime. Erreur contre laquelle on ne sauroit assez se recrier, & qui est de la plus dangereuse conséquence.

§. XII. A l'égard de la peroraison d'un discours sacré, nous remarquerons ici simplement (outre ce qui a déjà été dit à ce sujet aux Chapitres précédens de l'éloquence en général, & ce que nous en dirons encore en traitant de la déclamation) que l'usage presque universel exige que l'orateur apprenne son sermon par cœur, qu'il le recite, ou qu'il prêche simplement de méditation. Il n'y a que chez les Anglois, peuple accoutumé à réfléchir sur tous les objets & à simplifier les etres, qu'il est ordonné de les lire; premièrement parce que chaque prédicateur est

est obligé de conserver la minute de son sermon, pour pouvoir prouver qu'il n'a rien enseigné qui soit contraire aux dogmes de l'Eglise; secondement parce qu'un Ministre de l'autel, obligé de prêcher une ou deux fois par semaine peut employer à limer son sermon le tems qu'il met à l'apprendre par cœur; troisièmement parce qu'un prédicateur peut & doit toujours craindre que sa mémoire ne lui manque, ce qui le rend d'une timidité & d'une inquiétude dont son discours se ressent; quatrièmement qu'on regarde comme puérils & comme jeux d'enfans les efforts qu'un homme sage fait pour apprendre un discours par cœur; & qu'on peut reciter avec grace, avec parrhesie, & toucher des esprits raisonnables tout aussi bien quand on a un cahier devant soi, que quand on parle de mémoire; cinquièmement que les sermons prêchés simplement de méditation, sont presque toujours plats & froids, que l'orateur est obligé de faire usage des premières pensées & des premiers mots qui se présentent à son imagination, qu'il n'a pas le tems du choix, que les expressions impropres, basses, rampantes, triviales, les tautologies, &c. ne sauroient manquer de s'y glisser, & que la simplicité générale des mœurs des premiers Siècles étant disparue du monde, la simplicité des premiers prédicateurs ambulans paroîtroit aux chrétiens de nos jours toute aussi platte & aussi peu édifiante, pour ne pas dire risible, que celle des Quackers qui prêchent par inspiration, qui débitent les plus grandes pauvretés, font pâmer leurs visionnaires ouailles & endorment les esprits capables de raisonnement.

§. XIII. Mais nous avons observé (§. II.) qu'il se présente de fréquentes occasions, où le Ministre de l'Evangile est obligé par état de parler hors de la chaire. Ces occasions sont particulièrement

1.) Aux piés de l'Autel, quand ils unissent par le lien du mariage deux personnes destinées à l'hymen, & qu'ils prononcent sur elles la bénédiction nuptiale.

2.) Quand ils sont appelés à assister à des fiançailles solennelles, & qu'ils font à cette occasion un discours édifiant.

3.) Quand ils assistent à l'ordination d'un prêtre, qu'ils lui imposent les mains, ou qu'ils l'introduisent dans sa nouvelle cure, dans sa paroisse, aux fonctions de sa charge.

4.) Au Bâteme, lorsqu'ils s'agit d'inculquer aux pareins leurs devoirs, ou de bénir l'enfant.

5.) Au Confessional, où le confesseur doit remuer la conscience de son pénitent, & rassurer celle qui est timorée, tantôt tonner sur le péché, & tantôt porter la consolation dans les ames affligées ou timides.

6.) Aux assemblées du consistoire, où il importe souvent de se rendre maître des esprits & des suffrages par une éloquence victorieuse.

7.) Dans les prisons, où il doit porter des criminels & des malfaiteurs à l'aveu de leurs crimes & au repentir.

8.) Au lieu du supplice, où la justice immole ces infortunés à la fureté publique, & où il doit les préparer à une mort chrétienne, si non vraie, au moins extérieurement décente.

9.)

9.) Au lit des malades & des mourans, où il doit leur porter toutes les consolations dont leur état est susceptible, & les affermir dans l'espérance d'une immortalité bienheureuse.

10.) Dans les appartemens de ceux qui sont ou affligés en leur esprit, ou atteints de mélancholie, ou tourmentés par des remords cuisans.

11.) Dans les familles affligées par des malheurs, ou troublées par des défunions, des querelles & des dissensions domestiques.

12.) Dans les calamités publiques, comme dans les tems de famine, de maladies épidémiques &c. où il s'agit de consoler tout un peuple.

Autant qu'un bon sermon demande à être travaillé, chatié, limé, écrit mot à mot, & prononcé avec grace, autant les discours faits en toutes ces sortes d'occasions, & en une infinité d'autres, doivent-ils être simples, naturels, non-étudiés, & sortir pour ainsi dire du fonds de l'ame. C'est le cœur qui doit parler ici au cœur. L'Irregularité, le beau desordre touche ici beaucoup plus, & porte avec foi une persuasion infiniment plus vive que l'arrangement le plus exact de l'art. Mais c'est aussi la raison pourquoi le Ministre de l'Évangile doit s'accoutumer à penser & à parler toujours avec ordre, & à une éloquence naturelle capable de plaire, de persuader & toucher en toute rencontre.

§. XIV. Enfin il est encore une espèce de harangues ou de discours publics qu'on peut rapporter au genre mixte. Ce sont les oraisons funèbres, les panegiriques des saints & des grands hommes, les epithalames, les Dédicaces &c. Tous ces discours sont asservis aux règles de l'élo-

loquence générale, & ils admettent beaucoup d'ornemens. Les oraisons funebres ont ordinairement quatre parties, l'éloge du défunct, les regrets donnés à sa mort, la consolation portée dans l'ame de ceux qui le regrettent, le remerciement fait à ceux qui ont suivi le convoi funèbre. On se souviendra à cet égard des préceptes que la grammaire, la rhétorique & l'éloquence générale donnent aux orateurs publics pour l'exercice de leur art.

CHAPITRE SIXIEME.

L A P O È S I E.

§. I.

AUGUSTE RAISON ! j'implore ton secours. C'est à toi de dicter des loix à un peuple spirituel, aimable & charmant, mais qui ne reconnoit pas toujours ton Empire, à un peuple idolatre, qui sacrifie à Apollon & qui invoque les muses. Eclaire donc mon esprit, & conduis mes crayons, enseigne moi à tracer les préceptes les plus rigides de l'art le plus libre ; mais daigne te relacher quelquefois de ta severité rigoureuse en faveur des écarts heureux du génie de ceux que je cherche à guider !

§. II. Ne nous épuisons point à rechercher l'origine de cette nation répandue sur la surface
de

de la terre. Les Poètes toujours persecutés de la Fortune par envie, parce que cette Déesse aveugle ne sauroit souffrir des humains plus clairvoyans que les autres, les Poètes, dis-je, sont tous d'une antique & illustre famille, dont la tige est le Dieu du génie même. A travers des ténèbres qui couvrent à nos yeux les premiers âges du monde, la raison & l'histoire nous font appercevoir quelques coups de lumière sur leur première origine, & l'emploi primitif de leur art divin. La Raison nous dit qu'avant l'invention de l'écriture tous les peuples de la terre n'avoient d'autres moyens pour transmettre à leurs descendans les principes de leur culte, leurs cérémonies religieuses, leurs loix, les faits & gestes de leurs fondateurs & de leurs héros, que la Poësie, qui savoit renfermer tous ces objets dans des espèces d'hymnes, que les pères chantoient à leurs enfans pour en graver la mémoire dans leurs cœurs avec des traits ineffaçables. L'Histoire nous apprend non seulement que Moïse & sa sœur Débora, les premiers auteurs dont les humains ayent connoissance, entonnèrent sur les bords de la mer rouge un cantique d'actions de grâces, pour célébrer la délivrance que l'Eternel venoit d'accorder au peuple d'Israël, en lui ouvrant un passage à travers les flots, mais elle nous a aussi transmis ce cantique même qui est à la fois le premier monument & le chef d'œuvre de l'art Poétique.

§. III. Les Grecs, Nation la plus ingénieuse, la plus spirituelle, la plus douée de mérite en tout sens, mais aussi la plus ambitieuse que nous connoissions, les Grecs, s'efforcèrent, de ravir au vrai Dieu des Hebreux, à l'auteur de
toute

toute la nature , le précieux don de la Poësie , pour l'attribuer à leurs fausses divinités. Dans leurs ingénieuses fictions , Apollon devint le Dieu de la Poësie , il habita la double colline de la Phocide , le Parnasse ou Permèsse & l'Helicon , dont le pié étoit arrosé par le fleuve d'Hypocrêne ; tout mortel qui s'abreuvoit de ses eaux étoit atteint du sacré délire. Des Cygnes immortels se débattoient sur ces ondes. Apollons avoit pour compagnes les muses , ou les neuf doctes sœurs , les filles de mémoire. Les graces l'y venoient trouver. Pégase son courfier ailé le transportoit d'un vol rapide dans toutes les régions de l'univers. Emblèmes heureux qui ornent & qui embellissent encore aujourd'hui notre Poësie , & auxquels on n'a jamais pu substituer d'autres images plus brillantes.

§. IV. Les annales littéraires de tous les peuples nous offrent des vestiges de Poësie , dès les tems les plus reculés. On les trouve chez les anciens Barbares les moins civilisés , & chez les Americains les moins connus. La nature a eu ses droits partout & dans tous les ages. Tacite nous parle des vers & des hymnes des Germains dès les tems que cette nation austère habitoit encore les forrets , & que ses mœurs étoient sauvages. Les premiers habitans de la Runnie & des autres païs du Nord , ceux des Gaules , d'Albion , d'Iberie , d'Aufonie & des autres contrées d'Europe avoient des vers , tout comme les anciens peuples d'Asie & des bords connus d'Afrique. Mais les productions simples de la nature ont toujours quelque chose de difforme , d'âpre & de sauvage , & il semble que la sagesse divine ait placé l'homme ingenieux , l'homme policé sur la
terre

terre, pour cultiver ce qui sort de son sein brut & imparfait. L'Art a donc poli la Poësie qui naquit toute nue & toute sauvage du cerveau des premiers humains. Cet art travaille encore & ne cesse de trouver de l'occupation. C'est de cet art que nous sommes obligés de découvrir ici les principes, de tracer les préceptes & d'indiquer les principales règles. Raison severe, ne nous abandonne point dans cette carrière épineuse! Prête-nous ton flambeau! Guide notre plume! Enseigne-nous le stile convenable à la recherche de la verité! Mais permets-nous d'orner quelquefois cette verité simple & naturelle d'une guirlande faite par la main des Muses! Nous écrivons pour des mortels habitués aux traits brillans, & accoutumés à ne prendre les remedes les plus salutaires qu'avec un véhicule doux & piquant.

§. V. Mais, qu'est-ce donc que la Poësie? Ce seroit reculer les limites de l'empire de la Poësie, ce seroit retrécir la sphere de cet art divin, si nous voulions à l'imitation de tous les Dictionnaires, & de tous les traités de la versification, dire ici que *la Poësie est l'art de faire des vers, des lignes, ou des périodes soit cadencées, soit rimées.* C'est plutôt là une explication grammaticale du mot, qu'une définition réelle de la chose, & c'est dégrader la Poësie que de la définir ainsi. C'est présenter l'idée d'un art qui n'auroit gueres plus de mérite que le talent de jeter des grains de millet à travers du trou d'une aiguille. Formons nous en une idée plus sublime, & fondés sur la Raison & la verité disons, que **LA POESIE EST L'ART D'EXPRIMER SES PENSEES PAR LA FICTION.** Le ter-
me

me Allemand (*) par lequel nous rendons le mot de Poësie & celui d'en faire, repond parfaitement bien à cette définition ; tandis que le verbe ποιηω & le substantif ποιησις grecs, dont le premier signifie *faire* & le second *ouvrage*, ne repandent aucune lumière éthimologique sur la chose même, quoi que ces mots ayent été adoptés dans la lanque latine, & dans toutes celles qui en dérivent.

§. VI. C'est donc ainsi (si l'on y réfléchit avec attention) que toutes les métaphores & toutes les allégories, qui sont des espèces de fictions, forment les premiers matériaux pour un edifice poétique ; c'est ainsi que toutes les images, toutes les comparaisons, toutes les allusions, toutes les figures, & surtout celle qui personnifie les etres moraux, les vices & les vertus, concourent à la décoration d'un semblable bâtiment. Tout ouvrage rempli d'invention, qui de moment en moment présente des images qui rend le lecteur attentif & l'émeuvent, où l'auteur fait prêter des sentimens interessans à tout ce qu'il fait parler, & où il fait parler sous des figures touchantes tout ce qui n'affecteroit que foiblement notre ame, s'il nous étoit présenté revêtu du stile simple & profaïque, est donc un ouvrage poétique ; tandis qu'un ouvrage, même en vers, qui est du genre didactique ou dogmatique, ou moral, où les objets sont présentés tout uniment, sans fiction, sans images, & sans ornemens, ne sauroit être appellé poétique, mais simplement un ouvrage en vers ; vû qu'il y a très loin de l'art
de

(*) DICHTKUNST, *art de la fiction*, DICHTEN *faire des fictions*, pour dire Poësie & faire des vers.

de réduire des pensées, des maximes, des préceptes en périodes cadencées ou rimées, à l'art de la Poësie.

§. VII. Une fable ingénieuse, un roman court & plein de vivacité, une comédie, un récit sublime des actions d'un Héros, tel que le Telemaque de M. de Fenelon, quoi qu'écris en prose, mais en prose cadencée, est donc un ouvrage poétique, parce que le fond & l'exécution en sont des fruits du génie, que tout y est fiction, & que la vérité même semble y avoir employé le mensonge innocent & agréable pour instruire avec efficace. Cela est si vrai que le peintre même, lorsqu'il veut plaire & remuer, a recours à la fiction, & qu'on appelle cette partie de peinture, la composition *poétique* du tableau, ainsi que nous le verrons bientôt. C'est donc à l'aide de la fiction que la Poësie peint pour ainsi dire les paroles, qu'elle donne un corps & une ame aux pensées, & qu'elle anime, qu'elle vivifie tout ce qui est ou aride, ou sec, ou mort sans la fiction. Tous les ouvrages, où les pensées sont exprimées par des fictions ou des images, sont donc poétiques, & tous les ouvrages, où les pensées sont exprimées naturellement, uniquement & simplement, fussent-ils même en vers, sont prosaïques. Les vers sont peut-être moins opposés à la prose, que la Poësie n'est opposée à la prose, & l'on voit trop souvent des vers prosaïques, mais jamais de la poësie prosaïque, ce qui seroit contradictoire. Que ceux qui rejettent notre définition, ou qui sont d'un sentiment contraire à celui que nous venons d'énoncer, ou qui attribuent à la simple versification plus de prérogatives qu'elle n'en sauroit prétendre,

dre, nous disent sous quelle classe de diction ou d'expression ils veulent ranger ces ouvrages que nous venons d'indiquer, ces fables, ces romans, ces comedies, ces Poèmes; dont l'invention & le stile sont également poétiques. S'ils les placent au nombre des simples écrits profaïques, ils sont très éloignés de la verité. Les arts & les sciences n'ont été rédigés en sistèmes, que pour mettre plus d'ordre dans ses objets, pour faciliter les travaux de l'esprit & de la mémoire, en rangeant chaque chose à sa place convenable, & dans cet arrangement on n'a assigné à ces sortes d'ouvrages, enfans du génie & de la fiction, d'autre place que dans le sanctuaire de la Poësie.

§. VIII. Qu'on ne s'imagine pas néanmoins que nous envisagions les vers comme étrangers, inutiles, ou superflus à la Poësie. Non certes. Loin de nous une semblable erreur! Savoir réduire ces images, ces fictions en vers c'est une des plus grandes difficultés des Poètes, & un des plus grands mérites de la Poësie. En voici les raisons. La Cadence, le son, & plus encore la rime des vers plaisent infiniment à l'oreille, & notre ame les déclame même imperceptiblement tandis que nos yeux les lisent. Il en résulte donc un plaisir pour notre esprit, & un puissant attrait pour nous y attacher; mais ce plaisir seroit frivole & enfantin s'il n'étoit soutenu par une utilité réelle. Les vers n'ont été imaginés dès les premiers ages du monde, que pour aider à la mémoire, & pour lui procurer des facilités. La Cadence; l'harmonie & plus encore la rime des vers forment les plus puissans secours que l'art puisse fournir à la mémoire. Il est impossible que dans les vers, les périodes puissent devenir
longues,

longues, & le Poète est obligé malgré lui de concentrer ses idées, & de renfermer chaque pensée dans un certain nombre donné de syllabes. De là vient que chaque pensée se réduit d'elle même en sentence sous la plume du bon Poète. Les images ou les fictions poétiques, qui frappent nos sens, achevent de graver dans nos ames des traces profondes, que souvent le tems même ne sauroit en effacer. Montagne, dont les expressions sont toujours uniques, dit quelque part : *La sentence pressée aux piés nombreux de la Poësie, élance mon âme d'une plus vive secousse.* Et combien d'apophtegmes, de sentences, de maximes, de préceptes admirables ne seroient pas perdus dans l'abîme de l'oubli, si la Poësie n'avoit trouvé moyen de les en préserver par son harmonie? Pour donner plus d'efficace à cette impression vive, les premiers hommes chantoient les vers, & il falloit de toute nécessité que les mots & les phrases y fussent asservis, ou du moins à la cadence, pour être susceptibles d'une expression Musicale. Un des plus grands mérites de la Poësie consiste donc à s'exprimer en vers, & c'est ce qui fait qu'elle a deux parties, dont la première porte sur l'*invention* en général, & qu'on peut nommer par excellence la *Poësie*, & la seconde qui a pour objet l'*execution*, & qu'on appelle la *versification*.

§. IX. Nous nous proposons de suivre dans cette analyse une division si juste & si naturelle. Nous y consacrons deux Chapitres. Dans ce premier nous ferons tous les efforts dont nous sommes capables, pour trouver & pour établir les vrais principes de l'art poétique, & dans le suivant nous développerons les préceptes & les règles

gles de la versification. Mais avant que d'entrer dans cette carrière difficile, qui n'est pas toujours jonchée de fleurs, mais aussi hérissée d'épines, nous croyons devoir renvoyer le Lecteur au Chapitre premier de ce second livre, où nous avons commencé à lui retracer les principes généraux & communs à tous les beaux-arts. Les réflexions suivantes serviront principalement à les appliquer au grand art de la Poësie en particulier, & à en faire voir en même tems la justesse.

§. X. Nous avons donc dit au §. I. du premier Chapitre que l'essence des beaux arts en général, & par conséquent de la Poësie en particulier, consiste dans l'expression, & nous croyons que cette expression, pour être poëtique, doit nécessairement se faire par la fiction. Il s'ensuit donc que le premier principe de la Poësie soit l'invention (v. Chap. I. §. VII.). Cette invention fruit unique d'un beau génie, porte *premièrement sur le sujet même qu'on entreprend de traiter ; secondement sur la forme qu'on imagine, ou qu'on choisit pour traiter son sujet, ou le genre dans lequel on veut écrire ; troisièmement sur le plan qu'on invente pour traiter ce genre ; & quatrièmement sur l'exécution de ce plan dans tous ses détails.* Nos premiers guides, les anciens, ne nous présentent point de flambeau qui éclaire universellement tous ces objets. Les préceptes qu'Aristote nous fournit, ne regardent que le poëme épique & le poëme dramatique, ce qui pour le dire en passant, confirme l'idée où nous sommes, que l'antiquité même faisoit consister l'essence de la Poësie dans la fiction, & ne rangeoit pas sous les loix de cet art des vers qui en étoient dénués, ou d'un genre qui n'en paroïssoit pas susceptible. Mais depuis

puis que cet art s'est perfectionné, & que la Poësie, semblable à l'Électricité, communique son feu à tout ce qu'elle touche, anime & embellit tout ce qu'elle traite, il semble qu'il n'y ait plus de matière dans l'univers que l'invention du Poëte ne puisse embrasser, & rendre également lumineuse & agréable. Quand le Dieu du génie établit sa demeure au sommet de la double colline de sans-souci, il décrit l'art austère de la guerre avec autant d'élegance & de grace, qu'il traiteroit le doux art d'aimer s'il en faisoit l'objèt de ses chants. De cette universalité de la Poësie, du caractère de l'expression par la fiction, applicable à tous les sujets possibles, sont nés les divers *genres de Poësie*, dont on ne peut s'empêcher de marquer aujourd'hui la nature, ainsi que les limites, & de tracer les préceptes convenables à chaque genre en particulier.

§. XI. Le premier est le *genre épique*, ou l'*épopée*. L'habile Despreaux nous en donne une brillante description, dans ces vers de l'art poétique.

*D'un air plus grand encor la poësie epique
 Dans le vaste recit d'une longue action
 Se soutient par la fable, & vit de fiction, &c. &c.*

Ce grand Poëte savoit d'après son maître & son modèle, d'après Horace enfin, à quel coin sont marqués toutes les espèces de bons & de mauvais vers. Il en donne des règles justes, & ce qu'il y a d'admirable, c'est que l'expression de la règle forme ordinairement chez lui le plus bel exemple qu'on puisse fournir. Mais il n'a pas épuisé son art; sa poétique ne dit pas à beaucoup près tout ce qu'on peut dire d'essentiel, ni tout ce qu'on doit

dire sur la poésie, lors qu'on cherche plutôt à instruire qu'à plaire, c'est un riche cultivateur qui se promène dans les champs du sacré vallon, qui fait sa récolte en coupant les plus beaux épis pour en faire un bouquet, & qui semble nous avoir laissé toute la moisson à faire. Le mot *d'épique* vient du grec, *επι* & dérive du verbe *ειπω* dico. Il signifie au sens naturel discours, & au figuré *discours en vers, morceau de poésie*. Le mot *épopée* est également grec & vient de *επι* *carmen* ou *poème*, & de *ποιω* facio, je fais. L'usage antique & moderne a introduit qu'on consacra le nom *d'épique* par excellence à un grand poème, qui n'est point du genre dramatique, & qu'on désigne par celui *d'épopée* l'histoire, la fable, le sujet qu'on traite dans un poème épique. Aujourd'hui un poème épique est donc le *recit*, soit en vers (ce qui est la plus grande perfection) soit en stile poétique, *d'un événement singulier, grand, merveilleux & intéressant ou pour le genre humain entier, ou pour un grand nombre d'hommes en particulier*.

§. XII. Soit perversité du cœur, soit illusion de l'esprit, soit habitude, il semble que les hommes se soient accoutumés à n'envisager comme grand, merveilleux & intéressant, que ce qui tend à leur destruction, que les actions des célèbres hommes de guerre. Notre histoire, prétendue civile ou politique n'est, si l'on y prend garde de près, que le tissu des guerres qui ont désolé le monde sous les règnes successifs des divers souverains qui l'ont gouverné. On a voulu que la Poésie suivit le même préjugé. Voilà pourquoi on a donné très abusivement au poème épique le nom de poème hé-

rois

roïque, & nous n'avons pas même dans la langue Allemande d'autre mot pour le désigner. On s'est laissé séduire par cette dénomination au point de s'imaginer que le sujet d'un poëme épique ne pouvoit être pris que dans les faits & gestes de quelque Héros. Erreur des plus grandes, abus singulier, conséquence très dangereuse des mots! vraie manie de pédans! N'ya-t-il donc que ce qui fait le malheur des humains qui mérite d'être transmis à la posterité, & d'occuper la Poësie? Les grands evenemens qui ont formé leur bonheur, qui ont jetté les fondemens de leur félicité seroient-ils indignes de porter le nom, & d'entrer dans l'idée de l'épopée, du poëme épique? Parce qu'Homère & Virgile ont fait entrer dans leurs poëmes des exterminateurs d'hommes, des Héros, & encore des Héros assez plats & subalternes, ne seroit-il pas permis d'y introduire les bienfaiteurs paisibles du genre humain, des hommes qui se sont dévoués à des travaux immenses & utiles? faut-il toujours voir couler le sang humain pour concevoir l'idée d'un grand objet?

§. XIII. Le Camoëns, don Louis d'Ercilla, mais surtout Milton, Raune le fils, & Klopstock ne s'y sont point mépris. Ils ont cru avec raison que la découverte de pais inconnus, d'un nouveau Monde, & ce qui est infiniment plus grand encore, la perte du paradis, la religion des chrétiens & la redemption du genre humain par le Messie, étoient des evenemens dignes de faire le sujet d'un poëme épique, qu'ils devoient la source des plus grandes beautés que la Poësie puisse produire, & qu'Adam considéré comme la tige du genre humain, & le Messie

comme son Sauveur, comme le Héros de la tribu de Juda étoient des personnages infiniment plus augustes, plus interessans que le furieux Achille, l'intriguant Ulysse, ou le pieux & en même tems tres-perfide Enée. Car, pour peu qu'on y fasse attention, si de nos jours & selon la règle de nos mœurs épurées, des hommes faisoient des actions telles qu'Homere & Virgile en prêtent à leurs héros, le moins qui pourroit leur arriver seroit d'être enfermés dans une maison de correction, ou dans quelque cul de basse-fosse. On peut conclure de tout ceci, que le sage Addison avoit raison de dire, *si vous faites scrupule de donner le titre de poëme épique au Paradis perdu de Milton appelez-le, si vous voulez, un poëme divin* Le nom ne doit jamais rien faire à la chose, & tout Poëte qui aura quelque grand événement, quelque action mémorable & interessante à traiter, pourra sans balancer en faire le sujet d'un poëme épique.

§. XIV. Après qu'il aura fait choix du sujet & du genre épique pour le traiter, le Poëte doit penser au plan de son poëme. Comme les premiers Poëtes en general frédonnoient leurs vers & qu'Homere en particulier chantoit son Illiade & son Odyssée en mendiant, par toute la Grece pour gagner sa vie, l'usage a établi de dire *chanter* pour celebrer en vers, ou en stile poëtique tel ou tel héros, telle ou telle action, tel ou tel événement. On chante encore aujourd'hui dans plusieurs contrées de l'Italie les plus belles strophes de la Jerusalem delivrée du Tasse, & le genre de vers qu'il a choisi est propre au chant, quoi qu'on puisse regarder ce genre même comme un vice, & que les vers
Alexan-

Alexandrins de 12 syllabes semblent convenir infiniment mieux à la gravité & à la majesté de l'épôpée, par la raison même qu'ils sont plus faits pour la déclamation que pour la Musique; comme nous le ferons connoître au chapitre de la versification. C'est encore une coutume reçue & une coutume très sage de commencer son poëme par un *exposé court*, vif & succinct du sujet qu'on entreprend de traiter. Rien n'est plus propre à saisir l'esprit du lecteur, à le prévenir, à l'instruire, à le fixer & à l'attacher qu'un pareil début. A cet exposé succède communement une *invocation*. Les anciens l'adressoient ou aux muses, ou à Apollon, ou à quelque autres de leurs divinités. Cet usage paroît assez singulier, si l'on se transporte en idée dans ces siècles reculés, & si l'on réfléchit que la mythologie faisoit la religion ou la Théologie des payens. Ne seroit-il pas ridicule & même trop prophane, si de nos jours, un Poëte qui auroit les actions d'un héros ou quelque autre événement purement mondain à traiter, vouloit commencer par appeler à son secours la Vierge, les Anges, les Cherubims, les Seraphims, ou quelques Saints du paradis? Quoi qu'il en soit, on ne sauroit disconvenir qu'une semblable invocation ne donne beaucoup de grace, & même quelquechose de grand & d'imposant à un poëme. Les noms d'Apollon & des Muses conviennent mieux dans notre bouche & dans nos vers, que dans ceux des anciens qui en faisoient sérieusement leurs divinités. Nos grands Poëtes connoissent aussi l'art heureux de personifier des vertus ou des qualités divines, & de leurs adresser ces sortes d'invocations; ce qui fait un très

grand effet. Enfin comme un poëme épique forme une narration longue & étendue, entremelée nécessairement d'épisodes analogues au sujet, on le divise, selon la coutume en chants; mais lorsque le poëme est en prose, on le divise en livres, en parties &c.

§. XV. Pour éclaircir tous ces préceptes par un exemple frappant, nous citerons ici les premiers vers de la Henriade. L'illustre auteur de ce poëme peut servir de modèle pour ce genre, comme pour la plupart des autres qu'il a traités. Voici comme il commence:

*Je chante ce Héros qui regna sur la France
Et par droit de conquête & par droit de naissance;
Qui par le malheur même apprit à gouverner;
Persecuté longtems, sut vaincre & pardonner
Confondit & Mayenne, & la Ligue & l'Ibère,
Et fut de ses sujets le vainqueur & le père.
Je t'implore aujourd'hui, sévère vérité:
Repans sur mes écrits ta force & ta clarté.
Que l'oreille des Rois s'accoutume à t'entendre.
C'est à toi d'annoncer ce qu'ils doivent apprendre.
C'est à toi de montrer aux yeux des nations
Les coupables effets de leurs divisions.
Dis comment la discorde a troublé nos provinces;
Dis les malheurs du peuple, & les fautes des princes;
Viens, parle; & s'il est vrai que la fable autrefois
Sut à tes fiers accens mêler sa douce voix,
Si sa main délicate orna ta tête altière,
Si son ombre embellit les traits de ta lumière,
Avec moi sur tes pas permets-lui de marcher,
Pour orner tes attraits & non pour les cacher.*

Il commence ensuite d'abord son récit par ces deux beaux vers :

*Valois regnoit encor, & ses mains incertaines
De l'état ébranlé laissoient flotter les rênes : &c. &c.*

§. XV.* A l'égard de l'exécution du plan, ou du corps d'un poëme épique, puisons encore des leçons chez un grand maître de l'art, & voyons les règles que l'ingénieux Boileau nous en donne : voici ses mots :

*Là pour nous enchanter tout est mis en usage ;
Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.
Chaque vertu devient une divinité.
Minerve est la prudence, & Venus la beauté.
Ce n'est plus 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 retentisse :
C'est une Nimphe en pleurs, qui se plaint de Narcisse.
Ainsi dans cet amas de nobles fictions
Le Poëte s'egaye en mille inventions
Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses
Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses.*

Sous cette peinture agréable, le Poëte nous retrace que l'événement ou l'histoire qui forme le sujet d'un tel poëme, doit être vrai & arrivé en effet, au moins fondé sur des autorités respectables, mais que les circonstances, les incidens & tous les ornemens peuvent & doivent même prendre leur source dans la fiction, fruit d'une imagination vive & brillante. Il doit même régner

ner une certaine *unité d'action* dans un poème épique, mais qui est beaucoup moins bornée, moins restreinte, moins rigide que celle du poème dramatique. L'Action, qui est *une & simple*, qui se développe aisément & par degrés, plaît d'avantage qu'un amas confus d'aventures monstrueuses. Il est encore nécessaire d'observer, que le Poète doit éviter autant qu'il est possible de suivre dans son poème un ordre historique, ce qui est un des plus grands défauts de la *Pharsale* de Lucain. L'Historien doit suivre le fil des evenemens; le poète au contraire doit d'abord mettre tout en action, commencer par faire agir tous ses acteurs, & amener les faits qui ont précédé l'action principale, & qui sont nécessaires soit pour l'embellir, soit pour l'eclaircir, soit pour la rendre plus intéressante, par des recits ou autres inventions. On souhaite aussi que cette unité si sage soit ornée d'une variété d'épisodes, qui peuvent se puiser dans la fable, dans l'histoire, dans des decouvertes importantes & nouvelles &c.

§. XVI. C'est au sujet de ces Episodes charmantes & pour en mieux faire connoître la nature & le mérite que nous rapporterons celle que M. de Voltaire fait entrer dans son *Henriade* où il explique si heureusement en quelques vers le celebre système de Newton.

*Dans le centre éclatant de ces orbes immenses
Qui n'ont pu nous cacher leur marche & leurs distances.
Luit cet astre du jour par Dieu même allumé
Qui tourne autour de soi sur son axe enflamé.
De lui partent sans fin des torrens de lumière,
Il donne en se montrant la vie à la matière.*

Et

*Et dispense les jours, les saisons & les ans
 A des mondes divers autour, de lui flottans.
 Les astres asservis à la loi qui les presse
 S'Attirent dans leur course & s'évitent sans cesse,
 Et servant l'un à l'autre & de règle & d'appui
 Se prêtent les clartés qu'il reçoivent de lui.
 Au de là de leurs cours, & loin dans cet espace,
 Où la matière nage & que Dieu seul embrasse,
 Sont des soleils sans nombre & des mondes sans fin;
 Dans cet abime immense il leur ouvre un chemin.
 Par delà tous ces cieux le Dieu des cieux réside &c.*

La description du temple de l'amour dans le neuvième chant qui commence par ces mots.

*Sur les bords fortunés de l'antique Idalie,
 Lieux ou finit l'Europe & commence l'Asie
 S'Eleve un vieux palais respecté par les tems; &c.*

Est encore une épisode charmante, qui fourmil le de beautés. Cependant il est essentiellement nécessaire que toutes ces épisodes soient analogues, ou du moins convenables au sujet, & que l'art les amène si à propos, qu'il semble que ce soit l'ouvrage de la nature.

§. XVII. Les Poèmes comiques ou burlesques, comme la *Batrachomyomachie* ou la guerre des rats & des grenouilles d'Homère, le *Lutrin* de Boileau, *l'Orlando furioso* de l'Arioste, la *Boucle enlevée* de Pope, la *secchia rapita* de Tassoni, le *Phaëton* de Zacharie, & une quantité d'autres, ne sont proprement que des espèces de parodies du poème épique dont ils suivent dans la composition toutes les règles. Mr. de Voltaire dit cependant, avec raison, que l'Europe

ne

né mettra l'Arioste avec le Tasse, c'est à dire le poëme comique avec l'épique, que lorsqu'on placera l'Eneïde avec Don Quichote, & Calot avec le Corrège. M. Despréaux néanmoins a trouvé l'art d'ennoblir le comique de son Lutrín, & de le rendre aussi agréable qu'intéressant. Il n'y a point entassé ce burlesque sur le burlesque, il a scû éviter le bas comique, le trivial, le gigantesque & on ne sauroit lui dire, comme le Cardinal d'Est à l'Arioste : *Dove Diavolo, Messer Ludovico, havete pigliato tanto coglionerie?* M. Gresset nous a fait voir dans son *Vertvert* & dans sa *Chartreuse* qu'il peut y avoir entre le poëme héroïque & le burlesque encore un genre ou une espèce d'épopée, qui tient du moral, du satirique, du sérieux, du badin & du comique noble.

§. XVIII. Ce qu'un des plus grands maîtres de l'art a dit à l'occasion de la Poësie épique, sur la nécessité de lire les chefs-d'œuvres en ce genre même, est très ingénieux, très vrai & très instructif; mais il n'en est pas moins certain que les principes & les règles sont utiles, pour ne pas dire indispensables à ceux qui veulent lire ces chefs-d'œuvres avec fruit, & les faire servir de modèles à leurs propres travaux. La plus grande preuve en est qu'Aristote & ses successeurs ont fabriqué leurs poétiques sur les ouvrages d'Homère & d'autres Poètes les plus célèbres de leur tems, c'est à dire qu'ils ont puisé les préceptes moins dans la raison même, que dans les exemples. Qu'en est-il arrivé? Ou bien ils n'ont pas tout dit ce qui étoit essentiel à dire, ou bien ils se sont souvent égarés & trompés avec leurs modèles. La même chose arrivera à tout poë-

Poète qui lira sans principes un excellent poème pour l'imiter. Il s'égarera bien souvent dans sa route. Souvent il se permettra des libertés, & souvent il se donnera des entraves, qui les unes & les autres ne sont pas fondées sur le bon sens. Car il ne faut pas croire que toutes les règles de l'art tendent à brider & à gêner le génie. Au contraire les bons & les vrais préceptes étendent les bornes de sa liberté. C'est avec ces touches légères que nous avons crayonné l'esquisse du poème épique. Le plan de cet ouvrage arrête à chaque instant notre plume. Passons rapidement au second genre de Poésie, qui est le dramatique, & qui nous fera peut-être encore transgresser les limites que nous nous sommes prescrites.

§. XIX. Quoi que dans le poème épique comme dans la fable & dans quelques autres espèces de Poésies, on fasse presque toujours parler les personnages qu'on y introduit, ce ne sont cependant au fond que des récits & des narrations, & par conséquent ils n'appartiennent pas, par leur essence & leur nature, au genre dramatique. Car *Le Drame* (mot qui vient du Grec δραμα (*actio*) ne consiste pas dans un simple récit, mais dans la représentation d'une action; qui demande nécessairement un dialogue & qui est faite pour occuper le théâtre. C'est au moins en ce sens que nous prenons ici ce mot, sans nous embarasser de la critique & de la signification étymologique. De tous les genres de poésies le drame est le plus important, parce qu'il occupe, qu'il divertit, qu'il instruit, qu'il épure le goût, qu'il corrige les mœurs, qu'il adoucit le caractère, & qu'en un mot, il sert à polir & à éclairer
des

des nations entières. Nous ne parlons ici que des spectacles d'aujourd'hui, & principalement de la scène Française, qui est si utile & qui fait tant d'honneur à cette nation. Si les Docteurs de l'Eglise primitive avoient connu nos spectacles, ils en auroient autant relevé le mérite, & recommandé la pratique qu'ils ont condamné, blâmé & pros crit ceux de leur tems. Ils avoit raison alors, ils auroient très grand tort maintenant. Malheureusement ils ont souvent des successeurs imbéciles qui ne jugent que sur le nom, qui ne savent distinguer ni l'essence, ni le caractère, ni les qualités différentes, & qui braillent parce que leurs dévanciers ont déclamé. La raison & la saine politique élevent au jourd'hui leur voix & nous disent que toute nation policée a besoin de spectacles honnêtes, polis, épurés, que les auteurs qui crient contre cet institut, ou qui découragent les plus beaux génies à travailler pour le Théâtre, & le peuple à y polir ses mœurs & à chercher une récréation innocente & même utile, sont des insensés & qui plus est, des citoyens pernicious, dont les écrits mériteroient d'être livrés aux flammes, plutôt que ceux des Philosophes qui s'égarent quelquefois dans la recherche de la vérité. Mais,

Le crime fait la honte & non pas l'echaffaut.

L'Abus qu'on a fait de bruler les ouvrages philosophiques a converti cette stérilité en honneur. Elle n'en impose plus qu'à la plus vile canaille. Les hommes capables de raisonnement examinent eux-mêmes un livre, en apprécient le mérite, & savent que les Conseils d'Etat &

les

les tribunaux de justice sont aussi peu faits pour décider des vérités ou des erreurs philosophiques, que les académies pour juger des intérêts de l'état, ou des litiges des citoyens. Cette vieille Pedanterie du Gouvernement est dégénérée en ridicule aux yeux des sages, & si l'on veut encore la mettre en pratique, il faudroit condamner au pilon les écrits qui tendent à étouffer le génie d'une nation, & à lui enlever une instruction & un plaisir à la fois.

§. XX. Les principales espèces de drames qui occupent aujourd'hui la scène des peuples policés sont 1. la Tragédie, 2. la Comédie, 3. L'Opera, 4. L'Opera comique, 5. les Pastorales, 6. les Intermèdes, 7. les Pantomines & 8. les Parades. Suivons cet ordre dans l'analyse abrégée que nous allons en faire.

§. XXI. *La Tragédie* est donc un poëme dramatique, qui représente sur le théâtre quelque action signalée ou quelque époque funeste de la vie d'illustres personnages. Son but est de réhausser aux yeux des spectateurs le prix des grandes vertus & des sentimens sublimes, comme de dégrader les vices, & de mettre dans tout son jour l'horreur du crime. Elle cherche à y parvenir en faisant jouer les deux grands ressorts de l'ame, ou en excitant la *pitié* & la *terreur*; c'est-à-dire en employant tout son art à émouvoir tellement l'ame du spectateur, qu'il s'intéresse pour les personnages vertueux & infortunés qu'elle introduit sur la scène, au point que leurs malheurs lui causent de la compassion ou de l'effroi, & qu'au contraire, les actions, les sentimens & les succès des personnages vicieux & criminels lui inspirent de l'horreur & de l'in-

dignation. Une tragedie est donc la représentation d'un seul événement, & non un tissu de diverses aventures. Dans un tel événement il doit régner par conséquent une triple unité, savoir *unité de tems, unité de lieu & unité d'action*, Mr. Despreaux a très heureusement exprimé toutes ces propriétés essentielles au drame tragique quand il dit :

*Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué.
Que le lieu de la scène y soit fixe & marqué.
Un rimeur sans péril, delà les pirenées
Sur la scène en un jour renferme des années.
Là souvent le Héros d'un spectacle grossier
Enfant au premier acte, est Barbon au dernier.
Mais nous que la raison a ses règles engage
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage.
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.*

Les règles de détail decoulent toutes naturellement de la définition même & des grands principes de la tragedie. Il nous est impossible de nous y engager, à moins que d'écrire une poétique dans les formes, ce qui n'est nullement notre plan, ni notre dessein.

§. XXII. Disons cependant encore quelques mots sur cette matière qui mériterait tant d'entendüe. Un poëme tragique doit toujours être divisé en cinq, ou du moins en trois actes. La raison en est, qu'il faut de toute nécessité délasser l'esprit du spectateur, qui ne sauroit être tendu si longtems, & sans interruption sur le même sujet. Son plaisir dégènereroit en fatigue. Il ne faut pas non plus ensanglanter la scène,
par-

parce que le dégoûtant, le cruel, ne fauroit jamais donner du plaisir à une belle ame, à un esprit raisonnable. Il ne faut pas aussi que dans une tragedie, l'horrible, le révoltant, le crüel, tienne la place du pathétique, du touchant, du triste. Il ne faut pas inspirer l'horreur en voulant exciter la pitié ou la crainte. Tous les personnages qu'on introduit, doivent interesser plus ou moins. Ceux qui y sont absolument inutiles deviennent insipides, & font languir la pièce. Après toutes ces règles bien observées, il faut *couvrir à la fin* & non pas s'y trainer; par conséquent *le dénouement* doit être court, vif, naturel, bien amené, nullement forcé, & s'il est possible heureux. Le spectateur en sort d'autant plus content de la pièce. Il se plaît à voir le crime puni & la vertu récompensée.

§. XXIII. Qu'on nous pardonne ici une question, peut-être téméraire! Seroit-il impossible d'imaginer un genre de spectacle ou de drame tragique plus encore en grand que celui qui est en usage chez les nations policées? En présentant au peuple sur le théâtre une action signalée, ne pourroit-on pas mettre sous les yeux du spectateur les grands événemens qui ont concourru à cette action, d'une autre manière que par un maigre, & toujours froid récit? Ne seroit-on pas charmé de voir en action, & comme dans la réalité même, ces grands événemens de l'histoire ancienne & moderne, tels qu'un siège fameux, une bataille mémorable, un triomphe, une cérémonie auguste, un incendie terrible, un combat naval, comme celui d'Actium, le Capitole en flâmes, l'Oympe & ses Dieux & mille objets pareils? Ce seroit en quelque ma-

nière rappeler les siècles passés, & faire vivre les hommes dans tous les âges. Il est vrai que l'Opera par ses machines, ses décorations, ses chœurs & ses ballets remplit en quelque manière cette idée; mais il la remplit très imparfaitement. Le chant, la musique, la petitesse de la salle, la mignature des décorations & cent usages ou coutumes absurdes qui concourent dans un Opera, rendent ce spectacle petit & ridicule. Nous avons ici en vüe un spectacle très en grand, un spectacle fait pour occuper tout un peuple, entrepris par une nation en corps, un edifice pareil au Cirque, & nous concevons très bien que ces fortes de représentations, ces drames tragiques si fort en grand, sont impraticables dans nos théâtres étroits, où souvent encore les loges & le parterre sont également déserts, où le vuide donne un air languissant à tout, & où l'entrepreneur meurt de faim. Nous sentons encore que dans un pareil spectacle, le comique seroit très proche voisin du tragique, mais nous pensons qu'un Auteur vraiment habile pourroit en tracer & en assurer les limites.

§. XXIV. *La Comedie* est une pièce de théâtre composée avec art pour représenter quelque action humaine, quelque événement ordinaire de la vie, mais capable d'intéresser en ce qu'il répand un ridicule sur les vices ou sur les faiblesses des humains. Le but de la comedie est donc de corriger les mœurs en divertissant; car les hommes sont toujours prêts à se pâmer de rire, quand ils voyent représenter les folies qu'ils font tous les jours. Il y a dans le monde trois tribunaux pour corriger les humains, dont il ne faut jamais confondre les bornes.

nes. Le premier, c'est la justice qui punit les crimes & les forfaits; le second, c'est la chaire qui terrasse les vices, & recommande les vertus morales; le troisième, c'est le théâtre qui dans la comédie chatie les ridicules & anime à des mœurs sages, ou qui dans la tragédie rend tantôt le vice odieux, & tantôt la vertu aimable par ses modèles. Il s'ensuit delà qu'il ne faut jamais introduire dans la tragédie des coupables que la justice criminelle puniroit sur l'échafaut, ni dans la comédie des moralistes qui seroient de bons prédicateurs, & des moralités qui conviennent au sermon. Toutes les pièces qui pèchent par cette inattention sont défectueuses. Les autres préceptes de détail que nous pourrions donner sur la comédie en général sont renfermés dans ces vers de l'art poétique.

*Que la nature donc soit votre étude unique
Auteurs qui prétendez aux honneurs du comique.
Qui conque voit bien l'homme & d'un esprit profond
De tant de cœurs cachez a pénétré le fond.
Qui sait bien ce que c'est qu'un Prodigue, un avare,
Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre,
Sur une scène heureuse il peut les étaler,
Et les faire à nos yeux vivre, agir & parler.
Présentez-en partout les images naïves:
Que chacun y soit peint des couleurs les plus vives.*

§. XXV. Quelques partisans que nous soyons de l'imitation exacte de la nature & de la décence de l'expression, il y a cependant à cet égard une observation très essentielle à faire, tant pour le spectacle en général, que pour la comédie en particulier. Tout poème dramatique est

fait moins pour être lû tranquillement dans un cabinet, ou pour être contemplé de près & à loisir, que pour être vû de loin & en un instant sur un théâtre. C'est une espèce de pièce de perspective, un morceau de sculpture destiné à être placé sur le comble d'un edifice, qui exige par conséquent des touches fortes & hardies, des proportions presque colossales ou du moins un peu plus grandes que nature. L'imitation trop exacte de la nature, le vrai sans aucune exagération, tous les traits fins & délicats, tous les raffinemens de morale, dont la plupart des pièces qui paroissent aujourd'hui, fourmillent, y sont donc très déplacés & deviennent des défauts véritables. Comme au spectacle les plus beaux traits du dialogue passent devant nos yeux ainsi qu'un éclair, que nous n'avons pas le tems d'en considérer la délicatesse, il faut que ces traits soient grands & hardis. Quand M. Despreaux reproche à Molière *qu'il fait quelques fois grimacer ses figures*, c'est qu'il ne connoissoit ni le théâtre, ni l'esprit, & le cœur humain aussi bien que cet inimitable comique. Ces prétendues grimaces sont plus judicieuses qu'on ne pense. Régnard qu'on peut envisager comme le premier comique après Molière a très bien senti la nécessité de cette sage exagération. On ne sauroit lire sans indignation les retranchemens qu'on a fait des plus beaux traits de Régnard dans la nouvelle édition des ouvrages dramatiques de cet auteur. Celui qui a été chargé de cette belle opération devoit avoir la main bien lourde & le tact peu subtil. Quand Hector dans le joueur présente au bon homme Géronte la liste des dettes de son fils, qu'il y trouve la pension de M^{lle}. Ma-

Margot de la Plante, qu'il s'écrie deux cent cinquante ecus! & que le valet lui répond.

— — *Ce n'est ma foi pas cher*
Demandez, c'est Monsieur un prix fait en hyver.

L'inepte correcteur a retranché ce mot admirable pour y substituer une platitude. Il faut que les mœurs d'une femme soient abominables, si un pareil trait peut blesser la délicatesse de son oreille, & il ne faut jamais supposer une corruption si générale dans les mœurs d'une nation, ni sous ce prétexte cacher la stérilité de son propre génie & ennuyer par des pièces très décentes, mais froides à la glace, comme le sont celles qui paroissent maintenant.

§. XXVI. C'est par la même raison que les sentimens de vertu & de grandeur d'ame doivent toujours être un peu chargés, un peu exagérés, dans la tragedie. Mais il ne faut rien outrer. Ces sentimens sont comme les belles médailles qu'on conserve dans un cabinet par curiosité & pour servir en tout cas de modèles, mais dont on ne sauroit faire usage dans la vie, & qui n'y ont point de cours, comme la monnoie courante. C'est aussi par la même raison que *le nouveau genre touchant*, qu'on appelle par dérision *le genre larmoyant* est défectueux. „ Il paroît peu „ raisonnable d'introduire sur la scène des acteurs „ de la secte d'Héraclite, de confondre la rian- „ te Thalie avec la triste Melpomène, & d'em- „ prunter des Romains quelques scènes, ou quel- „ ques traits maigres & lachés, quelques tri- „ vialités édifiantes, auxquels cependant le spec- „ tateur applaudit quelquefois en baïllant ”.

C'est bien là ce qui n'est pas fait pour être vu de loin. L'Homme de goût peut encore plutôt souffrir ces pièces ultramantaines, où la règle de l'imitation de la nature est entièrement violée, où tous les personnages sont pris d'idée, comme l'Arlequin, le Pantalon, le Docteur &c. où la fiction règne d'un bout à l'autre, où la magie, la forcillerie & le merveilleux prennent constamment la place du vrai & du naturel. Ce genre est à la vérité sans aucune comparaison inférieur au genre noble & naturel de la comédie Française, mais les grands traits, les touches hardies les faillies plaisantes dédommagent souvent le spectateur de ce que le genre a de misérable, l'on sort de la comédie Italienne en riant, & quelquefois on se souvient toute sa vie d'une pièce qu'on y a vûe avec plaisir.

§. XXVII. Les grandes comédies doivent être divisées en cinq ou en trois actes. *Les petites Pièces* qu'on représente à la suite des autres, sont d'un acte, & il faut y mettre toute la vivacité possible, beaucoup de feu dans le dialogue, beaucoup d'action, pas un mot, pas une action qui ne porte coup. En général, pour composer une pièce de théâtre, on fait bien d'inventer d'abord son plan, sa fable, d'en faire un canevas en guise de roman, & de le dialoguer ensuite. Finissons nos réflexions sur la comédie en général par une seule remarque. Auguste reprochoit à Terence, qu'il manquoit à ses pièces, ce qu'il appelloit *vis comica*. Ce mot dit plus qu'on ne pense. Il se rend difficilement dans nos langues, mais nous sentons très bien tout ce qu'il désigne, & nous pouvons dire hardiment que toutes les comédies où la force comique

ne

ne regne point, ne méritent pas ce nom, que ce sont des amphibies qu'on fait bien de nommer *pièce*, comme Cénie, Melanide &c. Les Anglois expriment par le mot de *humour* quelque chose d'approchant.

§. XXVIII. *L'Opera* est un drame représenté en Musique. Ce spectacle fut inventé à Venise, & l'abbé Perrin en introduisit l'usage à Paris en l'année 1669. Il exige une magnificence éclatante & une dépense toute Royale. Le poëme doit être nécessairement composé en vers, parce que les opéras sont chantés & accompagnés par une symphonie, & qu'il n'y a que les vers qui soient bien susceptibles de Musique. Pour rendre ce spectacle encore plus brillant, il est orné de danses, de ballets, de décorations superbes & de machines surprenantes. Les habits des acteurs, des actrices, des personnages du chœur, des danseurs & danseuses, tous faits avec autant de somptuosité que de goût achevent de rendre un opera pompeux. C'est ce qui a fait dire à M. de V. . . .

*Il faut se rendre à ce palais magique
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.*

Cependant malgré cette réunion des arts & des plaisirs à une dépense excessive & à un faste éblouissant, l'opera est aux yeux de quelques personnes de gout une magnifique sottise, parce que le naturel y manque d'un bout à l'autre. Ce n'est point à nous à disputer des goûts. Nous par-

lerons de la musique, de la danse, des décorations, des machines & de la peinture des operas aux chapitres consacrés à ces matières, & ne traiterons ici que du poëme qui en fait le fondement.

§. XXIX. L'Expression des pensées par le chant & la musique est si peu naturelle à l'homme & a quelquechose de si forcé, de si guindé, qu'on ne conçoit pas trop comment la première idée a pû venir aux beaux esprits de vouloir représenter une action humaine, & qui plus est, sérieuse & tragique, autrement que par la parole. Nous avons il est vrai des operas Italiens de l'illustre Métastase, & en françois de Mr. Quinault, Fontenelle &c. dont les sujets sont si humains & tragiques qu'on peut les nommer des tragedies en musique, & de vrais chefs d'œuvres en leur genre. Mais, je crois avoir observé qu'on est fort satisfait, fort touché, à la lecture de ces drames, qu'on se plait beaucoup à en voir la représentation, mais que le spectateur est plus enchanté de la magnificence du spectacle & de la beauté de la musique, qu'émû de l'action & de ce qu'elle a de tragique. Nous ne sommes pas du nombre de ces critiques, qui s'efforcent de prouver que les humains ont tort de prendre du plaisir à une chose qui leur en fait effectivement, qui blament un Amant de trouver sa Maîtresse aimable parce qu'elle n'a pas les traits réguliers, & qui voudroient appliquer sans cesse le compas de la logique aux ouvrages du génie; mais nous n'avons fait les réflexions susdites que pour essayer s'il ne seroit pas possible d'augmenter le plaisir des nations policées, en rapprochant
chant

chant l'opéra un peu plus du naturel, du vraisemblable & de la raison.

§. XXX. Nous croyons donc que le Poëte ne devrait choisir jamais son sujet, ou du moins très rarement dans l'histoire, mais le prendre dans la fable, dans la mythologie, ou dans le pais des enchantemens. Un esprit raisonnable est toujours choqué d'entendre un Héros imparfait avec un filet de voix de serin siffler à l'army, à l'army, animer ses soldats au combat, les conduire à l'assaut, ou haranguer tantôt le peuple, & tantôt une assemblée de graves Sénateurs. Rien n'est plus risible & il faudroit avoir une ame singulièrement sensible pour en être touché. Mais nous ignorons quel a été le langage des Dieux, leur manière de s'exprimer, il nous est permis de nous faire là dessus telle illusion que bon nous semble, & de croire qu'ils ont chanté pour se distinguer des humains. D'ailleurs toute la magie des décorations & des machines devient naturelle dans ces sortes de sujets & même nécessaire; ce qui fraye le chemin à toute la pompe du spectacle. Les chœurs, les danses, les ballets, la symphonie, les habillemens tout peut-être rendu analogue à un pareil sujet; rien n'est forcé, absurde & choquant. Quiconque a du génie, & fait bien la fable, y trouvera une source féconde pour puiser des sujets sans nombre, très variés, & très propres au drame d'un opéra.

§. XXXI. Nous parlerons au chapitre de la Musique de celle qui nous semble la plus convenable pour un tel drame, & des divers changemens dont elle nous paroît susceptible, pour la perfectionner & l'approprier à une
ex-

expression plus pathétique, plus noble, & plus naturelle tant dans les récitatifs que dans les airs & les chœurs. Nous n'avons ici pour objet que les travaux du Poète. Celui-ci ne doit jamais perdre de vuë la nature dans la plus grande fiction même. Un Dieu, un Demi-Dieu, un Héros insigne, tel par exemple que Renaud dans Armide, une Fée, un Génie, une Nimphe, une Furie &c. doit toujours être représentée selon le caractère qu'on lui attribué, & ne jamais parler le langage d'un fat ou d'une petite maitresse. Le récitatif qui forme le fond du dialogue demande des vers libres & irréguliers, qui avec la simple cadence approchent le plus du langage ordinaire. Les airs ne doivent point être amenés par force ni être placés mal à propos, soit pour terminer une scène, soit uniquement pour faire briller la voix d'un acteur, mais naître du sujet même, exprimer quelque sentence, quelque sentiment, quelque précepte fort & tranchant, tendre & touchant, ou quelque comparaison brillante, mais naturelle, & se placer comme d'eux-mêmes dans un monologue, ou dans une scène à deux. Il faut en éviter surtout la longueur, principalement quand un pareil air entre dans le dialogue, vû que rien n'est plus plat, ni plus revoltant que la contenance des autres personnages qui se trouvent sur la scène, dont le silence n'exprime rien, & qui ne savent que faire de leurs mains & de leurs piés, tandis que l'autre acteur s'égoïfle. Les vers de tous les airs doivent être du genre lyrique & renfermer quelque image poétique, ou peindre quelque grande passion, qui puisse fournir au compositeur l'occasion de déployer ses talens, & de donner aux

pa-

paroles une - expression vive & sensible par la Musique. Des paroles froides se rendent toujours mal par le chant & deviennent d'un insipide, d'un ennui mortel dans un air. Les comparaisons usées des Italiens d'un ruisseau qui coule, d'un oiseau qui vole &c. &c. ne peuvent plus se soutenir. Il en est de meme des chœurs, dont l'intervention doit être également naturelle & à propos. C'est tantot tout un peuple, tantot les habitans d'une contrée, tantot des Guerriers, tantot des Nymphes, tantot des prêtres & Prêtresses &c. qui élèvent leurs voix, qui demandent justice, qui implorent des faveurs, ou qui rendent en corps quelque hommage. L'action même en doit fournir l'idée, les paroles, & la place, au Poëte ingénieux.

§. XXXII. Enfin l'opera étant un spectacle fait moins pour satisfaire l'esprit, que pour charmer l'oreille & toucher le cœur, mais surtout pour frapper les yeux, le Poëte doit avoir une attention particulière à cet objet, & savoir amener les coups de théâtre, des combats, des ballets, des fetes, des jeux, des entrées pompeuses, des processions solennelles, des incidens merveilleux qui arrivent dans les Cieux, sur la terre, sur la mer & jusques dans les enfers; mais toutes ces choses exigent un grand caractère & une précision infinie dans l'exécution, vû que sans cela le comique étant très voisin du sublime, elles paroissent d'abord ridicules. L'unité de l'action doit regner à la verité dans un pareil poëme, & tous les incidens épisodiques concourir à la fin principale, sans quoi ce seroit un cahos monstrueux, mais il est impossible d'y observer scrupuleusement l'unité du tems & du lieu.

Ce-

Cependant la liberté que la raison accorde à cet égard au Poète n'est pas sans bornes, moins il en abusera, & plus son poème sera parfait, & il ne seroit peut-être pas impossible d'arranger les choses de manière qu'en changeant les décorations, le Peintre pourroit toujours faire paroître quelque partie de la décoration principale qui caractérise le lieu de la scène, comme un coin d'un palais au bout d'un jardin, ou d'une place qui y conduit &c. Mais tout cela souffre des difficultés & même des exceptions, & l'art du Peintre doit concourir en pareil cas avec celui du Poète. Au reste tous les operas de l'Europe sont d'un bon tiers trop longs, surtout les Italiens. Toutes nos tragedies le sont de même. L'Unité de l'action demande la briéveté & l'ennui est inséparable d'un divertissement qui dure quatre heures d'horloge & quelquefois plus. On cherche à obvier à cet inconvenient en partageant un opera en trois ou même en cinq actes, mais l'expérience prouve que cette division, quoique sage, ne suffit pas encore pour délasser l'esprit.

§. XXXIII. Les prologues dont on fait précéder quelquefois les operas & toutes sortes de poèmes dramatiques, consistent tantôt dans des fictions ingénieuses, qui tendent à avertir le spectateur du sujet de la pièce, à lui en faciliter l'intelligence, ou à faire l'apologie de l'auteur. C'est sous cette forme qu'ils paroissent principalement chez les Anciens. Tantot ils ont pour but de faire l'éloge d'un Monarque, d'un Prince ou d'un Héros & de parler dans un dialogue feint, de certains événemens réels qui leur sont agréables ou glorieux. Le genie est le créateur d'un

d'un prologue, la délicatesse en fait l'ame, la fadeur en est l'écueil ordinaire. On ne conçoit pas comment des Monarques sages du siècle passé ont pû souffrir ces coups d'encensoir assommans, ces louanges outrées, accumulées les unes sur les autres, qui leur furent données par des Histrions à leurs propres gages, en leur présence & à la face de tout leur peuple. Il faut être idole pour pouvoir supporter un pareil encens dans un semblable temple. Les prologues se chantent à l'opera, & se recitent devant les tragedies ou les comedies.

§. XXXIV. *Les operas comiques* sont des espèces de parodies de l'opera serieux. Tantot ils contiennent une critique fine, judicieuse & plaisante d'un autre opera ou d'une tragedie célèbre; tantot ce sont des sujets simples, naturels & plaisans reduits en drame, & en musique. On a de nos jours beaucoup perfectionné ce genre de spectacle, en France comme en Italie. *La Chercheuse d'esprit, le Devin du village* & quelques autres pièces pareilles sont des chefs d'œuvres à mes yeux. En France on applique ordinairement les mélodies des vaudevilles & des chansons les plus connues & les plus applaudies, au texte d'un pareil drame & cette methode produit un effet charmant. En Italie, où l'on appelle un semblable spectacle, *opera buffa*, les plus grands Poètes & les plus habiles Compositeurs se sont appliqués à faire des operas comiques & à les mettre en musique. Les intermèdes ou *intermezzi* Italiens, qu'on représente dans les entre-actes, sont des espèces d'operas comiques à deux ou trois personnages. Le celebre *Pergolesi* en a mis quelquesuns en musique, & entre autres *la*
Ser-

Serva Padrona, qui mériteront à jamais l'applaudissement des connoisseurs, & de tout homme qui a du goût. On les partage également en trois actes, & ils sont mêlés d'airs, de recitatifs & de *duos*, comme les operas serieux.

§. XXXV. Il y a encore de petites farces qu'on nomme *parades* ou parades en plein vent. L'origine de ce mot vient des danseurs de corde & des farceurs qui envoient leurs bouffons sur un espèce de balcon pratiqué exterieurement à l'entrée de leur théâtre pour y faire des lazzis, des postures & des plaisanteries capables d'arrêter les passans, & de les attirer à ce spectacle. Ces gens faisoient d'abord des espèces d'impromptus fors fades; mais depuis quelque tems ils se sont appliqués à imaginer des canevas ingénieux pour ces sortes de pièces, & les plus honnêtes gens s'amusent quelquefois à les imiter dans leurs appartemens à *buis clos*. Ils choisissent un sujet drammatique, ils font le plan d'une petite parade, & la jouent d'imagination sur le champ. Il faut convenir qu'une pareille représentation prend un grand air de verité par le langage naturel & non étudié qu'on y applique.

§. XXXVI. L'Allemagne a vû naitre depuis quelque tems sur son théâtre un nouveau genre de drame, qui consiste dans les *pastorales*. Mais on peut dire à la lettre de ce spectacle qu'il est *renouvelé des Grecs* & des Latins. Les Eclogues les Idylles & les Pastorales dialoguées des anciens en ont sans doute fait naitre l'idée. Soit qu'on représente une pareille pastorale en simple recit par la déclamation, ou qu'on y applique la Musique en la reduisant en *operette*, l'expression naïve, l'imitation ingénieuse de la nature, les beau-

beautés qui en resultent, le tendre & le délicat qui en fait l'ame, le caractère des Bergers, leur habillement, le lieu de la scène, le charme des décorations, tout concourt à en faire un spectacle très touchant & très agréable. Mais il n'en faut point abuser. Ce genre n'est point susceptible ni d'une grande variété, ni d'une grande élévation; il ne comporte ni un grand tragique ni un grand Comique, & tout ce qui est simplement délicat, tout ce qui ne souffre pas pour ainsi dire des nuances fortes, hardies, tranchantes, affadit à la longue, surtout au théâtre. Nous finirons nos observations sur la Poësie dramatique par un seul précepte, qui est peut-être le plus important de tous; c'est que *les grands & sublimes sentimens dans le genre tragique, & les saillies, bons mots & plaisanteries dans le genre comique doivent toujours naître du sujet même, & non pas paroître comme des productions de l'esprit du Poëte amenées par force.* C'est toujours le personnage qui doit parler dans une pièce selon la nature de son caractère, & jamais l'auteur.

§. XXXVII. Après le genre épique & dramatique, nous plaçons ici au troisième rang le *lyrique*. L'Antiquité lui a donné son nom. Elle rangeoit sous cette classe des morceaux de Poësie, ou des pièces de vers qui se chantoient avec l'accompagnement d'un instrument nommé Lyre. Les modernes ont conservé cette dénomination, & y attachent à quelques différences près, la même idée. C'est ainsi qu'on appelle Pindare le Prince des Poëtes lyriques Grecs, Horace celui des Latins, & Malherbe celui des François. Mais le genre lyrique comprenoit chez les anciens mêmes différentes espèces de vers, il en comprend

encore plus chez les modernes & surtout chez les François. Comme notre Musique a été beaucoup perfectionnée, & que nos instrumens sont plus multipliés que ceux des anciens, nous rangeons aujourd'hui sous le genre lyrique toutes les pièces de vers qui sont susceptibles de chant & d'accompagnement sans être faits pour le théâtre, & qui n'appartiennent point au dramatique, ni à un autre genre particulier.

§. XXXVIII. La première espèce du genre lyrique c'est L'ODE. M. Despreaux nous en trace une très belle & juste peinture en ces vers :

*L'Ode avec plus d'éclat, & non moins d'énergie
Elevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,
Entretient dans ses vers commerce avec les Dieux.
Aux Athlètes dans Pise elle ouvre la barrière,
Chante un vainqueur poudreux au bout de la carrière;
Mène Achille sanglant aux bords du Simois
Ou fait fléchir l'Escaut sous le joug de Louïs.
Tantot comme une Abeille ardente à son ouvrage
Elle s'en va de fleurs dépouiller le rivage :
Elle peint les festins, les danses & les ris,
Vante un baiser cueilli sur les lèvres d'Iris,
Qui mollement résiste & par un doux caprice
Quelquefois le refuse, afin qu'on le ravisse.
Son stile impétueux souvent marche au hazard.
Chez elle un beau desordre est un effet de l'art.
Loin ces rimeurs craintifs, dont l'esprit phlegmatique
Garde dans ses fureurs un ordre didactique :
Qui chantant d'un Héros les progrès éclatans
Maigres historiens, suivront l'ordre de tems.
Apollon de son feu leur fut toujours avare &c.*

Ces mots, si l'on y réfléchit bien, renferment
l'es-

l'essentiel de tout ce que nous pourrions dire ici sur le choix du sujet, & sur la composition poétique de l'Ode. Quant aux divers caractères dont elle est susceptible, aux différens genres de vers qu'elle peut employer, & au mécanisme en général que le Poète doit observer en faisant une Ode, nous en traiterons plus amplement au chapitre suivant de la versification. On y trouvera même des exemples capables de répandre plus de jour sur les règles & les préceptes. Nous en agissons de même à l'égard de tous les autres genres & espèces de vers, dont il nous reste encore à parler dans ce présent chapitre, & nous le disons ici une fois pour tout, pour ne plus le répéter.

§. XXXIX. Au genre lyrique appartiennent donc encore,

1. *Les Stances* espèces d'Odes en strophes ou couplets de 4, 6, 8, 10 ou 12. vers. On les fait aussi quelquefois en nombre impair de 5, 7, 9 ou 13. vers. Elles exigent moins de feu, moins d'enthousiasme poétique que l'Ode. Elles marchent plus terre à terre, & c'est la raison pourquoi divers Poètes célèbres s'y sont mépris, ont abusé du nom d'Ode, & l'ont donné à ce qui n'étoit que stance.

2. *Les Quadrains* ou *Quatrains* qui sont des couplets de quatre vers. Leur caractère est communément simple & grave. On les compose d'ordinaire en grands vers, & ils ont un sens détaché les uns des autres. Ceux de Pybrac, malgré tous leurs défauts, peuvent cependant servir de modèle.

3. *Les Madrigaux*, ou pièces de poésie amou-

reuses, composées d'un nombre indéterminé de vers libres & inégaux, & qui renferment quelque pensée tendre & délicate. La chute n'en est pas si vive & brillante que celle de l'épigramme. Une certaine simplicité belle, noble & sage en fait au contraire le caractère. Le Madrigal n'est pas ordinairement divisé en strophes ou couplets, & par conséquent, il ne sauroit former de chanson, mais il peut très bien servir à un grand air.

4. *Les Rondeaux* ne se chantent pas communément, mais il y en a qui pourroient être mis en Musique avec beaucoup de succès, & qui y auroient une grace particulière. Le Rondeau né Gaulois a la naïveté en partage, dit Boileau; & c'est en effet son caractère.

5. *Les Triolets* sont des petits rondeaux composés de cinq ou de huit vers sous deux rimes. Le sujet en est quelquefois plaisant & quelquefois satirique. Ils ne sont plus gueres à la mode.

6. *Les Sonnets* sont des Poésies renfermées en quatorze vers. C'est la plus difficile pièce de la Poésie. Il faut y être exact jusqu'au scrupule. Aucun vers foible n'y doit entrer, ni aucun mot y être repeté. La chute doit y être belle & heureuse, c'est-à-dire qu'ils doivent finir par une pensée ingénieuse. C'est ce qui fait dire à M. Despreaux,

Un Sonnet sans défaut vaut seul un long poëme.

7. *Les Vaudevilles* sont des chansons que le peuple & souvent les plus honnêtes gens chantent, sur toutes sortes de sujets. Les François y

y excellent, & il faut convenir qu'il y en a de charmans.

*Le François né malin forma le Vaudeville.
Agréable, indiscret, qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche & s'accroît en marchant.
La liberté Françoisse en ses vers se déploie;
Cet enfant du plaisir veut naître dans la joie.*

B O I L E A U.

8. *Les Lais* formoient la Poësie lyrique des vieux Poëtes françois. Le mot, qui vient de *leſus*, signifie complainte ou doléance. Il y avoit anciennement le grand & le petit Lay. Le premier étoit un poëme composé de douze couplets de vers sur deux rimes. Le second étoit de seize ou de vingt vers divisé en quatre couplets, & aussi presque toujours sur deux rimes. On prétend qu'ils ont été faits sur le modèle des vers trochaïques grecs & latins.

9. *Les Virelais* different du Lai a) en ce qu'on met plusieurs rimes masculines tout de suite en tel nombre qu'on veut, & qu'on y place ensuite une féminine. Après quelques couplets on varie, on met plusieurs rimes féminines, & on y ajoute une masculine; b) en ce qu'ici il faut que tous les vers soient égaux, tandis que dans le Lai, le vers intercallaire est plus petit. Le nom de virelai vient de *virer* ou tourner, parce qu'après avoir conduit quelque tems le Lai sur une rime dominante, on le fait virer ou tourner sur une autre rime.

10. *Le Chant roïal* est encore un monument de l'ancienne Poësie françoise, qui n'a été retenue qu'en peu d'endroits, comme à Toulouse dans

H 3

l'A.

l'Academie des jeux floraux. Il a été ainsi nommé, à cause que le sujet étoit donné par le Roi de l'année courante, c'est-à-dire celui qui avoit emporté le prix l'année précédente. Le Chant roïal se faisoit à l'honneur de Dieu, ou de la Vierge, ou sur quelque autre argument grave, grand & serieux. Il est ordinairement composé de cinq couplets, d'onze vers chacun, & est terminé par l'envoi, ou explication de l'allegorie, qui est de cinq vers, ou tout au plus de sept. Les règles de sa versification sont très pénibles, & le lecteur tient rarement compte au Poète de cette laborieuse pédanterie.

11. *La Ballade* se rapporte au Chant roïal, comme le Triolet au Rondeau. Elle n'a que trois couplets, & l'envoi qui est de 4 ou 5. vers, selon que le couplet est un huitain ou un dixain.

*La Ballade asservie à ses vieilles maximes
Souvent doit tout son lustre au caprice de rimes.*

dit Boileau avec raison. On en trouve des exemples dans Marot, chez Sarrafin & ailleurs.

§. XL. 12. *Les Mascarades* sont des espèces de petits vers tantot satiriques & tantot en forme de compliment pour des personnages travestis en la raison du Carnaval, ou à quelque autre fête ou bal masqué. On peut rapporter à ce genre les Mascarades Italiennes que des Poètes lyriques de cette nation font pour le carnaval, de même que les impromptus, que les Poètes de la Cour de quelques Princes d'Allemagne font obligés de faire par ordre ou par état à l'occasion de quelque tirage solennel, soit au blanc, soit à l'oiseau, ou de quelque divertissement à la
COUR,

Cour, comme à la représentation d'une économie rustique &c. On sent assez ce que cela peut être.

13. *Les Amphigouris* des François & les *Quolibets* des Allemands reviennent à-peu-près au même. Ce sont des espèces de turlupinades en petits vers, qui présentent des pointes ou des allusions malignes; mais qui n'ont point de sens suivi, ni de liaisons d'idées entre eux. Ils sont tous du genre lyrique, & se chantent communément. Il y en a de très plaisans, comme celui qui commence par ces mots

*Frisez le Mouphti,
Fi!
Poudrez le Soppi,
Fi!
Tous deux sans pèruque
Montant à cheval
Mal &c.*

14. *Les Romances* sont aujourd'hui des espèces de chansons dans lesquelles on fait le récit de quelque événement tiré de la fable ou de l'histoire ou de quelque aventure arrivée à des Amans &c.

15. *Les Vers concordans*, sont des vers qui ont plusieurs mots communs, & qui renferment un sens ou opposé, ou différent, à cause des autres mots. On en trouve souvent dans des Operas, dans des duos &c. comme

Je m'abandonne à { mon ardeur }
 { ma fureur }

Quel trouble me saisit { ma surprise }
 { ma fureur } est extrême!

{ Chantez } tant de vertus.
 { Chantons }

Il faut { mourir }
 { partir } pour satisfaire

A cette loi severe. &c.

16. Les Elegies & les Tristes appartiennent à à plusieurs égards aussi au genre lyrique ; parce que le chant semble être très propre à exprimer les doléances funebres & les plaintes des amans. Les Poètes devroient y avoir quelque attention & chercher à adapter les elegies à la Musique, ou du moins les en rendre suscepibles. Ce seroit le moien d'avoir de l'etoffe pour des grands airs pathétiques, des cantates &c. Écoutons encore M. Despreaux. Rien n'est plus beau que ce qu'il dit sur l'elegie :

*La plaintive Elegie, en longs habits de deuil
 Sait les cheveux épars gémir sur un cercueil.
 Elle peint des amans la joie & la tristesse,
 Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse.
 Mais pour bien exprimer ces caprices heureux,
 C'est peu d'être Poète, il faut être amoureux.
 Je hais ces vains auteurs, dont la muse forcée,
 M'entretient de ses feux, toujours froide & glacée,
 Qui s'affligent par art, & sous de sens rassis
 S'erigent, pour rimer en amoureux transis.
 Leurs transports les plus doux, ne sont que phrases vaines
 Ils ne savent jamais, que se charger de chaines,*

Que

*Que bénir leur martyre, adorer leur prison,
Et faire quereller le sens & la raison.
Ce n'étoit pas jadis sur ce ton ridicule
Qu'amour dictoit les vers, que soupiroit Tibulle;
Ou que du tendre Ovide (*) animant les doux sons
Il donnoit de son art les charmantes leçons.
Il faut que le cœur seul parle dans l'élegie.*

Mais comme il y a des elegies très longues, & qui ne semblent pas être faites pour le chant, on peut aussi les ranger par cette considération sous le genre didactique, ou sous tel autre qu'on voudra. Les sublimes lamentations du Prophete Jérémie, que M. d'Arnaud a si heureusement traduites en François, sont des Tristes ou des Elegies.

§. XLI. Au genre Lyrique appartiennent encore les poésies pastorales ou les chansons des Bergers & des habitans de la campagne & des forêts, & tout ce qui dans ce genre est susceptible d'un accompagnement de Flute, Hautbois, Chalumeau, Guitare. Parmi ces Poésies champêtres nous avons.

17. *Les Eglogues* ou eclogues sont des morceaux de Poésie Lyrique où l'on introduit des Bergers, des Pâtres & des citoyens de la campagne qui s'entretiennent & qui peignent l'image de la vie pastorale & champêtre. Ce n'est cependant point aux choses purement rustiques qu'est attaché l'agrément de l'églogue, mais à ce qu'il y a de tranquille dans la vie de la campagne;

(*) Tout le monde connoit les Tristes d'Ovide & les Elegies charmantes de Tibulle. Ce sont des modèles.

H 5

pagne; les sentimens qu'on y déploye doivent à la verité être plus fins & plus délicats que ceux des vrais bergers, mais il faut leur donner l'expression la plus simple & la plus champêtre qu'il est possible. C'est la nature qui doit toujours parler dans l'eclogue, & l'art doit s'y cacher soigneusement.

18. *Les Idylles* sont de petits poèmes egayés qui contiennent des narrations ou descriptions de quelques aventures agréables. Celles de Théocrite, qui peuvent servir de modèles, renferment des agrémens inexprimables sous une simplicité naïve & champêtre; c'est ce qui fait dire à M. Boileau que

*Son tour simple & naïf n'a rien de fastueux,
Et n'aime point l'orgueil d'un vers présomptueux.*

19. *Les Villanelles* sont encore des espèces de Poésies pastorales qui se chantent & dont tous les couplets finissent par un même refrain. Il y en a plusieurs exemples dans l'Astrée de M. d'Urfé & dans la Poétique, soit disante, de M. Richalet. Au reste il y a des Auteurs qui croient que les Eglogues, Idylles, &c. n'appartiennent point au genre Lyrique. Mais peu nous importe. Si l'on veut en faire un genre à part, un genre pastoral, je ne m'y opposerai pas. Ce qu'il y a de certain, c'est que ces sortes de Poésies semblent être faites pour la Musique, & qu'anciennement les eclogues se chantoient.

§. XLII. 20. *Les Cantates*, mot qui est Italien dans son origine, sont des pièces de Poésie variées de récitatifs, d'airs, d'ariettes, de duos &c. Souvent ils sont d'une voix seule, mais plus sou-

souvent & mieux encore à deux voix. Ils sont susceptibles du plus grand accompagnement. Il y en a de spirituelles, de galantes, d'heroïques, de pastorales &c. Les modèles qu'on en trouve dans Bernier, mais surtout dans Rousseau font bien connoître que la cantate est susceptible des plus grandes beautés poétiques & musicales, & que c'est peut être le chef d'œuvre des deux arts à la fois.

21. *Les Cantatilles* sont de petites Cantates dont la musique est ordinairement dans le goût Italien.

22. *Les Serenades* sont des espèces de Cantates faites pour être apprises par cœur & pour être données avec un accompagnement d'instrumens de musique à quelcun pendant l'obscurité de la nuit pour l'honorer ou pour le divertir. L'Usage en est le plus commun en Espagne. Toutes les Poësies qui en font le texte, sont du genre lyrique.

§. XLIII. Enfin la religion même emploie quelquefois la Poësie Lyrique pour élever l'ame jusqu'à Dieu. Nous avons en ce genre.

23. *Les Pseaumes*, nom qui est consacré particulièrement aux CL. hymnes attribuées à David, & qui sont remplies d'un feu divin, d'un enthousiasme véritablement oriental, d'une imagination vive & d'une force inimitable pour les poètes occidentaux.

24. *Les Cantiques* forment le texte d'un chant spirituel par lequel on temoigne quelque joie, ou allegresse, à l'honneur de Dieu, ou on lui rend grace de quelque bienfait, ou l'on exprime quelque sentiment de pieté dont l'ame est penetrée. Ils forment surtout le chant d'Eglise.

On

On diroit qu'il y a un mauvais sort attaché aux cantiques allemands des Protestans en ce que dans le nombre immense dont leurs livres sont remplis, il ne s'en trouve que très peu qui soient exemts de défauts essentiels, soit à l'égard de l'expression, soit à l'égard de la versification, soit même eu égard aux pensées. Les plattitudes les plus insipides & les expressions les plus basses s'y mélent presque toujours à ce qu'il y a d'ailleurs de bon, de sensé & d'édifiant. On en excepte cependant tous ceux de M. Gellert & quelques peu d'autres, & il seroit à fouhaïter que nos meilleurs Poëtes voulussent consacrer leurs talens à ce genre, mais il faudroit qu'ils fussent remplis de l'esprit de David. Le médiocre est ici insupportable.

25. *Les Hymnes* sont des espèces d'odes propres à être chantées en l'honneur de la divinité. Chez les anciens ces hymnes étoient d'ordinaire composées de trois couplets ou stances. L'Une s'appelloit Strophe, l'autre Antistrophe, & la dernière Epode. On chantoit des hymnes à la louange de Bacchus. L'Eglise a conservé ce nom. On appelle le *gloria in excelsis* l'hymne angelique. Il y en a dans le bréviaire, & l'on a des hymnaires entiers ou des livres qui en contiennent un grand nombre.

26. *Les Motets* ne sont proprement que des compositions de musique sur une période courte, ou sur quelques versets ou antiennes, qui sont propres pour les eglises. Mais on peut rapporter à ce genre tous les grands motets, tous ces textes pour la musique spirituelle, ou ces espèces de cantates sacrées que les plus habiles Poëtes ont composé, que les plus grands compo-
siteurs

siteurs ont mis en musique & que diverses Nations chrétiennes font exécuter, soit en carême soit en d'autres tems de l'année pour exciter leur dévotion. Tels sont par exemple le fameux *Stabat mater dolorosa* de Pergolesi, la Mort de Jésus, le Joas Roi de Juda, & une infinité d'autres dans toutes les langues, surtout en Allemand, où l'on excelle en ce genre.

27. *Les Noëls* sont aussi des chansons spirituelles faites en l'honneur de la nativité du Sauveur du monde. Mais il faut convenir que l'usage trop commun de ces noëls, que les enfans chantoient dans les rues, dans les villages & sur les grands chemin en a fait faire des abus, & qu'on a mêlé dans ces chansons le sacré & le plaisant, l'édifiant & le profane d'une manière très peu convenable à ces sujets.

§. XLIV. Le quatrième genre de Poësie est le *didactique* ou le *dogmatique*. Il comprend sous lui, comme espèces.

1. *Tous grands Poèmes dogmatiques*, comme le poëme de Lucrèce de la nature des choses, l'anti-Lucrèce du Cardinal de Polignac, les Géorgiques de Virgile, l'art de la guerre du Philosophe de sans souci, l'art poétique d'Horace & de Boileau, le poëme sur la religion de Racine le fils, & tout ce qui enseigne quelque doctrine, art ou science.

2. *Les Poèmes en vers purement historiques* où l'imagination & la fiction n'ont aucune part, & qui appartiennent plus à la versification qu'à la Poësie.

3. *Toutes les épitres en vers*, comme celles d'Horace,

race, de Boileau, de Voltaire & d'autres grands poètes, qui sont des chefs d'œuvres & des modèles en ce genre.

4. *Les épîtres chagrines*, qui sont des espèces de tristes ou elegies, mais sans fiction, & conçues avec cette simplicité qui fait le caractère du genre didactique, & en vers qui ne sont pas propres au chant ou à la musique.

5. *Les Heroïdes* sont des imitations des épîtres d'Ovide qui sont faites sous le nom de quelques Héros & Heroïnes de la fable.

6. *Les Satires*, comme celles d'Horace, de Juvenal, de Boileau &c. &c.

7. *Les eloges & les panegyriques* des Saints, des Héros & des personnages illustres qui sont faits en vers.

8. *Les compliments en vers*, adressés à des Mécenés, à des personnes respectables ou à des amis à quelque occasion solennelle, comme à leur mariage, fête ou jour de naissance, comme les Epithalames & autres pièces de vers semblables.

9. *Les epigrammes*, qui sont des petits poèmes susceptibles de toutes sortes de sujets, qui doivent finir par une pensée vive, nette & juste. Une epigramme peut être renfermée en deux vers, & la dernière pensée qu'on nomme la pointe ou la chute, doit présenter un bon mot. Le but de l'epigramme est d'instruire & de corriger les mœurs en divertissant. C'est cependant une règle que les Poètes n'observent pas toujours. Ils l'emploient quelquefois à mordre & à déchirer leur prochain, & quelquefois aussi à présenter des images peu propres à exciter des idées capables d'opérer la pureté & la décence des mœurs.

mœurs. Cependant, malgré tout ce que les épigrammes de Rousseau peuvent avoir de libre & de licentieux, les gens d'esprit conviendront toujours que ce sont des chefs d'œuvres en leur genre. Au reste moins le genre dogmatique est orné de fiction, de pensées brillantes, d'images frappantes, plus il s'éloigne de la Poësie, plus il approche de la prose.

§. XLV. Le cinquième genre de Poësie est celui des Fables. C'est ici l'empire de la Poësie & le vrai païs de la fiction. Cependant il faut bien se garder d'en faire un abus & de perdre entièrement la nature de vüe pour faire parler les elemens, les êtres inanimés au lieu des animaux. M. Despreaux n'a presque rien dit des fables dans son art poëtique; on ne comprend pas trop pourquoi? La fable est un conte ou une narration de choses feintes pour en tirer des plaisanteries ou des moralités. Nous avons en ce genre.

1. Les Fables *Esopiques* ou *Esopiennes* ou à l'imitation d'Esopé dont la narration est admirable, à mesure qu'elle est simple, naïve, naturelle & cependant toute étincillante d'esprit. Le Pere des Fables a été imité avec un succès inégal par des poètes de toutes les nations, comme par Phèdre chez les Romains, la Fontaine & la Motte chez les François, Hagedorn, Gellert, Lichtwehr chez les Allemands, & une infinité d'autres.

2. Les Fables qu'on nomme *Sybaritiques*, & qui sont plutôt des petits contes ingénieux, & uniquement agréables, que des Fables proprement dites, parce qu'on y fait parler plus souvent les hom-

hommes que les animaux. Un seul exemple, tiré D'Ælian nous en fournira l'idée : „ Un enfant „ se promena avec son Gouverneur dans les rues „ de Sybaris: ils rencontrèrent un homme qui „ vendoit des figues sèches: l'enfant lui en dé- „ roba une. Le Gouverneur lui en fit des ré- „ proches amers, prit la figue & la mangea.”

3. Les *Fables milésiennes*, qui comprennent aussi les Romans de toute espèce, les livres de Chevalerie, les histoires amoureuses, les contes Arabes, comme les mille & une nuit, les mille & un jour &c. &c., & même certains ouvrages faits pour s'en moquer, comme le Don-Quichotte &c.

4. Les *Fables héroïques* qui tendent à former des Héros ou des Souverains sages & vertueux en leur offrant des leçons utiles sous l'appas d'une fiction agréable. Tels sont la Cyropédie de Xenophon, le Telemaque de M. l'Archevêque de Cambrai, le Néoptolème, Memnon, Séthos, le repos de Cyrus & divers autres Poèmes semblables.

5. Les *Fables politiques* dont le but est de critiquer de mauvaises maximes de Gouvernement, des abus dans les loix, les mœurs, les usages & coutumes des peuples, & quelquefois les manières des sçavans, & de faire parler la sagesse & la raison par l'organe de certains personnages d'invention. On compte parmi les Fables politiques l'Ane de Lucien, l'Utopia de Thomas Morus, la Cité poétique du Soleil de Campanella, l'Atlantis du Chancelier Bacon, l'Argennis de Barclay, le voiage dans la Caclogallinie, & les voïages de Gulliver, de Swift, &c.

6. Les *Fables Satiriques*, qui renferment purement des fatires, sur les mœurs du tems, ou sur
de

de certains ordres de personnes dans la Société , comme le fameux livre intitulé *Regnier le Renard*, le *Conte du Tonneau*, la *Bataille des Livres de Swift*, le *Voïage souterrain de Nicolas Klimm de Holberg*, la *Monarchie des Solipfes contre les Jesuites*, & plusieurs ouvrages Allemands de *Liscow*, *Rabener* &c. Il n'y a guère de nation qui n'en fournisse quelque modèle.

7. Les *Contes* enfin, comme les cent nouvelles nouvelles de *Bocace*, les *Contes de la Fontaine*, de *Haguedorn*, *Gellert* & une infinité d'autres dans toutes les langues. Toutes ces fables, tous ces contes appartiennent incontestablement à la Poësie, quand même ils ne seroient écrits qu'en prose.

8. Les *Contes moraux* soit en vers, soit en prose. *M. de Marmontel* vient d'en offrir au public, qui sont très agréables & qui méritent les applaudissemens qu'ils ont obtenus.

§. XLVI. Il est un sixième genre de Poësie très inferieur aux autres qui met le génie & l'art à la torture pour enfanter des brillantes *Fadaïses*. On ne fait quel nom donner à ce genre, puis qu'il ne produit que des espèces de jeux de mots ou tout au plus d'esprit, que des pointes peu piquantes pour les personnes de goût. Cependant la force de l'apropos, l'extrême justesse, un tour aisé, qui semble être produit par la nature même sans efforts, peuvent seuls rendre de pareilles pièces supportables. Tels sont

1. Les *Anagrammes*, ou les transpositions des lettres de quelque nom dont on fait tant de combinaisons, qu'à la fin on y trouve quelque

autre mot qui est à l'honneur ou au desavantage de celui qui le porte, & qu'on embellit par quelque épigramme. Quelquefois aussi on trouve des anagrammes dans des phrases entières. Colletet a dit contre ceux qui les fabriquent.

*Sur le Parnasse nous tenons
Que tous ces renverseurs de noms
Ont la cervelle renversée.*

2. *Les Acrostiches*, espèces de Poësies disposées de telle façon, que chacun des vers commence par une lettre qui fait partie d'un nom qu'on écrit de travers à la marge afin que chaque lettre de ce nom reponde à chaque vers. Quelquefois on y met, pour rendre la chose encore plus touchante, des echos à la fin de chaque vers. L'on sent très bien à quel point ces sortes de pièces doivent gêner l'esprit.

3. *Les Chronostiques*, ou *Chronodistiques* qui sont des petits vers, inscriptions, devises &c. qui renferment par leurs lettres, quelque chiffre romain, comme le nombre de l'année courante, l'age d'une personne, &c. &c.

4. *Les Logogryphes*, qui forment des espèces de symboles en paroles énigmatiques. Ils consistent en quelques allusions équivoques ou mutilations de mots, qui font que le sens littéral diffère de la chose signifiée; en sorte que le Logogryphe tient le milieu entre le rébus & la vraie énigme, ou l'emblème.

5. *Les Enigmes* ou propositions qu'on donne à deviner, & qui sont cachées sous des termes obscurs, ambigus & souvent contradictoires en apparence. C'est le sublime des esprits médiocres

brès & une pièce d'appanage des mercures galants.

6. *Les Bouts-rimez* pour lesquels on choisit des rimes bizarres, & qui ont le moins de rapport ensemble, qu'on donne à un Poète avec un sujet, sur lequel il est obligé de faire des vers en se servant des mêmes mots, & dans le même ordre pour les terminer. Quiconque a une véritable idée de la Poësie, du feu qui doit animer le Poète, de la liberté que demande le génie, du froid mortel que donnent ces sortes d'entraves, verra sans peine que cette méchante versification est une occupation bien misérable & pué- rile, quoi qu'elle revienne à la mode de tems en tems.

§. XLVII. Enfin le septième & dernier genre de Poësie est celui qui occupe l'imagination des Poètes pour les inscriptions, les emblèmes, les dévises, les epitaphes, les chiffres, les vers au bas des portraits, les epigraphes ou sentences qu'on tire de quelque auteur celebre pour les placer à la tête d'un ouvrage d'esprit, & que les Italiens nomment *motto*. &c. &c. De la plupart de ces objets est né le *style qu'on nomme lapidaire* & qui est consacré particulièrement aux inscriptions. Il tient le milieu entre les vers & la prose, il ne doit être ni trop froid, ni trop brillant. Cicéron en a prescrit les règles. *Accedat oportet oratio varia, vehemens, plena animi, plena spiritus. Omnium sententiarum gravitates, omnium verborum ponderibus est utendum.* Ce style lapidaire qui sembloit être peri avec les anciens monumens a été très heureusement renou-
I 2
vellé

vellé au commencement de ce siècle & le célèbre Poète Santeuil y a excellé.

§. XLVII. Après avoir indiqué tous les genres divers & toutes les espèces particulières de Poësie, & cette analyse nous ayant conduit presque au delà des bornes de notre plan, quoi que nous ayons pris à tâche de n'effleurer simplement que les objets dont la multitude nous a entraînés, nous finirons ce chapitre par quelques réflexions essentielles, & indispensables sur la Poësie en général, & sur le caractère de ceux qui s'y appliquent. Nous prions encore le lecteur (& nous ne pouvons nous empêcher de le repeter) qu'il veuille se ressouvenir en cette occasion, comme pour tous les beaux arts que nous traiterons dans la suite, du premier chapitre de ce livre.

§. XLIX. S'il est vrai que la Poësie soit l'art d'exprimer de belles pensées par la fiction, il s'en-suit que le Poète doit être capable de produire de belles pensées & d'inventer des fictions ingénieuses. Les belles pensées sont le fruit d'un esprit juste, éclairé, orné, instruit, philosophique, d'un jugement formé, sain, d'une expérience consommée, d'une foule immense de réflexions: les fictions sont enfans d'une imagination vive, d'un génie tout de feu, qui fait tirer parti de toutes les images possibles que l'esprit ou la mémoire heureuse lui présentent. Les écoliers, les esprits médiocres, les ignorans sont donc incapables de produire des pensées, qui puissent ou instruire ou flatter les sages. Les vieillards parvenus à l'âge de la caducité perdent insensiblement cette vivacité de l'imagination, qui est

est indispensable pour créer des fictions heureuses. Les neiges qui couvrent leurs têtes cheuues éteignent le feu du génie. L'Esprit perd avec le corps sa vertu prolifique. Des plaines fort vastes environnent le pié du Parnasse, & le temple de l'immortalité est sur sa cime. La jeunesse doit attendre dans ces vallons l'age de la raison pour monter à la double colline, & s'abreuer en attendant des ondes de l'Hypocréne. La vieillesse qui en a atteint heureusement le sommet doit prendre sa place dans le temple pour y jouir d'un repos glorieux après ses travaux, & servir de juge au siècle présent, & de modèle à la posterité. Les hommes murs, les beaux esprits qui sont occupés encore à fournir leur brillante carrière doivent prêter poliment une main sécourable tantôt à la jeunesse qui s'évertue, tantôt à ce sexe charmant qui abandonne quelquefois tous ses autres avantages pour obtenir l'honneur du laurier poétique, & qui substitue toujours si heureusement la délicatesse inimitable à la force virile. Loin de l'Hélicon ces critiques durs, ces journalistes amers, dont la grossiereté pédantesque est faite pour tout découvrir, qui n'ont pas le tact assez subtil pour sentir qu'une pensée fine & admirable vaut souvent mieux qu'un long poème régulier, qu'il est des négligences très heureuses en Poésie, & que les vers tellement limés que la critique n'y trouve rien à mordre, sont ordinairement sans feu, & des vers détestables.

§. L. Nous avons dit au §. VIII. du chapitre premier ce que nous entendons par le gout. Le Poète doit le former & l'épurer tout sa vie. Les grands modèles de l'antiquité & de l'Euro-

pe moderne sont très propres à ce but, mais le raisonnement l'est encore d'avantage. Eleves d'Apollon, qui vivez dans le XVIII. siècle au sein de l'Europe, n'écoutez pas toujours la voix rauque des pédans, ne prenez pas pour or tout ce qui luit dans l'antiquité, ne croyez pas que des beautés Hébraïques, Orientales, Grecques & Romaines soient des beautés universelles pour tous les ages & tous les climats, oyez persuadés que les anciens n'ont pas tout épuisé, qu'au contraire ils ont erré très souvent, & que leurs ouvrages se ressentent en tout des imperfections qui accompagnent naturellement les premières inventions, & les travaux des premiers siècles d'un art quelconque! Croyez qu'ils vous ont laissé mille routes nouvelles pour atteindre au faite du Permesse! Réfléchissez donc vous mêmes, songez toujours dans quel tems & pour quels hommes vous écrivez, consultez votre raison & lisez les paragraphes suivans!

§. LI. Consultez surtout la nature pour l'imiter, car l'*Imitation de la Nature* est un des principaux préceptes que l'art vous donne. Ne la perdez jamais de vue dans tous vos travaux. Sans elle toutes vos productions ne seront qu'éblouissantes & toujours monstrueuses. Mais ne la copiez pas trop servilement. L'Imitation ne doit pas être la nature même. Il n'est pas nécessaire que vos bergers paroissent sous leurs hillons naturels; qu'ils tricotent un bas de laine grossière, qu'ils mangent du pain & du fromage moisi, & qu'ils parlent le langage du païsan. N'imitiez pas même tout de la nature. Ecartez tous les objets sales, dégoutans & tout ce qui est capable de répugner. Souvenez-vous
sans

sans cesse que tous les beaux-arts ne sont faits que pour le plaisir, & ne présentent aucune image qui puisse révolter ou exciter des idées attristantes, sans correctif. Embellissés même la nature dans tous ses objets, mais ne la faites point grimacer sous les ornemens que vous lui prêtés.

§. LII. *Le Merveilleux* dans la Poësie est même asservi à la nature. Il est tiré tantôt de la nature des Dieux, des Genies, des Feés, des Esprits, des Démons & de leur puissance; tantôt des grands hommes & de leurs actions surprenantes, tantôt de la nature même & de ses phénomènes extraordinaires, tantôt des animaux & des etres inanimés & des qualités feintes ou fabuleuses qu'on leur attribue. Tout cela forme *des Machines* que le Poëte emploie pour frapper, pour saisir, pour fixer l'ame du lecteur, lorsque les forces naturelles, capables d'operer cet effet, lui paroissent cesser, ou qu'il croit les avoir épuisées. Mais, nous l'avons déjà dit; les Dieux, les elemens, les hommes, les animaux, les vegetaux, les etres inanimés ont chacun leur nature, qu'il ne faut pas quitter de vüe en les faisant agir ou parler. Tout le merveilleux qui va au delà est gigantesque, absurde & ridicule.

§. LIII. Mais cette règle même vous apprend qu'il est permis & souvent très nécessaire de substituer *le Vraisemblable* au vrai; selon le sage précepte d'Horace

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

I 4

Pour

Pourvû que vous ne vous écartiez jamais du vraisemblable, & que vous n'enfantiez pas des monstres, des chimères, des êtres de raison.

§. LIV. Enfin tâchez toujours d'être clairs, naturels, nobles, & s'il est possible sublimes dans vos pensées. Nous vous donnerons encore quelques préceptes utiles pour l'expression poétique de ces pensées dans le chapitre suivant, de la versification ou du mécanisme des vers, où ces règles trouvent leur place naturelle. Vous y trouverez des remarques sur le stile, & sur toutes les beautés qu'on nomme poétiques. La raison a dicté ces règles, & quiconque aspire à exceller dans l'art de la Poésie ne doit pas les ignorer. Mais, O vous esprits privilégiés, genies sublimes, qui reçûtes de la nature en naissant, le germe de tous les beaux arts, la faculté de créer, de produire des chefs d'œuvres, donnez l'effort à votre imagination brillante, élancez vous dans la carrière avec impetuosité, volez par dessus ces petites pierres d'achoppement qui arretent ou qui renversent les esprits médiocres, lisez ces règles, mais oubliez-les quelquefois dans la pratique!

 CHAPITRE SEPTIÈME.

LA VERSIFICATION.

§. I.

La Versification est en quelque manière à la Poësie ce que la Rhétorique est à l'Eloquence. La Poësie emploie communement les vers à son expression. Il faut donc connoître le mécanisme de leur structure. On entend par vers un certain assemblage de périodes dont les mots sont mesurés ou par piés ou par syllabes, pour former une expression de pensées, sonore & cadencée. Nous avons déjà remarqué au chapitre précédent que l'on trouve chez tous les peuples anciens & modernes des traces de Poësie qui remontent jusqu'à leur origine; & ce qu'il y a encore de remarquable, c'est que les plus vieux proverbes, ou les sentences qui contiennent des vérités si universelles qu'elles méritent de passer de bouche en bouche, & d'occuper la mémoire des hommes, sont presque rimées par tout. Ce fait donne lieu à bien des conjectures sur l'origine de la Versification en general, & de la rime en particulier.

§. II. Les Anciens ne faisoient pas communement rimer leurs vers, ils les mesuroient par des piés composés de syllabes longues & brèves,

↓ 5

ves,

ves, & les *scandoient*. Les peuples modernes n'ont pas tous suivi la même méthode, & je crois qu'on en peut donner des raisons fort naturelles. Les hommes dans les premiers ages avoient peu de besoins, peu de connoissances, peu de commerce entre eux, par consequent peu de mots dans leur jargon. Ils essayerent de parler, & dans ces essais pour se faire mieux entendre ils eurent le tems de bien distinguer les syllabes longues d'avec les brèves. Tous les peuples orientaux ont été taciturnes; les Turcs, leurs successeurs, le sont encore aujourd'hui & servent d'exemple. Il s'en faut de beaucoup que les Grecs & les Latins parlassent autant que les François ou les Anglois, & qu'ils eussent autant de mots que les modernes pour s'exprimer. Il n'y a qu'à confronter les Dictionnaires, & compter pour s'en convaincre. On pourroit démontrer par vingt preuves sans replique que tous ces peuples anciens, & surtout les Grecs & les Latins, avoient des syllabes longues & brèves très décidées, très tranchantes & que par une réflexion dégenérée en habitude, ils parloient non seulement lentement, mais aussi qu'ils mettoient précisément le double du tems à prononcer les longues que les brèves. C'étoit là leur dialecte, leur façon de parler naturelle, leur manière propre d'exprimer l'accent, leur prononciation. L'Alternation & le mélange régulier de ces longues & brèves tranchantes formoit naturellement une cadence, une mesure, & des vers. Cela suffisoit. Ce langage mesuré dans les périodes fut distingué du langage commun, appliqué à la Poësie & les premiers vers dont nous ayons connoissance ne sont pas même renfermés dans des lignes

dis.

distinctes, mais écrits tout du long, comme la prose ordinaire.

§. III. A mesure que l'esprit humain fit des progrès, que les arts primitifs se perfectionnèrent, ou qu'on en créa de nouveaux, que les connoissances s'étendirent, que les hommes eurent plus de liaisons & de société entre eux & les nations plus de commerce avec les autres peuples de la terre, la multiplication des mots devint inévitable, parce qu'il y avoit infiniment plus d'objets à exprimer. Il falût donc de toute nécessité que le dialogue devint plus vif, & en effet les nations modernes ont mis par raison & par habitude une rapidité très grande dans leur dialecte, qui a fait disparaître tout le tranchant des syllabes longues & brèves des anciens. Il n'y a qu'à entendre une conversation Angloise, Françoisise, Allemande &c. pour se convaincre de cette vérité. Une discours étudié au contraire dans une langue vivante, où l'orateur prendroit à tâche, de marquer avec précision ces longues & ces brèves par le tems qu'il mettroit à les prononcer, seroit d'une affectation, d'un guindé, d'un dégoutant insupportable. La Volubilité naturelle de nos langues modernes ne permet donc plus de trainer avec affectation ni la prose ni les vers, sur la cadence des anciens. Il ne faut pas se laisser séduire à cet égard par des abus qui s'introduisent quelquefois dans la prononciation d'une langue même à la Cour, dans une Capitale, dans une Academie &c. Autrefois on disoit à Paris *un bâton*: quelques petits-mâîtres ont dit par affectation *un bâton*. L'usage

ge s'en est presque introduit, & des personnes d'ailleurs sentées reduisent aujourd'hui cet usage très vicieux en précepte. Il faut bien se mettre dans l'esprit que c'est toujours un défaut essentiel dans une langue moderne lorsqu'elle appuie trop sur ses syllabes & qu'elle devient par là trainante. Ces sortes d'abus, qui même ne subsistent pas longtems, & qui n'infectent pas toutes les provinces ne sont pas faits pour changer des règles & des observations générales, fondées sur la nature.

§. IV. D'un autre coté pour obvier à l'ennuyeuse uniformité qui resulteroit d'un langage sans cesse égal dans toutes ses syllabes, les nations modernes les varient & les distinguent par l'*accent*. Mais cet accent n'est pas une distinction que nous marquons par le tems, en traînant un mot ou une syllabe dans un plus ou moins long espace, mais par une inflection plus ou moins forte de l'organe de notre voix, en appuiant plus ou moins fortement sur telle ou telle lettre ou syllabe, sans en abrèger ou en étendre la durée. A proprement parler il n'y a donc dans les langues vulgaires & modernes point de longues & de brèves bien sensibles, mais bien des syllabes sur lesquelles il faut couler légèrement & d'autres qu'il faut marquer de leur accent, c'est-à-dire les prononcer d'un ton de voix plus fort, plus appuie. Encore un coup, il ne faut pas confondre les syllabes longues & breves des anciens avec nos syllabes accentuées & non accentuées. Il s'en faut de beaucoup que ce soit la même chose.

§. V. Dès que les Poètes des nations modernes

nes se sont aperçus, que la distinction tranchante des longues & des breves venoit à manquer dans leur langue, ils ont été contraints de chercher un nouveau caractère pour leurs vers, capable de les distinguer d'une manière bien sensible de la prose, & ils ont trouvé ce caractère dans la rime. Et en effet l'expédient étoit des plus heureux. Car, la rime sert premièrement à caractériser les vers, comme nous venons de l'indiquer; secondement à flatter l'oreille par un certain unisson harmonieux, mais sans cesse varié; troisièmement à présenter au lecteur ou à l'auditeur une difficulté de plus que le Poète a été obligé de vaincre pour augmenter son plaisir & dont il lui tient toujours un compte secret; quatrièmement à aider la mémoire, vû que les vers rimés de l'aveu de tous les acteurs, se retiennent infiniment mieux que les vers non rimés & que la prose; cinquièmement, à éviter surtout dans les longs poèmes cette monotonie affommante du même mètre, insoutenable à la longue sans la variété des rimes.

§. VI. Les Restaurateurs modernes des vers non rimés & en particulier des hexamètres donnent ici dans une étrange illusion. On leur dit, *mais on a fait de si beaux vers rimés qu'il n'est plus permis de s'affranchir de ce joug heureux*; ils répondent que la rime donne aux vers une si grande uniformité qu'on ne sauroit la soutenir dans un poème étendu, comme par exemple dans l'épopée. Erreur singulière! La scansion des vers cadencés par la mesure des piés forme une espèce de mélodie, & cela est si vrai que les anciens avoient un rythme musical pour leurs vers non rimés, dont voici quelques exemples:

Hexa-

Hexamètres.



Pentamètres.



Adoniques.



Jambes pures



Asclepiades.



Et ainsi du reste. Or quelle est l'oreille qui puisse soutenir cette monotonie continuelle, ce rythme musical, cette même mélodie de déclamation toujours sur le même ton, ou sur quelque autre mélodie quelconque, mais constamment uniforme dans un poème épique de 5 à 6 mille vers, dans une Tragedie, Comedie &c.?

J'a-

J'avouè que je n'y comprends rien , & que par exemple l'eneïde de Virgile m'ennuieroit à la mort par sa belle versification même , si mon esprit n'étoit reveillé sans cesse par le charme des pensées. A mesure même que ces poèmes sont déclamés régulièrement , selon les plus exactes règles de la prosodie des anciens , ils deviennent plus monotônes & plus languissans , & le seul moyen de les rendre supportables à nos oreilles modernes , c'est de rompre les vers & de les déclamer d'une manière qui ne fasse point sentir la cadence , mais qui imite la prose. Mais où reste alors la scansion ? Que deviennent les longues & les brèves ? Des êtres de raison.

§. VII. On a donc très ingénieusement inventé la rime , pour prévenir cette monotonie , ou du moins pour en cacher l'assommante uniformité , vû que les rimes sont susceptibles d'une variété presque infinie , comme on peut s'en convaincre en ouvrant simplement par exemple le Dictionnaire des rimes de Richelet , livre de 750. pages in 8^{vo}. menû caractère , qui ne contient qu'une partie des rimes de la langue Françoisè. Le mélange continuel des rimes masculines & féminines augmente encore cette variété agréable. Aussi tous les Poètes François depuis Etienne Jodelle , qui vivoit en 1553. jusqu'à feu M. de la Motte , qui ont fait des tentatives pour composer des vers non-rimés , ont-ils échoué pitoyablement. J'en dirois presque autant des Poètes des autres nations modernes , si je ne craignois de heurter des préjugés trop reçûs & de m'attirer des contradictions qui dégènerent souvent en querelles & en disputes aigres & impolies. Quoiqu'il en soit , dans la langue fran-

françoise l'exemple terrible des plus grands hommes, & la nature même de la chose, doivent intimider les Poëtes à ne point s'engager dans des essais inutiles, vû qu'ils peuvent se persuader que cette langue (de même que l'Angloise & l'Allemande) n'est point propre à faire des vers dont la cadence ne consiste qu'en syllabes longues & brèves, qu'elle n'a point à proprement parler, & que sans la douceur de la rime il y a peu d'apparence de réussir sur quelque mesure que ce soit. Nous n'entrerons point dans d'autres réflexions sur l'origine & l'utilité de la Rime, d'autant plus que nous abandonnons aux critiques toutes les savantes recherches, également curieuses & stériles des dates & des époques sur tous les objets quelconques. Il nous suffit que les choses subsistent, & qu'elles soient nécessaires.

§. VIII. Mais, outre la rime il faut encore dans tous les vers une cadence, formée par le mélange des syllabes accentuées ou non accentuées; & c'est ce qui produit la mesure différente de tous nos vers modernes; mesure qui est fondée sur la prosodie de chaque langue. Les François, & plus encore les étrangers, ont une obligation essentielle à M. l'Abbé d'Olivet de leur avoir livré une si belle prosodie françoise. Cependant on ne sauroit lire cet ouvrage ingénieux (& même tous les traités de la Versification Françoise) sans se dire à soi-même: Comment est-il possible qu'une nation si délicate, qui admet des distinctions si subtiles, si métaphysiques entre un E plus ou moins ouvert & fermé, puisse permettre à ses Poëtes de violer les premiers principes de la prosodie au point de

no

ne reconnoître ni *piés* ni *scansion* dans leur Ver-
sification. Car, quoiqu'il n'y ait, comme on
vient de le dire & de le repeter, dans la plupart
des langues modernes à la rigueur ni longues ni
brèves, il y a cependant dans toutes ces langues
des syllabes soumises à l'accent, & d'autres qui
ne le sont point. Il résulte de leur combinaison
différente des piés & une mesure, que la scan-
sion marque & détermine. Or, le retranche-
ment des piés & l'inobservation de la scansion
produit chez les plus grands Poètes des vers qui
sont manifestement défectueux. J'en citerai un
seul exemple qui me tombe sous les yeux à
l'ouverture du livre dans l'Iphigénie de l'illustre
Racine

La colère des Dieux demande une victime

Selon toutes les règles de la prosodie & de la
scansion, la syllabe *le* dans *colère* devrait être
courte ou aiguë dans ce vers; mais elle est ac-
centuée dans toute la rigueur de sa prononciation
naturelle. Dans le mot *d'une*, l'accent devrait
reposer sur *l'u* & la syllabe *ne* être brève ou
aiguë; mais point du tout; c'est ici précisé-
ment le contraire, & pour rendre le vers tant
soit peu supportable, il faut prononcer *unai victime*,
ou aprochant. Tous les meilleurs vers François
sont semés de ces petits imperfections, qui cho-
quent singulièrement une oreille étrangère. Ce-
pendant, ô Allemands, qui lisez ceci, ne voyez
pas le fétus qui est dans l'œil de votre prochain
sans apercevoir la poutre qui est dans le vôtre.
Purgez vos vers des hiatus ou baillemens, des
expressions trop communes, des mots bas &c.

Tam. II.

K

&c

& blamez ensuite cette négligence profodique chez les François. Convenez que malgré ces petites taches, la Poësie françoise a dequoi charmer tout homme de goût. Une petite correction de plus la rendroit parfaite.

§. IX. Comme nous n'écrivons pas pour les François seuls & que nos efforts tendent à une utilité plus universelle, il sera nécessaire de faire connoître ici les divers genres de vers de la Poësie Latine, lesquels servent de fondement à la Versification de plusieurs nations modernes, qui s'imaginent encore d'avoir dans leurs langues les longues & les brèves décidées des anciens. Mais avant que d'en faire l'énumération il sera nécessaire d'expliquer brièvement quelques objets capables d'en faciliter l'intelligence, & de dire que le signé (—), marque les syllabes longues & (∪) les brèves; que chaque vers Latin est composé d'un certain nombre de piés, chaque pié d'un certain nombre de syllabes; que ces syllabes sont ou brèves ou longues, & que la mesure des vers selon leur piés se nomme scansion. Les piés, qu'on nomme aussi *Metra*, sont ou de deux, ou de trois, ou de quatre syllabes. Il y a quatre espèces de piés à 2. syllabes qui sont

1. Le Spondée, composé de deux longues (— —) comme *Laudes*.
2. Le Pyrrichée, composé de deux breves (∪ ∪) comme *Bene*.
3. Le Trochée ou Chorée, composé d'une longue & d'une brève (— ∪) comme *Astra*.
4. Le Jambe, composé d'une brève & d'une longue, (∪ —) comme *Pios*.

Huit

Huit espèces de piés à 3. syllabes, qui sont

1. Le Dactyle, composé d'une longue & de deux brèves (— ∪ ∪) comme *Tempora*.
2. L'Anapeste, composé de deux brèves & d'une longue (∪ ∪ —) comme *Animo*.
3. Le Molossus, composé de trois longues (— — —) comme *Gaudentes*.
4. Le Trybrachys, composé de trois brèves (∪ ∪ ∪) comme *Dominus*.
5. L'Amphibrachys, composé d'une brève, une longue & une brève (∪ — ∪) comme *Latinus*.
6. L'Amphimacrus ou Créticus composé d'une longue, une brève, & une longue (— ∪ —) comme *Cogitans*.
7. Le Bacchique composé d'une brève & de deux longues (∪ — —) comme *Dolores*.
8. L'Antibacchique composé de deux longues & d'une brève (— — ∪) comme *Peccata*.

Seize espèces de piés à quatre syllabes, qui sont

1. Le Proceleusmaticus, composé de 4. brèves (∪ ∪ ∪ ∪) comme *Strigilibus*.
2. Le Dispondeus, composé de 4 longues (— — — —) comme *Interrumpens*.
3. L'Antispaste, composé d'une brève, deux longues, & une brève (∪ — — ∪) comme *Inardescit*.
4. Le Choriambe, composé d'une longue, deux brèves, & une longue (— ∪ ∪ —) comme *Interimens*.
5. Le Dijambe, composé d'une brève, une longue, une brève & une longue (∪ — ∪ —) comme *Severitas*.

6. Le Ditrochæe composé d'une longue, une brève, une longue & une brève (— ∪ — ∪) comme *Principalis*.
7. Le Ionique à minore, composé de deux brèves & de deux longues (∪ ∪ — —) comme *Generosi*.
8. Le Ionique à majeure, composé de deux longues & de deux brèves (— — ∪ ∪) comme *Enormiter*.
9. L'Epitrite premier, composé d'une brève & de trois longues (∪ — — —) comme *Salutabant*.
10. L'Epitrite second, composé d'une longue, d'une brève & de deux longues (— ∪ — —) comme *Comprobabant*.
11. L'Epitrite troisième, composé de deux longues, une brève & une longue (— — ∪ —) comme *Nutricii*.
12. L'Epitrite quatrième, composé de trois longues & une brève (— — — ∪) comme *Circumspexit*.
13. Le Pæon premier, composé d'une longue & de trois brèves (— ∪ ∪ ∪) comme *Virgineus*.
14. Le Pæon second, composé d'une brève, une longue & deux brèves (∪ — ∪ ∪) comme *Poëticus*.
15. Le Pæon troisième, composé de deux brèves, une longue & une brève (∪ ∪ — ∪) comme *Manifestus*.
16. Le Pæon quatrième, composé de trois brèves & une longue (∪ ∪ ∪ —) comme *Misericors*.

§. X. De l'emploi & de l'arrangement divers
de

de ces piés, dont il faut bien s'imprimer les noms & les espèces, naissent les divers genres de vers Latins & même de vers Grecs. Les genres de vers ou de Poèmes sont ou simples, ou composés. Les simples sont au nombre de 9. savoir

1. Les Hexamètres, genre qui comprend, comme espèces a) l'Adonique, b) le Phœcratique, c) l'Archilochien, d) l'Héroïque tetramètre, e) le Dactyle Alcmanien, f) le Dactyle Ithyphallicien.
2. Les Pentamètres.
3. Les Anapestes ou Anapestiques.
4. Les Sapphiques.
5. Les Phalæciens.
6. Les Jambes, ou Jambiques, genre qui comprend comme espèces a) les Sczons & b) les Anacréontiques.
7. Les Trochaïques, qui comprend comme espèce les Hyphalliques.
8. Les Choriambiques, genre qui comprend comme espèces a) les Aristophaniques b) les Glyconiques, c) les Asclepiadiques & d) les Alcaïques, &
9. l'Ionique à minore.

Les genres composés ne dérivent que du mélange divers des genres simples que les Poètes anciens ont employés diversement dans leurs compositions selon les occasions convenables, pour donner plus de grace à leurs Poèmes, comme dans des Elégies &c. d'où ont pris naissance les noms de *carmen monocolon*, *dicolon*, *tricolon*, &c. Les bonnes prosodies Latines enseignent en détail la composition de tous ces differens genres de

vers, quels sont les mots qui entrent dans chaque espèce de piés, & quels sont les piés & les mots parconsequent qui entrent dans chaque genre & chaque espèce de vers. Quant à nous, il nous est impossible de nous engager dans ces détails. Nous sommes pressés de retourner à la *Verfification des nations modernes & en particulier à la Françoisé.*

§. XI. Les vers François ne sont donc pas composés de piés, mais de syllabes, on ne les *scande* parconsequent point, mais on les mesure par leurs syllabes accentuées & non accentuées. On a substitué le mot François *mesurer* au terme de l'art Latin *scandere* qui signifie monter des degrés ou des échellons, & qui paroît exprimer moins bien. Il y a des vers de douze, de dix, de huit, de sept, de six syllabes & de moins encore. On en trouve des exemples dans tous les traités de la *Verfification*. Tous les vers se divisent en *masculins* & en *feminins*. Les vers qui finissent par un E muet, ou une autre syllabe équivalente dont le son sourd se fait entendre si foiblement qu'elle ne fait aucune impression déterminée sur l'oreille se nomment *feminins*, ils ont toujours une syllabe de plus que les *masculins* du même nombre, mais cette syllabe qu'on entend à peine est comptée pour rien. Les vers *masculins* sont ceux qui finissent de quelque autre manière que ce soit, par une terminaison fixe, & qui, par conséquent n'ont point de syllabe surabondante mangée dans la prononciation.

§. XII. Il semble que ni M. Despreaux, ni tous les auteurs qui ont écrit sur la *Verfification* n'ont eu une juste idée de la *césure* quand ils prétendent que c'est un repos qui coupe le vers en

en deux parties. Césure vient à la vérité du mot latin *cedere* qui signifie couper, mais elle n'est pas restreinte à couper un vers précisément par le milieu, & à le réduire en deux *hémistiches* ou demi lignes. Chez les Latins la césure coupe chaque pié, & cela est si vrai, qu'on y ajoute une épithète pour marquer à quelle syllabe elle coupe un mot pour en former le pié, c'est ainsi qu'on dit *cæsura tritbemimeris, pentbemimeris, heptbemimeris, ennehémimeris*. Car il n'est nullement nécessaire que les piés soient formés de mots entiers, mais la dernière ou la penultième syllabe peuvent fort bien commencer un nouveau pié. Cela donne même une grace, une douceur admirable aux vers, qui deviennent durs & âpres quand chaque pié finit par la fin d'un mot. C'est ainsi que ces vers de Virgile sont très beaux & sonores

Una sa-lus vi-ctis, nul-lam spe-rare sa-lutem.

ou,

Infandum, Regina, jubes renovare dolorem.

Et quoique nous n'ayons pas dans la Poësie Françoisse des piés qui naissent de syllabes longues & brèves, nous avons cependant une mesure équivalente ou un rithme qui derive des syllabes sur lesquelles repose un accent ou non. Or, il est bon d'avertir les jeunes gens qui se vouënt à la Poësie de suivre même en François la règle & l'exemple des Latins, & de faire tomber la césure de cette mesure le plus qu'il sera possible au milieu d'un mot & non sur la fin, ce qui donnera une harmonie charmante à leurs

vers & les rendra plus coulans. J'en citerai un exemple pris chez l'illustre Racine. Agamemnon dit dans Iphigenie

Ma Fil-le attend encor-mes or-dres sou-verains.

La césure tombe ici presque toujours au milieu d'un mot & cette perfection, jointe à l'éliision, dans *Fil'at*, rend le vers admirable. Il y a donc outre la césure, qui marque le repos dans les grands vers au milieu de la ligne, une seconde césure pour le rythme.

§. XIII. M. Despreaux dit en parlant de la césure des vers François:

*Que toujours dans vos vers — le sens coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, — en marque le repos.*

On sentira aisément que ces vers si admirés ne signifient rien, ou plutôt qu'ils disent tout le contraire de ce qu'il falloit dire, si l'on réfléchit à ce que nous venons de remarquer sur la césure, & qu'on pense que le mot d'hémistiche est un composé grec qui signifie demi-ligne. Qu'est-ce donc, selon cette idée, *qu'un sens qui coupe les mots? Qu'une césure qui suspend le demi-vers ou la demi ligne?* Le mot de *suspendre* paroît ici aussi impropre qu'éblouissant. Il auroit falû dire que la césure marque un repos au milieu d'un vers, qui le partage en deux *hémistiches*, comme un globe qu'on coupe par le milieu pour en faire deux *hémisphères*. Quoi qu'il en soit, cette césure principale admise dans la Versification Française, doit se trouver dans les vers de douze syllabes d'abord après les six premières, & dans
ceux

ceux de dix syllabes à la fin de la quatrième. On assure que les autres vers n'en ont point du tout, & l'on trouve la dessus des règles de détail dans tous les traités de la Versification Française, surtout dans celui que M. Richelet a mis à la tête de son dictionnaire des rimes, dans celui de M. Restaut &c.

§. XIV. On appelle *Hiatus* ou *bâillement* dans un vers la rencontre de deux voyelles, dont l'une n'est pas absorbée par l'autre dans la prononciation au moyen de l'élision. C'est une faute insigne qui choque l'oreille la moins délicate & qu'il faut éviter soigneusement. M. Richelet en rapporte un exemple tiré des Quatrains de Pybrac.

*Dieu en courant ne veut être adoré
D'un ferme cœur Il veut être honoré
Mais ce cœur là, il faut qu'il nous le donne.*

Dieu en & là - il forment des hiatus impardonnables.

§. XV. On appelle *Enjambement* ou *enjamber*, quand on continue le sens qu'on a commencé dans un vers jusqu'au vers suivant, & qu'on reprend un sens nouveau avant la fin de ce second vers. En voici quelques exemples tirés de Richelet

*Mais de ce même front l'héroïque fierté
Fait connaître Alexandre. Et certes son visage
Porte de sa grandeur l'infailible présage.*

Racine.

*Mais j'apperçois venir Madame la Comtesse
De Pimbêche. Elle vient pour affaire qui presse.
Racine. Plaideurs.*

*A l'aspect de son Roi, le vaillant Capitaine
Bayard, quoi que blessé, combattoit dans la plaine.*

Ces enjambemens sont des fautes réelles, mais que les plus habiles Poètes n'évitent pas toujours. Les bornes de cet ouvrage nous défendent d'en rapporter les raisons; on les trouve détaillées dans tous les traités de la versification. Tout ce que nous pouvons faire ici, c'est d'indiquer les écucils & de crayonner les règles essentielles.

§. XVI. Les *Transpositions* ou les *Inversions* consistent à changer l'ordre naturel des mots, comme dans ces vers:

*Je fais. Ainsi le veut la fortune ennemie.
Des biens des Nations ravisseurs alterés.
A mes justes desseins je vois tout conspirer.
Des sottises du tems je compose mon fiel.
En recevant l'appui, que vous offre son bras,
D'un si grand défenseur honorez vos états.
Il veut sans differer ses ennemis combattre.
Et si quelque bonheur nos armes accompagne,
Vous direz à celui qui vous a fait venir
Que je ne lui saurois ma parole tenir.*

Et ainsi du reste. Il est vrai que ces sortes de transpositions servent non seulement à faciliter la versification, mais aussi à donner beaucoup de force & de grace aux vers. Le P. du Cerceau les croit même si nécessaires, que sans elles il ne pourroit y avoir de vers François. Cependant

il faut en user avec sobriété, n'en point faire d'abus, & éviter soigneusement toutes celles qui sont forcées & qui paroissent être faites par la nécessité.

§. XVII. *La Rime* est un même son à la fin des mots qui terminent les vers. On dit *même son* & non pas *mêmes lettres*. Car la rime est faite pour l'oreille & non pas pour les yeux; ainsi dans tous les cas douteux l'oreille en doit décider; c'est le juge compétant. Nous en avons déjà parlé si souvent, que pour éviter les répétitions nous ajouterons simplement ici à ce qui a été dit plus haut, que les rimes sont ou masculines, ou féminines. Dans la rime masculine c'est la dernière syllabe qui forme la rime, & dans la féminine les deux dernières; comme,

fém. } *Ces momens dangereux, perdus dans la molesse*
 } *Avoient fait aux vaincus oublier leur foiblesse*

masc. } *A de nouveaux exploits Mayenne est préparé*
 } *D'un espoir renaissant le peuple est enyoré.*

On appelle rimes riches celles dont la dernière syllabe dans les vers masculins & les deux ou trois dernières dans les vers féminins riment exactement aux yeux & à l'oreille. Au reste il y a dans la versification Françoisise de grandes subtilités sur la rime, qui dérivent de la prononciation différente des mêmes lettres de l'alphabet & qui font que souvent les mêmes lettres ne riment pas ensemble. On doit consulter pour tous ces objets les traités de prosodie & de versification, & y apprendre dans des règles de détail a) quels sont les cas où les mêmes lettres ne ri-

riment point , b) quels sont les cas où des lettres différentes riment ensemble lorsqu'elles forment le même son à l'oreille , c) si le simple & le composé peuvent rimer ensemble , d) que la rime de deux L. L. dont l'une est sèche & l'autre mouillée est défectueuse , e) si un mot peut rimer avec lui même , f) que la rime des syllabes accentuées avec les mêmes syllabes non accentuées , est fautive , g) les observations qu'il faut faire sur la rime des monosyllabes , h) que le vers est défectueux quand le premier hémistiche rime , ou a quelque convenance de son soit avec le dernier , soit avec le premier du vers suivant , i) que le singulier ne sauroit rimer avec le pluriel , & ainsi du reste.

§. XVIII. *Le mélange de rimes* est un objet dont le Poëte doit surtout se rendre les règles familières. Il doit savoir que dans les pièces régulières , il est défendu de mettre desuite plus de deux rimes masculines ou féminines ; que l'ordonnance des ouvrages de Poësie est ou à *rimes plates* , ou à *rimes croisées* , ou à *rimes mêlées* ; que le poëme épique , la tragedie , la comedie , l'eglie , l'eglogue se composent à *rimes plates* , ou suivies ; l'ode , le sonnet , le rondeau , la ballade &c. à *rimes croisées* ; les fables , les madrigaux , l'opera , les chansons &c. à *rimes mêlées* ; & qu'il est libre de commencer & de finir quelque poëme que ce soit par des vers masculins ou féminins indistinctement. &c. Enfin qu'on doit éviter les vieilles rimes surannées , à moins que ce ne soit dans des pièces burlesques ou en stile marotique.

§. XIX. Nous ne dirons pas grand'chose du stile poëtique ; vû que nous en avons déjà parlé

ac-

accidentellement en plus d'un endroit. C'est une erreur d'ailleurs de croire qu'il y ait un stile poétique tout particulier. M. de Voltaire a bien fait voir que les expressions de *Bel Astre*, *fatal laurier*, & cent autres que l'on envisageoit autrefois comme des phrases & même des beautés poétiques, ne sont que des sottises en vers ainsi qu'en prose. Le bon précepte est qu'il faut adapter son stile à la nature du sujet qu'on traite & du poème qu'on compose; que cependant la Poésie souffre un peu plus d'elevation de stile que la prose, & qu'elle admet plus aisement les metaphores, les allégories, les figures & les ornemens de la diction. Mais qu'en revanche elle proscrie tous les mots bas & communs, toutes les expressions triviales, toutes les phrases louches, tout ce qui est abject, indécent ou dégoûtant. Les mots par exemple de cheval, vache, cochon, &c. &c. ne peuvent jamais entrer dans un bon vers François: on y substitue ceux de coursier, d'Jo &c. Au reste on ne peut assez déplorer que les changemens continuels qui arrivent aux langues modernes & vivantes, entraînent ce grand inconvenient que l'auteur le plus élégant & le Poète le plus admirable ne sauroit se flatter d'écrire pour la posterité; que le stile de Malherbe & du grand Corneille (quels noms!) est déjà suranné & qu'on les lit encore à peine. Qui fait quel sort attend les plus beaux genies de notre siècle? Mais si j'avois aujourd'hui un modèle pour le stile & la construction des vers à proposer, je ne choisirois que M. de Voltaire. Je ne connois pas de *Coloris poétique* plus gracieux que le sien, & ce coloris fait le charme des vers, car

Non

Non satis est pulchra esse Poëmata, dulciâssimè.

Il nous reste pour terminer ce chapitre à faire connoître par des règles courtes & des exemples la structure des différens genres de poèmes que nous avons raportés au précédent.

§. XX. La Majesté de l'Épopée semble exiger de grands vers, qu'on nomme aussi Alexandrins & Héroïques, ou de douze syllabes. *La Henriade* seule peut servir ici d'exemple. Vraisemblablement on n'inventera pas de genre plus noble, plus propre à exprimer de grands sentimens & à faire de brillantes descriptions. A mon avis ce n'est pas une petite imperfection de la *Jerusalem* delivrée du Tasse, que cet excellent poème soit mis en couplets de huit vers, qu'on nomme *octaves*, & presque toujours sur des rimes féminines, ce qui lui donne un ton effeminé, fade & mesquin. La première strophe fera assez connoître combien ce genre doit être insupportable dans un si long poème.

*Canto l'arme pietose e l'Capitano
Che'l gran sépolcro libero di Christo;
Molto egli oprò col senno e con la mano
Molto soffrì nel glorioso acquisto:
E in van l'inferno s'oppose e in vano
S'Armo d'Acia & di Libitù il popol misso
Che favorillo il Cielo, & sotto a i santi
Segni, ridusse i suoi compagni erranti.*

Peut-être le Tasse a-t-il prévu par un esprit prophétique que les peuples d'Italie chanteroient un jour ses vers, & qu'il a choisi pour la com-
modi-

modité du public un genre lyrique; mais ce n'est pas une raison; car premièrement le genre lyrique n'est pas assez grave pour l'épopée, & secondement il ne faut pas enrouer une nation entière pour vouloir lui faire chanter un poème de tant de milliers de vers. En revanche nous avons en Allemand des poèmes épiques composés sur un mètre encore plus long que le genre Alexandrin, où chaque vers à 16 & 17. syllabes & qu'on nomme jambés de 8 piés. Mais ce genre est trainant, paresseux, insupportable & tout ce qu'on peut s'imaginer de plus ennuyeux par sa longueur. Les vers Alexandrins vont aussi très bien au poème comique ou burlesque; comme au Lutin de Boileau &c. de même qu'au poème didactique ou dogmatique. C'est ainsi que le Philosophe de sans-souci commence son poème de l'art de la guerre par ces vers, adressés au Prince de P . . .

*Vous qui tiendrez un jour par le droit de naissance
 Le sceptre de nos Rois, leur glaive & leur balance
 Vous le sang des Héros, vous l'espoir de l'état,
 Jeune Prince, écoutez les leçons d'un soldat,
 Qui formé dans les camps, nourri dans les allarmes
 Vous appelle à la gloire & vous instruit aux armes &c.*

§. XXI. Les vers Alexandrins de douze syllabes conviennent aussi le mieux à la tragédie & à la comédie noble. M. de Voltaire a très heureusement employé des vers dissyllabés dans son *Enfant prodigue*, & d'autres ont fait des tentatives pour faire des comédies en vers croisés, mêlés ou irréguliers. Il sera toujours dangereux de les imiter, quoi qu'une diction qui approche

le

le plus de la prose semble être la plus naturelle à ce genre de drame. Car si quelque jour un Chinois, homme d'esprit, venoit en Europe & qu'on lui dit : „ La plupart des nations Euro-
 „ péennes ont deux sortes de langage; l'un ca-
 „ dencé, asservi à une certaine quantité deter-
 „ minée de syllabes & dans lequel chaque ligne,
 „ qui a une mesure fixe, se termine par un mot,
 „ dont le son repond exactement au son d'un au-
 „ tre mot qui finit une ligne suivante, ce que
 „ nous nommons *rime*. Cette façon ou d'écri-
 „ re ou de parler s'appelle *vers*. La seconde
 „ manière de s'exprimer est toute naturelle &
 „ toute simple: c'est la *prose*. Nous en faisons
 „ usage dans le cours ordinaire de la vie, nous
 „ l'employons dans les livres, en chaire, au bar-
 „reau, dans les harangues, à la correspondan-
 „ ce &c. Or, nous avons des spectacles, dans
 „ lesquels on represente tantôt une action héroï-
 „ que, un événement remarquable & funeste,
 „ arrivé à quelque Prince, ou autre personnage
 „ illustre, ce que nous nommons *tragedie*, &
 „ tantôt une simple aventure plaisante, mais na-
 „ turelle, survenue à des particuliers & que nos
 „ Poëtes assaisonnent par la bouche des acteurs
 „ de saillies, de bons mots & de réflexions in-
 „ genieuses, pour corriger les mœurs en badi-
 „nant, & c'est ce qui s'appelle chez nous *co-
 „ medie*. Lequel de ces deux langages croyez-
 „ vous qui convienne le mieux à ces spectacles,
 „ surtout à la comedie, ou les vers, ou la pro-
 „ se? Il est à croire, qu'il repondroit: si dans
 „ cette représentation vous voulez approcher de
 „ la nature autant qu'il est possible, servez-
 „ vous du langage le plus naturel, c'est à dire
 „ de

„ de la *prose*. Mais si on lui disoit encore, les
 „ vers servent à soulager la mémoire de l'acteur
 „ & du spectateur, à reduire en sentences les
 „ bons mots, les faillies &c., L'acteur apprend
 „ plus aisement son rôle, & l'auditeur retient plus
 „ facilement ce qu'il a entendu, il est à croire
 „ que le Chinois repliqueroit: faites comme vous
 „ l'entendrez le mieux, il y a ici du pour &
 „ du contre, vos talens doivent vous détermi-
 „ ner, mais ne perdez la nature de vie que le
 „ moins que vous pourrez.

§. XXII. Venons au genre lyrique. L'Ode, divisée en strophes ou couplets, emploie toutes sortes de vers, depuis ceux de 12. jusqu'à ceux de quatre ou cinq syllabes. Elle les arrange tantôt sur des rimes suivies, tantôt sur des rimes croisées & tantôt sur des rimes mêlées. Le choix de ces rimes dépend du Poète, dont le discernement & le gout doivent décider quelles espèces de vers conviennent le mieux à la nature du sujet & au genre de l'ode qu'il entreprend de composer. C'est ainsi qu'il y a des *odes saphiques*, des *odes anacréontiques*, des *odes pindariques* &c. imitées de ces celebres poètes de l'antiquité, qui exigent tous des vers differens. Les odes en prose, dont M. de la Motte nous a donné des échantillons, sont détectables. Voici quelques échantillons d'odes Françaises:

*Juges insensés que nous sommes
 Nous admirons de tels exploits!
 Est-ce donc le malheur des hommes
 Qui fait la vertu des grands Rois?
 Leur gloire féconde en ruines.
 Sans le meurtre & sans les rapines*

Tom. II.

L

Ne

*Ne sauroit-elle subsister ?
 Images des Dieux sur la terre,
 Est-ce par des coups de tonnerre
 Que leur grandeur doit éclater ?*



*Montrez-nous, guerriers magnanimes,
 Votre vertu dans tout son jour.
 Voyons comment vos cœurs sublimes
 Du sort soutiendront le retour.
 Tant que sa faveur vous seconde
 Vous êtes maîtres du monde,
 Votre gloire nous éblouit.
 Mais au moindre revers funeste
 Le masque tombe : l'homme reste ;
 Et le Héros s'évanouit.*

Rouffeau ode à la fortune.

*Le soleil plus puissant, du haut de sa carrière
 Dans son cours éternel dispense sa lumière
 Il dissout les glaçons des rigoureux hyvers :
 Son influence pure
 Ranime la nature
 Et maintient l'univers.*



*Ce feu si lumineux dans son sein prend sa source,
 Il en est le principe, il en est la ressource ;
 Quand la vermeille Aurore éclaire l'orient
 Les astres qui palissent
 Bientôt s'ensevelissent
 Au sein du Firmament.*

Phil. de Sans-soucy. Ode aux Prussiens.

Vc-

*Venez plaisirs charmans, venez graces naïves,
Que vos jeux desormais embellissent nos rives!
Je consacre mon luth au beau Dieu des amours.*

*Je suis sous son empire;
Deja ce Dieu m'inspire;
Adieu, Mars, pour toujours.*

Id. Ode VI. les troubles du Nord.



*Bacchus est ma gloire,
Sans lui je suis mort.
Content de mon sort
A force de boire,
Avec ma mémoire,
Mon chagrin s'endort.*



*Amour sous ta chaîne
Que tu fais souffrir!
Je voulois perir
Pour une inhumaine
Le fils de Silène
Vint me secourir.*



*On boit sur le Pindé
L'Onde à plein flacon.
Mais dans ce vallon
Faut-il qu'on se guinde?
Le vainqueur de l'Inde
Tient lieu d'Apollon. &c. &c.*

Anonyme. Ode à Bacchus.

L 2

§. XXIII.

§. XXIII. *Les Stances* sont encore des strophes ou couplets de quatre, six, huit, dix, ou même de cinq, sept, neufs, onze ou treize vers. Leur nom vient de l'Italien *Stanza* qui signifie *Demeure*, parce qu'il doit y avoir à la fin de chaque stance un sens complet. On en trouve un grand nombre d'exemples dans le *Traité de versification* de Richelet, dont nous ne citerons que ces deux ;

*L'Amour est un enfant aussi vieux que le monde
Il est le plus petit & le plus grand des Dieux
De ses feux il remplit le Ciel, la Terre & l'Onde,
Et toutes fois Iris le loge dans ses yeux.*

Perault.



*La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles
On a beau la prier.
La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles,
Et vous laisse crier.*



*Le pauvre en sa cabane où le chaume le couvre
Est sujet à ses loix ;
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend point nos Rois.*

Malherbe.

§. XXIV. *Les Quadrains* ou quatrains se composent souvent en grands vers ; & s'il est possible leurs vers sont tous d'une même mesure, & ils ont tous leurs sens détachés les uns des autres. Les rimes dans les quatrains se mêlent de deux façons ; le premier vers rime avec le quatrième.

trième, & le second avec le troisième : ou le premier rime avec le troisième & le second avec le quatrième, de la manière suivante.

*La fortune en tous lieux à l'homme est dangereuse,
 Quelque chemin qu'il tienne, il trouve des combats;
 Mais des conditions où l'on vit ici bas,
 Certes, celle d'aimer est la plus malheureuse.*
 Malherbe.



*La justice est des Rois le plus noble partage
 Elle est de leur grandeur le plus noble soutien
 Par elle ils sont de Dieu la véritable image,
 Et leurs autres vertus sans elle ne sont rien.*

§. XXV. Nous avons déjà fait la description du Madrigal au §. XXXIX. du chapitre précédent. M. Despreaux dit

*Le madrigal plus simple & plus noble en son tour
 Respire la douceur, la tendresse & l'amour.*

Mais il peut aussi respirer quelquefois toute autre chose, comme il paroît par celui qui fut fait à la Louange de Louis XIV.

*Les Muses à l'envi travaillant pour la gloire
 De Louis le plus grand des Rois,
 Orneront de son nom le temple de mémoire.
 Mais la grandeur de ses exploits,
 Que l'esprit humain ne peut croire,
 Fera que la posterité,
 Lisant une si belle histoire,
 Doutera de la vérité.*

L 3

§. XXVI.

§. XXVI. Une ingénieuse simplicité fait le caractère propre du *Rondeau*; qui est ordinairement composé de 13. vers de dix syllâbes. Les rimes de ces treize vers doivent être semblables, huit masculines & cinq féminines, ou sept masculines & six féminines. Il a deux repos nécessaires, un après le cinquième vers & l'autre après le premier refrain. En voici un exemple fort instructif.

Ma foi, c'est fait de moi, car *Isabeau*
M'a conjuré de lui faire un *Rondeau*:
Cela me met en une peine extrême.

Quoi treize vers, huit en eau, cinq en âme!
Je lui ferois aussi tôt un bateau.

En voilà cinq pourtant en un monceau
Faisons en huit en invoquant *Brodeau*
Et puis mettons par quelque stratagème

Ma foi, c'est fait.

Si je pouvois encor de mon cerveau
Tirer cinq vers, l'ouvrage seroit beau!
Mais cependant me voilà dans l'onzième,
Et si je crois que je fais le douzième:
En voilà treize ajustés au niveau,

Ma foi, c'est fait.

§. XXVII. Le *Triolet* est encore composé par couplets ou strophes. Il a tiré son nom de la triple répétition du premier vers dans chaque couplet.

Triolet.

I. Si je ne gagne mon procès
Vous ne gagnerez pas le vôtre.
Vous n'aurez pas un bon succès
Si je ne gagne mon procès.

Vous.

*Vous avez chez moi libre accès
 J'en demande chez vous un autre
 Si je ne gagne mon procès
 Vous ne gagnerez pas le vôtre.*

II. *Pindare étoit homme d'esprit
 En faut-il d'autres témoignages?
 Profond dans tout ce qu'il écrit
 Pindare étoit homme d'esprit ;
 A qui jamais rien n'y comprit
 Il sçut bien vendre ses ouvrages?
 Pindare étoit homme d'esprit
 En faut-il d'autres témoignages?*

III. *Bèze qui produit ce bon vin
 Doit passer pour très bon catholique
 J'Estime mieux que Chambertin
 Bèze qui produit ce bon vin
 Si le disciple de Calvin,
 Bèze, passe pour hérétique
 Bèze qui produit ce bon vin
 Doit passer pour très catholique.*

§. XXVIII. Le Sonnet suivant renferme à la fois les règles & l'exemple de cette espèce de poëme, & en exprime la nature.

*Doris qui sait qu'aux vers quelquefois je me plais,
 Me demande un sonnet & je m'en desespère.
 Quatorze vers, grand Dieu! le moyen de les faire?
 En voilà cependant déjà quatre de faits.*

*Je ne pouvois d'abord trouver de rime; mais
 En faisant on apprend à se tirer d'affaire.
 Poursuivons, les quatrains ne m'étonneront guere,
 Si du premier Tercet je puis faire les fraix.*

L 4

Je

*Je commence au hazard, & si je ne m'abuse
Je n'ai pas commencé sans l'aveu de la Muse
Puis qu'en si peu de tems je m'en tire si net.*

*J'entame le second, & ma joie est extrême,
Car des vers commandez j'achève le treizième
Comptez s'il font quatorze; & voilà le Sonnet.*

§. XXIX. Il n'y point de règles fixes pour la composition mécanique ou la structure du *Vaudeville*. Tous les vers possibles peuvent y entrer, parce qu'il peut se chanter sur toutes les melodies possibles. On en a des Recueils immenses. Voici les deux premiers couplets d'un *Vaudeville* singulier sur des rimes difficiles;

*Quand un bon vin meuble mon estomac
Je suis plus savant que Balzac
Plus sage que Pibrac.
Mon bras seul faisant l'attaque
De la nation Cosaque
La mettroit au sac.
De Charon je passerois le lac
En dormant dans son bac
J'irois au fier Eac,
Sans que mon cœur fit tic, ni tac
Présenter du tabac,*



*Je suis charmé de la petite Isac
Et j'aime mieux son joli bec
Que le plus doux sorbec
J'irais pour elle à la Mecque
Elle est rendu son Senéque*

D'un

D'un salamalec.

J'aime mieux près d'elle bareng pec

Ou bien du pain tout sec

Que perdrix & vin grec.

O mort, si tu la fais échet

Viens m'emporter avec. &c.

J'ajouterai encore quelques couplets de Chançons qui me paroissent aussi ingénieux qu'agréables. Le premier est une louange de l'herbe qu'on nomme Fougère :

*Vous n'avez point, verte Fougère
L'éclat des fleurs qui parent le printemps,
Mais leur beauté ne dure guère,
Vous êtes aimable en tout tems.
Vous prêtez des secours charmans
Aux plaisirs les plus doux qu'on goûte sur la terre :
Vous servez de lit aux amans
Aux Buveurs vous servez de verre.*

Le second me charme par la nouveauté & la délicatesse des pensées :

*Oiseaux si tous les ans vous changés de climats
Dès que le triste hiver depouille nos bocages,
Ce n'est pas seulement pour changer de feuillages
Ni pour éviter nos frimats.
Mais votre destinée
Ne vous permet d'aimer qu'à la saison des fleurs,
Et quand elle a passé vous la cherchez ailleurs
Afin d'aimer toute l'année.*

L'air dont nous allons transcrire ici le premier

L 5

cou-

couplet meritoit d'être rapporté en entier, s'il n'occupoit trop de place :

*Vous qui du vulgaire stupide
Voulez arracher le bandeau,
Prenez Epicure pour guide,
Et la nature pour flambeau.
Il n'invente point de système
Il ne fait que bannir l'erreur ;
Et si nous rentrons en nous même
Epicure est dans notre cœur.*

Voici aussi un exemple du *Lay*.

*La grandeur humaine
Est une ombre vaine
Qui fuit :
Une ame mondaine
A perte d'haleins
La suit :
Et pour cette reine,
Trop souvent se gêne
Sans fruit.*

A l'égard du *Virelay* nous en avons fait connoître la construction au §. XXXIX. du chapitre précédent, & l'on en peut trouver des échantillons dans les anciens Poètes, ainsi que dans les Poésies de l'Abbé Regnier Desmarais.

§. XXX. On ne trouve guere d'exemple du *Chant roïal* dans les Poètes modernes, & comme ils sont tous composés de cinq strophes, ces exemples prendroient ici une place trop considérable. On peut voir dans les œuvres de Cle-
ment

ment Marot Edit. de la Haye in 12. T. I. p. 243. un Chant roïal sur la conception. Pour exemple de la *Ballade* nous donnerons celle que M^{lle}. Deshoulières adresse à M. Charpentier & que voici :

*Fameux auteur, de tous auteurs le coq,
Toi dont l'esprit agréable & fertile
Des Latineurs a soutenu le choc,
Par un écrit dont sublime est le style,
Plus éloquent que ne fut feu Virgile.
Tu leur fais voir qu'on doit les mettre au croc.
Quand tu combats, la victoire t'est hoc.
Dans leurs discours & ab hac' & ab hoc',
Ils ont crié qu'à Paris la grand' ville
Où l'étranger est en proie à l'escroc,
Inscription Françoisise est inutile,
Latinité moins, seroit difficile
Disent ils tous pour le gent vin de broc'.
On prêche envain un si faux Evangile,
Quand tu combats, la victoire t'est hoc.
Du grand Louis qui de taille & d'estoc'
De l'univers fera son domicile,
Et dont le cœur s'ébranle moins qu'un roc:
Pourquoi les faits, par une erreur servile,
Mettre en Latin? non, non, tourbe indocile,
D'inscription nous allons faire troc.
Par toi, Damon, pedans vont faire gile,
Quand lu combats, la victoire t'est hoc.*

Envoi.

*Grands sçavantas, nation incivile,
Dont Calepin est le seul ustencile,
Plus on ne voit ici de votre affroc'.*

Fran-

*François langage est or ; le votre argile,
 Bon seulement pour ceux qui portent froc.
 Pursui, Damon, ils n'ont plus d'autre asyle,
 Quand tu combats, la victoire t'est hoc'.*

§. XXXI. On trouve encore, moins d'exemples de *mascarades* dans les auteurs François, mais en revanche d'autant plus chez les Italiens, comme dans Laurent de Medicis, Strozzi, Volterre, Cambi, Villani &c. Nous en avons aussi en Allemand de Koenig & autres. L'on sent assez que toutes sortes de vers & de mètres sont admissibles dans ces sortes d'impromptus, quoique quelquefois faits à loisir. Nous avons déjà donné au chapitre précédent des exemples des *amphigouris*, & des *vers concordans*.

§. XXXII. Voici un exemple charmant d'une *Romançe moderne* :

*L'Amour m'a fait la peinture
 De Daphné, de ses malheurs ;
 J'en vais tracer l'avanture :
 Puisse la race future
 L'entendre, & verser des pleurs.
 Daphné fut sensible & belle,
 Apollon sensible & beau ;
 Sur eux l'amour d'un coup d'aile
 Fit voler une étincelle
 De son dangereux flambeau.
 Daphné d'abord interdite,
 Rougit, voyant Apollon,
 Il l'approche, elle l'évite ;
 Mais fuyoit elle bien vite ?
 Amour assure que non.*

La

*Le Dieu qui vole à sa suite
De sa lenteur s'applaudit;
Elle balance, elle hésite
La pudeur hâte sa fuite,
Le desir la ralentit.*

*Il la poursuit à la trace,
Il est prêt de la saisir,
Elle va demander grace;
Une Nymphé est bientôt lasse,
Quand elle fuit le plaisir.*

*Elle desiré, elle n'ose.
Son père voit ses combats:
Et par sa métamorphose,
A sa défaite il s'oppose:
Daphné ne l'en prioit pas:*

*C'est Apollon qu'elle implore,
Sa vue adoucit ces maux;
Et vers l'amant qu'elle adore,
Ses bras s'étendent encore
En se changeant en rameaux.*

*Quel objet pour la tendresse
De ce malheureux vainqueur!
C'est un arbre qu'il caresse;
Mais sous l'écorce qu'il presse,
Il sent palpiter un cœur.*

*Ce cœur ne fut point sévère;
Et son dernier mouvement
Fut, si l'amour est sincère,
Un reproche pour son père;
Un regret pour son amant.*

Cette pièce qui est toute pleine d'esprit, de sel & de graces peut servir de modele à toutes les romances, quoiqu'il ne soit pas nécessaire de
s'as-

s'affervir précisément au même genre & à la même mesure de vers.

§. XXXIII. On ne conçoit pas trop la raison pourquoi tous les Poètes françois ont fait leurs elegies si longues, & encore moins pourquoi ils n'ont pas suivi la maxime des Poètes anciens, qui les composoient en vers croisés. Les grands Vers Alexandrins à Rimes plates & suivies, changent la nature de l'elegie & en font de simples epitres dont le sujet est plaintif. Nous ne pouvons rapporter que les commencemens de chaque elegie que nous citerons ici pour exemple, parce qu'elles sont toutes d'une longueur immense. Ce sont des Poèmes entiers. En voici une du grand Corneille, où il fait parler la France ainsi :

*Lorsque sous le plus juste & le plus grand des Princes
L'abondance & la paix regnent dans mes Provinces,
Rome, par quel destin les Romains irrités
Arrêtent-ils le cours de mes prosperités?
Après avoir gagné victoire sur victoire,
Et porté ma valeur au comble de la gloire,
Après avoir contraint par mes illustres faits,
Mes rivaux orgueilleux à recevoir la paix,
J'esperois d'établir une sainte alliance,
D'unir les interêts de Rome & de la France,
Et de porter bien loin par mes rares exploits,
La gloire de mes Lys & celle de la Croix.*

Nous y ajouterons les premiers vers d'une autre, qui est de M^{dme}. Deshoulières:

*Généreux Licidas, ami sage & fidelle,
Dont l'esprit est si fort, de qui l'ame est si belle;*
Vous

*Vous de qui la raison ne fait plus de faux pas,
 Ah! qu'il vous est aisé de dire: N'aimez pas:
 Quand on connoît l'amour, ses caprices, ses peines
 Quand on fait comme vous, ce que pèsent ses chaines,
 Sage par ses malheurs, on méprise aisément
 Les douceurs dont il flate un trop credule amant.*

§. XXXIV. Parmi les Poètes François modernes Madame Deshoulières, M. de Fontenelle, & M. de la Motte se font le plus attaché à composer des *Eglogues & autres Poësies pastorales*, & y ont le mieux réussi. Mais comme ces pièces sont toutes trop longues, pour être transcrites ici, nous sommes obligés de renvoyer le lecteur à leurs ouvrages mêmes, qui se trouvent entre les mains de tout le monde, & qu'on pourra facilement consulter. Nous remarquerons simplement, que l'églogue admet toutes sortes de vers, tantot suivis, tantot croisés, tantot irreguliers, de même que toutes sortes de mesures, & qu'on peut y introduire aussi très heureusement le dialogue entre des Bergers, en plaçant le lieu de la scène à la campagne, dans un bois, sur le bord d'une rivière.

§. XXXV. Nous avons déjà remarqué au chapitre précédent (§. XLI.) en quoi consiste l'idylle. L'exemple suivant fera connoître mieux que toutes les reflexions qu'elle appartient au genre champêtre. Il nous est fourni par le Poëte Rousseau:

*Echapé du tumulte & du bruit de la ville
 Muse, je te retrouve en ce champêtre asile,
 Où dans la liberté que tu m'y fais choisir,
 Tu viens me demander compte de mon loisir;*

II

*Il est vrai, qu'avec toi dans ces plaines fleuries
 J'entretiens quelquefois mes douces reveries :
 Mais pardonne aujourd'hui, si des charmes plus doux
 T'enlevent un tribut dont les bords sont jaloux.
 J'y vois de toutes parts prodigue en ses largesses
 Cybele à pleines mains repandre ses richesses ;
 De ses bienfaits nouveaux ces arbres sont parés ;
 D'une herbe verdoyante elle couvre les prés.
 Cérès suit son exemple & de ses dons propices
 Sous la même couleur deguise les prémices :
 Et Bacchus cultivant ses Thyrses reverdis,
 N'ose encor à nos yeux étaler ses rubis.*

§. XXXVI. Voici un echantillon d'une Villanelle: Elle est de Jean Passerat:

*J'ai perdu ma tourterelle,
 Est-ce point celle, que j'oi ?
 Je veux aller après elle.*

*Tu regrettes ta femelle ;
 Hélas ! aussi fai-je moi,
 J'ai perdu ma tourterelle.*

*Si ton amour est fidelle
 Aussi est ferme ma foi,
 Je veux aller après elle.*

*Ta plainte se renouvelle ;
 Toujours plaindre je me dois
 J'ai perdu ma tourterelle.*

*En ne voyant plus la belle
 Plus rien de beau je vois :
 Je veux aller après elle.*

*Mort que tant de fois j'appelle
 Prend ce qui se donne à toi :
 J'ai perdu ma tourterelle
 Je veux aller après elle.*

§. XXXVII.

§. XXXVII. En fait de cantates ni les siècles passés ni les tems présens n'ont rien produit qui paroisse atteindre à la perfection de celles du célèbre Rousseau. J'ouvre ses ouvrages & mes yeux tombent sur la Cantate VII. intitulée Circé. Elle commence par ces mots :

*Sur un rocher desert, l'effroi de la nature,
Dont l'aride sommet semble toucher les Cieux,
Circé pâle, interdite, & la mort dans les yeux,
Pleuroit sa funeste aventure.*

*Là ses yeux errans sur les flots
D'Ulyssé fugitif sembloient suivre la trace.
Elle croit voir encore son volage Héros;
Et cette illusion soulageant sa disgrâce,
Elle le rappelle en ces mots,
Qu'interrompent cent fois ses pleurs & ses sanglots.*

Mais comme ces morceaux sont également trop longs, pour être raportés ici en entier, je ne transcrirai encore qu'un seul air de cette même cantate ;

*Sa voix redoutable
Trouble les enfers,
Un bruit formidable
Gronde dans les airs.
Un voile effroyable
Couvre l'univers.*

La terre tremblante

Fremit de terreur.

L'onde turbulente

Mugit de fureur.

La lune sanglante

Recule d'horreur.

Il est à remarquer, que le Poëte doit toujours dans la Cantate venir au secours du compositeur & lui fournir des paroles susceptibles d'une expression sensible & heureuse en musique. Par l'idée qu'offre la cantate on pourra très facilement se former celle de la Cantatille & de la Sérenade, qui en font des espèces.

§. XXXVIII. La traduction des *Pseaumes* que nous avons de Clement Marot est surannée & foible, ignoble & maussade en elle même. Elle defigure entièrement le sublime du texte original, à quoi rien n'est comparable. M. Rousseau a traduit ou plutôt paraphrasé & imité quelquesuns de ses *Pseaumes* avec un succès merveilleux dans ses Odes sacrées. Le même auteur nous fournit aussi l'exemple suivant d'un cantique dont nous ne ferons que rapporter la première Strophe:

La gloire du Seigneur, sa grandeur immortelle,
De l'univers entier doit occuper le zele.

Mais sur tous les humains qui vivent sous ses loix,
Le peuple de Sion doit signaler sa voix.

Sion

Sion, montagne auguste & sainte,
Formidable aux audacieux,
Sion, séjour délicieux,
C'est toi, c'est ton heureuse enceinte,
Qui renferme le Dieu de la terre & des cieux.
O Murs, ô séjour plein de gloire!
Mont sacré, notre unique espoir,
Où Dieu fait regner la Victoire,
Et manifeste son pouvoir!

Les Hymnes & les Motets sont ordinairement composés en latin, & quant aux Noëls ce sont des espèces de chansons spirituelles d'un genre si bas, qu'on nous dispensera d'en rapporter des exemples.

§. XXXIX. Le genre Didactique ou Dogmatique, celui des Fables & des Contes suppose toujours des poèmes & des morceaux de Poësie si longs, qu'ils ne sauroient entrer dans un ouvrage tel que celui-ci. Le Parnasse François en fourmille, & il faut en chercher les exemples dans les œuvres mêmes des Poètes. A l'égard des autres genres inférieurs de Poësie, nous croions en avoir dit assez au chapitre précédent, & nous ne craignons pas d'y renvoyer le lecteur, en nous flattant, qu'il y trouvera une instruction suffisante pour se guider dans l'étude de la versification des poèmes qui en font partie, & qui forment les espèces de ces genres.

*Mais, l'Auguste Raison, à mes desirs propice,
 Auroit-elle exaucé mon invocation?
 Aurois-je eu son secours en crayonnant l'esquisse
 Du plus charmant des Arts, l'Art de la Fiction?
 Nourissons d'Apollon, Emules de Voltaire,
 Si le Dieu vous invite à cueillir ses lauriers,
 Si sa main vous conduit dans la noble carrière,
 Et s'il vous prête enfin son char & ses coursiers,
 Consultés les experts en l'art de les conduire
 Ces premiers Ecuïers du Vainqueur de Python;*

Ils sauront vous guider, ils pourront vous in-
 struire des moyens d'éviter le sort de Phaëton.

Fin de la I. Partie du Tome Second.



L'ERUDITION
COMPLETE,

P A R

M. LE BARON DE BIELFELD.

TOME SECOND

SECONDE PARTIE

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

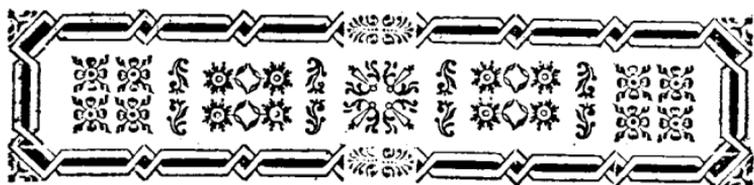
DEPARTMENT OF CHEMISTRY

PHYSICAL CHEMISTRY

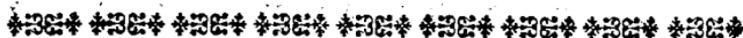
LABORATORY OF CHEMICAL PHYSICS

PHYSICAL CHEMISTRY

PHYSICAL CHEMISTRY



L'ERUDITION COMPLÈTE.



CHAPITRE HUITIÈME.

LA MUSIQUE.

§. I.


 a Musique étant la troisième espèce de l'expression de nos pensées par l'organe de la voix, & étant faite aussi bien que l'éloquence & la poésie pour exciter par le canal de l'oreille ou de l'ouïe dans l'ame de l'auditeur des sensations vives ou tendres, & y émouvoir des sentimens & des passions, nous croyons devoir placer ici l'analyse de cet art ingénieux & sublime. Ce seroit un travail bien frivole si nous voulions faire des doctes recherches, ou plutôt des conjectures, sur l'origine de la Musique, & supposer que les oiseaux enseignèrent les premiers par leur ramage cet art aux humains. Nous l'avons déjà dit, tout être s'aperçoit bientôt des facultés que la nature lui a données. Le moindre cri,

la moindre élévation ou le moindre baiffement de la voix devoit nécessairement faire sentir aux premiers hommes que leur gosier étoit capable de produire d'autres sons encore que ceux de la parole, & que le chant leur étoit aussi naturel que le langage. Il a falu un peu plus d'expérience pour remarquer que les métaux & tous les corps agités & disposés d'une certaine façon rendent aussi des sons; enfin il a falu un tems assés considérable pour découvrir que des boyaux deséchés & préparés d'une certaine manière sont également sonores. Les divers instrumens de Musique ont donc été inventés successivement, & qui fait combien on en inventera encore à l'avenir? Les carillons de porcelaine de saxe, de verre, de bois, de paille même, n'ont été presque connus que de nos jours.

§. II. Nous n'examinerons pas non plus ici quel est le principe physique de ce son des corps, ni quel est le principe métaphysique du sentiment de l'harmonie. Nous éviterons même, tant qu'il nous sera possible, de considérer la Musique du côté de ses rapports mathématiques & de nous engager dans des calculs sur les différences & les combinaisons des tons. Nous n'envisagerons cet art que dans sa pratique, nous tâcherons d'indiquer brièvement les principes sur lesquels cette pratique se fonde, & nous chercherons à développer à quel point le génie y concourt, ce qui forme le talent du Musicien, & quelle est la beauté de l'expression qui a fait ranger la Musique parmi les beaux arts.

§. III. Mais avant que de procéder à l'analyse de cet art, tel qu'il est aujourd'hui, il sera nécessaire de dire quelques mots sur la Musique
des

des anciens & les divers genres, pour faciliter l'intelligence de ce qui suivra ci-après. Or, ces anciens, divisoient leur Musique en six genres. 1. *La Rhythmique*, qui regloit les mouvemens de la danse 2. *La Métrique*, qui servoit à la cadence de la recitation; & dont nous avons déjà donné des exemples au chapitre précédent, 3. *La Poétique* qui prescrivoit le nombre & la grandeur des piés des vers; 4. *L'Organique*, qui regloit le jeu des instrumens, 5. *L'Hypocritique*, qui donnoit la règle des gestes des pantomines, & 6.) *L'Harmonique*, qui donnoit celle du chant. Nous trouvons ces noms & ces différentes distinctions dans les auteurs & monumens anciens, mais nous sommes fort loin d'en connoître l'essence. La Musique ancienne paroît être perdue pour nous, & malgré tous les efforts des savans il y a peu d'apparence qu'on parvienne jamais à transposer quelqu'un de leurs modes, sur un mode qui nous soit connu. Nous ne connoissons pas même tous leurs instrumens & encore moins l'effet qu'ils faisoient.

§. IV. D'autres genres ont succédé à ces anciens. Nous ne connoissons plus que de nom le genre métrique, poétique, rythmique & hypocritique; quoique nous appliquions encore la Musique aux Vers, à la Poésie, à la danse & aux pantomines. Nous la partageons aujourd'hui en *vocale & instrumentale*, en *diatonique, chromatique & enharmonique*. La Musique vocale règle le chant, & l'instrumentale tous les instrumens de Musique quelconques. Le genre diatonique procède par des tons différens, soit en montant, soit en descendant, & ne contient que les deux tons, majeur & mineur, & le demi-

ton majeur. Il y a dans ce genre un ton entre toutes les notes, hormis entre *mi* & *fa* (ou *e* & *f* selon le stile Italien) & entre *si* & *ut* (ou *b.* & *c.*) où il n'y a qu'un demi-ton majeur. Cet ordre naturel & suivi des sons a formé probablement le plus ancien genre de Musique. Le second, ou le genre chromatique a été apellé de ce nom à cause que les Grecs le marquoient avec des caractères de couleurs. D'autres croyent que ce mot signifiant varié & coloré, le genre chromatique a été ainsi nommé parce qu'il varie & embellit par les demi-tons, dont il abonde, le genre simple & diatonique, & fait pour ainsi dire un tableau colorié d'une estampe. Le B. mol appartient à ce genre, qui fut, dit-on, inventé dès le tems d'Alexandre le Grand par Timothée Milésien. Le troisieme genre enfin, ou l'enharmonique, est rempli de dièses, qui font les moindres divisions sensibles du ton, de manière que le dièse enharmonique, marqué sur la tablature en forme de croix de St. André ou de fautoir, est la difference du demi-ton majeur & du mineur. Tous ces trois genres s'appliquent à la Musique instrumentale & vocale, qui en sont également susceptibles.

§. V. On distingue encore aujourd'hui en Europe les différentes Musiques nationales, comme l'Italienne, la Françoisse, l'Allemande, l'Angloise, la Polonoise &c. & cette distinction est fondée sur une espèce de stile musical, sur l'emploi des modes, des tems & des mesures, & autres objets qui leur donnent des caractères particuliers. Cette difference, soit réelle, soit imaginaire, a donné lieu à Paris à de vives contestations sur le mérite de la Musique Italienne &

Fran-

Françoise, dispute dans laquelle les plus beaux esprits ont pris parti. Sans vouloir s'eriger en juge du différent, on peut dire que la plupart des nations policées d'Europe, comme les Anglois, les Allemands &c. ont adopté la Musique Italienne & qu'elle plait même en France; que cependant la Musique Françoise a aussi des charmes infinis, que les connoisseurs étrangers, d'abord prévenus contre elle, finissent tous par se plaire aux operas François, qu'elle semble être faite pour la langue, & que rien n'est plus ridicule qu'un texte François chanté sur un air Italien. Les partisans de la Musique Italienne ont reproché à la Françoise, l'uniformité de ses airs. Mais cette uniformité peut-elle dériver de la Musique Françoise même? Son caractère, ses propriétés naturelles, empêchent-ils qu'on ne puisse y mettre de la variété? C'est un effet de la stérilité du compositeur, dont l'imagination ne peut inventer assez de mélodie & de tours nouveaux. La même chose arrivera à un compositeur Italien doué de peu de génie. Déjà tous leurs recitatifs ne se ressemblent-ils point? Combien d'airs Italiens ne connoit-on pas qui sont tous calqués sur le même modèle? Le recitatif François, quoique mélodieux, n'est-il pas plus varié que l'Italien? Les airs, les chœurs &c. ne seroient-ils pas tout aussi susceptibles de variété?

§. VI. Notre Musique moderne en général a deux objets, qu'il faut bien distinguer, la *Mé-
lodie* & l'*Harmonie*. La mélodie ou le chant, n'est qu'une suite de tons, marqués par des notes, qui se succèdent l'un après l'autre. L'*Harmonie* au contraire est une suite d'accords. On

nomme accord plusieurs tons touchés à la fois & marqués sur la partition ou tablature par des notes placées les unes au dessus des autres. La différence entre un ton plus haut & plus bas est appelée *intervalle*, tant dans la mélodie que dans l'harmonie. Il y a sept tons primordiaux ou fondamentaux dans la Musique, qui montent ou descendent par intervalles réguliers. Les François marquent ces tons par

ut, re, mi, fa, sol, la, si. & les Italiens par *c, d, e, f, g, a, b.* & en y ajoutant le *ut*, ou le *c*, qui recommence l'octave suivante, ces huit tons avec leurs intervalles forment une *échelle* d'une *octave*. A mesure que les tons haussent ou baissent hors des bornes de cette échelle on compte une nouvelle octave & dans chaque octave les tons qui ont une même dénomination sont toujours à l'*unisson* ou équisonnans avec ceux d'une autre octave. Les intervalles entre ces 7. tons de l'échelle sont égaux entre eux ou peu s'en faut, & ils marquent à quel degré chaque ton est plus clair ou plus fin ou plus gros qu'un autre ton, mais non pas plus foible ou plus fort. Car quelque degré de douceur ou de force qu'on donne à un ton quelconque, il reste toujours également haut ou bas. Nous remarquerons encore au sujet de l'échelle que les intervalles entre

ut: re, re: mi, fa: sol, sol: la, & la: si ou
c: d, d: e, f: g, g: a, & a: b. sont égaux, & les intervalles de *mi: fa*, & de *si: ut* ou de *e: f*, & de *c: b* sont aussi égaux entre eux, mais que cette différence n'est que de la moitié des autres tons. Par cette raison les intervalles entre *mi: fa* & *si: ut*
 ou

ou *e: f* & *b: c*. deviennent des *demi tons* & les intervalles des autres tons des tons entiers. On nomme autrement un ton complet une grande seconde, & un demi ton une petite seconde. Procéder d'un ton à l'autre par ordre diatonique soit en montant, soit en descendant, signifie donc procéder par des tons ou des demi tons, ou par grandes & petites secondes.

§. VII. Les intervalles differens de l'échelle des tons portent les noms suivans:

1. L'Intervalle formé par un ton & un demi ton est nommé une *petite tierce* ou *tierce mineure*.
2. L'Intervalle formé par deux tons entiers s'appelle une *grande tierce* ou *tierce majeure*.
3. L'Intervalle formé par deux tons complets & un demi ton se nomme *quarte*.
4. L'Intervalle formé par trois tons entiers s'appelle *triton* ou *quarte superflue*.
5. L'Intervalle formé par trois tons complets & un demi est nommé *quinte*.
6. L'Intervalle formé par trois tons entiers & deux demi-tons se nomme *sixte mineure* ou *petite*.
7. L'Intervalle formé par quatre tons entiers & un demi se nomme *sixte majeure*.
8. L'Intervalle formé par quatre tons entiers & deux demi tons se nomme *septième mineure*.
9. L'Intervalle formé par cinq tons complets & un demi, s'appelle *septième majeure*.
10. L'Intervalle formé par cinq tons entiers & deux demi-tons est nommé *octave*.

11. Un demi-ton , ou un ton au dessus de l'octave produit une *nona* ou *neuvième mineure* ou *majeure*.

On va quelquefois plus loin encore. Mais on s'aperçoit aisément que la neuvième n'est que l'octave de la seconde, l'onzième l'octave de la quarte, la douzième l'octave de la quinte &c. L'octave de l'octave est appelée *double-octave*, *triple-octave* &c. On la nomme aussi *décime-quinte* & par la même raison on appelle la double octave de la tierce la *décime-septième* & la double octave de la quinte *décime-neuvième* & ainsi du reste.

§. VIII. Le signe par lequel on hausse un ton d'un demi-ton, se nomme *croix* & se marque ainsi \times .

Le signe par lequel on baisse un ton d'un demi-ton, se nomme *bé* & se marque ainsi *b*.

Le signe par lequel on remet un ton ou une note ainsi haussée ou baissée à sa place naturelle & qu'on appelle le *signe de retablisement* se nomme *B* *quarre* & se marque ainsi B ou B .

Les autres signes par les quels on marque que les notes doivent être tantôt liées, tantôt aiguës, tantôt pincées sur les cordes, tantôt douces, tantôt fortes &c. varient chés la plupart des nations & même chés plusieurs des plus habiles compositeurs, qui adoptent quelquefois des signes différens.

§. IX. Un accord composé de tons dont la réunion flatte l'oreille, est nommé *accord consonant* & les tons qui le forment s'appellent, en

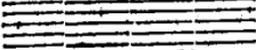
rai-

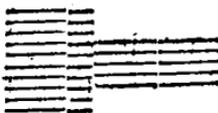
raison les uns des autres, des *consonances*. L'*Octave* d'un ton est la plus parfaite consonance; ensuite vient la *quinte*; après la *tierce*, & ainsi du reste. Un accord composé de tons dont la réunion choque l'oreille, est nommé *accord dissonant* & les tons dont il est formé s'appellent *dissonances*, la seconde, le triton, & la septième sont dans ce sens des dissonances. Mais ces dissonances mêmes peuvent être rendues très agréables à l'oreille, & faire le charme de la Musique, par leur préparation & leur résolution.

§. X. Il y a cinq voyelles & 19 consonnes dans notre alphabeth. De leur différente transposition & de toutes leurs combinaisons possibles, naît cette immense variété de mots, de paroles & de phrases qui forment notre langue, & qui seroient multiplicables à l'infini, si nous avions plus d'objets à nommer. De même la transposition & la combinaison des sept tons primordiaux & des cinq demi-tons avec leurs dièses ou divisions ultérieures en superflus & diminués, par toutes les octaves dont les sons sont susceptibles, produisent cette multitude immense, cette variété infinie de mélodies, d'airs, de chants & d'harmonies, qui forment la Musique de toutes les nations. Effet presque miraculeux & où l'imagination se perd! Dans le langage les syllabes longues ou brèves, accentuées ou non accentuées augmentent cette variété. Dans la Musique la mesure du tems pendant lequel on s'arrête plus ou moins sur un ton ou une note, forme encore une variété infinie dans l'expression. On est convenu de certains signes, marques ou caractères pour écrire la Musique & la peindre aux yeux, comme les paroles & le langage,

gage, pour désigner chaque ton, distinguer chaque octave dans laquelle il doit être pris, & marquer le tems qu'on doit s'y arrêter. C'est cette manière d'écrire, qu'on nomme *tablature* ou *système musical*, qu'il convient d'expliquer ici brièvement.

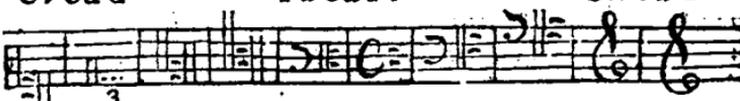
§. XI. On commence donc dans le système musical par tracer cinq lignes & quatre espaces :

 (*système*) quelquefois on trace encore des lignes au dessus ou au dessous du système, si la mélodie a plus d'entendue dans le haut ou le bas.

(*Lignes*)  (*Espaces*) 

Ces lignes (mais jamais les espaces) sont marquées d'une clef générale, qui désigne la ligne sur laquelle est écrite le ton ou la note *c* ou *ut*, ou le ton *f* ou *fa*, ou le ton *g* ou *sol*, & qui par ce moyen sert à trouver le ton de chaque note par la place qu'elle occupe sur le système. On écrit ces clefs de la manière suivante

Ut ou *C* *Fa* ou *F.* *Sol* ou *G.*



Par ce moyen on trouve tous les tons possibles de la Musique vocale & instrumentale en observant l'emplacement de la clef sur les différentes lignes :

Ut

Ut ou C Ut ou C Ut ou C Ut ou C



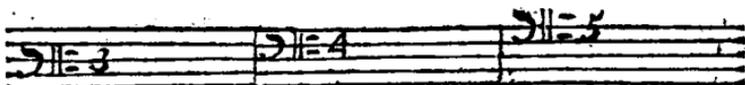
Sur la première ligne, le des- sus ordinaire.

Sur la secon- de ligne, le demi chant ou la haute contre (al- to)

Sur la troisiè- me ligne, la haute contre ou l'alto or- dinaire.

Sur la quatriè- me ligne, la taille ou le tenore.

Fa ou F Fa ou F Fa ou F



Sur la troisième lig- ne, la haute basse.

Sur la quatrième ligne, la basse or- dinaire.

Sur la cinquième ligne, la basse pro- fonde.

Sol ou G Sol ou G



Sur la seconde ligne, le des- sus ordinaire ou le violon ou autre instrument.

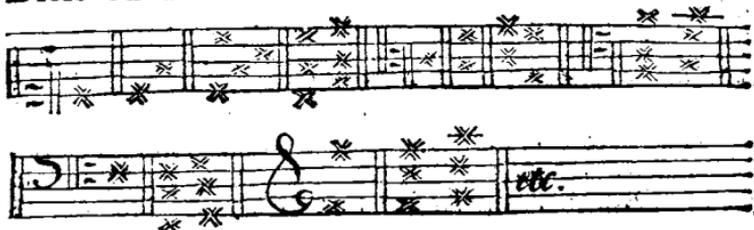
Sur la première ligne, le haut dessus ou le haut vio- lon &c.

Le premier ton fondamental étant ainsi donné, il est aisé de trouver toutes les autres notes, soit en montant, soit en descendant.

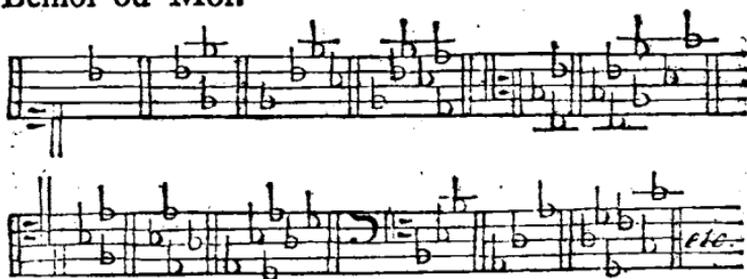
§. XII. Chaque Mélodie ou chant quelcon- que est ou en *dièse* ou en *bémol*, ou comme s'ex- priment les Italiens, *dur* ou *mol*, & on marque cette différence ainsi :

Dièse

Dièse ou Dur.



Bémol ou Mol.



Cette différence se fonde sur la tierce du ton fondamental qui rend la mélodie en dièse, ou *dure*, quand elle est majeure, & en bémol ou *molle*, quand elle est mineure, &c.

§. XIII. Une note est un signe ou une marque qui par son emplacement indique un ton, & par sa configuration diverse la longueur du tems que le son doit s'y arrêter. Ces notes sont de neuf espèces différentes, que nous retracerons dans la table suivante, avec leurs pauses & leurs valeurs :

Ces

Nom	Note	Pause	Valeur
Maxima			8
Longe			4
Breve			2
Semi ou Demi-breve.			1
Minima 2 sur une mesure.			$\frac{1}{2}$
Semi-minima 4 pour une mesure.			$\frac{1}{4}$
Fuse ou Croche 8 pour une mesure.			$\frac{1}{8}$
Semi-fuse ou double Croche 16 pour une mesure.			$\frac{1}{16}$
Sub-semi fuse ou triple Croche 32 pour une mesure.			$\frac{1}{32}$

vaut

mesure entière.

parties d'une mesure entière.

Ces notes font aussi appelées blanches.

§. XIV. Il y a encore des ligatures qui dénotent que les différens tons marqués par les notes, doivent être rendus ensemble & à la fois, au moyen de l'instrument qui en est susceptible, ou qu'on doit employer toutes ces notes, lorsqu'elles se suivent, à chanter une syllabe du texte qui est au-dessous, ou que l'instrument doit les lier ensemble sans intervalle, comme il paroît par ces exemples.

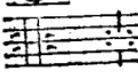


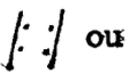
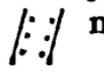
Un point (.) derrière une note vaut pour le tems la moitié de la note qui le précède.

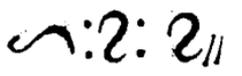
§. XV. Il y a encore quelques signes qu'on ne peut se dispenser d'expliquer :

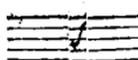
 désigne une mesure lente.

 désigne une mesure vive & qui va vite.

 marque une répétition entière de ce qui a précédé.

 ou  marque qu'il ne faut répéter que les notes qui se trouvent entre cette parenthèse.

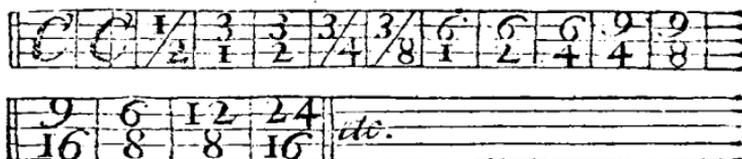
 désignent qu'il faut répéter depuis la note sur laquelle cette marque est placée.

 signe de précaution (*signum custodis*) pour marquer la note qui suit dans la ligne suivante.

 signes de repos, ou de conclusion, &c.

§. XVI.

§. XVI. Ce qu'on nomme en musique *Mesure* (*tact* ou *tactus*) est en effet une mesure qui détermine la durée du tems qu'il faut s'arreter sur les tons dans un mouvement régulier. On marque cette durée ou mesure du tems en élevant ou en baissant régulièrement la main ou le pied, pour donner un mouvement égal à la voix & aux instrumens, par cet avertissement commun pour tous. Cette mesure se marque ainsi au commencement de chaque pièce:



Le mouvement de chacune de ces mesures ne peut s'apprendre que par l'étude de la musique même & la pratique.

Les Italiens denotent encore ce tems, ces mesures & leur mouvement par les mots de *lente*, *adagio*, *andante*, *vivace*, *sciliana*, *grave*, *allegro*, *presto*, *prestissimo* &c. Les François les ont caractérisés plus particulièrement en combinant l'expression musicale avec celle de la danse, & en empruntant les noms de cet art : comme *loure*, *sarabande*, *menuet*, *gavotte*, *gigue*, *bourée*, *rigaudon*, *musette*, *courante*, *chaconne*, *passépié*, &c.

§. XVII. Toute cette Musique simple & naturelle est encore susceptible de quelques agrémens & ornemens accessoires, qui naissent d'une accentuation juste, d'une intonation exacte, d'un tremblement (*trillo*) brillant & perlé, des passages

executés avec précision, des *tenuës* & *ports de voix* bien soutenus sans les pousser jusqu'au faux ou glapissant, d'une *cadence* ingénieuse & harmonieuse à la fin d'un air, & de cent autres petits agrémens que les maitres de l'art savent donner à la voix ou aux instrumens, & qu'il faut apprendre d'eux en étudiant l'art même.

§. XVIII. De l'accord complet naissent quatre voix principales, qui sont le dessus (canto), la haute contre (alto), la taille (tenore), & la basse (basso). La Musique complete doit donc avoir ces quatre parties, pour lesquelles l'auteur doit composer les melodies sur les règles de l'harmonie, dans sa partition (partitura), on a encore des quadri, des trios, des duos, des soli ou sonates, des symphonies, des concerts pour tous les instrumens, ou chacun d'eux peut briller en jouant la partie principale, des cantates, des airs pour la voix, des ouvertures d'opera, des marches, & une infinité d'autres piéces de Musique dont l'accompagnement est différent & arbitraire.

§. XIX. On peut aussi considérer l'art de la Musique sous deux points de vüe différents, ou par raport à la *composition*, ou par raport à l'*execution*. On n'attendra pas de nous, que nous entrions ici dans le détail des règles de la composition, sur lesquelles les plus grands maitres ont écrit des volumes entiers sans épuiser, ni près delà, la matière. Les bornes de cet ouvrage ne nous permettent que de faire quelques légères remarques, puisées dans la simple nature & dans les premiers principes de l'art, sur leurs travaux en général.

§. XX. On employe la Musique ou dans les
Egli-

Eglises & à des cérémonies religieuses, ou dans les operas, soit serieux, soit comiques, ou pour la danse, ou dans les concerts, ou dans la retraite, ou enfin dans les armées. Ces differens emplois exigent necessairement des *styles differens*. Le style de la Musique religieuse ou spirituelle doit être majestueux, grave, serieux & divin, autant que des foibles mortels peuvent aprocher en begayant d'une expression céleste. C'est à cette expression qu'il ne faut jamais mêler une imitation servile de la nature. Le compositeur doit s'élever au dessus d'elle ou du moins jusqu'à son dernier degré de sublimité possible. On connoit une Musique d'Eglise, composée par un très habile maitre, laquelle commence par ces paroles tirées du Chap. XXV. de l'Evangile selon St. Matthieu : *Mais sur le minuit on entend un grand cri ; voyés l'epoux vient ; allés au devant de lui.* Le compositeur seduit par une fausse idée de l'imitation, commence par faire toucher douze fois sans nul accompagnement la dernière corde de la grosse basse ou du contre-violon pour exprimer le mot de minuit. On entend ensuite une marche douce qui annonce l'arrivée de l'epoux, & qui sert de symphonie au chœur. Le chœur chante à basse note les paroles du texte, jusqu'au mot de *grand cri* où tous les chanteurs se mettent en effet à crier à plein gozier & de toutes leurs forces, *voyés l'epoux vient.* Cette imitation est ingénieuse, mais déplacée. Il faut bien se garder de l'imiter. Nous avons au contraire des motets & des musiques spirituelles sur des textes tant en Latin qu'en Italien & en François, qui sont des chefs d'œuvres en leur genre, & qui peuvent servir de modèles.

deles. Les espèces de compositions qu'on nomme *contre-point* & *faux-bourdon* sont fort applicables à ce genre.

§. XXI. Lorsqu'un compositeur travaille pour l'opera, il doit bien se mettre devant les yeux que son objet est beaucoup plus d'exciter des sentimens & d'émouvoir des passions, par une expression noble & heureuse des paroles du texte, que de faire briller la Musique par ce qu'elle a d'éblouissant. Il y a dans un opera a) une symphonie ou ouverture purement instrumentale, b) des airs, des *duos*, des airs à 3, &c. c) des chœurs, d) des recitatifs, & des recitatifs mélodieux que les Italiens nomment *accompagnamenti*, e) des airs pour la danse. Les symphonies doivent être également brillantes pour leurs mélodies & majestueuses pour l'harmonie; c'est l'ouverture du spectacle, qui doit frapper & annoncer quelque chose de grand. C'est aussi pour quoi on nommoit autrefois ces symphonies des *ouvertures*. Elles commençoient toujours par un *adagio* ou *lente* pompeux qui étoit suivi d'une fugue en *allegro*, & finissoient par un menuet ou autre air agréable. J'avoüe, que vû leur destination, je les préférerois aux symphonies modernes. Mais il ne faut pas gêner un compositeur habile. Les airs sont ce qu'il y a de plus essentiel dans un opera. Tout le monde parle ici d'expression & d'imitation de la nature, toutes les nations s'en piquent. Me seroit-il permis d'en dire mon sentiment sans risquer de m'attirer des querelles? Dans les airs Italiens je trouve souvent des paroles si plates & si fades que le compositeur qui les exprime le plus heureusement; n'exprime en vérité pas grand chose. Ce sont
ou

ou des lieux communs de galanterie, ou des comparaisons d'un pasteur douxereux, d'une tendre tourterelle, d'un nocher qui vogue sur le liquide élément, d'un orage épouvantable, ou quelque autre misère pareille, qui ne sauroient faire de grandes impressions sur des esprits sensés & qui ne valent pas la peine d'être exprimés. Les poëtes devroient s'évertuer à venir ici au secours du compositeur. Les airs d'opera François au contraire ont ordinairement des paroles charmantes, mais les compositeurs de cette nation ne s'attachent pas assez à exprimer le sentiment essentiel qu'elles renferment. Ils prennent le change & se tuënt pour rendre les mots & les phrases. Quand ils rencontrent sur leur route un tonnerre qui gronde, un oiseau qui vole, un ruisseau qui coule, ils sont au comble de leur joie, les roulemens ne finissent point, les badauds sont en extase, les petits maitres se pâment, le parterre applaudit & l'homme raisonnable lève les épaules. Toutes ces petites imitations d'un cœur qui palpite, du chant d'un oiseau, du murmure de l'onde &c. sont puériles & affectées : elles dénoncent une sterilité d'idées grandes dans le compositeur : au moins ne faut-il les employer qu'avec beaucoup de sobriété. Chaque air a ordinairement deux parties. La reprise usité de la première partie, ou le *Da Capo* & les repetitions sans fin des phrases & des passages principaux sont bien dégoutantes à ceux qui cherchent le naturel & le touchant dans un spectacle. Si j'étois femme, un amant qui me repeteroit trente fois de suite & d'une halaine, sur des tons differens & des modulations diverses, *je vous adore, je vous adore, je vous adore*, m'ennuieroit fort &

ne seroit surement pas adoré à son tour.

§. XXII. *Les Chœurs* sont le triomphe de l'harmonie, & peut-être la plus belle & la plus difficile partie d'un opera. Tout doit y être sacrifié. Si le compositeur y réussit, il a fait son chef d'œuvre; mais il ne doit pas les faire tous sur le même moule. Les personages du chœur & le texte lui fournissent assés de matière pour la variété. *Le Recitatif* n'est qu'une déclamation notée, fondée sur le dialecte de chaque langue & les inflexions naturelles de la voix de chaque peuple. Rien n'est donc plus absurde que de vouloir apliquer par exemple le recitatif aigû, coupé & vif des Italiens au discours lent grave & serieux des Allemands, dont la langue & le dialecte different si fort de l'Italien. La monotonie du recitatif Italien est encore assés rebutante, & l'harmonie n'y est presque jamais sensible, parce que dans l'accompagnement l'accord des instrumens ne se fait jamais entendre avec la voix, mais précède ou suit le ton qu'elle chante. Les morceaux que les Italiens nomment *accompagnamenti* suppléent en quelque manière à ce défaut, & il y en a de charmans. Mais, il me paroît que les François ont très bien adapté leur recitatif à leur dialecte, & qu'ils ont trouvé le secret admirable d'y faire régner une espèce de mélodie & d'harmonie à la fois. Rien ne fait plus de plaisir par exemple que le morceau qu'on nomme le débrouillement du cahos dans le ballet des elemens, & qui comence par ces mots: *Les tems sont arrivés* &c. Quant à la Musique pour la danse, il est certain que les François y excellent, & que leurs mélodies conviennent admirablement bien à tous les differens

caractères de la danse & à la nature des pas, ce qu'il faut toujours bien observer dans ces sortes de compositions. Je ne puis quitter cette matière sans parler de deux objets qui m'ont toujours fort choqué dans l'opera François; l'un qu'il y a un instrument de plus que dans tous les autres operas du monde, & un très vilain instrument qui en ôte toute la verité; c'est une espèce de batte ou de saucisson de cuir avec lequel le maître de chapelle ou directeur bat sans discontinuer la mesure; & l'autre que malgré ce guide bruiant les voix ne sont pas toujours d'accord avec les instrumens, parce que les plus belles voix, surtout les femmes, ne sont pas toujours bonnes musiciennes, & qu'on sacrifie souvent l'exactitude de l'art à la beauté de l'organe. Les ports de voix ou les grandes tenues, poussées à l'excès, forment encore des hurlemens affreux pour une oreille musicale.

§. XXIII. La Musique des concerts est ou vocale, ou instrumentale. A l'égard de la première il y a ici une remarque essentielle à faire; c'est que dans un concert on ne cherche pas tant que dans un opera d'intéresser & d'émouvoir, mais plutôt de faire briller la Musique, & de montrer jusqu'où elle peut pousser son art. Je passerois donc dans un air de concert, dans une cantate &c. bien des petites imitations que j'ai blâmées dans un opera aux paragraphes précédens. Le poëte doit encore ici fournir au compositeur & au chanteur le moyen de déployer toute la magie de la Musique, & de mettre en jeu tous ses ressorts. J'avoue que je ne connois rien de si propre à ce but, ni en général, rien de si

N 5

par

parfait en son genre, que les cantates de feu M. Rousseau.

§. XXIV. Quant à la Musique instrumentale, il est plus difficile qu'on ne pense d'y exprimer sans texte & sans paroles, des mouvemens de l'ame, des sentimens, ou d'y émouvoir des passions. C'est la pantomime de la Musique. Le compositeur cependant doit toujours chercher à exprimer quelque chose & ne pas écrire des tons en l'air, produire des sons qui ne font que frapper l'oreille, sans rien dire à l'esprit ou au cœur. Arrêtons nous un moment à cet objet: il le merite par son importance. Dès qu'il n'y a que de l'harmonie dans la Musique, elle manque de sa qualité la plus essentielle, elle devient un art mécanique, elle éblouit sans affecter l'ame. C'est une reflexion que ne font pas la plupart des compositeurs modernes. En admirant le talent qu'ils ont de marier des tons qui semblent n'être pas faits pour se trouver ensemble, on ne sent rien de plus que cette sterile admiration des sons. Le but des beaux arts cependant est d'exciter dans notre ame des sentimens agréables, & la Musique en est très capable. On peut allumer dans le cœur d'autrui la joie, la tendresse, l'amour, la tristesse, la colère, le desespoir &c. par des simples tons sans paroles. Il ne s'agit a) que choisir ou d'inventer d'abord un thème ou une mélodie simple qui est propre à exprimer chaque sentiment ou chacune des ces passions, b) de soutenir dans le cours de toute la pièce ce même langage, c) de préparer l'auditeur par degrés à l'action principale, d) & de travailler cette action principale
avec

avec tout l'art & toute la force dont on est capable. Tout ceci ne doit s'entendre que de l'expression des sensations morales; dans laquelle il n'est guère possible d'imiter trop exactement la nature, au lieu qu'une imitation trop fidèle des objets physiques devient froide & insipide. On comprendroit aisément la pensée d'un compositeur qui commenceroit par exemple une pièce de Musique instrumentale par un *unisson* vite, qui y feroit succéder un passage fort bruyant, qui occuperoit beaucoup les basses, qui au milieu du plus grand tumulte l'interromproit quelquefois tout à coup par une pause générale, & qui feroit peut-être finir la pièce entière tout brusquement, lorsqu'on s'y attendroit le moins. Il seroit facile de sentir qu'il auroit eu dessein de peindre la colère. Les sentimens agréables s'expriment encore bien plus aisément; on les communique avec moins d'efforts au cœur humain. Ceux qui assistent à un concert, & qui savent observer, découvrent assés sur la physionomie des auditeurs sensibles, les effets des sensations interieures. Tout ceci ne s'entend que de la Musique organique: quand le compositeur a des paroles à rendre, il est plus aisé d'y adapter des tons convenables. Les exemples instruisent souvent plus que les préceptes. Citons en un seul. Toutes les sonates & autres pièces de Corelli sont des chefs d'œuvres & des modèles: tout compositeur qui les étudiera avec soin pourra en retirer une utilité infinie & se former le gout. Ce n'est pas dans des difficultés éblouissantes que consiste le beau; quoique ce soit le préjugé du siècle. On reviendra tôt ou tard au vrai & à la nature. C'est cette nature qu'il faut consulter

sulter encore en composant un concert, sonate, trio, ou autre pièce quelconque pour un instrument. Chaque instrument a sa nature & ses bornes, ses perfections, & ses défauts qu'il faut consulter. Une flute p. ex. est un instrument champêtre qui n'est pas susceptible de rendre des passages, l'*arpeggio*, comme un violon, & qu'on dénature en voulant l'y forcer. Chaque instrument en revanche a des beautés qui lui sont particulières, que le compositeur doit connoître & par lesquelles il doit chercher à le faire briller.

§. XXV. Peut-être ne sera-t-on pas fâché de trouver ici une petite liste des principaux instrumens de Musique dont on fait usage en Europe au milieu du XVIII. siècle. Tels sont

I. Les Instrumens qu'on touche en frappant les cordes comme.

1. Le Clavecin, 2. l'Épinette, 3. Le Piano-forte, instrument admirable inventé à Freyberg en Saxe par Silbermann, dont les cordes sont d'acier, & dont les touches, au lieu de sauteurs sont armées de petits marteaux qui font ressonner ces cordes fortement ou foiblement comme on veut, 4. le Pantalon, 5. La Vielle, 6. Le Timpanon de Luthier (*).

II. Les Instrumens qu'on touche en pinçant les Cordes, comme

1. La Harpe de David. 2. La Harpe pointüe par en haut. 3. La guitarre, 4. La petite Guitarre

(*) En Allemand *Hackebredt*,

tarre nommée *Cythera*, 5. le Tëorbe, ou Tuorbe, 6. Le Luth, 7. Le Chalcedon.

III. Les Instrumens qu'on fait resonner en touchant les Cordes par le moyen de l'archet.

1. Le Violon, le premier & le plus indispensable de tous les instrumens. 2. La Viola di braccio, ou la Taille, 3. Le Violoncel. 4. La grosse basse Allemande à 5. Cordes ou le Contre Violon; 5. La Viole d'amour, 6. La Viole de gambe, 7. La Trompette Marine. (Instrument Monocorde.)

IV. Les Instrumens à tuiaux dont on frappe les touches.

1. L'Orgue d'Eglise, 2. Les petites Orgues pour placer dans les apartemens, nommées *Positifs*, 3. Les Orgues portatives à manivelle.

V. Les Instrumens à tuiaux dont les tons divers sont formés par les doigts.

1. La Flute Allemande ou traversière, 2. La Flute douce, 3. La Flute à bec, 4. La Flute d'amour, 5. Le Hautbois, 6. Le Chalumeau, 7. Le Flageolet, 8. La Musette, 9. La Cornemuse. 10. Le Clarinet, 11. Le Basson, 12. Le Contre Basson, 13. Le Serpent.

VI. Les Instrumens à tuiaux dont les tons divers sont formés par la langue.

1. La Trompette, 2. La Trompe, 3. Le Cors de Chasse, 4. Le Clairon ou Tournebout.

VII.

VII. Instrumens touchés par des batons:

1. Le Carillon, soit d'acier, de verre, de porcelaine, de bois, de paille ou de quelque autre matière, 2. Le Triangle, 3. La Timbale, 4. Le Tambour, 5. Le Tambourin.

VIII. La Musique des Janissaires accompagnée par des bassins de laiton. Ce qui forme en tout 46 Espèces d'Instrumens divers.

§. XXVI. Il n'est pas nécessaire de remarquer que le succès & le charme d'un concert instrumental dépend de l'habileté des musiciens, mais tout le monde n'observe pas assés que la juste proportion dans l'emploi des divers instrumens de Musique bien observée & leur arrangement même produisent une perfection bien sensible pour tout connoisseur. Cette proportion consiste dans le nombre des musiciens qu'on emploie à jouer chaque partie. (ou *Discanto*) Les premiers violons, haubois, flutes &c. exécutent le *Dessus*; les seconds violons, flutes, hautbois &c. la *haute contre* (ou l'*alto*) la viole ou *braccia*, la taille (ou le *tenore*) les basses, violes ou violoncelles, bassons, théorbes &c. la basse. Le clavecin broche sur le tout & rend par ses accords les quatre parties à la fois. Lorsqu'un instrument quelconque joue pour se faire entendre, & pour briller, la partie principale (*obligato* ou *contraint*) il prend la place de la voix, & tous les autres instrumens doivent non seulement l'accompagner avec beaucoup de douceur & de discretion en observant exactement le *piano* ou le *forte* marqué; mais aussi faire des pauses & garder le silence dans les passages où le

com-

compositeur a jugé à propos de faire entendre la voix ou l'instrument principal tout seul (*solo.*) Il ne faut pas non plus surcharger un concert d'instrumens bruiants, comme de timbales, trompettes, cors de chasse &c. Enfin les divers instrumens doivent être placés, disposés, & rangés avec choix & discernement, de manière que leurs sons divers puissent se distinguer à l'oreille, ne pas se confondre & s'entredétruire. La disposition de la salle règle en quelque manière cet arrangement & le gout du directeur fait le reste. Il est impossible de prescrire là dessus des règles, mais cet avertissement ne nous a pas paru inutile.

§. XXVII. Que dirons nous de la Musique considérée du coté de l'*Execution*? A l'égard de la Musique vocale l'organe y fait le premier mérite, & la voix est un don de la nature. Mais on peut perfectionner ce talent naturel en le cultivant. La voix s'embellit à mesure qu'on l'exerce, sans qu'il soit nécessaire de renoncer à une qualité essentielle de notre espèce, & ne conserver que la configuration extérieure de l'homme pour se réduire à l'état d'une ombre chantante & plaintive. On peut même corriger plusieurs vices naturels de la voix & réparer par ce qu'on nomme la *méthode* & le *gout*, ce que la nature a mis d'imparfait ou de défectueux dans l'organe. C'est en forgeant qu'on devient forgeron, & excellent chanteur en chantant.

§. XXVIII. Nous en dirons autant de la Musique instrumentale. La répétition fréquente d'actions homogènes & semblables, est ce qui donne à l'homme la perfection du talent & l'habileté en toutes choses. Il est vrai que la plu-
part

part des instrumens exigent une certaine agilité dans les doits ; d'autres exigent une disposition naturelle dans la poitrine , dans la langue , & dans les levres pour produire une bonne & excellente embouchure ; mais la pratique y contribue beaucoup. Il faut mettre la main à l'œuvre , prendre un bon maître pour acquérir de bons principes , chercher à entendre d'habiles musiciens , des *virtuoses* celebres , pour se former à une bonne méthode , penser , reflechir , avoir une ame , ne point se borner à executer mécaniquement des notes , mais exprimer des pensées , des sentimens , & faire pour ainsi dire parler son instrument.

§. XXXIX. Comme il nous a été impossible d'entrer dans l'examen de toutes les règles mathématiques , physiques & mécaniques de la basse générale & de la composition , nous chercherons à suppléer en quelque maniere à ce défaut , en donnant ici une petite table (tirée en partie de la génération harmonique de Mr. Rameau) de quelques termes de l'art , que nous n'avons pu faire entrer dans notre analyse , & dont le lecteur pourroit avoir besoin de connoître la signification.

§. XXX. *Accord parfait ou naturel.* C'est l'assemblage de trois sons ou notes , à la tierce l'un de l'autre , *ut* , *mi* , *sol* , auquel on ajoute l'octave *ut* si l'on veut ; ou le ton fondamental , la tierce , la quinte & l'octave.

Accord dissonnant. Cet accord contient une tierce de plus que le parfait , du côté que l'on veut.

Accord fondamental. C'est l'un des deux précédens.

Ac.

Accord renversé. Où l'ordre naturel est changé, de manière que tel son qui étoit au grave, se trouve à l'aigu, ou au milieu.

Accord par supposition. C'est un accord dissonnant, disposé par tierces, & au dessous duquel on ajoute une tierce, ou une quinte.

Accorder un Instrument. C'est monter les cordes au ton où elles doivent être pour faire l'harmonie.

Ajouté. Ce terme suppose la note qu'on ajoute au dessous de l'accord parfait, pour en former un accord dissonnant.

Aigu signifie haut, au dessus. L'aigu est contenu dans le grave.

Aliquante, Partie aliquante. C'est le double, le triple, le quadruple &c. selon l'ordre des nombres; ce qui répond aux multiples.

Aliquote, Partie aliquote. C'est une partie d'un tout qui suit l'ordre des nombres comme un demi, un tiers, un quart &c: ce qui répond aux soumultiples.

Aprécier un son, signifie sentir le degré d'un ton de ce son, de manière qu'on puisse en entonner de soi-même l'unisson, ou l'octave.

Basse fondamentale, ou son fondamental. C'est le son de la totalité d'un corps sonore; avec lequel resonent naturellement les parties aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$, & qui composent avec lui l'accord parfait dont il est toujours, par conséquent, le son le plus grave, lors même qu'on y ajoute la dissonnance.

Basse générale ou Basse continue, est une suite ou progression de notes variées & renversées de la basse fondamentale. C'est une harmonie que produisent les instrumens de basse, qui jouent

continuellement tandis que les voix chantent, ou que d'autres instrumens executent leurs parties, ou que quelques uns s'arretent. Elle fut inventée & mise en usage vers l'année 1600 par un Italien, nommé Ludovico Viadana. On la joit sur l'orgue, le clavecin, & sur tous les instrumens qui sont susceptibles de rendre les notes de l'accord à la fois, avec les chiffres marqués au dessus de notes & simplement sans chiffres sur les autres instrumens, comme basse-de-viole, basson, serpent &c. C'est le fondement de toute Musique, & dont il faut étudier soigneusement les règles.

Bémol c'est un signe fait ainsi *b*, & qui diminue un son d'un demi-ton mineur, sans qu'il change de nom.

Bécarre est un signe fait ainsi *♮*, qui fait chanter ou jouer d'un demi ton plus haut que quand il y a un *b mol*.

Cadence espèce de tenue ou repos sur un ton principal ou dominant. Il y a des cadences parfaites & imparfaites ou irrégulières, des cadences rompuës ou interrompuës, mais elles dérivent toutes de la parfaite.

Comma, c'est un très petit intervalle qui nait de la difference des premieres differences. Il y en a trois differens; l'un dont le raport est de 80 à 81. fait la difference du ton majeur au mineur; l'autre dont le raport est de 2025 à 2048. composé avec le précédent le quart de ton, dont diffèrent entre eux le demi-ton majeur & le mineur; le dernier est celui qu'on attribue à Pythagore, & dont le raport, qui est de 524288. à 531441. sert au temperament.

C010

Contre point. Composition qui fait harmonie, mais plus particulièrement un ou plusieurs chants differens composés sur un sujet donné. Le contrepoint est affecté, boiteux ou à la boiteuse, composé, coloré, delié, libre, diminué, simple, double, entrelacé, figuré, fleuri, fugué, lié, obligé, syncopé, obtiné, &c. &c.

Corps sonore, c'est tout corps qui rend un son; comme la voix, la corde, le tuyau &c.

Degré c'est la distance d'un son à un autre; cela s'appelle plus proprement intervalle.

Le moindre Degré, c'est celui qui est formé de deux sons, entre lesquels, l'octave de l'un ni de l'autre ne puisse être contenüe, par exemple 2. 8. ne sont pas les moindres degrés, puisque l'octave aigue de 2, ou la grave de 8, qui est 4, peut y être contenüe. Les moindres degrés naturels sont ceux entre lesquels nous ne sentons pas qu'on puisse naturellement inserer un autre.

Demi-ton. Il y en a un majeur & un mineur; le premier est naturel & s'appelle *Diatonique*; le dernier n'est pas si naturel & s'appelle *Chromatique*. Il fait la difference de la tierce majeure à la mineure. *Dièze* Signe fait ainsi ✕ ou ainsi ✕ qui élève un son d'un demiton mineur sans lui faire changer de nom.

Directe, Intervale directe. C'est un intervalle dont le son aigu est toujours comparé au fondamental.

Dominante, c'est la quinte d'un son quelconque.

Fondamental, son fondamental, c'est celui qui domine dans les corps sonores, qu'on croit y

distinguer seul, celui dont on sent d'abord l'unisson ou l'octave, le plus bas de tous dans l'accord fondamental.

Succession fondamentale c'est une succession de tons fondamentaux.

Fort, ou *forte* chanter ou jouer avec force, pousser les sons de la voix ou des instrumens avec violence.

Fugue est le nom d'un certain mode ou genre de Musique qui consiste dans une imitation mutuelle des parties & de leurs melodies, lesquelles semblent s'entre-suivre & se fuir.

Genre. Il y a deux sortes de genres en harmonie; d'abord ceux du majeur & du mineur, auxquels la difference de la tierce majeure à la mineure sert d'origine; ensuite les genres diatonique, chromatique & enharmonique, qui ont chacun leur origine particulière.

Grave signifie bas, au-dessous.

Harmonie. C'est l'union agréable de plusieurs sons.

Harmonique. Proportion harmonique; cette proportion est renversée de celle de l'arithmétique, elle est toujours continue, c'est à dire composée seulement de trois termes, comme 1. $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{3}$. au lieu que celle de l'arithmétique est 1. 3. 5.

Son Harmonique. C'est un son compris dans l'harmonie du fondamental, comme sa tierce, sa quinte, ou son octave, même sa septième & sa sixième majeure, lorsqu'il s'agit des dissonances.

Melodie, c'est le chant d'une seule partie.

Monocorde. C'est un instrument où il n'y a qu'une corde, mais où cependant on en peut insérer

férer plusieurs ; on marque au dessous de cette corde toutes les divisions possibles , du moins celles dont on a besoin , & avec un chevalet mobile qu'on applique sous cette corde , on la partage à telle division qu'on veut , pour en éprouver l'effet.

Mode est le lieu du système où commence chaque espèce d'octave ou la suite & le progrès de ses sept intervalles ; car les modes se changent selon la variété des lieux où se rencontrent les deux demi-tons de la quinte , que les anciens nommoient *Diapason*. Il y six modes qui peuvent avoir la quinte dessous , & six autres qui la peuvent avoir dessus ; ce qui fait douze variations de modes ou de tons.

Modulation, se dit des changemens d'un son à un autre suivant une échelle régulière de tons marqués par des notes. La modulation est asservie à des règles , qui déterminent les tons qui entrent dans chaque échelle.

Note tonique. Ce terme répond dans la pratique à celui de *son principal*.

Onzième, c'est la quarte de l'octave , & c'est improprement qu'on l'appelle toujours quarte en pratique ; puisque celle-ci y est consonnante , au lieu que la onzième y est dissonnante.

Partition, que les Italiens nomment *partitura* : Ce terme dont on se sert dans la Musique pour désigner un système où toutes les parties sont exposées ensemble , signifie d'ailleurs , surtout à l'égard de l'orgue & du clavecin , la manière dont les sons doivent y être accordés entre eux.

Piano ou *doucement* est l'opposé du *forte* , & marque que le son doit être rendu sans effort , avec douceur.

Pizzicato ou *pincé* pour les instrumens à cordes, marque que la note doit être jouée sans archet en pinçant la corde de l'ongle ou du doigt.

Principal, son principal. Ce son est le fondamental sur lequel roule tout le mode, toute la modulation : il est toujours le terme moyen d'une proportion triple; il est le seul dans l'harmonie parfaite. On l'appelle *note du ton*, ou *note tonique* dans la pratique.

Progression, c'est à dire succession par une suite de termes toujours égaux l'un à l'autre en même proportion.

Raport. Ce qui résulte de la comparaison de deux termes, de deux sons, par exemple *ut* & *sol* sont en rapport de la quinte. Les termes qui marquent cette quinte sont en rapport de 2 à 3 ou de $\frac{1}{2}$ à $\frac{1}{3}$ & ainsi de reste.

Renverser signifie changement d'ordre entre les sons d'un rapport, d'une proportion, d'un intervalle, d'un accord, de manière que tel son qui étoit au grave se trouve à l'aigu; ou au milieu.

Sordini, *Sourdine*, *Sourdiner*, dompter le bruit que font les instrumens. On empêche les instrumens de resonner à leur ordinaire en appliquant par exemple une petite placque ou un petit peigne d'argent ou d'autre métal qu'on met sur le chevalet.

Soudominante c'est la quinte au dessous, & par renversement la quarte du son principal.

Sudominante. C'est la note qui est immédiatement au dessus de la dominante dans l'ordre diatonique.

Sutonique, c'est par rapport à la tonique ce qu'on

qu'on vient d'expliquer à l'égard de la sudominante.

Staccato. Terme de la Musique Italienne, qui signifie faire sonner les tons par petites intervalles, chacun séparément, sans les lier ensemble, d'une manière vive & aigüe.

Syncope signifie la division d'une note qui se fait a) lorsque deux ou plusieurs notes d'une partie repondent à une seule note de l'autre partie, comme lorsqu'une semi-brève repond à deux ou trois croches ou doubles croches, ou b) quand une note a un point à coté qui la fait valoir la moitié d'avantage que sa valeur ordinaire, ou c) quand une note est liée à une autre note de la mesure suivante, ou d) quand la même note continue à se faire entendre dans une ou plusieurs mesures, tandis que les autres parties jouent des notes différentes qui sont en harmonie avec elle. On sent affés de là ce que signifient les mots de *syncoper*, de notes syncopées &c.

Temperament, c'est la manière de modifier les rapports naturels des intervalles, pour qu'un même son puisse en même tems former la tierce de l'un & la quinte de l'autre.

Tetracorde signifie proprement la tierce, & est une consonnance ou intervalle de trois tons. Ce mot veut dire aussi un rang ou un ordre, ou pour mieux parler encore, une partie du système général composée de quatre cordes, sons, ou voix diatoniques, que l'on nomme autrement quartes.

CHAPITRE NEUVIEME.

L A P E I N T U R E ,

S. I.

Le bon mot d'Horace, *ut Pictura, Poësis*, n'a pas échapé à tous ceux qui ont écrit sur ces deux Arts liberaux. Et en effet on ne sauroit disconvenir qu'il n'y ait divers rapports entre eux. Mais ces rapports consistent principalement dans des comparaisons ingénieuses, qui gisent plus dans une imagination poëtique que dans la réalité, & qui sont des fictions heureuses, plutôt que des verités. Comparaison ne fut jamais raison. Il en est de même de plusieurs définitions brillantes que les Poëtes ont données de la Peinture, en disant que c'est l'art d'animer la toile par les couleurs, un art muët qui ne parle qu'aux yeux &c. Toutes ces définitions poëtiques instruisent peu & jettent celui qui veut s'instruire fort loin de la verité. *La Peinture est l'art d'employer les couleurs pour retracer aux yeux tous les objets de la nature qui tombent sous les sens, & pour exprimer quelquefois par des figures les divers mouvemens de l'ame.* La Peinture consiste donc, aussi bien que la Poësie dans une *expression par la fiction*, mais elle affecte un autre sens, elle excite dans l'ame des pensées, & y porte des images

ges par un autre organe extérieur que la Poësie, qui agit par l'ouïe. Il s'ensuit donc que tout le système de l'art de la Peinture doit être nécessairement très différent du système de la Poësie & de tous les arts qui parlent à l'esprit par l'oreille.

§. II. Mais il ne s'en suit pas moins que tous les préceptes généraux que nous avons indiqués au chapitre premier de ce second livre pour tous les beaux-arts en général, soient aussi applicables très particulièrement à la Peinture, & nous prions le lecteur de vouloir se les rappeler ici avec réflexion, pour s'éviter, ainsi qu'à nous, l'ennui des répétitions. Outre ces préceptes généraux, l'art de la Peinture a encore son système particulier, qui sert de baze à toutes ses productions, & dont l'analyse formera la matière de ce chapitre. Les parties de ce système consistent 1. dans l'invention du tableau, 2. dans la composition poétique, 3. dans l'ordonnance, 4. dans l'observation du *costume*, 5. dans l'arrangement des groupes, 6. dans le dessin, 7. dans les draperies, 8. dans le coloris, 9. dans le ton, le clair-obscur, ou les effets de l'ombre & de la lumière, & 10. dans l'expression des passions & des mouvemens de l'ame sur les visages. Si nous parvenons à développer clairement ces objets, nous croyons avoir donné à nos élèves une idée suffisante d'un art le plus admirable peut-être que les hommes aient inventé, d'un art si noble & si excellent que dans l'ancienne grèce, il étoit défendu aux esclaves de s'y appliquer. Mais avant que de procéder à cette analyse, voyons en peu de mots ce que l'histoire nous apprend de l'origine d'un art si charmant.

§. III. Il est à croire que les hommes se sont aperçus naturellement & de bonne heure du premier principe de l'art de la Peinture. L'ombre de chaque homme, de chaque animal, de chaque edifice, de chaque arbre devoit leur en faire naître l'idée, & les avertir d'une imitation possible de tout ce qui porte figure. Mais comme dans les premiers tems du monde, on ne savoit ni lire ni écrire, que l'astronomie étoit encore au berceau, & que l'année n'étoit sûrement pas la même revolution de jours & de nuits, que celle qui a été adoptée par les peuples modernes, comment seroit-il possible de déterminer aujourd'hui les époques, & les dates précises de la naissance de chaque art, ou de chaque science? Les almanacs des premiers citoyens de la terre ne ressembloient probablement point aux nôtres, & l'on n'y marquoit pas les dates de toutes les inventions avec la même exactitude & la même hardiesse que dans nos etrennes mignonnes. Les Egyptiens prétendoient que la Peinture étoit en usage chés eux plusieurs siècles avant qu'elle fut connue des Grecs, & la chose est très plausible, parce que les Egyptiens sont les plus anciens peuples, que les Grecs puiserent chés eux plusieurs autres connoissances, & que les Hiéroglyphes mêmes consistent dans des espèces de Peintures. Diodore de Sicile L. II. C. 4. rapporte que Semiramis ayant fait rebatir Babylone, il y avoit une muraille de deux lieues & demi de tour, dont les briques avoient été peintes avant que d'être cuites; & représentoient diverses sortes d'animaux. Il ajoute qu'il y avoit une autre muraille, où l'on voyoit plusieurs figures de toutes sortes d'animaux peints & colorés selon le

na-

naturel ; qu'il s'y trouvoit même des tableaux qui représentoient des chasses & des combats. Voilà en effet une grande antiquité.

§. IV. Les Grecs savoient lire & écrire , ils étoient fort vains & avoient parmi eux des beaux-espirts. C'en étoit assés pour s'attribuer l'invention de tous les arts & de toutes les sciences. Cependant leurs auteurs ne s'accordent pas sur l'inventeur de la Peinture. Pline dans son histoire naturelle l. 35. c. 12. nous assure que *Dibutades* de Sicyoné trouva le premier l'art de faire des statues d'argille, mais qu'il en dut l'invention à sa fille , laquelle ayant pris congé de son amant , qui devoit s'eloigner d'elle , s'avisa de tracer sur la muraille , à la clarté d'une lampe, le contour de son ombre. Le père ayant appliqué son argille contre ces lignes , en forma une statue qu'il fit cuire dans un fourneau , & qui fut depuis conservée dans le Nymphée ou temple des Nymphes , jusqu'au tems où Mummus se signala par la destruction de Corinthe. L'amour fut donc le premier maître de la Peinture , & ce Dieu paroît avoir aujourd'hui renouvelé des Grecs la première methode de cet art en France , par les portraits faits sur l'ombre , qu'on nomme à la silhouette. Mais il semble que ni les historiens Grecs , ni Pline n'ont point connu le livre de Moïse intitulé la Genèse ; vu qu'ils y auroient vû dès le chapitre XXX. que Rachel, femme de Jacob déroba à son père Laban ses marmousets ou petits figures de Dieux domestiques ; ce qui est de la plus grande antiquité ; que dans la fuite des tems Aaron fondit dans le désert un veau d'or , que l'arche de l'alliance des Hebreux étoit ornée de figures de Ché-

ru-

rubims; que Moïse défendit à ce peuple de faire des images ce qui suppose toute une pratique du dessin.

§. V. Quoi qu'il en soit, si nous devons en juger par toutes les Peintures de l'antiquité qui sont parvenues jusqu'à nous, & en particulier par celles qu'on découvre de nos jours dans les ruines d'Herculanum, la Peinture des anciens n'approchoit pas de celle des modernes. Car, si l'on en excepte la correction du dessin où les Grecs excelloient, comme il paroît assez par leur statues, & l'expression des passions de l'ame sur les visages, dont on attribue la première invention à *Aristide*, toutes les autres parties de leurs peintures sont fort inférieures aux modernes; on n'y découvre nulle connoissance de la perspective, point de gradation dans les divers plans du tableau, le clair-obscur maussagement appliqué &c. Ils n'avoient d'ailleurs aucune connoissance de la Peinture à l'huile, qui ne fut inventée que vers le milieu du XV. siècle par *Jean van Eick* natif de Maseick dans le país de Liège. Jusques là on n'avoit peint que sur la chaux ou sur le plâtre, comme *al fresco*, ou bien à l'eau avec des couleurs détremées avec du blanc d'œuf, de la gomme, ou de la colle &c. Tout cela ne pouvoit produire qu'un coloris morfondu, vis à vis d'un tableau de Rubens ou du Titien peint à l'huile. Apelles qu'on nomme le Prince des Peintres, & qui vivoit sous la CXX. Olympiade environ 300. ans avant Jesus-Christ, ne seroit peut-être pas si admiré par un connoisseur moderne qui auroit étudié les chefs d'œuvres des ecoles Italienne, Françoisise & Flamande, & il n'est guere aparent qu'un cheval al-

Quelqu'un, dont le hennissement n'est pas excité simplement par la vue, se mettoit à hennir en voyant une jument peinte par Apelles, ni qu'Alexandre l'eût préféré aux Rigauds & aux La Tour pour faire son portrait. Les Grecs sont naturellement rodomonts, & ils ne connoissoient d'ailleurs rien de mieux. Quoi qu'il en soit, l'art de la Peinture, imparfait qu'il étoit, fut entièrement perdu pendant les tems de Barbarie qui regnèrent en Europe. *Cimabué* peintre de Florence, qui naquit en 1230. fut le premier qui travailla à le retablir. Le beau siècle de Léon X. de Charles-Quint, de François I. de Henri VIII. tous contemporains, devint l'époque de sa perfection.

§. VI. C'est donc des différentes parties de cet art ainsi retabli, étendu & perfectionné qu'il nous reste à parler. Pour l'apprendre il faut commencer par le dessein, passer ensuite au coloris, & finir par étudier la composition; mais en le pratiquant, il faut commencer par la composition du tableau, passer ensuite au dessein & finir par le coloris. Nous suivrons ici ce dernier ordre. L'INVENTION consiste donc d'abord dans le choix du sujet que le Peintre veut traiter dans un tableau. Mais comme dans la nature tous les objets qui tombent sous la vue sont susceptibles d'imitation par le pinceau, les maîtres de cet art se sont appliqués à traiter divers sujets, chacun selon que ses talens, son goût & son inclination l'y portoit préféablement. De là sont nés les genres suivans:

§. VII. 1. La Peinture de l'*Histoire*, ou la représentation des principaux faits & événemens dont l'*Histoire* sacrée & profane, ainsi que la fa-

fable font mention ; genre sous lequel l'*Expression allegorique* est aussi comprise : c'est le genre le plus sublime , dans lequel les Raphaël , les Guide , les Rubens , les le Brun ont excellé.

2. *L'Histoire champêtre* ou la représentation de la vie de campagne , des habitans des villages & hameaux ; genre inferieur qui a fait la reputation des Teniers , des Breughel , & que les Watteau , Pater &c. ont ennobli en le rendant très gracieux.

3. *Le Portrait* , ou la représentation d'après nature des personnes vivantes , genre admirable qui a occupé les plus grands maîtres dans tous les siècles ; les Apelles , les Guide , les van Dyck ; les Rembrandt , les Rigauds , les Pesne , les Kneller , les La Tour &c.

4. *L'Histoire des Grottesques* ; comme les Sabats , les forcières , les conjurations , les tentations , les operations des charlatans , arracheurs de dents &c. genre auquel le Cadet des Breughel , Teniers & autres se sont appliqués avec succès.

5. *Les Batailles & Combats* , genre dans lequel les Huchtenburg , Wouwermann &c. se sont rendus celebres.

6. *Les Paisages* , genre charmant qui a été traité par une infinité d'habiles gens de toutes les Nations , comme Pinacker , Reusdahl , van der Velde , Dubois &c.

7. *Les Paisages ornés de ruisseaux , fleuves & cataractes* qui demandent encore un talent particulier pour exprimer la clarté de l'eau tantôt limpide & transparente , & tantôt blanchie par l'écume.

8. *Les Pièces marines* , ou la représentation de la mer , des ports de mer & des grands fleuves ,

ves, avec les vaisseaux, chaloupes, bateaux &c. dont ils sont couverts, tantôt pendant l'orage, tantôt pendant un vent frais, & tantôt dans le calme. Genre où Backhuysen, van der Velde, Blome & beaucoup d'autres se sont acquis une grande célébrité.

9. *Les Pièces nocturnes*, ou la représentation de toutes sortes d'objets, soit à la clarté des flambeaux, soit à celle d'un incendie, soit à celle de la Lune. Les Schalck, les van der Neer, les van der Pool &c. y ont excellé.

10. *Les Animaux vivans*, genre plus difficile qu'on ne pense, où les Rosa, Carré, van der Velde & plusieurs autres ont réussi à miracle.

11. *Les Oiseaux & toutes sortes de Volaille*, genre très pénible, qui exige une patience extrême pour exprimer délicatement la variété infinie & la légèreté du plumage.

12. *Les Pièces qu'on nomme de Cuisine*, & qui représentent toutes sortes de provisions, d'animaux, & de volaille sans vie &c. genre fort inférieur aux autres, où la nature n'est jamais dans son beau & qui n'exige qu'une imitation servile d'objets peu gracieux. La peinture des poissons se rapporte aussi naturellement à ce genre.

13. *Les Fruits* de toute espèce imités d'après nature.

14. *Les Fleurs*, genre charmant où l'art dans les mains des Huyzum, des P. Segerts, des Merian &c. devient rival de la nature. *Les Plantes & les Insectes* sont ordinairement du ressort des peintres de fleurs, qui en ornent leurs tableaux.

15. *Les Morceaux d'Architecture*, genre où excel-

cellent surtout les Peintres Italiens. On peut comprendre sous ce genre la représentation des beaux edifices, des ruines, des ports de mer, ruës & places publiques, tels qu'on en voit de Caneletti & de divers autres maitres habiles.

16. *Les Instrumens de Musique*, armatures, meubles & imitations d'autres choses inanimées, genre mince qui n'occupe qu'accidentellement les habiles peintres.

17. *L'imitation des bas-reliefs*, genre très beau, qui peut être porté par une main habile jusqu'au sublime.

18. *Les Chasses* exigent encore un talent particulier. Elles réunissent la peinture des hommes, chevaux, chiens, gibier à celle du paisage.

§. VIII. La façon différente dont les hommes envisagent les mêmes objets dans la nature a produit ce qu'on nomme les *différentes manières* des peintres dans les mêmes genres. Ces manières, qui consistent principalement dans la diversité du coloris, du ton, de la façon de composer & de grouper les figures y sont si diversifiées & en même tems si distinctes, si tranchantes chés les artistes, que le moindre connoisseur peut distinguer la main du maitre, & le nommer à la simple inspection du tableau. C'est un stile particulier auquel chaque Peintre s'habitue, qu'il ne quitte jamais entièrement, & qui est bien plus reconnoissable encore que le stile des Poètes ou des auteurs. Cependant les connoisseurs n'acquierent cette aptitude à discerner le pinceau de chaque célèbre peintre, qu'à force de voir beaucoup de tableaux, de les examiner avec soin & avec un œil critique, & de faire des

des

des méditations réfléchies sur les manières de leurs auteurs.

§. IX. Revenons à l'invention : il en faut dans tous les genres , que nous venons d'indiquer, pour le choix des sujets qui sont propres à chaque genre. Or cette invention pittoresque est de trois espèces, ou *historique*, ou *allegorique*, ou *mistique*. Les Peintres se servent du terme d'*invention historique* non seulement pour les sujets d'histoire, mais aussi pour la représentation de tous les objets vrais & réels, tels que la nature les offre en effet, comme animaux, fleurs, fruits, paysages &c. *L'Invention allegorique* est un choix de sujets qui servent à retracer dans un tableau, ou en entier ou en partie, autre chose que ce qu'ils sont en effet, comme des vertus, des passions, la félicité, le malheur &c. *L'Invention mistique* est relative à la religion, & sert à nous représenter sous des images ou figures sensibles quelque dogme ou mystère fondé dans les écritures. Un exemple de chaque espèce servira mieux que toutes les descriptions à éclaircir cette distinction.

§. X. Il y a déjà assés longtèms que j'ai imaginé les *sujets* de deux très grands tableaux *historiques*, sans avoir rencontré de peintre qui veuille en entreprendre l'exécution. L'un représenteroit Didon abandonnée. On y verroit dans le lointain Carthage en flames; d'un coté, sur le premier plan du tableau, cette Reine au desespoir & prête à se jeter sur le bucher déjà allumé, sur le bord du rivage; ses femmes & ses courtisans derrière elle fondans en larmes; de l'autre coté Enée & sa fuite dans ses galè-

res voguant sur la mer & s'éloignant à force de rames. Un morne silence seroit peint sur leurs visages. Il regneroit dans tout le tableau un ton fort & austère ; la contrée seroit âpre & sterile. On n'y verroit que des sables arides & quelques palmiers à moitié brulés. L'air obscurci par des nuages épais. La mer agitée. Tout y respireroit la tristesse & l'horreur. Les coups de lumière, le clair-obscur fortement exprimés, ainsi que toutes les passions. Enfin l'aspect de cette scene seroit en tout aussi affreux qu'il est possible. Pour contraster, le compagnon ou le pendant de ce tableau représenteroit le voyage de Cléopatre, lorsque cette belle Reine d'Egypte s'étoit embarquée sur le fleuve Cydnus dans un bâtiment, dont la poupe étoit d'or, les voiles de pourpre & les rames d'argent, environnée de plusieurs instrumens, qui repondoient au bruit que formoient les rameurs, pour se rendre en Cilicie auprès de Marc-Antoine, & dans le dessein de faire la conquête de ce vainqueur. On l'y verroit couchée sous un pavillon tissé d'or & parée d'habits aussi riches que galants, entourée de jeunes enfans, tels qu'on peint les amours qui avec des éventails lui feroient un petit vent rafraichissant. Les plus belles de ses femmes habillées en Nereides & en graces, seroient distribuées les unes au gouvernail, les autres autour des cordages. Le lieu & l'époque de la scene seroit celle où cette Reine aborde devant la Ville de Tarse, dont les habitans la prirent pour la déesse Venus & vinrent à sa rencontre pour lui rendre hommage en cette qualité, en brulant sur la rive des parfums exquis. Un ciel clair & serein, une mer calme, le rivage,

vage orné & embelli de fleurs & mirrthes, le vaisseau de Cléopatre, sa parure élégante, son cortège, ses musiciens, les habitans de la ville, les femmes, les vierges parées de fleurs, tout concoureroit à rendre ce tableau aussi gracieux, aussi doux, aussi gai & riant que l'imagination du Poëte & l'art du Peintre pourroient l'effectuer. Pour exemple d'un sujet allegorique je citerai un tableau de l'école Vénitienne qui appartient à un de mes amis. Il représente le génie de l'Italie endormi. Ce génie est une grande & belle figure couchée sur le premier plan & très bien caractérisée par tous les ornemens & attributs qui peuvent la faire reconnoître pour ce qu'elle est. Sur le second plan de ce tableau, on voit les sciences & les beaux arts qui s'envolent & s'enfuient d'Italie pendant le sommeil du génie. Chaque art est encore admirablement bien caractérisé par ses attributs. L'Ordonnance, le dessein & le coloris, tout est charmant dans cette pièce. Les Tableaux qui retracent la félicité de la regence, le tems qui découvre la vérité, l'Apothéose de Henri IV. peints par Rubens dans la Galerie du Luxembourg, sont encore des morceaux allegoriques parfaits. Enfin pour exemple d'un sujet mystique, je ferai la description d'un tableau dont M. de Piles parle dans son introduction. Il représente le mystère de l'incarnation, & l'annonciation à la Vierge. Marie y est agenouillée sur une espèce d'estrade, elle reçoit dans cette attitude le message de l'ange avec une dignité mêlée de respect & d'humilité. Dieu le Père est assis majestueusement dans les nuës, s'appuyant sur le globe, environné de la Cour celeste,

& ayant à sa droite la justification, & à sa gauche la paix qu'il avoit consenti d'accorder au genre humain. Il envoie son St. Esprit pour operer ce grand mystère; le St. Esprit est entouré d'un cercle d'AnGES, qui se tiennent par la main, & se réjouissent de voir desormais les anges déchus remplacés par les Bienheureux. D'autres Anges encore, qui terminent cette partie céleste du tableau, portent dans leurs mains les emblèmes de plusieurs qualités que l'Eglise catholique attribue à la vierge, pour indiquer qu'elle étoit digne de la grace qui lui fut accordée. Ce coup d'œil sublime remplit la partie supérieure du tableau. Au bas l'on voit les Patriarches qui souhaitent la venue du Messie, les Prophetes qui l'annoncent, les Sybilles qui en ont parlé & des petits genies tutélaires qui confrontent les passages des Sybilles, avec les prédictions des Prophetes.

§. XI. Outre les préceptes généraux de l'invention, que nous avons indiqués au chapitre premier, il y a encore quelques règles particulières à la peinture. Dans l'invention historique l'artiste doit observer .1.) *l'Unité*, c'est-à-dire ne représenter dans un même tableau que les objets possibles que l'œil peut voir à la fois & d'un seul regard dans la nature, & observer que tous les objets & les personnages qu'il y retrace, soient relatifs au héros de la pièce; 2.) *la Clarté* de l'expression du sujet, de manière que le spectateur, tant soit peu versé dans l'histoire puisse reconnoître au premier coup d'œil l'évenement que le Peintre a voulu représenter; 3.) *la Fidélité* qui consiste dans une imitation vraie des circonstances qui ont accompagné l'évenement

AU

au rapport des historiens les plus accrédités. En second lieu, dans l'invention allégorique, il est nécessaire d'observer, que la représentation doit être 1) intelligible, 2) fondée sur des autorités respectables & 3) nécessaire. En troisième lieu dans l'invention mystique, il faut 1) que le sujet soit pur, c'est-à-dire sans mélange de fables ou d'aventures mythologiques; 2) fondé sur l'écriture ou sur l'histoire de l'église, & 3) que l'expression en soit grave, décente, noble & majestueuse. Enfin dans tous les trois genres, il faut que l'invention paroisse sortir d'un génie fécond & enfantée sans effort & sans douleur, qualité qui manque un peu au tableau célèbre & admirable de Raphaël de l'école d'Athènes.

§. XII. L'Invention du tableau, le choix du sujet formé sur les règles que nous venons de prescrire & l'arrangement sage & ingénieux des objets que chaque sujet offre, est ce qu'on nomme dans un sens collectif, *la composition poétique*. Quelque heureux que puisse être le choix, & quelque fécond que soit un sujet, il ne produira qu'un tableau maussade s'il n'est manié par un habile homme qui, indépendamment du dessein & du coloris, sache encore disposer avec goût les objets, & tirer ainsi parti de ce sujet. C'est ce qu'on appelle *l'ordonance*. Cette ordonnance sert à développer clairement l'idée du sujet dans l'exécution; à y éviter la confusion & le désordre, à placer & à caractériser les principaux personnages ou objets, de manière qu'ils frappent d'abord le spectateur, & fixent son attention, à bien observer les différens plans du tableau & leur gradation, à n'y pas laisser des vuides absolus, ni trop charger d'autres endroits,

mais faire en sorte qu'il regne une harmonie gracieuse dans le tout-ensemble, que les figures qu'on présente naissent du sujet même, que chacune de ces figures soit à la place & y paroisse nécessaire, mais non pas mise à un endroit pour remplir simplement un vuide, & qu'enfin toute la composition semble être jettée dans un même moule, & être sortie à la fois du cerveau de l'auteur. Cette ordonnance a donc encore quelques parties essentielles dont nous ne saurions nous dispenser de parler.

§. XIII. Il faut d'abord y observer religieusement ce que les peintres nomment *le costume*, ou l'art de traiter un sujet suivant la manière qui lui est propre, en se conformant aux usages des differens tems & des differens lieux. De grands maitres ont quelquefois pêché contre cette règle. On a vu des tableaux représentant par exemple, la sortie de Jesus-Christ de Jerusalem jusqu'au Calvaire, où le Sauveur, portant sa croix, étoit peint entre deux Capucins; le siège de Samarie par Holoferne, où l'on voyoit des batteries garnies de canons; Abraham pret à tuer son fils Isaac d'une arquebuse pour en faire le sacrifice, & mille incongruités pareilles. C'est encore violer le costume que d'allier sans nécessité la fable ou l'allegorie à l'histoire, & de peindre dans un port de mer, au lieu de matelots & de forçats des tritons, des Syrènes & tout le cortège de Neptune ou d'Amphitrite; des Cupidons ailés dans des passages, ou des noces de Village &c. &c.

§. XIV. *Les Groupes* naissent de la combinaison des objets, & consistent dans la réunion de plusieurs personages ou autres figures quel-

con-

conques sous un seul coup d'œil, ou à une même place. Les conversations, les actions ou les liaisons des hommes entre eux, exigent souvent qu'on les rapproche, & l'instinct naturel des animaux, & même de tous les êtres animés, à vivre en société entre eux, oblige le Peintre à en former des groupes. Il est impossible de donner des règles claires & précises sur la formation & l'arrangement de ces groupes. Cet objet est du ressort de la pratique, & les modèles des grands peintres, comme de Raphaël, Jules-Romain, Polydore, &c. qui y ont excellé, peuvent servir à cet égard de préceptes & d'instructions. Les seules maximes qu'on pourroit prescrire, se réduisent à ceci. 1. Que dans chaque groupe les objets principaux & les personnages les plus intéressans doivent dominer, 2. Dans chaque arrangement de figures le Peintre doit mettre en vue autant de belles parties que la nature de l'objet le comporte, 3. Il doit naître de cet arrangement des groupes, des attitudes naturelles & gracieuses, 4. Que le *contraste* des objets qu'on rassemble, de leurs différentes attitudes, de leurs faces diverses, de l'arrangement divers de leurs membres &c. forme les groupes les plus parfaits, & 5. que la réunion de tous les groupes de détail produise un groupe général, (qu'on nomme le *tout-ensemble* & qui fait la perfection ou le sublime de la composition poétique d'un tableau, fondée sur la belle *harmonie* de toutes ses parties entre elles.)

§. XV. Les Peintres employent le mot de *dessein* dans un triple sens. Tantôt ils entendent par-là tout le dessein ou l'esquisse d'un tableau: tantôt une bosse ou autre représentation d'une

partie du corps humain ou de quelque autre figure faite d'après nature, qui leur sert de modèle, ou d'étude à leurs élèves; tantôt ils comprennent par là, la circonscription ou le contour des objets pour déterminer la mesure & les proportions de leurs figures extérieures. C'est dans ce dernier sens que nous prenons ici le mot de dessein. Or, comme c'est du dessein que dépend la formation & pour ainsi dire la création de toutes les figures, il s'ensuit que c'est le principe & le fondement de la peinture. Le dessein en général a donc six parties ou objets dont l'observation est indispensable.

1. *La Correction* ou l'exactitude des mesures & dimensions, fondée sur celle des proportions & sur la connoissance de l'anatomie.

2. *Le Bon-gout* dont nous avons traité au chapitre premier. Chaque école a son gout particulier dans le dessein, & depuis le rétablissement des beaux arts celui de l'école romaine a toujours passé pour le meilleur, étant formé sur les antiques.

3. *L'Élégance & le Gracieux*, & ce que les Italiens nomment en peinture *svelte*.

4. *La Variété* dans les positions des figures & des points de vue sous lesquels on les présente.

5. *L'Expression* du caractère qui est propre & particulier à chaque objet.

6. *La Perspective* ou les différens points d'éloignement selon lesquels chaque objet est sensé être vu. Le dessein est une chose qui ne sauroit s'apprendre que par la pratique. Toutes les règles imaginables sont insuffisantes, & ne formeront jamais un bon dessinateur. On apprend

à dessiner sous les yeux d'un habile maître qui guide & qui corrige, en dessinant d'après les Academies, les modèles, les bosses, les estampes, les desseins, les statuës, les antiques, les bas-reliefs, les modèles vivans ou les nudités &c. Il y a des Academies celebres en Italie, en France & ailleurs, ou les eleves d'Apelles s'exercent au dessein & peuvent y acquerir une grande habileté. Nous avons aussi un ouvrage Allemand très instructif à cet effet. Il porte pour titre *la pratique du dessein, trouvée par la théorie, par Jean Daniel Preister à Nurenberg, où l'on a joint le traité de l'Anatomia dei Pittori del Signr. Carlo Césio en traduction avec beaucoup de figures en taille douce &c.*

§. XVI. La diversité des habillemens de toutes les nations dans les differens ages du monde, & la variété des etoffes que les peuples ont employées à cet usage, tout cela a formé dans la peinture une partie qu'on nomme dans un sens collectif *l'art de jetter les Draperies*, pour exprimer que toutes ces differentes étoffes qui servent à l'habillement doivent former des contours & des plis que le hazard semble avoir produits, & qui ne sont pas l'effet d'un arrangement gené & regulier. Il y a donc dans la peinture des draperies quatre choses à observer

1. L'Ordonance gracieuse des plis.
2. La nature differente des etoffes.
3. La variété des couleurs de ces etoffes, &
4. Les differens jours, où les ombres, & les coups de lumière que ces objets produisent naturellement.

§. XVII. *Le Coloris* est une partie essentielle de la peinture, dont la connoissance met le Peintre en état d'imiter les couleurs aparentes de tous les objets naturels, & de donner à des objets artificiels les couleurs qui leur sont les plus convenables & les plus avantageuses pour faire illusion à la vue. Or cette partie de la Peinture renferme les articles suivans:

1. La connoissance des couleurs simples & naturelles.

2. La simpatie & l'antipathie naturelle qui se trouve entre ces couleurs.

3. Le mélange des couleurs simples & primordiales pour produire des mixtes, des demi-teintes, & autres nuances ou gradations de couleurs quelconques.

4. La connoissance des couleurs locales ou de celles que prennent les objets chacun en particulier, relativement à leur emplacement ou, du lieu qu'ils occupent, & qui servent souvent à donner un plus grand caractère à d'autres couleurs voisines.

5. La manière de se servir habilement de toutes ces couleurs, & de leurs mélanges divers.

6. La connoissance du clair-obscur ou les effets des ombres & de la lumière.

§. XVIII. C'est encore un point capital de la peinture en général, que *le Clair-obscur*, ou les effets des ombres & de la lumière, qu'on nomme le ton du tableau (v. §. 2.) Nous ne voyons les objets qu'à l'aide de la lumière, & nos yeux sont frappés d'un objet à proportion qu'il est plus ou moins éclairé par cette lumière.

Un

Un corps qui empêche qu'un autre corps ne puisse être éclairé ou en entier ou en partie, ou qu'il n'est éclairé que foiblement, produit l'ombre & les gradations différentes de l'ombre. Cette partie de la peinture suppose donc

1. La connoissance des lumières & des ombres générales, telles que la nature les produit naturellement & sans obstacles.

2. Celle des chutes des lumières particulières qui résultent de la position différente des corps placés sur des surfaces, ou exposés à des jours particuliers, qui produisent des ombres extraordinaires.

3. Celle de la repercussion ou refraction de la lumière & des rayons du soleil.

4. Celle de la couleur de la lumière même.

5. L'Observation des degrés de clarté ou d'obscurité, du clair & brillant, ou du sombre & foncé qu'ont les couleurs en elles mêmes, & les objets qu'on veut peindre.

Toutes ces connoissances fournissent au Peintre le moyen non seulement d'imiter la nature telle qu'elle se présente à l'œil avec tous ses jours & ses ombres, mais aussi à former de belles masses de clair-obscur, & à donner un ton vrai & frappant à son tableau.

§. XIX. Enfin *l'expression des passions & des mouvemens de l'ame* est encore une partie très importante de la peinture. Sans elle aucun sujet ne-sauroit être traité avec succès, tout devient froid, glaçant, inanimé dans un tableau. Nous avons à l'usage des élèves de la peinture des morceaux d'academie, des bosses, des des-
seins,

seins, des estampes où les principales passions des hommes comme la joie & la douleur, le rire & le pleurer, la douceur & la colère, l'amitié & la haine, l'amour & l'aversion, &c. &c. sont exprimées non seulement sur les visages, mais aussi par des attitudes diverses du corps, & leur étude peut devenir très instructive; mais comme les actions ou mouvemens des muscles des differens traits du visage trahissent presque toujours les mouvemens de l'ame & que les phisionomies sont variées à l'infini chés les hommes, l'habile Peintre étudie sans cesse la nature, & voit comme elle exprime sur le visage des humains ce qui se passe au dedans d'eux.

§. XX. On ne peut s'empêcher de remarquer ici, que tous les objets visibles dans la nature ont leur phisionomie particulière, qui semblent annoncer aux yeux le degré de leur valeur intrinsèque; & qui est surtout très sensible dans le contraste des extrêmes. Un homme vertueux a une phisionomie différente d'un scelerat ou d'un bourru; un homme du monde différente d'un manant crapuleux; un très bel-esprit différent de celle d'un sot; une femme aimable différente d'une pigrièche, d'une harpie; un genêt d'Espagne vigoureux, différent d'une rose ou d'une mazette; une fleur fraîche & odoriférante différente d'une fleur fanée; un fruit mur d'un fruit aigre & verd, une pêche piquante & succulente, d'une pêche flétrie & ridée; un poisson vigoureux sortant de l'eau, d'un poisson à demi-mort & languissant, & ainsi du reste. Chaque Peintre doit donc avoir une grande attention à bien exprimer cette phisionomie qui annonce la perfection dans tous les objets qu'il

re-

retrace, & par lesquels il prétend plaire à la vuë. Cette remarque que l'on étendra encore à l'égard de l'expression du caractère dans les portraits, est peut-être plus importante en pratique, qu'elle ne paroît au premier abord.

§. XXI. Nous avons rapporté au §. VII. les divers objets de la nature sur lesquels les artistes exercent leur pinceau, & qui forment autant de genres de Peinture differens. Pour peu qu'on réfléchisse aux bornes naturelles de cet ouvrage, on ne s'attendra pas à trouver ici des règles sur la manière dont le Peintre doit traiter chaque sujet en particulier. Ce que nous venons de dire sur la peinture de l'histoire peut fournir les lumières sur les autres genres, & les maximes de détail s'apprennent par l'étude même de cet art. Les bons livres, les maitres habiles, les academies celebres, & la pratique raisonnée, sont les sources où les jeunes Peintres doivent puiser les préceptes de détail. Pour les guider cependant dans cette étude, nous crayonnerons ici quelques observations detachées sur ces objets de detail.

§. XXII. La peinture du portrait doit retracer une copie fidèle de la nature dans ses moindres détails. Il faut donc s'attacher à y produire 1.) la plus grande ressemblance possible avec l'original. 2.) prendre le point de vuë & le moment le plus avantageux pour l'original; 3.) chercher à exprimer heureusement le caractère qui domine dans chaque physionomie, & qui y peint pour ainsi dire son ame; 4.) ne pas s'écarter néanmoins pour cela de la nature, mais s'attacher au vrai & au naïf; 5.) ne sacrifier ni trop, ni trop peu à l'elegance, mais se persuader

suader que la nature trop embellie est moins nature ; 6.) soit qu'on peigne une simple tête, ou un buste, ou un portrait jusqu'à mi jambes, ou une figure entière en grandeur naturelle, ou un tableau de famille composé de plusieurs portraits, avoir sans cesse devant les yeux : a) l'air de tête, b) la mine, c) le coloris, d) l'attitude e) l'habillement ou la draperie, & faire ensorte que tout cela soit correct & gracieux, & observer un sage accord entre toutes les parties, surtout celles du visage, & ne pas peindre une bouche riante avec des yeux en pleurs &c.

§. XXXIII. La peinture du paysage est une représentation de champs, arbres, forets, rivières, ruisseaux, cataractes &c. ainsi que de tous les objets qui peuvent entrer naturellement dans cette composition. On y distingue encore le stile héroïque, pastoral, champêtre, le stile ferme & le stile poli, le stile maniéré, &c. Il y a à observer a) *le site*, mot pris de l'Italien qui désigne la vuë, l'ordonance & l'assiette d'un paysage ; b) *l'accident*, qui signifie en peinture l'interruption de la lumière du soleil, par l'intervention des nuages ; c) le ciel, l'air & les nuës ; d) les divers lointains & les montagnes ; e) le gazon ; f) les rochers ; g) les fonds ; h) les terrasses, i) les edifices & batimens ; k) l'eau ; l) le devant du tableau, m) les plantes ; n) les arbres ; o) les figures. Objets qui tous ont leurs règles, qu'il faut étudier avec soin pour devenir bon Peintre de paysage.

§. XXIV. Nous ne saurions finir cette matière sans dire encore un mot de la peinture des décorations théâtrales. C'est un art particulier qui réunit diverses parties de la peinture générale

tales à la connoissance de l'architecture, de la perspective &c. Les Servandoni & les Bibiena y ont excellé de nos jours. Les Peintres qui s'appliquent à ce genre feront bien de dessiner leurs décorations de jour, & de les peindre ou colorer à la chandelle, vu qu'ils distingueront mieux l'effet des couleurs dans une peinture uniquement faite pour être vuë à la clarté d'une illumination. Il est bon d'avertir encore les jeunes décorateurs, qu'ils feront bien d'éviter autant qu'ils pourront, d'allier la nature même à la nature imitée, c'est-à-dire de ne point faire intervenir dans leurs décorations des chevaux ou autres animaux vivans, des jets d'eau ou des cataractes véritables, des statues de marbre ou de pierre, des orangiers ou autres arbres naturels & ainsi du reste. L'Assemblage de la représentation de la nature & de la nature même, est un effet de l'ignorance & du mauvais gout; c'est une ressource pour les décorateurs peu habiles, qui dénote une stérilité d'imagination, & qui produit de grands inconveniens dans le spectacle & dans les représentations. Les tableaux qu'on nomme mouvans, dans lesquels le passage immobile est peint, & où les figures sont muës par des ressorts, forment des espèces de décorations. On en trouve à Anvers, à Gand & ailleurs, qui font plaisir à la vuë.

§. XXV. Les desseins pour les etoffes, indiennes, meubles, carrosses, broderies, porcelaines, orfèvreries & autres productions des manufactures, des ouvriers & artistes, forment encore un objet très important pour la peinture en général, & les ecoles ou academies de peinture en particulier. Ces desseins occupent une branche

che séparée de la peinture, & c'est sans contredit la plus utile de toutes, parce qu'elle concourt si essentiellement au succès des fabriques, & par conséquent à la prospérité de l'état. C'est un art auquel il seroit à souhaiter que des élèves pleins de génie & d'imagination voulussent s'appliquer, mais dont il nous est impossible de développer ici les règles de détail. Nous sommes pressés de terminer cette analyse en indiquant les différentes manières de peinture, ou les moyens que les Peintres mettent en œuvre pour imiter tous les objets visibles sur une superficie plate & unie. On connoit donc aujourd'hui

1. La Peinture à l'huile préférable à toutes les autres comme étant la plus susceptible de toutes sortes d'expression, de la gradation la plus parfaite dans les nuances, & la plus durable.

2. La Peinture à la mosaïque; invention presque miraculeuse, ouvrage composé de plusieurs petites chevilles ou clous de marbre de différentes couleurs & mastiqués sur un fond de stuc. Cet ouvrage se fait principalement à Rome, où l'on a poussé cet art si loin, qu'on copie en mosaïque les tableaux des plus grands maîtres, & qu'on en fait des monumens pour l'éternité.

3. La peinture à fresque, faite sur un enduit de mortier encore frais, avec des couleurs détrempées dans de l'eau, qui s'incorporent tellement avec ce mortier qu'elles ne périssent qu'avec lui. On s'en sert principalement pour les plats fonds.

4. La peinture à détrempe, faite avec des
cou-

couleurs délayées avec de l'eau, de la colle, ou de la gomme &c.

5. La peinture en miniature, qui diffère de la précédente en ce qu'elle représente les objets en petit, qu'elle est infiniment plus délicate, qu'elle se travaille en petits points, tandis que l'autre se sert de toute la liberté du pinceau.

6. La peinture au pastel; pour laquelle on prépare une pâte de plusieurs couleurs gommées & broyées ensemble, ou séparément, dont on fait toutes sortes de crayons pour peindre sur le papier ou sur le parchemin. La Rosalve & M. La Tour ont fait voir à l'Europe des chefs d'œuvres si parfaits en pastel, qu'il est à souhaiter qu'on invente un moyen pour fixer ces couleurs, & pour prévenir que les demi-teintes & les nuances les plus délicates ne se perdent en poudre & poussière.

7. La peinture en émail, qui se fait sur le cuivre ou sur l'or avec des couleurs minérales qui se cuisent avec le feu & qui sont très durables; ce qu'on appelle *parfoudre l'émail*. Les peintures sur les Porcelaines de la Chine, du Japon & d'Europe, sur la fayence &c. sont autant d'espèces en d'émaux.

8. La peinture en cire, invention nouvelle, qui a produit en France des morceaux charmans & qui se fait par un mélange de cire avec le vernis & les couleurs.

9. La peinture sur le verre, qu'on appelle aussi *Peinture d'aprest*, & dont il y a différentes manières.

§. XXVI. C'est ainsi que nous croirions avoir
 Tom. II. Q dont

donné à nos lecteurs une idée générale de la peinture, en expliquant ses parties de détail, si nous avons pu faire entrer tous les termes de cet art dans notre analyse. Nous suppléerons à ce défaut en indiquant ici quelques uns de ces termes par ordre alphabétique, & en y joignant l'explication succincte :

Air de tête, assemblage de la physionomie, des traits du visage, de la mine, des proportions & de l'harmonie des parties, qui rendent une tête agreable, noble, gracieuse &c. Les anciens ont excellé dans les airs de tête, de même que les grands Peintres Italiens.

Bosse, bas-relief, plein-relief, parties saillantes ou détachées, & aussi des figures entières, ou des parties de figures, qui servent de modèles au dessein. On dit travailler d'après la bosse, pour dire copier ou dessiner une figure.

Camayeu, dessein ou tableau fait par un Peintre, où il n'emploie qu'une seule couleur dans toutes ses nuances, & où il observe les jours & les ombres.

Caricature est la représentation d'une figure exagérée dans quelqu'une de ses parties. C'est la même chose à peu près que ce que les François nomment figure chargée &

Chargé, en termes de peinture est une représentation exagérée de quelque objet, dont souvent on conserve de la ressemblance en ridicule. Ces charges altèrent toujours la vérité, & peu de Peintres ont le génie de bien faire des charges. Un nez plus long ou plus court, que la nature ne le donne au commun des hommes, est par exemple une charge.

Cro-

Croquer, tracer sur le papier ou sur la toile les premières idées d'un tableau ou les premiers traits d'un dessin, dans l'intention de les corriger, polir & finir.

Enthousiasme du Peintre, vivacité de génie, feu d'imagination, disposition de l'ame qui produit dans le Peintre des pensées par lesquelles il exprime les objets d'une manière sublime & surprenante, mais toutefois vraisemblable.

Ecole, se dit en Peinture pour distinguer les différentes manières des lieux ou des personnes. Les Ecoles les plus fameuses sont au nombre de cinq, savoir a) l'Ecole Romaine, b) l'Ecole Lombarde, c) l'Ecole Venitienne, d) l'Ecole Flamande, ou Allemande & e) l'Ecole Française, les autres Nations n'ont point d'écoles qui portent leur nom, mais on dit aussi qu'un tableau est de l'école de Raphael, du Titien, des Carraches &c. pour dire qu'il a été peint par un de leurs élèves ou disciples.

Esquisse. Premier crayon d'un tableau, première pensée d'un dessin. Il y en a de deux sortes. Esquisse au crayon ou à la plume & esquisse au coloris. Le dernier est un essai d'un plus grand ouvrage que le Peintre médite.

Etudes. Différens dessins de figures, & essais que les Peintres font des parties qui doivent entrer dans quelque ouvrage. C'est ainsi qu'on dit les études de Michel-Ange, de Rubens &c. le recueil d'études des grands maîtres &c. &c.

Mezze-teintes ou *Demi-teintes* est un ménagement de lumière par rapport au clair-obscur, ou un ton moyen entre la lumière & l'ombre. S'il y a cinq tons ou degrés de clair-obscur,

L'ERUDITION

le second & le troisième qui suivent la grande lumière seront appellés *Demi-teintes*.

Plan, on appelle en peinture *Plan géométrique*, la figure qui décrit un corps sur la terre, tel qu'il est en effet, & la ligne sur laquelle on l'éleve, s'appelle *ligne de terre*. Le *Plan perspectif* est la figure qui paroît à la hauteur de l'œil, dans lequel est la ligne de vue, & quand cet œil est fort élevé, cette apparence s'appelle à *vue d'oiseau*.

Site, assiette locale d'un païsage.

Style, façon ou manière de peindre, de composer & de colorer, différente chés tous les maîtres.

Teintes, manière d'appliquer les couleurs pour donner du relief aux figures, pour bien marquer les jours, les ombres & les éloignemens. C'est un des grands secrets de la peinture. On dit, une bonne teinte, pour exprimer une couleur forte & vive dans un objet.

Union, la symétrie & la convenance de toutes les parties d'un tableau, quand elles ont un grand rapport, une belle liaison entre elles, tant pour les figures que pour le coloris. Ce qu'on nomme aussi *Suavité*.

C H A.

*CHAPITRE DIXIEME.**L A G R A V U R E .**§. I.*

Soit qu'on considère la Gravure du coté de son utilité & de son agrément, soit qu'on l'envisage du coté de la difficulté de l'exécution, on conviendra qu'elle mérite à tous égards un rang distingué parmi les beaux arts. C'est par son moyen, que les portraits des plus grands hommes de tous les états & de tous les ages se conservent dans les cabinets des curieux, que leur mémoire se perpetue dans tous les siècles, que leurs actions les plus remarquables, & les plus glorieuses se présentent aux yeux de la posterité la plus reculée; que les tableaux des plus grands Peintres se multiplient à l'infini; que les amateurs des arts repandus sur la surface de la terre sont mis à portée de jouir des beautés que la distance des lieux sembloit leur défendre de voir jamais; qu'un particulier médiocrement aisé peut s'aproprier tout l'esprit, & toute la poésie qui sont dans ces chefs-d'œuvres, dont les merveilles sembloient être réservées pour les Temples d'Italie, ou pour les cabinets des Princes, ou des plus riches particuliers. D'un autre coté,

Q 3

quand

quand on reflexit que le burin, outre les beautés de la composition poétique, de l'ordonnance ingénieuse du deſſein, doit encore rendre à l'aide de deux couleurs ſimples, du noir & du blanc, les différentes nuances, teintes, & demi-teintes du coloris, le clair-obscur, arrondir les figures, exprimer un ciel tantot clair & ſerein, tantot chargé de nuages, une eau limpide & transparente, une mer orageuſe & écuman-
te, des draperies élégantes avec tous leurs plis, des dentelles, & en un mot tous les objets les plus difficiles de la nature; on ne peut admirer aſſés, à quel point de perfection cet art a été pouſſé, & avec quel succès on le cultive de nos jours.

§. II. On aſſure que l'invention en eſt due au hazard, & que dans le XV. ſiècle un orſè-
vre de Florence, dont le Pape Innocent X. fai-
ſoit beaucoup de cas, ayant mis une feuille de papier huilé ſur une placque d'argent gravée & poſé par accident des fardeaux ſur cette feuille, fut fort étonné de trouver quelques jours après le deſſein entier de ſa placque empreint ſur le papier; qu'il communiqua ſa découverte aux plus habiles Peintres ſes contemporains qui en firent leur profit & jettèrent les premiers fondemens de l'art de la gravure, que Raphaël en Italie & Albert Durer en Allemagne contribuèrent beau-
coup à l'étendre & à le perfectionner, & qu'il fut porté ſucceſſivement par les maitres Italiens, François, & Flamands, par les Michel-Ange, les Chevalier Edelingk, les Rembrandt &c. à ſon plus haut période. Nous raportons cette origine de la Gravure telle que nous la trou-
vons dans les auteurs les plus acrédités; mais
NOUS

nous ne saurions dissimuler à nos Lecteurs que nous avons eu entre les mains des estampes, gravées sur le bois à la vérité, mais faites longtemps avant Maso Finiguerra, comme il paroît soit par la date marquée au bas.

§. III. Nous sommes naturellement dispensés de nous étendre beaucoup sur le sujet de la Gravure, d'autant plus que cet art s'approprie les différentes parties de la peinture, dont nous venons de faire l'analyse au chapitre précédent, & que d'ailleurs il s'occupe principalement à copier les plus belles productions des Peintres célèbres. Mais il est de notre devoir d'expliquer de quelle manière le Graveur les copie, & quelle magie il emploie pour exprimer le coloris par les différentes nuances ou degrés de la couleur noire sur un fond blanc.

§. IV. La Gravure est donc l'art d'imiter par le dessin, & l'incision de traits & de points dans des matières dures, les différentes lumières & les ombres de tous les objets visibles, tellement qu'il en résulte des figures distinctes. Il y a différentes manières d'effectuer ce but, qu'on nomme 1. la Gravure en cuivre au burin 2. la Gravure à l'eau forte, 3. la Gravure en bois, 4. la Gravure qu'on appelle à *manière noire*, 5. la Gravure sur les pierres, soit en *creux*, soit en relief. Nous tâcherons de donner une légère idée de leur mécanisme.

§. V. La Gravure en cuivre se fait sur une planche de cuivre bien polie par le moyen d'un burin fort tranchant avec lequel on dessine en coupant dans le cuivre les figures & leurs ombres, en formant des traits en tout sens ou des points. Les points servent à exprimer les demi-

teintes, & les ombres délicates & les traits à rendre les ombres & les nuances fortes. On nomme *Hachure* les traits croisés les uns sur les autres pour faire des ombres, mais ce n'est pas la plus grande perfection de l'art du burin. De toutes les espèces de Gravure celle en cuivre faite avec le burin est la plus belle & la plus difficile.

§. VI. *La Gravure à l'eau forte* se fait également sur une planche de cuivre polie que l'on enduit entièrement de cire blanche & qu'on enferme dans un châssis avec un petit rebord. On trace ensuite avec un petit poinçon ou même une aiguille fichée dans un manche de bois, le dessin sur cette cire, qu'on coupe jusqu'au cuivre. Quand cette Gravure est entièrement achevée on jette de l'eau forte par dessus, que le rebord du châssis empêche de s'écouler, on laisse la planche quelques jours dans cet état, jusqu'à ce que l'eau forte ait fait son effet sur le cuivre, & qu'il y ait marqué en le rongéant tout le dessin; après quoi l'on jette l'eau forte, on approche la planche du feu, pour faire fondre & écouler la cire, on nettoie doucement la planche, & à l'aide d'un burin subtil, on achève les traits que l'eau forte n'a pas exprimés assez distinctement.

§. VII. *La Gravure en bois* a les traits relevés au lieu que celle en cuivre les a enfoncés dans la planche. Or comme ce sont ici les parties relevées de la planche de bois qui marquent les traits sur l'estampe qu'on en tire, ces planches sont des espèces de bas-reliefs, que le Graveur est obligé de tailler & de creuser. Il en est de même des dessins des Indiennes, cotons,

tons, papiers pour meubles, &c. qui sont tous exécutés de la même manière, & qui s'impriment avec des formes plutôt qu'avec des planches.

§. VIII. *La Gravure à la manière noire* est une invention nouvelle. On prend une planche de cuivre, mais au lieu de la polir, on la prépare en la gravant entièrement d'un bord à l'autre, d'un crayon ou burin léger que l'on conduit autant qu'il est possible & dans tous les sens l'un par dessus l'autre, de manière que tous les traits se croisent. Cette gravure doit donc s'étendre sur toute la planche, & se trouver également forte par tout, de façon qu'on auroit une feuille également noire partout, si dans ce premier état on en tiroit une épreuve. Le Graveur se sert ensuite, au lieu de burin, d'une dent à polir, ou autre poinçon d'acier fort dur & poli, ou de quelque autre instrument subtil, pour tirer les objets & leurs différentes nuances du fond noir où ils sembloient être ensevelis, & pour leur donner les lumières convenables en polissant les intervalles de cuivre qui doivent produire les jours. On excelle surtout en Angleterre dans la gravure à manière noire.

§. IX. *La Gravure en pierre* a été connue & pratiquée des anciens. Ils y ont même excellé, & il nous en reste des monumens dignes de la plus grande admiration. Elle est tantôt en relief & tantôt en creux. On a imité & même égalé cette espèce de gravure sur des pierres dures & précieuses dans les derniers siècles. Nos cachets sur le cristal, la cornaline &c. appartiennent à ce dernier genre, & il faut convenir que l'art en a été poussé fort loin. *Les*

Q 5

Ca-

Camayeux (nom qui doit vraisemblablement son origine à Dominique de Camei, celebre Graveur en pierre qui vivoit à Milan au commencement du XVI. siècle) sont des pierres sur lesquelles se trouvent, par un jeu de la nature, des figures ou representations de paisages & autres choses. On nomme aussi de ce nom les pierres précieuses, comme onix, sardoint, agathe &c. sur lesquelles les Graveurs & les Lapidaires ont employé leur art pour aider la nature à achever ou à perfectionner ces représentations. La Gravure de nos cachets, pour le dire en passant, se fait sur les métaux avec le burin, & sur les pierres dures & le cristal à l'aide de la poudre de diamant.

§. X. L'Empreinte qu'on fait de figures des quatre premières espèces de gravure, se nomme *estampe*, mot qui vient de l'Italien *stampa*. On pose sur la planche gravée une feuille de papier, carton, parchemin, étoffe ou autre chose semblable, & on passe le tout sous une presse qui imprime les traits, qu'on a eu soin de noircir préalablement, & trace ainsi l'image entière sur le papier. Le nom de *taille-douce* est consacré particulièrement à l'estampe dont la gravure est faite au burin sur le cuivre. L'impression d'un cachet ou d'une pierre gravée se nomme communément *empreinte*. Les belles cartes géographiques qui font tant d'honneur à notre siècle, sont pareillement gravées sur cuivre & méritent le nom de *tailles douces*.

§. XI. On illumine avec succès ces cartes géographiques, pour distinguer d'autant mieux les divers pais & contrées, ainsi que leurs limites, ce qui fait plaisir non seulement à la vue,
mais

mais lui est aussi utile. *L'Enluminure* au contraire des autres estampes ne sert qu'à les gâter & n'est qu'une invention puérile, qui ne produit jamais un coloris vrai & agréable. J'en excepte celle des figures anatomiques, des plantes, insectes & autres objets qui appartiennent à la Physique, à la Botanique ou à l'Histoire naturelle, dont les curieux veulent & doivent nécessairement connoître les couleurs.

§. XII. On ne peut à cette occasion passer sous silence une nouvelle invention due à notre siècle, par laquelle on est parvenu à imprimer en couleurs naturelles les estampes des figures anatomiques & miologiques, des fleurs, plantes, oiseaux, insectes &c. &c. On en voit sortir des ateliers de Paris, d'Augsbourg, de Nuremberg & d'ailleurs qui charment, frappent & étonnent également les artistes, les connoisseurs & ceux qui ne le sont pas, & il est à souhaiter que cet art se perfectionne encore d'avantage s'il est possible.

§. XIII. Nous n'avons pu considérer ici la gravure que du côté de son mécanisme: pour dire comment les Rembrands, les Raphaëls, les Edelingk, les Schmidt, les Natiers, les Major, les Oudran, les Wille, les Cochin, les Hoggarts, sont parvenus à produire les merveilles qui ornent nos cabinets, il faudroit pouvoir décomposer leur belle ame, & faire l'analyse de leur genie.

 CHAPITRE ONZIEME.

 LA SCULPTURE
 ET
 LA PLASTIQUE.

§. I.

La Sculpture est le troisieme des arts liberaux qui parlent à l'esprit par l'organe des yeux. Son origine se perd dans l'obscurité des premiers siècles du monde. Les monumens les plus anciens qui nous restent de cet art prouvent assés qu'il etoit encore au berceau chés les Egyptiens, & chés tous les premiers peuples de la terre connue. L'imperfection qui accompagne ordinairement les inventions nouvelles, se montre ici dans tout son jour. Le paganisme, religion propre à favoriser les beaux arts & à leur fournir des sujets agréables, aidé par le genie heureux des Grecs, fit exceller ceux ci dans la Sculpture. Tous les Dieux du paganisme n'etoient que des statues. Phidias & Praxitèle portèrent cet art au plus haut degré du sublime. Aussi les statues Grecques sont elles les plus admirées des connoisseurs, qui trouvent les Romaines, les Etrusques &c. d'un gout & d'un

tra

travail bien inférieur. On remarque cette différence entre les unes & les autres, que les Grecques sont presque toutes nues, & que les Romaines sont pour l'ordinaire couvertes d'habillemens. La Venus de Medicis, la Bergère Grecque, qu'on nomme aussi Venus impudique, le Gladiateur, le Païfan, l'Hercule, le Milon de Crotone, le Faune &c. se trouvent encore en Italie & sont presque les seules qui soient échappées au tems. On leur donne le nom de statues parfaites par excellence.

§. II. Nous entendons donc par le mot de *Sculpture* l'art de tailler le bois, la pierre & le marbre par le moyen du ciseau pour faire diverses représentations. Nous y comprenons par conséquent la *Statuaire* ou l'art particulier de faire des statues, mais nous en séparons la *Plastique* ou l'art de former des figures à l'aide des moules & des formes, dont nous traiterons ci-après en particulier.

§. III. Les objets que la Sculpture embrasse, sont donc

I. Les *Statues*, dont il paroît nécessaire d'indiquer les différentes espèces avec leurs dénominations. Voici les principales:

a) Les statues Grecques, antiques ou imitées d'après l'antique, ce qui s'entend d'une statue nue, comme les Grecs representoient leurs divinités, leurs athlètes & leurs Héros. Ils appelloient ces dernières *Statuas Achilleas*, parce qu'il s'en voyoit quantité d'Achille dans la plupart des villes.

b) Les Statues Romaines, soit antiques, soit imitées, qui sont vêtues & qui reçoivent divers noms

noms de leurs habillemens ; comme celles des Empereurs avec un long manteau sur leurs armes, qui étoient apellées *statue paludata* : celles des Capitaines & des Chevaliers avec cotte d'armes, *thoracata* : celle des soldats avec cuirasse, *loricata* : celle des sénateurs & augures *trabeata* : celle des magistrats avec robe longue *togata* : celles du peuple avec une simple tunique, *tunicata* : & enfin celles des femmes avec de longs habillemens, *stolata*. &c.

c) Les statues pedestres, sont celles qui sont en pié ou debout.

d) Les statues équestres, ou celles qui représentent un Monarque, un Héros ou autre homme illustre à cheval.

e) Les statues acroupies sont celles qui sont assises ou dans une attitude genée.

f) Les statues curules sont dans des chars de triomphe ou dans des chariots de course, tirés par des *biges* ou *quadriges*, c'est-à-dire par deux ou quatre chevaux.

g) Les statues allegoriques sont celles qui représentent par l'image d'une figure humaine quelque symbole, comme les quatre saisons, les parties du monde, les ages, la pêche & la chasse &c.

h) Les statues hydrauliques, ou les figures qui servent d'ornement à quelque grotte ou fontaine, ou qui font office de jet ou de robinet par quelques unes de leurs parties, ou par quelque attribut qu'elles tiennent, comme Neptune, Amphitrite, Thetis, les Sirènes, les Tritons &c.

i) Les statues sacrées, comme les images de Dieux, des Personnes de la Trinité, de la Vierge, des Apotres, des Saints, des Anges &c.

k)

k) Les statues colossales, ou celles qui excèdent le double ou le triple de la grandeur naturelle.

l) Les statues persiques, ou des figures d'hommes, soit entières soit en terme, qui font office de colonne dans les batimens, & servent à porter quelque fardeau ou d'ornemens à des poutes de vaisseaux, de galères. Vitruve les nomme *Telamons* & *Atlas*. On appelle *Cariatide* ou *statue cariatique* celle d'une femme qui sert au même usage.

m) Les statues ou figures d'Enfans, de Genies, Anges &c. Une statue qui ressemble à la personne qu'elle doit représenter est appelée *statua iconica*.

§. IV. 2. *Les Groupes*, ou la représentation de diverses figures humaines & autres rassemblées sous un même point de vue. Objet le plus sublime de la sculpture ou plutot de la statuaire.

3. *Les Bas-reliefs*, les *hauts* & *demi reliefs*, les *rondes Bosses* &c. qui forment des espèces de tableaux sculptés.

4. *Les Bustes* ou les têtes d'hommes & de femmes avec le col, les epaules & une partie de la poitrine.

5. *Les Vases* soit d'après les desseins antiques, soit sur des inventions modernes, ornés de bas reliefs, ou simples.

6. *Les Piédestaux* imités des Egyptiens, Grecs, Hétrusques, Romains &c. ou inventés par les modernes.

7. *Les Animaux* de toute espèce.

8. *Les Ornemens de l'Architecture*, comme les *oves*, *roses*, *guillochis*, *festons*, *rinceaux*, *fleurons*,

rons , baguettes &c. qui décorent les batimens. On nomme *ornemens de relief* ceux qui sont taillés sur le contour des moulures, comme les feuilles d'eau, & *ornemens en creux*, ceux qui sont fouillés dans les moulures.

9. *Les Ornaments maritimes*, ou les glaçons, poissons, coquillages, roseaux &c. qui servent à décorer les grottes, les fontaines &c.

10. *Les Ornaments de l'emmeublement*, des dessus-portes, carosses & autres voitures de parade &c. Nous remarquerons en deux mots au sujet de ce dernier article que le *gout baroque* qui y a été poussé jusqu'à l'excès, est la honte de l'art, que le plus pitoyable dessinateur peut y exceller; que c'est un *assemblage* bizarre de figures qui ne sont pas dans la nature & de contours qui ne furent jamais faits pour se trouver ensemble; que les premières règles du dessin y sont sans cesse violées, & que ces caprices deviennent insupportables quand l'œil les rencontre par tout. Peut-être pousse-t-on aujourd'hui le *gout grec* en revanche trop loin. Un juste milieu, une variété réfléchie deviendrait la perfection en matière de goût.

§. V. Dans tous les objets dont nous venons de faire l'énumération, le Sculpteur ou le Statuaire a besoin de toutes les parties de l'art du Peintre, comme de l'invention ou du choix du sujet, de l'ordonnance, de l'observation du costume, du dessin, des groupes, de la connoissance de l'anatomie & surtout de la miologie, & au lieu du coloris, l'art lui impose le travail également pénible & délicat du cizeau. Le Statuaire fait dans son atelier peut-être mille fois

fois le tour d'une statue qu'il travaille, & que le spectateur croit souvent déjà achevée, en examine toutes les proportions, marque par des petites croix les hauteurs que le ciseau doit encore élever; corrige, retouche, polit, & réduit enfin le marbre au point qu'il cesse pour ainsi dire d'être marbre, qu'il paroît chair & qui plus est, chair animée. Quand on pense combien de génie, combien d'art, & combien de travail il faut pour faire d'un bloc de marbre brut une statue parfaite, on sent combien d'estime mérite le Statuaire.

§. VI. Les Peintres ont souvent disputé aux Sculpteurs la composition poétique dans leurs ouvrages, mais il semble que ce soit à tort. Les premiers ont crû que divers sujets grands & heureux, soit de la Bible, soit de la Fable, soit de l'Histoire n'étoient pas susceptibles d'être traités par la Sculpture. Mais quand même ces sortes de sujets ne pouroient pas s'exécuter en statues ou en groupes, ils pouroient toujours être représentés dans des bas-reliefs, qui sont des tableaux véritables. D'ailleurs un habile Statuaire va plus loin qu'on ne pense dans les groupes mêmes. Le génie fait en tout trouver mille ressources auxquelles le vulgaire ne s'attend point. On avoit par exemple proposé à un Statuaire ingénieux, pour sujet d'un groupe, la chute de Phaëton, & j'ai eu sous mes yeux le modèle qu'il en avoit formé. La baze représentoit un grand rocher environné de la mer. On y voyoit le char de Phaëton renversé & brisé; les chevaux écrasés, moitié dans l'eau, & moitié dehors; Phaëton étendu sans vie & tout meurtri au bas du rocher. Les bas-reliefs charmans des quatre

ces du piédestal achevoient d'expliquer le sujet & d'en rendre l'expression lumineuse. Cet exemple peut servir pour beaucoup d'autres sujets.

§ VII. Le Statuaire doit choisir, surtout pour les nudités, les modèles les plus parfaits, soit qu'il travaille d'après le dessein, la bosse, la statuë antique, ou la nature. La nature même n'est pas assés belle dans tous les climats, & l'artiste doit toujours la corriger dans ce qu'elle montre d'imparfait ou de defectueux. Mais, en Sculpture la plus grande difficulté ne consiste pas à représenter une figure dans son assiette naturelle, dans un état de repos & de tranquillité, où chaque muscle est dans sa situation naturelle; mais quand il s'agit de faire de statuës ou des groupes, dont les figures sont dans des attitudes forcées & violentes, tous les muscles tendus & dérangés, les chairs pressées, la peau comprimée, comme par exemple dans l'enlèvement de Proserpine, dans les Lutteurs &c. c'est alors que l'art du Sculpteur a de quoi s'exercer, & que le dessein, fondé sur l'anatomie la plus exacte, doit éclater dans toute sa correction.

§ VIII. Quelques admirables, quelques parfaites que soient les statues antiques, elles me paroissent avoir cependant un air un peu trop maniéré, trop guindé, surtout dans les draperies, qui sont presque toujours comme collées sur la peau, & d'une régularité trop exacte dans les plis, lesquels ont ordinairement, le défaut d'être trop petits, trop multipliés & étendus l'un à coté de l'autre dans un ordre symétrique. La belle statuë d'Achille travesti en femme & retiré sous ce déguisement chés les filles de Lycomède, qui se trouve à Charlottenbourg dans
le

le palais du Roi de Prusse me paroît pêcher par cet endroit. Le grand, le *svolto*, le dégagé, le flottant donne une grande élégance à la draperie des statues. En général ce qui est trop maniéré, trop délicat, trop subtil, & trop pénible en fait de sculpture, ne porte jamais avec soi l'air de grandeur, & le caractère du sublime; & entre toutes les statues modernes que j'ai vues jusqu'ici, je n'en connois point, où ce caractère, cet air élégant soit mieux soutenu, & plus grandement exprimé, que dans le Mercure de Pigale qui attache les ailes à ses piés pour executer une commission de Jupiter; statue charmante qu'on voit dans le jardin de Sanssouci.

§. IX. On peut en général donner aux sculpteurs & aux Statuaires le sage conseil de ne point s'engager dans l'expression des objets trop subtils, trop délicats & trop menus, comme des nuages, des plumes, des filets, des toiles d'araignée, des petits insectes &c. qui s'expriment si mal & si difficilement en sculpture, & rendent l'ouvrage fragile, & son caractère petit. On peut encore les avertir qu'ils feront bien de ne jamais entreprendre de traiter des sujets dégoutans, comme un Marsias écorché par Apollon, un Martir roti sur le gril, &c. De pareils objets revoltent la nature, & excitent dans les belles ames des sensations désagréables, au lieu que les beaux arts sont faits pour le plaisir, & manquent leur but, quand ils excitent l'horreur.

§. X. *La Plastique* est l'art de représenter toutes sortes de figures par le moyen des formes & des moules. Cette dénomination tire son éthimologie du Mot Grec *πλαστική*, qui signifie

R. 2

ars

ars formandi, l'art de former, de modeler, de jeter en moule. Le moule en général est un patron creux qui sert à former des figures. Les fondeurs s'en servent pour produire des figures de bronze, de plomb, d'or, d'argent, ou de quelque autre métal, ou chose fusible. On creuse ce moule, qui est ou de stuc, ou de plâtre, ou de terre grasse, ou de composition, tellement qu'il représente dans son creux l'objet que l'artiste veut représenter, suivant son dessein & la nature du sujet; on y applique ensuite le jet, qui est une espèce d'entonnoir, par lequel on y verse le métal fondu, ou la matière liquide dont on veut former sa figure, & cette opération se nomme *faire couler le métal dans le moule*.

§. XI. C'est de cette manière (laquelle exige beaucoup d'art & de pratique) que les Fondeurs forment, 1) des statues équestres & pedestres de toute espèce, 2) des groupes, 3) des pedestaux, 4) des bas-reliefs, 5) des médaillons, 6) des canons, mortiers, & autres pièces d'artillerie, 7) des ornemens d'architecture, comme chapitiaux, bases &c. 8. des meubles & pièces de vaisselle de toute espèce, comme lustres, flambeaux &c. en bronze, or moulu, ou en quelque autre métal que ce puisse être. C'est ainsi que se forment aussi les statues, bosses, ou autres figures quelconques en plâtre, stuc, chaux, ou autre matière fusible.

§. XII. La cire étant surtout une matière qui se réduit aisément en fusion, la plastique en fait beaucoup d'usage, & beaucoup d'abus. On a des empreintes charmantes en cire colorée de médaillons, médailles, bas & hauts-reliefs, de
bosse

boffe &c. qui font très agréables à la vüe, quoique toujours un peu fragiles. Mais on a poussé la chose plus loin, & l'on a fait des moules pour représenter la phisionomie & le buste de personnes vivantes, en apliquant le plâtre sur leur visage même, & en jettant ensuite de la cire fondue dans ce moule. Non content d'avoir attrapé ainsi une ressemblance trop exacte de la nature, on a peint ce buste de cire des couleurs naturelles du visage, on y a apliqué des yeux de verre, une chevelure naturelle, on y a joint un corps & des membres bourrés, des mains de cire, on a habillé toute la figure, & l'on a produit la chose du monde la plus abominable & la plus dégoutante. Ce n'est pas une statue, un buste, une figure iconique qu'on a faite, mais un corps mort, une phisionomie inanimée, un cadavre. Cet air roide, ces yeux hagards de verre, ces muscles immobiles, tout cela n'offre qu'un aspect hideux, & revolte les gens de bon gout. C'est une imitation trop exacte de la nature, & je ne puis m'empêcher de remarquer à cette occasion avec combien de circonspection & de restrictions il faut adopter le *Principe de l'Imitation* auquel M. Batteux a prétendu réduire tous les beaux-arts. Jamais, & dans aucun des beaux-arts, l'imitation ne doit approcher si près de la vérité qu'on puisse la prendre pour la nature même. L'illusion doit avoir ses bornes, sans quoi elle devient folie. Qu'on daigne y réfléchir, qu'on daigne parcourir sur ce principe tous les beaux-arts, on conviendra que j'ai raison. Le celebre Van Dyck étoit à mon sens l'imitateur le plus parfait de la nature qui ait jamais existé parmi les peintres anciens

& modernes. Il y a à Halle un tableau inestimable de sa façon, où il a peint une famille composée de sept personages. On y admire l'habileté de l'artiste, qui a copié la nature avec une fidélité & une précision dont on ne sauroit se former d'idée sans l'avoir vu. Mais on ne peut contempler longtems ce tableau sans dégoût. On en détourne machinalement la vue, tout en admirant. Raphaël, le Guide, le Titien entendoient mieux leur art. Ils imitoient à un certain point la nature, mais ils ne la contrefaisoient point, ils l'embellissoient, ils l'enobliissoient, ils y faisoient remarquer adroitement les traces de l'art, & je ne sai quel charme secret me retient toujours devant leurs tableaux, & y fixe mes regards. C'est la raison pourquoi j'ai préféré de reduire tous les beaux-arts au *principe de l'expression*, plutot qu'à celui de l'imitation.

§. XIII. Une autre invention bien plus ingénieuse & charmante, c'est celle où M. Lippert antiquaire & artiste à Dresde excelle de nos jours. Cet habile homme a trouvé moyen de rassembler par ses soins infatigables, à grands fraix & avec un gout infini, une collection immense de pierres gravées & camayeux antiques, qui se trouvent dans les cabinets les plus celebres, ou entre les mains des curieux; il a fait choix des plus belles, il les a rangées dans un ordre judicieux, & en a fait un système admirable; il a trouvé le secret d'une pâte qui prend merveilleusement bien l'empreinte de ces pierres & camayeux, & qui se durcit ensuite à l'égal du marbre. Il nomme ces empreintes des *Paffi*, il leur donne une couleur convenable, entoure
cha-

chaque empreinte d'un petit bord d'or, les range sistematiquement, les applique sur des cartons qui forment autant de tiroirs, les enferme dans des étuis, faits en forme de livres *in folio*, & y fait mettre un titre, tellement que ces livres feints peuvent occuper une place dans une bibliothèque. Rien n'est plus ingenieux que cette invention, & tout particulier aisé peut par ce moyen se procurer une collection complete de tout ce que l'antiquité nous a laissé de plus parfait en ce genre. Ces copies valent presque les originaux mêmes.

§. XIV. Il y a encore une autre manière de prendre l'empreinte des camayeux, médailles & monnoies, que voici : on lave ou nettoye proprement la pièce dont on veut prendre cette empreinte, on l'entourre d'un petit bord de cire. On delaye ensuite de la colle de poisson dans de l'eau, & on en fait une décoction en y mêlant du vermillon pour lui donner une belle couleur rouge. On repand cette colle encore chaude sur la pierre ou la médaille & on l'en couvre, avec toutes ces parties relevées, de l'épaisseur du dos d'un couteau, après quoi on l'expose au soleil dans un endroit tranquile & à l'abri de la poussière. Au bout de quelques jours cette colle se durcit, & retrace aux yeux du spectateur étonné l'empreinte la plus fidèle de la medaille qu'on puisse s'imaginer, on l'enlève subtilement, & on peut conserver dans une boîte des milliers de ces empreintes, qui ne prennent presque point de place, des siecles entiers.

§. XV. Les maitres en plastique ont encore trouvé naguères le secret de jeter en moule le papier maché ou le carton délayé, & d'en

former des figures, des imitations de sculpture, des ornemens & décorations de toute espèce, comme des bordures de tableaux, encadremens de tapisseries, ornemens de plafonds & mille choses pareilles, que l'on dore ou peint ensuite. Il y a cependant quelques inconveniens à cette invention, le premier que les contours & moulures ne sont pas bien tranchants & ont l'air émouffé, & le second que ces ornemens ne sont pas aussi durables que ceux de bronze ou de bois sculpté, mais qu'au bout de quelques années ils sont rongés par les vers.

§. XVI. Les formes & façons données à la porcelaine, fayence &c. sont encore du ressort de la plastique, qui met en œuvre les moules, aussi bien que l'art du Tourneur & même celui du Sculpteur & du Statuaire pour produire des vases de toute espèce, des figures, des groupes & autres inventions soit pour l'utilité, soit pour l'usage, soit pour l'agrément.

§. XVI. Les coins au contraire qui servent à la fabrique de la monnoie, ou à frapper des médailles, n'appartiennent pas directement à la plastique, non plus que les cachets. Ces coins sont de fer ou d'acier, & l'art de les creuser fait partie de la gravure, comme nous l'avons déjà expliqué.

CHAPITRE DOUZIÈME.

L'ARCHITECTURE.

§. I.

L'Architecture est la science d'ordonner un bâtiment & d'en faire les plans & les desseins, de manière que l'édifice réponde aux intentions de celui qui le fait construire. Bâtir une chaumière de païsan, une cabane, une grange, une étable, une maison bourgeoise petite, simple & maussade, c'est l'ouvrage mécanique du maïsson & du charpentier. L'Art des Vitruves, des Michel-Ange, des Palladio, des Vignole, des Scamozzi, des Innigo Jones, des Schluter, des Bott, s'occupe d'objets plus sublimes, d'Édifices, où l'invention, le génie créateur, le bon gout, peuvent se déployer heureusement, & c'est sous ce point de vue, que l'Arthitecture a été rangée à juste titre, au nombre des beaux arts. Mais comme les règles de pratique, les proportions des parties d'un bâtiment & de ses ornemens, les mesures & les dimensions sont toutes données par les anciens maitres de l'art, que les modernes n'ont jamais pu trouver de plus grandes perfections, & que tous ces objets sont asservis très rigoureusement au calcul, une grande partie de l'art de l'Architecture civile est tombée (comme

R 5

l'Ar-

l'Architecture militaire) sous les loix de la Mathématique, les plus celebres Mathematiciens l'ont revendiquée, l'ont evoquée à leur tribunal & l'ont reduite en sistème. Nous allons la considérer sous ces deux points de vue differens, & l'examiner tantôt sous sa qualité d'art libre, & tantôt sous celle de science mathématique asservie à des principes inviolables.

§. II. Pour qu'un bâtiment reponde aux intentions de celui qui le fait élever, il est nécessaire qu'il soit 1. *Solide & durable*, 2. *Commode à l'usage auquel il est destiné*, 3. *D'une belle aparence & 4. Que son aspect caracterise sa destination*, & qu'il porte pour ainsi dire la physionomie de ce qu'il doit être. Examinons ce que l'Architecte a à observer pour ces quatre objets capitaux, & croyons lui avoir fourni les principes de son art, si nous réussissons à les bien développer dans les bornes étroites qu'il ne nous est pas permis de transgresser.

§. III. Pour qu'un edifice soit durable, il est nécessaire de le bâtir sur un terrain ferme, & sur un fondement solide. Le choix du terrain est un objet essentiel. Heureux celui qui en rencontre un convenable aux fardeaux dont il le veut charger! Les terroirs fangeux, limoneux, marécageux, les sables mouvans des bords de la mer, les terrains trop près du rivage des fleuves & trop exposés aux inondations, ou aux ravages des flots, forment de très mauvais emplacements pour de grands edifices. Ce n'est qu'à force de pilotis, enfoncés jusqu'au refus du mouton, qu'on peut parvenir à les assurer, & encore imparfaitement.

§. IV. On comprend sous le nom de *matériaux*

riaux, tout ce qu'on emploie à la construction d'un bâtiment quelconque, comme pierres, briques, chaux, sable, bois, fer &c. &c. Le premier précepte de l'Architecture est qu'il ne faut employer que des matériaux durables, c'est-à-dire de ceux qui résistent le plus aux élémens & surtout au feu, ou du moins le plus qu'on est à portée de les avoir; qu'il faut donner tant qu'on peut au bois, & aux pierres de carrières le tems de secher, avant que d'en faire usage, & qu'en général il faut préférer la solide bonté des matériaux à une aparence belle, mais peu durable.

§. V. La solidité des fondemens merite toute l'attention de l'Architecte, sans elle tout ce qu'il élève au dessus est en vain. Mais cette solidité doit être proportionnée au poids de l'edifice, dont le fondement va être chargé. L'Excès devient ici inutile, & épuisé en fraix superflus la bourse du propriétaire, & l'oblige à trop œconomiser sur le reste du bâtiment.

§. VI. On nomme *étançon*, *etage* ou *appui* tout ce qui sert à supporter ou à soutenir un fardeau qui tomberoit sans cela. Quand ces etages ou appuis sont ronds on les appelle *colonnes*, & *demi-colonnes* celles qui ne paroissent qu'à demi hors du mur, ou qui ne sont pas en plein relief. Nous verrons plus bas, combien d'espèces de colonnes ont été inventées par les Architectes. Lorsque ces appuis sont de figure quarée, octogone &c. on les nomme *piliers*, & *pilastres* ceux qui sont enfoncés dans un mur, ou appuyés contre une muraille. On appelle *tas de charge*, *clef* ou *console* une pierre qui représente la tête d'une pou-

tre

tre qui déborde le mur, ou qui comble un arc, une voute &c.

§. VII. Rien ne doit paroître collé, appliqué & placqué à un bâtiment sans nécessité, il ne doit pas avoir l'air d'être construit par morceaux rapportés. Le grand art consiste à tourner en ornemens tout ce qui est nécessaire pour consolider un edifice, & pour le rendre commode. Il faut donc que chaque partie aye son fondement naturel, que par exemple les murs de séparation, qui forment les appartemens, ne soient pas suspendus en l'air, mais qu'ils reposent dans les differens étages les uns sur les autres; il ne faut pas orner un bâtiment d'une colonne, ou d'un pilier, là, où il n'y a rien à porter, ni élever une colonne, qui faute de fondement ou d'apui semble courir risqué d'écroûler elle même; il faut que chaque étage ou apui soit proportioné aux fardeaux dont il est chargé, & par conséquent il ne faut pas placer des colonnes à tort & à travers, sans nécessité & sans raison; mais employer tantôt des consoles, tantôt des piliers, tantôt des pilastres, tantôt des demi colonnes, & tantôt des colonnes entières, selon la nature des charges qu'ils ont à porter. Le contraire devient très ridicule en Architecture, & cette règle essentielle est souvent mal observée dans les batimens modernes. C'est aussi la raison pourquoi chaque colonne doit être plus grosse par en bas que par en haut, & avoir l'air plus formidable, plus coffue vers sa base que vers son chapiteau.

§. VIII. Si l'on ajoute à ces préceptes simples la précaution que l'Architecte doit prendre de donner à ses murs une épaisseur convenable, de les faire élever solidement, de séparer les etages

ou

ou par des voutes, ou par de bonnes poutres & solivaux, de ne pas trop espacer ces poutres, de construire de bonnes & larges cheminées, & d'avoir un soin particulier à combler son édifice d'un toit ou autre comble solide, il a pourvu en général à tout ce que la solidité semble exiger.

§. IX. Mais tout ce que l'utilité & la nécessité ont rendu indispensable dans cette première methode de bâtir simple & naturelle, a été tourné dans la suite des tems en ornemens. Les besoins se sont augmentés chés les hommes, & le luxe s'est augmenté avec les besoins. Il a donc falu successivement chercher à pratiquer plus de commodités dans un bâtiment, & à le décorer par des embellissemens convenables. On a employé la pierre, le marbre, le bois rare, le bronze, l'art du Sculpteur, du Fondeur, du Peintre, du Doreur &c. pour orner les parties nécessaires d'un bâtiment, & surtout celles qui sont le plus exposées en vue, on a cherché à donner des graces & de l'élégance à un bâtiment par l'observation de ses proportions; l'on a nommé ORDRE l'arrangement & la symetrie de tous ces objets; on a inventé divers ordres, divers sistèmes de l'arrangement d'un edifice; on a fixé les proportions des différentes parties de chaque ordre, & on les a asservies au calcul; on a donné des noms à ces ordres, & enfin on entend aujourd'hui par le nom d'*ordre d'Architecture* une colonne régulière avec les corniches qui y appartient.

§. X. Chaque ordre a trois parties. 1. *la Base* ou le piedestal de l'apui, etage, etançon, pilier, ou colonne, qui sert à le soutenir & à le haus-

hauffer ; 2. *le Fust*, le tronc ou le corps de la colonne même ; & 3. *l'Entablement* qui couronne le grand ouvrage d'Architecture, & qui représente par un ornement en faillie, le fardéau dont la colonne est chargée. Comme le piédestal ne sert qu'à hauffer la colonne, on peut l'omettre partout ou la colonne est assés exhauffée par elle-même, & l'orner d'une simple base qui lui serve de fondement & de repos. L'Entablement au contraire est indispensable, parce qu'il ne faudroit y avoir de colonne là, où il n'y a point de fardeaux à porter.

§. XI. Avant que d'aller plus loin dans l'explication des divers ordres d'Architecture, indiquons simplement les noms des différentes espèces de colonnes que l'art a inventées pour décorer les edifices, & renvoyons ceux qui sont curieux de les connoître plus particulièrement à la lecture des grands ouvrages, & des dictionnaires d'Architecture qui les expliquent en détail. Indépendamment des colonnes des cinq ordres principaux, dont nous parlerons tout à l'heure, il y a encore :

- a) Des Colonnes Gothiques, telles qu'on en voit dans les batimens qui sont restés de ces peuples.
- b) Des Colonnes canelées, dont le fust est orné de cannelures.
- c) Des Colonnes torsées, dont le fust est tortillé en spirale.
- d) Des Colonnes coloritiques ou feuillées, ornées de feuillages ou de fleurs qui tournent en ligne spirale autour de leurs fusts.

e)

- e) Des Colonnes de rocaille, ou rustiquées dont le fust est revetu de coquillages, petrifications &c.
- f) Des Colonnes diaphanes ou transparentes.
- g) Des Colonnes caryatides, ou travaillées en statues de femme.
- h) Des Colonnes Persiques, ou travaillées en statues d'homme.
- i) Des Colonnes isolées, ou indépendantes de tout autre edifice, comme la Colonne Trajane à Rome &c. Ces Colonnes isolées portent differens noms suivant leurs differens usages & leurs formes diverses: comme
 - k) Les Colonnes triomphales.
 - l) Les Colonnes funeraires ou sépulchrales.
 - m) Les Colonnes historiques.
 - n) Les Colonnes héraldiques ou blasonnées.
 - o) Les Colonnes astronomiques ou gnomiques.
 - p) Les Colonnes itineraires.
 - q) Les Colonnes colossales.
 - r) Les Colonnes pyramidales.
 - s) Les Obelisques.
- t) Les Colonnes en faisceau, qui sont de gros piliers gothiques entourés de plusieurs petites colonnes isolées, qui reçoivent les retombées des nervures des voutes.
- u) Les Colonnes grêles, qui sont très menues pour leur hauteur, ou celles qui sont de la plus haute proportion, ou pour mieux dire hors de proportion.

§. XII. Revenons aux ordres mêmes. Ce nom comprend donc non seulement les diverses colonnes & leurs proportions, mais aussi les pi-

pilastres & tout les ornemens qui soutiennent ou qui parent les grands batimens. Tous les peuples de l'univers, tous les Architectes celebres, anciens & modernes, ont fait des efforts inutiles pour inventer un nouvel ordre d'Architecture, ou pour perfectioner & embellir ceux qui estoient deja connus; mais jusqu'à nos jours l'esprit humain n'a rien pu trouver qui offrit, soit pour la commodité, soit pour la solidité, soit pour l'aspect gracieux, une perfection plus grande que l'est celle que nous présentent les cinq ordres que l'Antiquité nous a transmis. Ces ordres sont 1. le *Toscan*, 2. le *Dorique*, 3. l'*Ionique*, 4. le *Corinthien*, 5. le *Composite*. Le *Toscan* & le *Composite* sont Romains; les trois autres sont Grecs & représentent les trois différentes manières de batir; le *Dorique* la solide, le *Corinthien* la délicate, & l'*Ionique* la moyenne. Les deux Italiens sont des productions imparfaites des trois autres ordres. Dans l'ordre *Toscan*, la colonne a sept modules; dans le *Dorique* elle en a huit, dans l'*Ionique* neuf, dans le *Corinthien* & dans le *Composite* dix. Le *Module* est une mesure arbitraire pour régler les proportions des colonnes ou les autres dimensions d'un batiment. Quelques Architectes le prennent dans le bas ou le diamètre inferieur de la colonne, d'autres dans le demi-diamètre seulement, ce qui rend ce mot équivoque. Il se subdivise en minutes.

§. XIII. Outre ces cinq ordres principaux il y a encore a) un *ordre François* que Philibert De Lorme & Mr. Le Clerc ont voulu y ajouter, mais qui est très mauvais, & qui n'a point fait fortune; personne ne l'ayant suivi. b) un *ordre Gothique* qui est si éloigné des proportions & des

des ornemens antiques, que ses colonnes font ou aussi menues que des perches avec des chapiteaux sans mesures. Mais il faut tout dire : les Goths vivoient originairement dans un païs, où le climat âpre & froid, ne permettoit guère d'adopter l'Architecture Grecque. Nous avons aujourd'hui dans nos païs du nord des Palais à la grecque, à la vitruve, à la paladio, mais aussi, il faut l'avouer, nous gelons à la grecque & à la paladio, que c'est une bénédiction. c) un *ordre attique* qui n'a de beau que le nom : c'est un petit ordre de pilastres de la plus courte proportion, avec une corniche architravée pour entablement ; & d) l'*ordre rustique* lequel au contraire a de grandes beautés : il est avec des refends, ou bossages.

§. XIV. Chaque colonne d'un ordre quelconque a donc trois parties, le piédestal, le fust & l'entablement (v. §. X.) & chacune de ces parties est encore subdivisée en trois autres. Le *piédestal* est composé 1) du zocle, plinthe ou base, 2) du dé, quarré, ou tympan, & 3) de la corniche ou cymaise du piédestal. Le *fust* est composé 1) de la plinthe ou zocle de la base, 2) du fust ou du tronc même de la colonne & 3) du chapiteau. L'entablement est composé 1) de l'architrave, 2) de la frise & 3. de la corniche.

§. XV. Pour donner plus de grace & d'elegance à ces parties du bâtiment, on a imaginé de les composer de petites parties qu'on nomme en Architecture *membres* : mais comme on s'est proposé de n'en point admettre d'autres que celles qui peuvent se tracer avec la règle & le compas, tous ces membres sont ou unis & plats, ou ronds & courbes. Et comme chaque ordre

a ses membres & ses ornemens particuliers, qui different beaucoup de ceux des autres ordres, & qu'ils ont des noms particuliers, qu'il est indispensable de favoir, nous sommes obligés d'indiquer ici les membres & les ornemens qui entrent dans la composition de chaque ordre, & d'en marquer la dénomination. Le reste doit s'apprendre, à l'aide des figures & desseins, dans l'étude de l'Architecture même.

§. XVI. 1. L'Ordre Toscan, le plus simple & le plus depourvu d'ornemens, a pris son origine dans la Toscane. Il est composé des membres suivans: favoir

- a) Le Piédestal ou zocle.
- b) La Plinthe, l'orle ou ourelet de la base.
- c) La Tore, bâton ou baguette.
- d) Le Conge, escape, naissance, ceinture, avec le reglet, listel, ou listeau du bas de la colonne.
- e) Le Fust ou vif, ou tronc de la colonne, dont le haut est diminué.
- f) Le Conge avec le listel ou filet.
- g) L'Astragale.
- h) La Gorgé, gorgerin, collier, collarin, ou Frise du chapiteau.
- i) L'Echine ou quart de rond, ouc ou œuf avec son filet.
- k) L'Abaque, tailloir, plinthe, listeau, ou quarré.
- l) L'Architrave.
- m) La Frise.
- n) Le Cavet ou cymaise.
- o) La gueulle droite.

p)

- p) Le Larmier ou couronne
- q) La Simaise, doucine ou gueulle droite.

§. XVII. 2. L'Ordre Dorique fut inventé par les Doriens, peuple de la grèce. Il est composé des membres suivans ; savoir,

- a) Le Zocle, plinthe ou base de piédestal.
- b) Le Dé, quarré ou tympan du piédestal.
- c) La Corniche ou cymaise du piédestal.
- d) La Plinthe ou zocle de la base attique.
- e) Le Thore inferieur, bâton ou bosel.
- f) La Scotie ou nacelle avec ses deux listeaux.
- g) Le Thore ou bâton superieur.
- h) La Ceinture, reglet ou escape.
- i) Le Fust ou tronc avec ses cannelures à vive arreste.
- k) Le Reglet superieur, ceinture ou escape.
- l) L'Astragale ou colarin.
- m) La Gorge, collier &c. du chapiteau.
- n) Les Annelets, tilets ou listeaux.
- o) L'Echine ou l'ove.
- p) L'Abaque ou tailloir.
- q) La Simaise du tailloir.
- r) La seconde face ou fascie de l'architrave.
- s) La première face de l'architrave.
- t) Les Gouttes ou clochettes qui sont sous le triglyphe.
- u) La Ténie, bande, ou bandelette.
- w) Le Triglyphe.
- x) Le Métope qu'on remplit d'une tête de bœuf ou de testons.
- y) Le Demi-métope.
- z) Le Chapiteau de triglyphe.

- aa) Le Cavet.
- bb) L'Ove ou quart de rond.
- cc) La Couronne, ou le larmier.
- dd) Les Gouttes qui sont dans le plafond ou soffit de la corniche au droit des trygliphes.
- ee) Une tête de lion, de dragon &c. qui sert de gargouille pour l'égout des eaux & qui est posée dans la corniche au droit des colonnes.
- ff) La Gueule renversée.
- gg) La Gueule droite ou doucine.

§. XVIII. 3. L'ordre Ionique tire son nom de l'Ionie, province d'Asie. Il est composé des membres suivans.

- a) Le Zocle du piédestal.
- b) La Base du piédestal.
- c) Le Dé, abacque ou tympan du piédestal.
- d) La Corniche ou Simaise du piédestal.
- e) La Plinthe, orle, ou ourelet de la base de la colonne.
- f) La Seconde scotie.
- g) Les Rondeaux, annelets, astragales ou tondins.
- h) La première scotie.
- i) Le Thore ou bâton.
- k) La Ceinture ou reglet.
- l) Le Vif ou tronc de la colonne avec ses cannelures.
- m) La strieure ou listel de cannelures.
- n) L'Ove ou echine avec l'astragale, tondin, ou tusarolle, au dessus de l'ove.
- o) Le Canal ou le creux de la volute.

p)

- p) La Volute.
- q) L'Oeil de la volute.
- r) La Ligne appelée cathète.
- s) L'Abaque ou Tailloir.
- t) La première, seconde & troisième face ou bande de l'architrave.
- u) La Simaise de l'architrave.
- w) La Frise.
- x) La Scotie.
- y) L'Ove.
- z) Les Modillons.
- aa) La Simaise des modillons.
- bb) La Couronne, larmier ou gouttière.
- cc) La Simaise ou gueulle renversée.
- dd) La grande Simaise, ou gueulle droite.

§. XIX. 4. L'ordre Corinthien fut inventé par Callimaque Sculpteur Athénien, dans la ville de Corinthe en Grèce. C'est le plus parfait de tous & le chef d'œuvre de l'Architecture. Il garde les mêmes mesures que l'Ionique; la plus grande différence qui se trouve entre eux consiste dans leurs chapiteaux. Il est composé des membres suivans:

- a) Le Zocle, orle, ou ourelet de la base du piédestal.
- b) La Base du piédestal.
- c) Le Dé, abaque, ou tympan.
- d) La Corniche du piédestal.
- e) La Plinthe, l'œil ou ourelet de la base de la colonne.
- f) Le Thore ou bâton inférieur.
- g) La Scotie ou cavet, avec deux astragales ou tondins au dessus.

- h) Le Thore ou bâton superieur.
- i) L'Astragale avec la ceinture ou reglet au dessus.
- k) Le Vif ou fust de la colonne.
- l) L'Astragale.
- m) Les Feuilles.
- n) Les Caulicoles.
- o) Le Tympan ou le vif du chapiteau.
- p) L'Abaque.
- q) La Rose du chapiteau.
- r) La Face de l'architrave.
- s) La Frise.
- t) La Denticule.
- v) Les Casses des roses entre chaque modillon.
- w) Les Modillons.

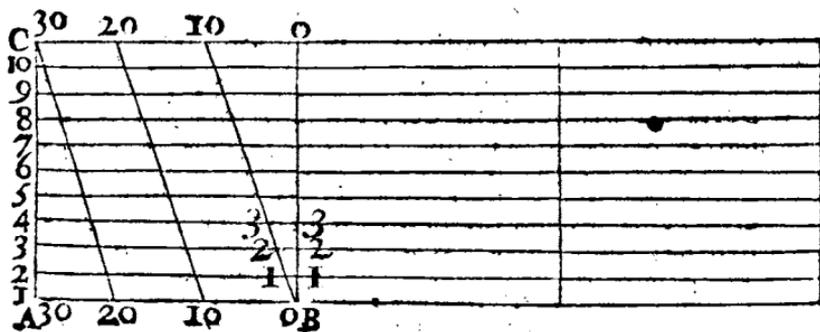
§. XX. 5. L'ordre Composite a été ajouté aux autres par les Romains après qu'Auguste eût donné la paix à tout l'univers. Il participe de l'Ionique & du Corinthien, mais il est encore plus orné que le Corinthien. Il est composé des membres suivans: savoir

- a) Le Piédestal qui est Corinthien.
- b) Le Fust ou tronc qui est également Corinthien.
- c) Le Chapiteau orné de feuilles.
- d) L'Ove avec le tufarolle au dessous.
- e) La Volute.
- f) Le Tailloir ou abaque.
- g) L'Architrave.
- h) La frise.
- i) La Corniche.

Cet ordre est au reste semblable dans tous ses mem-

membres & toutes ses mesures au Corinthien, hormis que le chapiteau n'a que quatre volutes, qui occupent tout l'espace, qui est rempli dans le Corinthien par les volutes & les caulicoles. Il a outre cela l'ove & le tufarolle qui sont des parties propres à l'ordre Ionique.

§. XXI. Tous ces cinq ordres divers ont chacun leurs mesures & dimensions particulières & déterminées pour tous les membres qui appartiennent à chacun deux. Le calcul de ces dimensions & mesures données, est du ressort de la Mathématique, qui est si précise & si exacte à cet égard, que la mesure de la base d'une colonne étant une fois donnée, elle en détermine tout de suite la hauteur, grosseur & toutes les proportions de membres. Ce calcul nous mèneroit ici trop loin, mais nous ne pouvons nous dispenser de dire quelques mots sur la manière dont on s'y prend pour déterminer ces mesures proportionnées par le moyen d'une échelle. On fixe arbitrairement la grandeur ou la mesure d'un module en carré. □ On le partage en trois parties égales;



S 4

On

On élève d'A en C une ligne perpendiculaire, & on la divise en dix parties égales. On tire ensuite par tous les points de division des lignes parallèles à A. B. Enfin on tire des lignes depuis le point 30 jusqu'à 20. de 20 jusqu'à 10. & de 10 jusqu'à 0. Ce qui produit 1. $1 = \frac{1}{30}$, 2. $2 = \frac{2}{30}$, 3. $3 = \frac{3}{30}$ &c. L'Echelle est le fondement de toutes les mesures & dimensions d'une colonne & d'un bâtiment régulier quelconque. Il faut commencer par là. Les Architectes ont outre cela encore une échelle de réduction, pour réduire les dimensions d'un dessein.

§. XXII. Comme les proportions concourent le plus à l'élégance & à la beauté d'un bâtiment, & qu'indépendamment de celles qui sont données dans les cinq ordres susdits, l'Architecte a souvent occasion d'en employer d'arbitraires, nous croyons devoir ajouter encore ici quelques courtes reflexions sur les proportions en général. La proportion consiste dans les rapports justes & les convenances agréables que deux choses ont l'une avec l'autre. Les anciens Architectes ont dérivé ces rapports dans leurs ouvrages de celles du corps humain, & d'autres de la musique; mais on ne voit pas ce que ces objets ont de commun avec un edifice, pour qu'on y puisse raisonnablement trouver des rapports. Les rapports ou proportions de grandeur sont les meilleures & les plus belles, quand l'œil les découvre aisément, quand l'esprit peut les déterminer sans effort, & quand on peut les marquer avec facilité sans employer des nombres trop grands, ou des fractions trop petites; comme par exemple 1: 1, 1: 2, 1: 3, 1: 4, 1: 5, 1: 6. &c.

ou

ou 2: 3, 3: 4, 4: 5, 5: 6 &c. ou 3: 5, 5: 7, 7: 9. &c. Le reste des proportions consiste principalement dans l'œil, le jugement & le goût de l'Architecte, qui doit toujours réfléchir à l'usage, auquel chaque partie du bâtiment est consacrée ou destinée, & régler sur cette considération les proportions de la longueur, largeur ou hauteur qu'il lui donne. Le Palladio excelloit dans cette partie de son art.

§. XXIII. Comme un bâtiment doit non seulement être durable, commode & beau, mais que son simple aspect doit aussi dénoter la nature de sa destination, l'Architecte ne sauroit prendre trop de soin pour lui donner le caractère, & s'il est permis de parler ainsi, une physionomie convenable. Un Palais Royal dont l'extérieur a l'air d'un hôpital, un Hôtel des invalides chargé de mille ornemens magnifiques & raffinés, une Eglise qui ressemble à une orangerie, un pavillon de jardin que l'on prendroit pour une chapelle, sont des avortons, des monstres d'Architecture, & la preuve éternelle du mauvais goût de leurs auteurs. La destination d'un edifice en doit régler le caractère naturel, & le caractère naturel le choix de l'ordre qu'il convient d'y employer, ainsi que de tous les ornemens.

§. XXIV. Ce précepte, fondé dans la droite raison, nous conduit à parler des différens bâtimens & edifices, sur lesquels l'art de l'Architecte trouve à s'exercer. Ils sont de trois espèces, 1. Les Edifices sacrés, 2. Les Edifices publics 3. Les Hôtels & les maisons des particuliers.

Les Edifices sacrés comprennent a) les Eglises, Temples, Mosquées, Synagogues, Basiliques, Ron-

S

ron-

tondes &c. parmi lesquelles, il n'y en a pas de plus difficiles à décorer que les Eglises des Réformés qui n'y admettent point d'images, ni des ornemens recherchés & éclatans. b) Les Tours & Clochers, qui forment peut-être le problème le plus difficile de l'Architecture, & dont la souveraine perfection consiste à bien piramider, c'est à dire à former une pyramide qui diminue insensiblement & avec grace vers le sommet ou la pointe. c) Les Autels, d) les Chapelles, e) les Tombeaux & Catacombes, f) les Orgues, g) les Portiques des Cimetières &c.

Les Edifices publics, comprennent a) les Châteaux & les Palais des Rois & autres Souverains; b) Leurs Maisons ou Châteaux de Plaisance; c) les Hôtels de ville; d) les Arsenaux, e) les Bibliothèques publiques; f) les Théâtres & Sales de Spectacle, de Bals, de Concert &c. g) les Bourses ou Lieux d'Assemblée des Marchands, h) les Manèges publics; i) les Prisons publiques; k) les Auditores publics dans les Universités, l) les Portes des Capitales, villes & forteresses; m) les Arcs de Triomphe; n) les Colonnes & Obelisques; o) les Arcades, sous lesquels des Marchands établissent leurs boutiques; p) les Aqueducs; q) les Fontaines publiques & les Citernes; r) les Ponts; s) les Hôpitaux publics, les Maisons d'Orphelins, les Hôtels des Invalides &c. t) les Collèges publics avec leurs Classes &c. u) les Casernes, w) les Ecuries, x) les Ecluses, y) les Ports, z) les Quais, Magazins, Greniers publics &c. &c.

Les Batimens des Particuliers comprennent a) les Palais des Princes, b) les Hôtels des grands Seigneurs, c) les Maisons des autres particuliers riches

riches ou aisés; d) leurs Maisons de Campagne ou de plaisance; e) des Pavillons, f) des Grottes, g) des Sallons, h) des Cabinets, i) des Orangeries, k) des Serres & Glacières, l) des Ecuries, m) des Batimens oeconomiques & tous les edifices qu'un particulier doué des biens de la fortune peut faire construire pour sa commodité, son luxe, ou son plaisir.

§. XXV. Chacun de ces batimens doit dénoter par son extérieur ce qu'il est, & c'est dans cette expression que le genie de l'Architecte peut le mieux se déployer. Quant aux autres détails mechaniques de la batisse, nous les passons naturellement sous silence: ils n'appartiennent pas directement à l'art que nous traitons ici; c'est plutôt l'affaire d'un *conducteur* ou d'un artisan que l'étude d'un Architecte.

§. XXVI. Chaque país etant situé sous un ciel différent, & chaque nation ayant ses usages, ses mœurs, ses modes & sa façon de vivre particulières, l'Architecte doit faire attention dans l'ordonance du plan de son batiment, au climat & aux usages du país, pour lequel il travaille, & il est ridicule d'élever dans les provinces les plus septentrionales de l'Europe, des edifices semblables à ceux de la Sicile ou de l'Isle de Malthe. En France, où l'on aime beaucoup les demeures commodes, on peut pratiquer dans un appartement des alcoves, des reduits, des niches, des boiseries, & mille petites commodités, qui deviendroient en Italie des nids d'insectes, de vipères & d'autres animaux vénimeux. Outre cela l'Architecte doit réfléchir à la naissance, la qualité, l'état, l'office & le rang du propriétaire.

priétaire qui l'emploie, & adapter toujours le bâtiment à sa condition. Nous trouvons en Allemagne des Châteaux de Souverains, immenses pour la grandeur, très solidement batis, bien décorés, mais interieurement très mal disposés, sans grandes sales d'assemblée ou d'audience, sans galleries, sans cabinets de retraite, sans garderoberes, &c. ce qui est un défaut insigné. Les offices & le logement des officiers forme encore un grand objet de reflexion dans la disposition du plan interieur d'un chateau ou palais, de même que les sales des gardes, corps-de-gardes, remises, ecuries, &c. &c.

§. XXVII. En général c'est un défaut insigné de l'Architecte, lorsqu'il n'observe pas les justes proportions dans les differentes pièces du bâtiment même, & qu'il fait par exemple de petites sales & de grands cabinets, qu'il place des fenêtres immenses dans les parties destinées au logement des domestiques, comme aux souterrains, entresoles, &c. ainsi du reste. Enfin son genie & son goût doivent éclater surtout dans la décoration & le choix des ornemens convenables à chaque edifice, qui ne peuvent être les mêmes pour un temple, pour des ecuries, & pour une salle de spectacles.

CHA

CHAPITRE TREIZIÈME.

LA DÉCLAMATION.

§. I.

Indépendamment de l'articulation des lettres de l'aphabeth, des syllabes, des mots & des paroles, l'homme exprime encore ses pensées, les sentimens qui l'animent, les passions qui l'agitent, & en un mot, les divers mouvemens de son ame par le son plus ou moins haut ou bas, fort ou foible de sa voix, par les mines, par les tiremens divers des muscles de son visage, par ses yeux, par les attitudes différentes de son corps, & par les gestes de ses mains & de ses piés. Or, cette expression corporelle, par laquelle l'homme fait connoître ce qu'il sent, & ce qui se passe dans son cœur, est nommée, dans le sens le plus étendu, la Déclamation. Elle accompagne tantôt le discours, & sert alors à lui donner plus de grace ou de force, & tantôt elle exprime sans discours, par le simple accompagnement de la Musique organique ou instrumentale, comme dans la danse & dans les pantomines. Nous considérerons ici la Déclamation sous ce double point de vüe; consacrant ce Chapitre à la première manière de déclamer, & le suivant à la seconde.

§. II.

§. II. Nous entendons ici par le mot de Déclamation, *l'art de la prononciation dans le discours public, avec les accompagnemens de la contenance & des Gestes.* Selon la nature des mœurs & des usages du XVIII. Siècle, on ne parle en public aux hommes que

1. En Chaire.
2. Au Senat, au Conseil, dans un Congrès &c.
3. Dans quelque Cereemonie auguste, ou illustre, ou funèbre.
4. Dans les Chaires des Professeurs.
5. Au Théâtre.

§. III. A l'Egard de la Déclamation de la Chaire, la Majesté du lieu, & la sainteté de l'objet exigent que le Prédicateur s'applique à un son de voix aussi fort, mais harmonieux que son organe peut le permettre, à une prononciation distincte & intelligible, à un maintien grave & sérieux, à des gestes expressifs & décents. Au contraire tout homme qui manque naturellement de voix, ne doit point monter en chaire, & jouer la pantomime devant des auditeurs qui ne l'entendent point; le Prédicateur ne doit pas non plus crier comme un arracheur de dents, & blesser l'oreille par une voix de tonnerre, qui ne convient point à la douceur des paroles évangéliques qu'il profère, & qui est toujours sans expression & sans persuasion. Il doit éviter sur tout d'être monotone; sa voix foible & basse dès le commencement doit s'élever comme par degrés, & se faire entendre avec force dans l'application. Chaque inflexion de la voix doit être
ad-

adaptée à la phrase & au sens des paroles qu'elle accompagne, chaque mot remarquable doit avoir son expression. Le dogmatique n'exige qu'un ton de voix simple & uni ; les menaces de l'Évangile demandent plus de force que les promesses & les recompentes ; mais il ne faut pas que les dernières soient proferées d'un ton de fausset ou de flageolet , & les premières d'un ton de basse ou de taille. La voix doit toujours rester naturelle dans ses différentes inflexions. Heureux le Prédicateur que la nature a doué d'un organe flexible, sonore & agréable !

§. IV. La douceur & l'amœnité doivent éclater sur le visage du Prédicateur aussibien que la dévotion, mais rien n'y doit être ou paroître affecté. Rien n'est si revoltant pour l'auditeur que les grimaces. Un œil toujours roulant, des yeux toujours tournés vers le ciel, ou sans cesse mouillés de larmes dénotent un hypocrite plutôt qu'un homme qui parle avec onction, & qui est touché lui-même de ce qu'il dit. L'air tartuffe prévient contre tout ce que l'orateur sacré peut dire de bon ou de touchant ; mais d'un autre côté, il ne faut pas qu'il ait la mine riante, gaye, badine, ou même froide, & propre à glacer tout son discours.

§. V. Le corps doit rester dans une attitude droite, naturelle & point genée. Les mouvemens violens & les contorsions du corps approchent trop près des lazzis & des arlequinades. Un Prédicateur toujours dans un mouvement perpetuel, tout droit, tantot plié comme un rasoir, tantot panché en arrière, tantot en avant sur le bord de la chaire présente un personnage ridicule. Mais d'un autre côté il ne doit pas

NON

non plus rester constamment droit & immobile comme une statue, ou comme un oracle parlant.

§. VI. Les gestes des mains donnent une grande expression au discours; mais il faut que ces gestes soient nécessaires, décents, sérieux, nobles & expressifs. Le Prédicateur toujours gesticulant, qui se demène en chaire comme un diable dans un bénitier, qui sautille, qui menace à poings fermés, qui prie sans cesse à mains jointes, qui conte les argumens sur ses doigts, ne fera que rire ses auditeurs. En général la Déclamation est un art que tout orateur sacré doit étudier avec soin. Le but d'un sermon est de persuader, de toucher & d'émouvoir. Le ton, la contenance & le geste qui peuvent naturellement produire ce triple effet, sont des objets auxquels il doit s'appliquer soigneusement.

§. VII. La Déclamation dont un Ministre ou un homme d'état accompagne son discours dans un Senat, Conseil ou autre assemblée publique, doit avoir quelque chose de plus libre & de plus dégagé. Pour persuader & pour entraîner des suffrages, pour remuer des passions, l'orateur doit sentir lui-même ce qu'il dit, & la Déclamation seule exprime ce sentiment intérieur. Mais il ne faut rien outrer ici. Une certaine douceur dans le son de voix, une certaine noblesse dans le maintien, une certaine grace dans les gestes, une certaine tranquillité dans la contenance, un certain calme dans le visage, ne doivent jamais quitter l'homme d'état, lors même qu'il parle en public, & qu'il est le plus fortement occupé de son objet; ni même lorsqu'il a l'honneur d'adresser la parole à des Rois. La beauté de l'organe

gane & une prononciation distincte & agréable préviennent beaucoup en faveur de chaque Orateur. Un jeune homme peut la perfectionner infiniment. Demosthène qui avoit naturellement la langue embarrassée s'en alloit au bord de la mer, s'emplissoit la bouche de cailloux & déclamoit ensuite à haute voix. Ces cailloux rendoient peu à peu la volubilité à sa langue, & le bruit des vagues l'accoutumoit insensiblement au bruit & au murmure de la multitude.

§. VIII. Les mêmes règles peuvent servir pour ceux qui sont obligés de haranguer le peuple ou de faire des discours dans des cérémonies augustes, solennelles ou funèbres. Dans ces dernières occasions, il faut encore que l'Orateur exprime une compassion, une tristesse, une douleur que souvent il n'a pas. Mais cette affliction ne doit pas paroître hypocrite, feinte, affectée ou outrée. Cependant il vaudroit encore mieux pécher par là, que par un air ou un ton ricaner, ou froid, ou mauvais-plaisant, qui est le pire & le plus fade de tous en pareille rencontre.

§. IX. Le Professeur en chaire a pour objet principal, l'instruction de la jeunesse studieuse. Pour cet effet, il doit éclaircir & persuader. Tout ton de voix, toute expression par les mines, tout geste, toute contenance qui peuvent aider aux paroles à produire cet effet, doivent être employés par ceux qui instruisent aux sciences. Les Professeurs ont encore une considération très essentielle à faire, c'est que la chaire dans laquelle ils enseignent, est environnée de disciples jeunes, souvent très malins, spirituels & ordinairement déjà instruits aux sciences préparatoires. Ils sont enclins à la critique, à la raillerie, & au persif-

fiage. Le maître doit donc leur inspirer le respect, l'attention, le silence par une contenance vénérable, grave & sérieuse, & s'abstenir de toutes sortes de gesticulations comiques, & d'une déclamation affectée qui puisse donner prise à la plaisanterie.

§. X. Nous en venons à la *déclamation théâtrale*. Celle-ci étoit très différente chés les anciens de ce qu'elle est & doit être de nos jours, par la nature même de la chose & la différence des circonstances. Un déluge de passages tirés de Quintilien, des anciens historiens, critiques, gramairiens, commentateurs &c. prouve évidemment que l'ancienne déclamation dramatique étoit asservie à des règles que fournissoit la *musique rythmique*. Aristides dit (*), que le rythme musical règle aussi bien le geste que la recitation. Mais pour éclaircir ce paradoxe apparent, il sera nécessaire de faire ici quelques réflexions préliminaires. Les anciens donnoient une signification bien plus étendue que nous au mot de Musique (*Musica*) qui dérhoit de celui des Muses, ou du moins de quelques unes d'entre-elles. C'est pourquoi le même Aristides Quintilianus la définit en disant, que c'est un art qui enseigne, tout ce qui concerne l'usage qu'on peut faire de la voix, ainsi qu'à faire avec grace tous les mouvemens dont le corps est capable. *Ars decoris in vocibus & motibus*. Ainsi la Poésie, la Déclamation, la Danse, les Pantomines, les Saults, les Balancemens, & beaucoup d'autres exercices y étoient subordonnés.

§. XI. Cette partie de la Musique générale, qui

(*) De Musica Lib. I.

qui enseignoit l'art de la Déclamation , & du geste, & qui monroit à executer suivant les règles d'une methode établie (ce que nous ne faisons plus que par instinct, ou par un raisonnement naturel) se nommoit la *musique hypocritique* ou contrefaiseuse, & cet art musical étoit appellé *orchesis* chés les Grecs, & *saltatio* chés les Romains. Mais, bien loin que ce soit un avantage pour les anciens d'avoir eu cet art de plus que les modernes, c'est au contraire un défaut, qui marque une grande imperfection. Car premièrement c'étoit une grande folie de représenter une tragédie ou comédie devant une audience de vingt-mille ames, qui ne devoient ni bien voir, ni bien entendre, à moins que d'avoir eu d'autres organes que nous. Paris & Londres ont des théâtres de comédie, qui peuvent contenir commodement environ mille spectateurs, & cela suffit dans la ville la plus peuplée où il y a divers spectacles en un jour, & où les hommes sont assez raisonnables d'y aller l'un après l'autre. Comme les traits des visages naturels ne pouvoient pas être reconnoissables à une si grande distance, & encore moins le changement de ces traits & des mines, il falut avoir recours à des *masques* qui représentoient des passions différentes, invention dégoûtante & puerile, qui anéantissoit toute expression de detail & toute variété; il falut charger le geste, l'affervir à un mécanisme regulier, ce qui détruisoit toute finesse, tout le plaisir de la surprise dans l'action, & ce qui devoit faire un effet abominable pour ceux qui étoient placés près du theatre.

§. XII. Mais il y a plus. Le défaut insigne d'une langue d'avoir des syllabes longues & bré-

ves déterminées par la mesure du tems, & de psalmodier le discours sur ces longues & brèves, devint favorable à l'*orchestis* des Grecs. Ils purent marquer par des notes, des points ou des caractères non seulement la nature, mais aussi la durée de chaque geste, d'après les syllabes longues & brèves qui se trouvoient dans chaque phrase, ou dans chaque vers. Rien ne devoit être plus forcé, plus guindé, plus dégoutant que cette manière de déclamer. Quelle préférence n'ont pas ici les modernes, qui ne consultent que la nature & le raisonnement dans le jeu & la déclamation théâtrale, qui peuvent faire entendre chaque soupir, & l'accompagner d'un geste convenable; qui peuvent varier chaque geste à tout instant, qui peuvent saisir le moment heureux de l'apropos, & dont le visage même peut jouer! Le naturel fait tout ici, & l'art toujours mille fois inférieur à la nature, faisoit tout chés les anciens. Notre déclamation ne sauroit être asservie à une mesure, à une musique rithmique, parce que nous parlons rapidement, & sans affectation. Nos acteurs apprennent leur art sans art, par la nature même & la réflexion. Ils parviennent à une perfection infiniment plus grande que les anciens par un chemin bien plus simple, & avec moins d'efforts qu'eux.

§. XIII. Au reste on n'est pas entièrement instruit de la déclamation théâtrale des anciens, ni des instrumens de musique qui accompagnoient cette déclamation. Par exemple le titre de l'Eunuque de Terence dit, que *Flaccus, affranchi de Claudius, fit la musique de cette pièce, où il employa les deux flutes, la droite & la gauche.* Ces flu-

tes

tes apparament donnoient le ton à l'acteur, ce qui devoit faire un singulier effet. La plupart des pièces anciennes ont de semblables rubriques. Ceux qui veulent s'instruire particulièrement de l'art de déclamer des Grecs & des Romains, peuvent lire avec fruit *les reflexions critiques sur la poésie & la peinture de M. l'Abbé du Bos*. La troisième partie de cet ouvrage ne contient que des recherches savantes & des reflexions ingénieuses sur cette sottise des anciens. Mais comme cet art n'est plus d'aucune utilité de nos jours, qu'il n'est heureusement de nulle application dans la pratique moderne, & qu'il peut tout au plus servir à faire parade d'érudition, nous nous dispensons d'en parler d'avantage, & nous passons à des objets plus réels.

§. XIV. Ce n'est pas non plus sans quelques fondemens, ni même sans aucunes preuves, que je pense que les nations les plus policées de l'Europe moderne n'accompagnent en général pas leurs discours de tant de gesticulations & de lazis que les Grecs & les Romains & les peuples des climats chauds. Il semble qu'on ait trouvé l'art d'animer le discours, & de lui donner de l'expression par les simples inflexions de la voix & les mouvemens des traits du visage, ce qui forme une manière de parler plus décente, plus commode, & plus raisonnable que toutes ces gesticulations, qui dérangent perpetuellement les attitudes naturelles du corps & des membres, & donnent à l'homme un air de Pantalon.

§. XV. *L'Expression* forme donc à la fois l'essence & le but de la déclamation, & les moyens pour la produire, consistent dans une prononciation sonore, distincte & agréable, soutenue par des

gestes décents & convenables au sujet. Si le meilleur Poète dramatique a besoin d'un bon Déclamateur ou Acteur, pour faire valoir sa pièce, l'Acteur a besoin d'un bon Poète pour plaire, toucher & émouvoir par son action : il auroit beau réunir la nature & l'art pour charmer son auditoire, il fera toujours froid & ennuyeux, si le Poète n'a mis dans sa bouche des paroles raisonnables & ingénieuses. Les Comédiens François ont en cela un grand avantage sur ceux des autres nations, par la perfection où les Poètes ont porté la scène Française, quoi que ce théâtre perde aujourd'hui un peu de son feu & de son sublime par une circonspection mal entendue dans la décence & une délicatesse outrée dans la modestie des mœurs, qui congèle les bons mots & les traits les plus chauds de la scène, & glace les nouvelles productions des Auteurs dramatiques.

§. XVI. Quoi qu'il en soit, l'Acteur en étudiant son rôle vis à vis d'un grand miroir, qui lui fasse voir toute sa figure depuis les piés jusqu'à la tête, doit consulter sur l'expression convenable de chaque pensée, vers ou couplet, la nature & chercher à l'imiter. Mais dans cette imitation même, il faut encore qu'il se garde de la copier trop servilement. Il a ceci de commun avec ses confrères, les habiles maîtres dans tous les autres beaux arts. Le spectacle est une imitation de la nature, mais non pas la nature même. La tragédie ou la comédie forme un tableau de la vie humaine, mais ce tableau est encore une pièce de perspective qui demande des traits un peu plus grands que nature, pour être vus de loin. L'Acteur est élevé à quatre piés de terre, il est environné de coulisses, il est

est séparé de l'audience par l'orchestre, il parle en vers ; tout cela n'est pas naturel, mais le spectateur doit se prêter à cette illusion nécessaire à son plaisir, & si toutes ces choses étoient autrement, il en auroit moins. Il faut donc dans la Déclamation charger un peu la nature, mais ne jamais la perdre de vue.

§. XVII. Le ton de voix de l'Acteur doit être naturel, mais réglé sur la grandeur de la salle, assés haut pour que tous les spectateurs puissent bien entendre, mais pas assés fort & violent pour que leurs oreilles en soient écorchées. De tous les tons de théâtre que j'ai entendu, celui des Anglois m'a le plus choqué au premier abord, & quoique je m'y sois beaucoup accoutumé dans la suite, ces élévations excessives de la voix, ces espèces de hurlemens tragiques me paroissent encore peu naturels. Une prononciation pure & agréable, sans accent provincial, est un grand mérite dans un Acteur, & il doit s'acoutumer surtout à parler distinctement & intelligiblement. C'est un point capital dans la Déclamation des vers, de ne point séparer les deux hemistiches en s'arretant trop sur la césure du milieu, & en appuyant sur la chute de chaque hémistiché. On tombe par là dans une monotonie, dans une uniformité de cadence insupportable dans une pièce de tant de milliers de vers. Les gradations de la voix veulent encore être observées très judicieusement. L'Acteur qui l'élève trop fort dès le commencement, aura bien de la peine à soutenir ce ton pendant toute la pièce, & celui qui crie sans cesse, manquera de poumons pour faire sentir vivement les endroits, où les passions éclatent avec véhémence. Les touches les plus fortes,

tes, les passages les plus remarquables ne sortiront point du tableau d'une manière tranchante, si l'on ose s'exprimer ainsi.

§. XVIII. Le maintien de l'Acteur doit toujours être gracieux, decent & convenable à son rôle. Un vieillard porte son corps autrement qu'un jeune petit-maitre, une Reine agée, autrement qu'une jeune Princesse, un premier amoureux, autrement qu'un valet. Le raisonnement & l'imitation des plus habiles Comédiens font ici les meilleurs guides. Il en est de même pour les gestes des mains, la démarche théâtrale &c. Une figure inanimée, un corps droit comme une statue, des mains immobiles déplaisent autant sur la scène que des Acteurs trop gesticulans, qui se demènent & s'agitent sans cesse comme ces petites figures qu'on fait servir d'épouvantails aux moineaux.

§. XIX. Chaque Acteur qui aspire à faire de son art quelque chose de plus qu'un simple mécanisme, doit commencer par bien apprendre son rôle par cœur, afin qu'il ne soit point embarrassé de sa mémoire dans l'action. Dès qu'il le fait parfaitement, il doit le raisonner dans son cabinet ou dans une retraite tranquille, bien saisir le vrai sens de l'auteur, réfléchir à tête reposée sur l'expression la plus naturelle, la plus théâtrale & la plus frappante de chaque sentiment, de chaque passion, & s'y exercer jusqu'à ce qu'il réussisse à rendre ce qu'il a senti. Mademoiselle le Couvreur montoit à un quatrième étage chés feu Mr. l'Abbé du Bos, pour apprendre de ce vieillard instruit, comment M. Racine avoit enseigné à M^{me}. Chamelé, à jouer tel ou tel vers, tel ou tel passage.

§. XX.

§. XX. Ce ne sont pas ordinairement les longues tirades qui sont les plus difficiles à jouer. Un vers, un demi-vers, un mot exige souvent le plus d'art, le plus de reflexion & d'exercice. Ce vers que Néron dit dans *Britanicus*.

Narcisse c'en est fait, Neron est amoureux!

Et ces trois mots d'Orosmane dans *Zaïre*

—— *Zaïre! vous pleurés!*

ont causé plus d'embarras aux Baron, aux Grand val, aux Dufresne, que les passages les plus pompeux. Ils les ont rendus peut-être de vingt façons différentes devant le miroir, avant que d'avoir saisi la vraie manière. Feu M. Racine vouloit que le commencement de la troisième scene de la *Phèdre* fut joué tout différemment de ce qu'on l'exécute aujourd'hui. Il n'y admettoit aucune déclamation. *Phèdre* paroïssoit appuyée sur ses femmes, se trainant à peine, imitant une femme excédée par la douleur & affoiblie par la maladie, & disant tout naturellement, tout uniment.

*N'allons pas plus avant, demeurons chere Ænone;
Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne &c.*

Ce ton doux & foible continuoit jusqu'au second couplet, où elle dit:

Que ces vains ornemens, que ces voiles me pèsent!

C'est là qu'elle mettoit plus de chaleur, & servoit néanmoins tout son feu pour ces endroits

T §

vifs

vifs & impetueux qui font du role de Phédre le role plus fort & le plus violent de la scene Françoisé. Il faut être doué par la nature de toutes les dispositions qui concourent au talent, beaucoup reflechir, beaucoup voir, pour atteindre au sublime dans la Déclamation théâtrale, & pour imiter les Chanméle, les Lecouvreur, les Clairon, les Baron, les Dufrêne, les la Nouë (*).

CHAPITRE QUATORZIEME.

L A D A N S E,

§. I.

Le dernier moyen d'exprimer des pensées, des sentimens, & des passions de l'ame, & d'en communiquer l'idée à d'autres par l'organe de la vue, c'est *la Danse*. Presqu'aussi-tôt que l'histoire nous fait connoître les humains, elle nous parle aussi de leur Danse, mais il n'est pas à dire pour cela que la Danse des premiers peuples du monde, & même celle de tous

(*) Serai-je encore assez heureux pour voir en ma vie sur les bords fortunés de la Seine les successeurs habiles de ces illustres Favoris de Melpomène & de Thalie? Pourrai-je un jour tracer ici leurs noms sur la connoissance de leurs talens? Si jamais le fort me reconduit à Paris ces Muses m'appelleront souvent dans leur temple.

tous les siècles reculés, ait été la même que celle qui est en usage de nos jours. Il ne faut pas s'imaginer que le Roi & Prophète David en dansant devant l'arche ait fait des pas de menuets ou des pas Anglois; ce qui présenteroit une singulière idée, & peu compatible avec nos mœurs: nous n'aurions pas une fort haute opinion d'un Roi de France ou d'Espagne, par exemple, qui danseroit dans une procession religieuse devant le St. Sacrement à la face de tout son peuple. La Danse faisoit quelquefois chés les anciens un acte de religion, & l'Écclesiaste dit, *qu'il y a un tems de danser*. Nous avons déjà remarqué au chapitre précédent que les Grecs prenoient le mot *d'orchefis*, & les Latins celui de *saltatio* dans un sens beaucoup plus étendu, que nous prenons celui de Danse, & que la déclamation théâtrale accompagnée de gestes artificiels & d'une expression d'institution, y étoit comprise, de même que l'art des mimes & des pantomines &c. Les traducteurs en rencontrant dans les langue anciennes ce mot d'orchefis, ou de *ορχησις* ou du verbe *ορχηστω*, d'où derive aussi le mot *d'orchestre*, de *saltatio* de *saltare* ou d'autres équivalens, & se trouvant embarrassés par l'indigence de nos langues & la diversité de nos mœurs modernes, les ont exprimés par les mots de *Danse* & de *danfer*; quoique ceux-ci présentent une idée bien plus particulière & bornée. Au reste on peut se figurer très aisément que la déclamation théâtrale, tant pour la voix que pour le geste pouvoit être notée sur un système, & qu'à l'exemple de la musique on pouvoit prescrire l'elevation de la voix ou du mouvement des bras en plaçant la note ou le signe sur

tel-

telle ou telle ligne ou sur tel ou tel espace, & déterminant la durée de chaque geste par la mesure marquée. Nos chorographies modernes (dont nous traiterons plus bas) confirment d'ailleurs cette idée.

§. II. Mais sans nous arrêter plus longtems à des objets qui sont tout à fait hors d'usage, & par conséquent des affaires de curiosité & de spéculations, examinons ce qu'est la Danse aujourd'hui. Nous entendons par là *l'art d'exprimer les sentimens de l'ame ou les passions, par des pas ou des sauts mesurés qui se font en cadence, par des mouvemens du corps réglés, par des gestes gracieux, le tout au son des instrumens de musique ou de la voix*; ce qui forme à la fois un exercice agréable du corps, & plait aux yeux du spectateur. Il ne faut pas croire avec le vulgaire & le peuple que la Danse soit un pur *tricotage* de gambades & de cabrioles: celle des honnêtes gens exprime toujours quelque chose, & l'on a parlé plus juste qu'on ne croyoit peut-être en disant de feu M^{lle}. Salé *que tous ses pas étoient des sentimens*. Chaque menuet forme une espèce de pantomime qui retrace aux yeux une intrigue amoureuse. Deux amans se saluent, s'agacent, se donnent les mains, se séparent, se rapprochent, renouent leur amitié en se présentant les deux bras ouverts, se donnent enfin les deux mains & se saluent en signe d'accord. Il en est de même de toutes les autres danses nobles & gracieuses. Nous avons en François un morceau charmant, connu sous le titre de *caractères de la Danse & des amans*, où la Poésie, la Musique & la Danse concourent à exprimer fort heureusement les

di-

divers caractères & sentimens de ceux qui sont sous l'empire de l'amour.

§. III. Notre Danse moderne se divise en *Danse théâtrale* & en *Danse de Société*. La théâtrale consiste dans a) des entrées d'un danseur ou d'une danseuse seuls, b) des pas de deux, de trois, de quatre &c. c) des ballets complets, où les premiers danseurs ou danseuses, dansent tantôt seuls & tantôt avec le chœur des figurans & des figurantes; d) des pas de deux, de trois &c. & des ballets en pantomimes, dans lesquels on retrace quelque fait d'histoire, ou de la fable, ou même quelque autre objet sensible par la Danse & le geste. On a vu des chefs d'œuvres en ce genre dans le balet de *Pigmalion* où de la statue animée, dans le balet de la *Rose*, de *Borée* & du *Zephire*, & dans plusieurs autres danses très ingénieuses. L'invention & la composition de ces danses est du ressort du maître des ballets, lequel feroit toujours bien de s'entendre avec le Poëte pour le choix des sujets propres à traiter, dans les danses d'un opera ou autre pièce dramatique. C'est une chose insoutenable, pour tout homme qui a du gout, de voir dans les operas Italiens des ballets qui presque jamais n'ont pas le moindre rapport avec le drame musical; l'opera de *Titus* par exemple terminé par un ballet Chinois; un événement très tragique, & très grave entrelacé par des danses de bergers galants & de bergères gayeres & folâtres. C'est mettre ensemble des disparates, & produire des monstres.

§. IV. Pour exprimer les differens caractères des personages d'un ballet ou de quelque autre Danse théâtrale quelconque, les sujets qu'ils doivent

vent

vent représenter, & les sentimens dont ils sont censés être susceptibles, le maître de ballet employe les differens modes ou caractères de la musique, & les pas qui sont consacrés & affectés à chaque mode, comme ceux de la sarabande, courante, lourre, &c. pour le grave & serieux, & ceux du menuet, passepié, chaconne, gavotte, rigaudon, gigue, musette, bourée &c. &c. pour le gay, badin, vif ou comique. Tout cela est compris dans le nom de *Danse haute*: qui est toujours accompagnée par le *port de bras*, ou le mouvement gracieux des deux bras élevés. L'art de bien employer tous ces pas, de les employer à propos, lorsque chacun peut exprimer heureusement quelque mouvement de l'ame, quelque sentiment, forme le talent du maître de ballet, & la perfection dans la composition d'une danse.

§. V. Autrefois l'on ne connoissoit presque au théâtre que la Danse pavane, dont nous parlerons bientôt, & celle qui reste terre à terre en déployant des graces naturelles soit dans la formation des pas, soit dans les attitudes; les femmes surtout ne dansoient que de cette manière; mais depuis que Mr. Dupré, Mademoiselle Camargo & leurs emules ont fait voir que la Danse haute, noble & gracieuse est susceptible de sauts & de pas élevés, d'entrechats à six, à huit, d'entrechats en tournant, d'ailes de pigeon, de gargouillades, & de plusieurs autres sauts (qu'il faut tous voir pour en connoître & comprendre les dénominations) la Danse théâtrale a été plus vive & plus brillante, & l'habileté extraordinaire des derniers danseurs & danseuses a fourni aux maîtres de ballets, le moyen de varier beaucoup plus leurs sujets, comme aussi d'étonner
d'a

d'avantage le spectateur, en conservant toujours le gracieux dans les attitudes, même au milieu des sauts les plus difficiles.

§. VI. On distingue cependant toujours dans la Danse théâtrale, la Danse haute & le terre à terre, la Danse noble & gracieuse, la Danse sérieuse, le haut-comique, le grand-comique, le comique noble, le bas-comique, le balladin, le balladin pantomime &c. Chaque danseur ou danseuse s'attache à quelcun de ces genres, & cherche à y exceller, selon l'étendue de ses talens; mais il y en a beaucoup qui ne pouvant élever leur vol assez haut, restent sur le pavé de la scène, & ne parviennent tout au plus qu'à figurer dans les chœurs, d'où ils ont pris le nom de *figurans* & de *figurantes*. Les balladins & les danseurs de corde ne méritent pas qu'on fasse mention d'eux ici. Leur adresse n'est pas un talent, & ne s'acquiert qu'à force d'exercice.

§. VII. A l'égard de la *Danse de société*, les usages ont bien changé en Europe. Anciennement par exemple on dançoit en France & ailleurs la *pavane*, Danse grave venue d'Espagne, où les danseurs faisoient la roue l'un devant l'autre comme les Paons font avec leur queue. Les gentils-hommes dançoient cette danse sérieuse avec la cape & l'épée; les gens de justice avec leurs longues robes, les Princes avec leurs grands manteaux; & les dames avec les queues de leurs robes abaissées & trainantes. On l'appelloit le *grand bal*. Cette gravité paroîtroit bien comique de nos jours, où l'on est revenu de tout ce qui est affectation, où l'on ne prend pour sérieux, que ce qui l'est en effet, & où de pareilles imitations du majestueux & des *Pavanages*
sem-

semblables font envisagées comme pueriles & apretent à rire. Du tems de Louis XIV. on danfoit encore à la Cour & à Paris des aimable va inqueur, des passepiés, des farabandes, des courantes &c. Mais toutes ces belles choses ont été mises au rebut, au garde-meuble de l'ancienne galanterie, dont elles pouroient cependant fort bien être retirées un jour par l'inconstance & le gout de la nouveauté. On se borne aujourd'hui à danser le menuet, les contredanses, ou contrydances (qui font des danses de village) Françoises ou Angloises, & en Allemagne encore quelquefois, des danses Allemandes, Suabes, Polonoises &c.

§. VIII. On nomme *chorégraphie* l'art de noter sur le papier les pas & les figures d'une Danse, par le moyen de certains caractères particuliers inventés à cet effet, consacrés uniquement à cet art, & généralement adoptés chés la plupart des nations. Il faut en faire un apprentissage particulier. On appelle *orchésographie* la description de la Danse, dont les pas sont notés avec des notes de musique. Thoinet Arbeau a fait imprimer à Langres en 1588. un traité curieux sur cette matière, qu'il a intitulé *l'orchésographie*, & c'est le premier qui a noté les pas de la Danse de son tems, de la même manière qu'on note le chant & les airs. Le fameux Beauchamp l'a suivi depuis. Nous avons beaucoup de livres de contry-dances Angloises, où la chorégraphie se trouve au bas des airs. Au reste la Danse ne peut s'apprendre que par l'exercice, à l'aide d'un maitre habile, & par l'imitation des excellens danseurs qu'on rencontre dans le grand monde. Il faut surtout prendre garde de n'y pas

pas contracter des mauvais principes dans la jeunesse, des pas & des attitudes maussades, guindées, affectées. Enfin la Danse est une affaire d'agileté, un exercice qui exige des dispositions naturelles, qu'un bon maître met en œuvre & cultive. Il enseigne en même tems à la jeunesse à prendre un bon air, à se présenter, & à faire la reverence de bonne grace.

§. IX. *Les Pantomimes* sont des représentations, des caractères, des mœurs, des sentimens, des actions & des passions humaines, qui peuvent faire le sujet d'une comédie ou autre pièce théâtrale; & cette représentation se fait par des Acteurs, qui employent le geste imitateur dans leurs expressions, sans le secours de la parole. Le mot *mime*, qui est grec, signifie contre-faiseur ou *imitateur*, & le mot de *pantomime*, qui en est composé, signifie *imitateur de tout*. On appelle ensuite de ce dernier nom les représentations mêmes, & on donna celui de *mimographe* aux Auteurs des comédies, qui s'appelloient Mimes ou Pantomimes. Les Historiens, Rheteurs, Grammairiens & Critiques anciens nous racontent des merveilles de l'art sublime des Mimes & des Pantomimes. Cassiodore les nomme, *des hommes dont les mains disertes avoient, pour ainsi dire, une langue au bout de chaque doigt*. Cependant quand ils entrent dans des détails, & qu'ils rapportent des exemples de leur savoir faire, on voit que c'étoient des pauvretés. Voici un de ces exemples rapporté par Macrobe dans ses saturnales. „ Hilas eleve & concurrent de „ Pylade, qui fut l'inventeur de l'art des Pantomimes exécutoit à sa manière devant le Peuple Romain un monologue qui finissoit par ces

Tom. II., V. „ mots;

„ mots, *Agamemnon le Grand*. Hilas, pour les
 „ exprimer, fit tous les gestes d'un homme qui
 „ veut mesurer un autre homme plus grand que
 „ lui. Pylade lui cria du parterre, *mon ami,*
 „ *tu fais bien de ton Agamemnon un homme grand,*
 „ *mais non pas un grand homme!*” Le peuple
 voulut, que dans l'instant Pylade jouat le même
 rôle, & le peuple fut obéi. Pylade alors re-
 présenta par son geste & son attitude la conte-
 nance d'un homme plongé dans une profonde
 méditation, pour exprimer le caractère propre
 du grand homme. Comme si un homme mé-
 diocre, ou même un fou, ne pouvoit pas être
 enseveli quelquefois dans une méditation profon-
 de! Le peuple néanmoins crioit au miracle, s'ex-
 rasioit & battoit des mains. Que de misères
 dans ce seul exemple! Ce n'est pas que je croye
 qu'un autre Acteur auroit pu mieux faire que
 Hilas ou Pylade, mais je pense que de pareilles
 choses & encore moins des scènes de sentiment,
 ne peuvent jamais bien s'exprimer par le simple
 geste, que c'est une folie de l'entreprendre, &
 de se plaire à une expression si imparfaite.

§. X. Les Romains en étoient cependant si
 épris, que les deux grands rivaux Pantomimes
 Pylade & Bathylle, & dans la suite leurs succes-
 seurs les plus célèbres, pensèrent plusieurs fois
 déchirer l'empire, en partageant les suffrages
 du peuple. Tous ces farceurs Pantomimes n'e-
 toient néanmoins que de misérables Eunuques,
 qui jouoient encore, pour surcroit de ridicule,
 avec un masque sur le visage, & qui, par con-
 séquent, ne pouvoient rien exprimer par le chan-
 gement continuel de la physionomie. Dans la
 suite du tems les gestes & les postures furent

accompagnées de paroles indécentes, temoins *les Mimes de Laberius*, qui étoient des comédies licentieuses & qui mirent le comble à cette extravagance.

§. XI. Un homme de genie de notre siècle, M. Rich à Londres, a entrepris de retablir sur son théâtre les Pantomimes des anciens, de rectifier ce qu'elles avoient de défectueux, & de leur donner toute la perfection dont elles paroissent susceptibles. Il a choisi des sujets heureux pour ces représentations; il a proscriit, comme de raison, le masque; il a employé des Acteurs très habiles; il a soutenu la représentation de sa fable d'un bout à l'autre par un accompagnement varié, & très expressif de musique instrumentale; il y a ajouté enfin les danses, la magie des décorations, & l'art presque miraculeux du machiniste. A l'aide de tous ces secours, il est parvenu enfin à faire de ses Pantomimes un spectacle amusant, & il a été heureusement imité depuis par M. Nicolini Italien établi à Bronswyck. On a vu avec grand plaisir *la naissance d'Arlequin*, *Arlequin dans les mines du Hartz* & plusieurs pièces charmantes dans ce genre; mais comme ce spectacle parle plus aux sens qu'à l'esprit, on ne peut le voir trop souvent malgré sa perfection & ses charmes.

§. XII. Enfin, l'on fait encore quelquefois danser des *Marionettes*, qui sont des poupées, qui se remuent par ressort, & qui paroissent animées lorsqu'un saltimbanque, & quelquefois aussi de plus honnêtes gens, les font agir & jouer pour représenter quelque farce ou autre pièce dramatique. Ces représentations se font sur un petit théâtre proportionné à la grandeur

des marionettes. L'acteur qui les fait agir est caché derrière les coulisses, & l'on ne voit paroître que les poupées, qui souvent contrefont affés bien la nature. C'est un spectacle à la vérité trivial & imparfait, où le polichinelle fait un personnage principal, mais qui par ses naïvetés, & quelquefois par ses polissoneries sert à desopiler la rate du spectateur, tandis que tant de pièces sublimes, surtout dans le genre larmoyant, donnent des vapeurs.

CHAPITRE QUINZIEME.

DIGRESSION

SUR LES

EXERCICES.

§. I.

Le But principal de cet ouvrage étant de guider la jeunesse dans sa carrière studieuse, & de lui donner surtout quelques conseils salutaires pour l'emploi du tems précieux qu'elle consacre à l'academie & aux universités; on ne sera pas surpris de trouver dans ce chapitre & dans les trois suivans une analyse très courte & succincte des exercices, des arts & sciences, dont l'homme de lettres doit au moins ne pas ignorer

rer les noms & les premiers principes, quoi qu'ils n'appartiennent pas directement au système de l'Erudition générale, des sciences frivoles même, & enfin de ces établissemens formés par les plus sages des législateurs pour l'instruction des humains. La place qui nous reste dans ce second volume, pour lui donner une forme & étendue assortissante aux deux autres, ne pouvoit, ce semble, être plus utilement occupée.

§. II. Quelque utile, quelque agréable que l'étude puisse être à l'esprit, il s'en faut de beaucoup qu'elle soit aussi salutaire au corps humain. Il n'est personne au monde qui n'ait observé, que le créateur a mis une liaison intime entre notre corps & notre âme, une action & une réaction perpétuelle qui fait que le corps se ressent à l'instant même du dérangement de l'âme, & l'âme du dérangement du corps. Les ressorts délicats de notre frêle machine perdent leur activité, ils s'affoiblissent, leur jeu cesse, la rate s'opile par les obstructions, dès que nous manquons d'exercice, tout cela influë sur le cerveau, & la vie sédentaire & studieuse nuit presque également au corps & à l'esprit. Nos membres d'ailleurs s'engourdissent, nous contractons un air gauche, roide & gêné; une certaine mal adresse rebutante accompagne toutes nos actions, & peu s'en faut que nous ne soyons à charge à nous mêmes, comme aux autres. Un penchant très louable aux études, ne doit pas cependant nous inspirer une aversion pour la société. La destination naturelle de l'homme est de vivre avec ses semblables, & dans quelque état que nous soyons nés, ou que le sort nous place, il y a mille occasions dans la vie, où l'homme est

charmé de savoir se présenter avec bienséance, être adroit & agile, danser avec grace, conduire & domter un coursier fougueux, se défendre contre les insultes d'un ennemi brutal, sauver sa vie par un saut hardi, ou à la nage &c. Tant de motifs raisonnables ont donné lieu à l'invention des *exercices*, & les législateurs les plus éclairés & les plus humains ont fait dans leurs académies & à leurs universités des instituts propres à y rendre habiles les jeunes gens qui se dévouent aux études.

§. III. On entend par le mot *d'exercices*, au pluriel, ces arts où l'homme ne sauroit acquérir la moindre habileté sans l'adresse du corps & des membres, & que par conséquent il ne peut apprendre que par la pratique. Tels sont

1. La Danse, dont nous avons traité au chapitre précédent.
2. L'Art de bien monter à cheval.
3. L'Art de faire des armes.
4. L'Art de voltiger.
5. La Lutte.
6. L'Art de nager.
7. L'Art de tirer, soit à la chasse, soit au blanc, à l'oiseau.
8. Les Jeux d'adresse &c. à quoi l'on ajoute encore.
2. L'Art de tracer & d'élever des fortifications sur le terrain, l'art de tourner, de polir & de façonner des verres optiques &c.

§. IV. Nous verrons au dernier chapitre de ce second livre, que plusieurs Souverains ont fondé

dé des academies particulières, où l'on enseigne ces exercices, soit à la noblesse en particulier; soit à tous les jeunes citoyens en général; ou bien qu'on a établi dans les collèges des maitres pour les montrer. Il est toujours certain qu'on ne sauroit les apprendre sans maitre, qu'il est très heureux de rencontrer des maitres qui ont eux-mêmes de bons & solides principes, que tout jeune homme qui s'applique aux sciences fera très bien d'y consacrer quelques heures par jour, & d'envisager ces heures non pas comme perdues, mais comme employées à une récréation plus utile encore qu'agréable.

§. V. Quoique nous ayons plusieurs excellens traités dans toutes les langues sur l'art de bien monter à cheval, comme celui du Marquis de Newcastle, du Baron de Hochberg, de M. Pluvinel, de la Guerinière &c. cet exercice néanmoins ne s'apprend bien que dans un manège sous les yeux d'un habile Ecuyer assisté d'un bon Piqueur, & en montant de bons chevaux bien dressés, tant aux allures naturelles, qu'artificielles. Présenter une figure gracieuse à cheval, savoir tirer tout le parti possible de son cheval en le bien conduisant, & savoir éviter tous les accidens facheux, auxquels il peut nous exposer, ce sont là les trois points principaux qu'il faut rechercher dans la pratique de cet exercice.

§. VI. On apprend à faire ou à *tirer des armes* par un maitre en fait d'armes, ou un maitre d'escrime, dans une salle d'armes ou autre lieu convenable. Ce maitre est ordinairement assisté d'un prevot de salle. C'est sous sa direction qu'on s'exerce avec des fleurets à bien manier l'épée.

à pousser rapidement des tierces, des quarts, des secondes, des flanconades & toutes sortes d'autres bottes, qui ont chacune leur dénomination particulière, comme aussi à parer heureusement toutes ces bottes que l'ennemi nous porte. *Donner & ne point recevoir* est la devise & l'objet de l'escrime. Nous avons au reste l'ouvrage Italien de M. Salvatore de la *Théorie & Pratique de l'Art de faire des Armes*, & surtout celui de *Girarde Thibault* en François, qui a pour titre *l'Académie de l'Épée*, ainsi que divers autres qui ont paru depuis.

§. VII. *Voltiger* est un exercice par lequel on apprend à faire toutes sortes de tours d'agilité & d'adresse du corps, comme à s'élancer légèrement sur un cheval, à en descendre de même, à s'élever à une hauteur prodigieuse avec dextérité &c. &c. Les maîtres qui enseignent cet art, se servent d'un cheval de bois, d'une longue table bourrée, dont les bouts s'élèvent en talus, & de quelques autres instrumens pour aider & préserver leurs ecoliers des accidens fâcheux & fréquens, qui peuvent survenir dans un exercice si dangereux.

§. VIII. *La Lutte* est un combat de deux hommes corps à corps & sans armes, pour éprouver leur force & voir qui terrassera son compagnon. C'étoit un des plus fameux exercices chés les anciens, & l'on en voit encore les malheureux & dégoûtans vestiges chés les Anglois. Mais cet exercice est si violent, si perilleux, si cruel, si revoltant pour l'humanité, que bien loin d'encourager la jeunesse à s'y livrer, on ne peut au contraire que lui en inspirer une juste aversion.

Un Luteur de profession, & un spectateur qui

s'y

s'y plait & s'en amuse, sont ordinairement deux perlonages également méprisables.

§. IX. *L'Art de nager* apprend à se soutenir sur l'eau par le mouvement des bras & des jambes, & en retenant à propos l'haleine. C'est encore un exercice, à la verité très dangereux, mais qui est très sain, en ce qu'il réunit le bain & le mouvement du corps; très utile, & qui peut quelquefois sauver la vie ou l'honneur à un homme. Les pourpoints ou cuirasses de bois de Liège, les vessies, ou les calebasses peuvent aider à ceux qui aprenent à nager, vu qu'elles les soutiennent & les rassurent; mais ce sont de foibles secours, auxquels il ne faut pas se confier. Un petit bateau dans le voisinage & un habile nageur à ses cotés, offrent à celui qui s'y applique de meilleurs aides & de plus solides apuis contre la peur naturelle. La plus grande perfection en l'art de nager c'est celui de plonger, de se laisser aller au fond de l'eau, chercher des objets sur le lit du fleuve, ou de la mer, & s'elancer ensuite avec impetuosité pour remonter sur la surface. *M. Thevenot* a publié un livre curieux intitulé l'art de nager, démontré par figures. *Everard Digby* Anglois, & *Nicolas Winman* Hollandois ont aussi donné les preceptes de cet art.

§. X. *L'Art de tirer*, soit de l'arc, ou de l'arbalète, soit aussi du pistolet, du fusil, de l'arquebuse &c. au blanc, à l'oiseau de bois, ou même à la chasse, n'est pas non plus à négliger. C'est un exercice qui peut devenir d'une utilité infinie dans la vie, & qui dépend beaucoup de la vue, du coup d'œil juste, & de la pratique qui donne l'habileté en toutes choses.

V s

§. IX.

§. XI. *Les Jeux d'adresse*, comme la dextérité dans les carouffels, dans les combats de taureaux en Espagne, à la courfe d'hyver fur les patins, à jouer du drapeau ou de la lance, le jeu de la peume, le mail, la boule, le billard, & une infinité d'autres qui font en ufage dans les divers pais de l'Europe, ne font pas auffi frivoles qu'on penfe. Ces-jeux forment toujours des exercices falutaires au corps, & rendent l'homme adroit, agile, & dispos à des'operations plus féricufes. Mais il faut bien fe garder de s'y livrer avec excès, & d'y perdre un tems précieux dans la jeunefse, & dont l'homme de lettres doit toujours être fi ménager & même fi avare.

§. XII. Enfin l'art de tracer & d'elever des fortifications fur le terrain, celui de tourner le bois, l'ebène, l'ivoire, le nacre de perle & les métaux mêmes; celui de polir le verre & de le façonner à l'ufage des instrumens optiques &c. tous ces objets & plusieurs autres apartiennent aux arts utiles plutôt qu'aux exercices. Il est vrai que l'homme fédentaire peut s'y apliquer pour trémouffer fon corps, par manière de dé-lafsement, & en guife de récréation; mais il doit apprendre ces arts d'un homme du métier, d'un artifte. Il n'apartient pas à nous de lui en indiquer autre chose que les noms pour les rapel-ler à fa mémoire.

CHAPITRE SEIZIEME.

D I G R E S S I O N

S U R L E S

A R T S E T L E S S C I E N C E S

*Qui n'appartient pas directement
à l'Erudition.*

§. I.

Suivant l'idée générale & la définition que nous avons donnée au commencement de cet ouvrage de l'Erudition universelle, plus un homme a de connoissances de toutes choses, plus il est érudit & savant. Cependant nous avons déjà remarqué qu'il est diverses sciences dans le monde qui n'appartiennent pas directement au système de l'Erudition, & c'est de ces sciences & de ces arts que nous allons dire ici quelques mots, moins pour en faire l'analyse & pour les confondre avec ceux qui sont du ressort de l'Erudition, que pour faire sentir que nous les connoissons, qu'ils ne sont pas échappés à notre mémoire, mais que nous ne les jugeons pas propres

pres, par leur nature même & par leur objet, à trouver place dans ce système, que c'eût embrouiller les etres & produire un cahos. Nous nous bornons donc à les indiquer simplement ici; en laissant à ceux qui peuvent avoir des raisons particulières pour s'y appliquer, le soin d'en faire l'étude soit dans quelque bon livre, soit dans la pratique même; d'autant plus que la plupart de ces arts & sciences ne sont pas le fruit du génie, mais qu'ils occupent l'esprit & la mémoire, qu'ils sont fondés sur l'expérience, & qu'ils employent les secours ou de la physique, ou des mathématiques, ou de quelque autre science dont nous avons déjà traité, & qu'enfin la plupart sont subordonnés à la politique, ou en font partie.

§. II. 1. La conduite de la guerre exige la réunion de la science théorique de l'art, & de la pratique. Or, comme cet art fait partie de ceux qui concourent à la science du gouvernement, nous avons indiqué déjà au chapitre de la politique les noms illustres des grands hommes qui l'ont réduit en système, & consacré leurs veilles à l'enseigner au public. C'est à leurs écoles que ceux qui ambitionent à briller dans les champs de Mars doivent s'instruire. Il n'y a que ceux qui joignent un génie fécond, & une grande expérience à une théorie solide, qu'on puisse honorer du nom de grands Capitaines.

§. III. 2. *La Marine*, en prenant ce nom dans le sens le plus étendu, & telle que l'homme d'Etat ou le Ministre de ce département, ou l'Amiral doit la savoir, est une science qui renferme, ou suppose la connoissance parfaite de diverses autres sciences & de plusieurs autres arts. Elle

sq

se divise en quatre parties générales, qui sont
 a) la connoissance de tous les agrès, armes & autres besoins des vaisseaux, dont les magasins, arsenaux & chantiers de l'amirauté doivent être fournis; b) l'Architecture navale, qui apprend à construire toutes sortes de batimens de mer; c) le Pilotage, qui est l'art de conduite en mer seuls & sans compagnie; & enfin d) l'Art des evolutions qui enseigne à conduire plusieurs batimens ensemble, des escadres, des flottes, des armées navales. Je ne sache point qu'on ait des traités complets de cette science dans toutes ses quatre parties, mais j'en connois un grand nombre pour chaque objet de détail.

§. IV. 3. *Le Commerce* exige de vastes connoissances, qui en forment une science très compliquée & très utile. Plusieurs auteurs célèbres ont cherché à la reduire en sistème, & en ont écrit des traités fort instructifs. *Le grand Trésor Historique & politique du florissant Commerce des Hollandois* est un livre très curieux. Le premier chapitre contient une histoire interessante de tout le Commerce d'Europe. *Les Ouvrages de M. Savary*, & surtout son grand Dictionnaire, *les Elemens de Commerce*, *l'Essai politique sur le Commerce de feu M. Melon*, & beaucoup d'autres traités sur cette matière, qui paroissent tous les jours dans les país commerçans, en facilitent beaucoup l'intelligence; mais cette science ne fait point partie de l'Erudition proprement dite.

§. V. 4. *Le Monnoyage* ou la fabrique des monnoies suppose encore beaucoup de connoissances, dont la réunion en forme un art très compliqué. La connoissance de tous les métaux, de leur prix, de leur valeur intrinsèque
 &

& numéraire, de leur nature, de leurs degrés de ductilité, de leurs rapports avec le change, de l'alliage, &c. fait la première science d'un bon maître des monnoies, personnage plus rare qu'on ne pense. Il doit encore savoir l'art de fondre les métaux, d'en former des lingots, de les reduire en flans, de marquer ces flans de l'empreinte qu'ils doivent avoir, soit par le moyen d'un marteau, ou d'un moulin ou balancier. Il doit avoir inspection sur la fonderie, affinerie, essayerie & monnoirie, sur les Départeurs, Bateurs d'or & d'argent, Mouleurs en sable, Balanciers, Graveurs de coin &c. &c. & connoître par conséquent la profession de chacun de ces artisans. Il y a peu de bons livres sur cette importante matière, & même sur les connoissances de détail qui en font partie.

§. VI. 5. *La Minéologie*, ou la science de l'exploitation des mines & carrières, des métaux, pierres, fossilles &c. &c. qu'elles renferment dans leur sein, forme encore une science fort étendue, & qui se perfectionne tous les jours soit par la pratique, que des habiles gens cherchent à reduire en théorie sistématique, soit par l'expérience journalière même, qui leur découvre sans cesse de nouveaux principes & de nouvelles inventions. Il y a peu de bons livres encore sur cette matière, mais les directeurs des mines & les mineurs mêmes de tous les pais d'Europe se communiquent volontiers entre eux leur science & leurs découvertes. Ils ont une terminologie toute particulière de leur art, que les initiés seuls entendent & qui est inintelligible pour le reste des humains. Il faut en faire une etude exprès.

§. VII.

§. VII. 6. *La Venerie* comprend non seulement l'art de chasser le gibier à poil & à plume, l'adresse de le quêter, de juger de ses voies & fumées, de défaire les ruses du gibier, de régler les equipages de chasse, avec meute, chiens courans, levriers, chevaux & piqueurs &c. &c.; mais aussi la science des bois & forets, de leur conservation & accroissement, de l'emploi des divers bois que les forets produisent &c. &c. Il y a une infinité d'auteurs dans toutes les langues qui ont écrit sur la vénerie, à la tête desquels se trouve l'Empereur Frederic II. même. La terminologie singulière de la vénerie forme encore une partie essentielle de cette science.

§. VIII. 7. *L'Oeconomie politique* tant pour les villes que pour la campagne a été reduite depuis quelque tems en Allemagne en science particulière, une foule d'auteurs en ont écrit de gros traités, & dans quelques universités on a même établi des Professeurs pour en faire un cours complet, sous le titre de *Collegium œconomicum, urbanum & rusticum*. L'Inconvenient est que ces Auteurs & ces Professeurs sont communément des savans qui du fond de leur Bibliothèque discutent méthodiquement, ce que le colon, l'agriculteur, le berger, le pêcheur apprend mille fois mieux qu'eux, quoique plus lentement, par une pratique journalière, & que les règles qu'ils donnent ne sont presque jamais applicables à deux pas de chés eux; vu qu'il n'y a pas sous le soleil deux climats & deux sols parfaitement semblables.

§. IX. 8. Flore & Pomone concourent à decorer & à embellir nos jardins, & ces Déeses ont

ont créé parmi nous *l'art du Jardinage*, qui a deux parties. La première comprend la théorie & la pratique des jardins de propreté, & la seconde la théorie & la pratique des jardins fruitiers, des vergers, potagers &c. Nous en avons des traités charmans; comme celui d'*Alexandre Blond*, celui de *M. de la Quintinie*, le *Jardinier solitaire* & plusieurs autres. L'Art du Jardinage a été poussé si loin sous le règne de Louis XIV. & sous la direction de M. le Nautre qu'on desespéroit presque de pouvoir le porter à un plus haut degré de perfection. Cependant les jardiniers Allemands ont fait voir qu'en fait de fruits & de légumes précoces ils peuvent gagner de vitesse sur toutes les autres nations, à l'aide de leurs serres ingénieusement construites; & l'Angleterre nous montre tous les jours des phénomènes nouveaux pour les jardins de propreté. Les Anglois suposent qu'un Jardin doit représenter un beau paysage formé par les mains de la nature & orné par l'art, mais non pas une décoration de dessert simétrisée & chargée de charmilles taillées par le ciseau. En partant de ce principe ils forment leurs allées, leurs bassins, canaux, boulaingrins, bouquets de bois, bosquets &c. comme si la nature les eût produits, sans y observer une régularité trop exacte, & cette invention fait un effet merveilleux, surtout dans les grands terrains. Les descriptions & les plans qu'on vient de nous donner des *Jardins Chinois* nous découvrent encore des nouveautés, & de grandes beautés en ce genre.

§. X. 9. Qui l'eut dit que la préparation des alimens de l'homme produiroit encore un art très vaste

vaſte qui eſt celui du *cuiſinier*, graces à la gourmandiſe & au goût délicat des Luculles anciens & modernes, nous avons le celebre traité d'*Apicius de re culinari* qui nous rend compte de la cuiſine des anciens romains, & parmi les modernes le *parfait Cuiſinier*, le *Cuiſinier royal & bourgeois*, le *Cuiſinier moderne* de M. Chapelle & un grand nombre de livres pareils preſque dans toutes les langues. Mais cet art & ces livres appartiennent à l'*Erudition Complète* des hommes ſenſuels & voluptueux, des gourmets, goinfres & parasites, qui eſtiment qu'un *Cuiſinier eſt un mortel divin*; & qui ſoutiennent par des raifonnemens affés plauſibles mais ſpecieux, que ſon art eſt plus utile, & qu'il exige autant d'eſprit & de ſagacité que la métaphiſique.

§. XI. 10. N'oublions pas enfin ici un art qui doit être en honneur chés tous les gens de lettres, l'art le plus beau & le plus utile de tous, dont nous faiſons le plus juſte éloge en célébrant en Allemagne un Jubilé ſolemnel à l'honneur de ſon invention, l'art en un mot de L'IMPRIMERIE. Elle n'a jamais été miſe au rang des métiers mécaniques, & le ſage ſe moque encore aujourd'hui des prêtres, des ſuperſtiteux & des ignorans, qui jadis firent paſſer la Typographie pour un art dangereux. Il faudroit écrire plus d'un volume, ſi l'on vouloit examiner à quel point cet art a été connu depuis longtems des Chinois, à quel degré de perfection ils l'ont pouſſé, comment il a été inventé & cultivé en Europe par Jean Fauſte de Mayence, Jean Mentel de Strasbourg, Guttemberg, Laurent Coſter de Harlem, Nicolas Janſon, Alde Ma-

nuce, qui inventa le caractère italique, les Elzevier, Blaauw, les Wetstein & une infinité d'autres habiles Imprimeurs de nos jours; si l'on vouloit détailler tout le mécanisme de cet art; les instrumens, matériaux & ouvriers qu'il emploie, les connoissances & le goût qu'il exige. Mais en qualité d'homme de lettres je ne puis me dispenser de rendre ici un hommage public à l'habileté du célèbre M. Breitkopf de Leipzig, qui après avoir porté l'art Typographique aussi loin qu'il semble pouvoir aller, vient encore d'inventer naguères l'art d'imprimer par le moyen de caractères ou de notes mobiles toute sorte de Musique, & cela avec autant d'exactitude que de goût & de propreté. Il ne faut que voir cette magie pour en être enchanté & pour en admirer l'invention.



CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

DIGRESSION

SUR LES

ARTS ET LES SCIENCES
FRIVOLLES.

§. I.

En faisant des meditations sur les désirs ambitieux de l'esprit humain, je me suis dit souvent :

*Les Ecarts de raison, l'Ignorance & l'Erreur,
Sont de l'Esprit humain l'ordinaire apanage.
Tout mortel pour monter au rang du Créateur
Voudroit savoir beaucoup, & pouvoir d'avantage.*

Et en effet la source de tous les arts chimeriques & de toutes les sciences frivoles semble être découverte dans ces quatre vers. L'Envie d'être fort instruit, ou du moins de le paroître, a donné naissance à l'art de la *divination furnaturelle*, & à totis ceux qui en dépendent.

X 2

L'En

L'Envie d'être puissant & redoutable, ou du moins de paroître tel pour le devenir en effet, a fait imaginer la *magie surnaturelle*, & tous les prétendus arts qui marchent à sa suite. Voilà ce que nous dit le raisonnement, & voici ce que nous apprend l'histoire sur cette matière.

§. II. Les anciens peuples d'Asie en général se ressentoient tous de l'ardeur du climat, & les Chaldéens surtout étoient les plus grands visionnaires & les plus minces philosophes de la terre connue. Ils voyoient qu'il y a du mal dans le monde & ils ne voulurent pas en faire le bon Dieu l'auteur. Ils ne sentoient pas que les idées de bien & de mal, de bon & de mauvais sont des idées purement relatives, des idées de comparaison & d'opposition, comme celles de grand & de petit, qu'il ne sauroit y avoir du bien en quoique ce puisse être, s'il n'y a en effet un mal qui lui soit opposé; que cela dérive de la nature & de l'essence de toutes les choses mêmes. Ils imaginèrent donc deux Etres primordiaux, l'un auteur de tout bien qu'ils nommèrent *Oromasdes* Divinité ou Dieu, & l'autre auteur de tout mal, qu'ils nommèrent *Arimanius* Démon ou Diable. Ils ne s'aperçurent pas que c'étoit outrager mille fois plus la Divinité de lui opposer un mauvais être, un autre Principe producteur & créateur hors d'Elle, que de croire qu'Elle eut produit un mal absolument nécessaire & inévitable, un mal dont l'idée n'est aussi jamais que relative.

§. III. Quoiqu'il en soit, dès qu'*Arimanius* ou le Démon fut inventé, on ne tarda pas, selon la louable coutume de ces premiers âges & de ces pais brulans, de le personifier & d'en tirer parti.

Le

Le dogme ne tomba pas en terre ingrate. Tous les Prêtres (hormis ceux de la Religion chrétienne) ont été de tout tems ambitieux & intéressés. Ils ont cherché à obtenir une grande considération, une grande autorité & de grandes richesses. La croyance au diable devenoit donc pour les Prêtres Chaldéens & Payens un vrai trésor, une machine sur laquelle se fondeoit à la fois leur principale autorité & leur plus grande recette. Sans le Démon ils auroient été ruinés plus d'une fois, & voilà pourquoi ils furent non seulement si jaloux de ce dogme, mais ils en tirèrent aussi des conséquences si ingénieuses, si lucratives & si utiles.

§. IV. Tout l'Orient & ensuite tout l'Occident, & enfin toute la terre connue furent bientôt remplis de ce dogme. En suivant sans cesse des idées terrestres & des notions humaines, il falut bien que le bon principe eût une demeure & une Cour, & le mauvais principe de même. On assigna au premier le ciel, qu'on croyoit être au dessus de nous, & on lui donna une Cour céleste: on assigna au second l'enfer, qu'on s'imagineroit être au dessous de nous, & on lui donna une Cour infernale. Delà les Dieux, & Demi-Dieux, les Diables, Demons & Esprits de toute espèce, de tout rang & de tout étage.

§. V. Mais ce n'étoit pas le tout. Le dogme eût été bien stérile si l'on n'eut supposé une liaison directe, immédiate & particulière entre la Cour infernale & les humains qui habitent la terre. Or comme nul mortel à l'aide de ses sens ne pouvoit s'apercevoir de cette liaison, on en fit une science occulte qui resta, comme de

raison, entre les mains des Prêtres, des Pretres-

ses, des Mages, des Dévins, des Augures, des Haruspices, des Sacrificateurs, des Prêtres des oracles, des Solitaires, des faux Prophètes & d'autres personages pareils, jusqu'au tems de la venue de Jesus-Christ. Il est vrai que la lumière de l'Evangile dissipa en grande partie ces tenebres; mais comme il est plus difficile qu'on ne croit, de déraciner radicalement dans l'esprit des humains, le germe de la superstition, lors même qu'on leur présente la vérité de la manière la plus lumineuse, surtout quand cette erreur est accreditée presque depuis l'origine du monde, il nous est resté des débris de cette superstition payenne, les visions suivantes que les Enthousiastes & les Fourbes ont reduites en arts & en sciences formelles; quoiqu'il faille convenir à l'honneur du XVIII. siècle, que la Théologie chrétienne si épurée, & l'esprit philosophique qui se répandent, Dieu soit loué; tous les jours de plus en plus, ont concouru également à détruire ces chimères, & que la mode en est tellement passée, qu'on ne sauroit plus nommer ces prétendues sciences & ces arts, sans faire rire les honnêtes gens, & que nous n'aurions pas même besoin de les rapeller ici, & de les tirer de leur obscurité, si ce n'étoit dans le simple dessein de les faire connoître, eux, leurs noms, & leurs ridicules. Nous ne faisons que marquer ces ecueils contre lesquels l'esprit humain peut échouer sans pilote.

§. VI. Pour l'acquisition des connoissances surnaturelles, on connoit donc encore dans le monde les restes de

1. L'*Astrologie*, science conjecturale qui en-
seis

seigne à juger des effets & des influences des astres & à prédire les evenemens par la situation des Planètes & par leurs differens aspects. Elle se divise en *Astrologie naturelle*, ou *Météorologie*, qui s'attache à prédire des effets naturels, comme la pluie ou le beau tems, les vents, les grêles, les neiges, la gelée, les tempêtes. C'est en quoi consiste une partie de l'art de nos Faiseurs d'Almanacs, & par la simple confrontation des prédictions de ces Almanacs avec le tems qu'il fait tous les jours, l'homme sage, peut apprécier la certitude & la valeur de cette Astrologie. L'autre partie est nommée *Astrologie judiciaire*, ou simplement *la Judiciaire*, prétendue science mille fois plus fausse, plus temeraire & plus abusive que la première, qui ayant formé d'abord l'art sublime des Visionnaires est devenue ensuite celui des Filoux, fort commun à toutes les sciences chimeriques dont nous allons parler ci-après. Celle-ci enseigne à prevoir ou à predire toutes sortes d'evenemens politiques sur la terre & dans la société humaine, par la même inspection des Etoiles, Astres & Planetes & leurs diverses constellations. *La Cabale* signifie aussi la connoissance des choses qui sont au-dessus de la Lune, des corps celestes & de leurs influences. En ce sens la Cabale est la même chose que l'Astrologie judiciaire, ou elle en fait partie.

§. VII. 2. *La Nativité* que dressent, ou l'*Horoscope* que tirent ces Astrologues est fondé sur cette figure ou thème céleste contenant les douze Maisons dans lesquelles on marque la disposition du ciel & des astres en un certain moment, par exemple celui de la naissance des hommes, pour

faire des prédictions sur leur vie ou leur fortune. Enfin c'est la disposition des Etoiles & des Planètes au point de la naissance d'une personne: mais comme il ne sauroit y avoir aucun raport, ni palpable ni possible entre ces constellations & les humains, tous les principes qu'on a posés pour fondement des propheties qu'on tire de là, sont arbitraires, faux, chimeriques, absurdes & punissables.

§. VIII. 3. L'Art frivole & dangereux des *Augures* consistoit chés les anciens Romains dans l'observation du vol, du chant & du manger des Oiseaux, surtout de ceux qui estoient sacrés. L'art tout aussi imposteur des *Haruspices* au contraire, consistoit dans l'inspection des entrailles & viscères des animaux, principalement des victimes, le tout pour prédire les grands événemens, le sort de la République & le bon ou mauvais succès des entreprises.

§. IX. 5. L'*Aëromancie* est l'art de deviner par l'air. C'est encore une science vaine qui nous vient des Payens, mais que la raison & le Christianisme rejettent comme fausse & absurde.

6. La *Pyromancie* est la divination qui se fait par l'inspection de la flamme, soit en considérant de quel coté elle tournoit, soit en y jetant quelque matière combustible, ou une vessie remplie d'urine, ou quelque autre chose dont ils s'imaginoient pouvoir tirer augure.

7. L'*Hydromancie* est une divination qui se fait par le moyen de l'eau. Les Perses, selon Varron, l'inventèrent, Pythagore & Numa Pompilius s'en servirent depuis. Et nous admirons encore de pareils personages!

8. La *Géomancie* ou la *Géomanse* enfin est une di-

divination qui se fait par le moyen des fentes ou des crevasses qui se font à la terre. On la fait aussi par des petits points qu'on marque sur le papier &c. au hazard & l'on juge de l'avenir par les figures que le hazard fait trouver aux extremités des lignes. Il en est de même de cette ridicule manie de prédire l'avenir sur l'inspection des figures que laisse dans une tasse le marc du café, des cartes de jeu & de mille faribolles pareilles, & d'y ajouter la moindre créance. C'est ainsi que des hommes ou crédules ou fourbes ont employé les quatre elemens pour faire des dupes de leurs semblables.

§. X. 9. *La Chiromancie* enfin est un art qui enseigne à connoitre par l'inspection de la main non seulement les inclinations des hommes, mais aussi leur destinée future. Les foux ou les imposteurs, ou les mauvais plaisans qui pratiquent cet art, prétendent que les parties & les différentes lignes de la main, ont raport aux parties internes de l'homme, les unes au cœur, les autres au foie, les autres à la rate &c. Et c'est sur cette fausse suposition & sur mille autres tout aussi extravagantes que se fondent les principes de la Chiromancie, dont cependant plusieurs auteurs, comme Robert Flud, Anglois, Artemidore, M. de la Chambre, Jean d'Indaginé & beaucoup d'autres ont écrit de grands Traités. *La Physiognomie* ou la *Phisonomancie* est une science, à-peu-près toute aussi frivole que la Chiromancie, qui enseigne à connoitre la nature, le temperament, l'esprit, les inclinations des hommes par la consideration du visage & de l'exterieur; quoi qu'Aristote & une foule de

doctes personages après lui, en ont écrit des Traités formels.

§. XI. 10. On peut encore compter au rang de Sciences frivoles & dangereuses *ces Systèmes, ces Doctrines Fanatico-Mystico-Théologiques* qui croupissent encore dans le monde, & les Livres que des Visionnaires spirituels ont écrit sur ces matières, & que d'autres Visionnaires imbéciles croient comprendre. Nous en avons un fort célèbre en Allemagne nommé Jacob Böhm, & il a eu pour dignes successeurs quelques Auteurs & beaucoup de prédicateurs ténébreux. Ce sont toujours des imposteurs que ces hommes qui couvrent la vérité de nuages impénétrables, qui veulent faire croire qu'ils possèdent des lumières particulières, des secrets, des sciences occultes sur des objets si saints, si sérieux & qui exigent la plus grande clarté. Le germe de l'Enthousiasme est toujours caché dans ces doctrines & dans ces sortes de livres, & c'est un germe que le Législateur sage doit étouffer par tout où il le trouve. Car, il faut trancher le mot, toute la Théologie mystique, à l'exception de ce que l'Eglise en a consacré, est une science absurde & frivole, & il est également outrageant à la Sagesse de Dieu & à la raison humaine, de dire que les Auteurs sacrés, inspirés par l'Esprit divin, ont renfermé dans les paroles qu'ils ont écrites, outre le sens naturel, raisonnable, clair, instructif & vrai, encore un sens misterieux secret, allegorique & entortillé, que de certains visionnaires seuls peuvent comprendre, qu'eux seuls y trouvent, qui n'est ni utile ni édifiant, & qu'un livre émané de l'Être suprême pour

le

le salut de tous les hommes , put contenir des enigmes qu'un Théologien seul seroit en droit de deviner.

§. XII. Pour l'acquisition d'une grand puissance, d'un pouvoir redoutable, & pour pouvoir operer des choses surnaturelles, les hommes ont inventé secondement :

I. *La Magie*, le nom de cette science se prenoit au commencement en bonne part, & signifioit l'art de faire des choses surprenantes & merveilleuses à l'aide de quelques secrets naturels, ou qui l'étoient du moins pour le vulgaire. Les mages alors étoient des honnêtes gens qui tâchoient de penetrer les secrets de la nature par des moyens légitimes. On associoit la magie aux Mathématiques, à la Médecine & à la Théologie. Moïse même, Daniel, Apollonius Tyanée, Elymas, qui résistoit à St. Paul, les Sages d'Egypte & ceux de Babylone, ceux d'Orient qui venoient chercher le Roi des Juifs nouvellement né, & une infinité d'autres illustres personages de l'antiquité, étoient tous Mages. Mais dans la suite ces Mages s'attachèrent à l'astrologie, aux divinations, aux enchantemens & aux maléfices, & par là ils devinrent odieux, & leur science fut méprisée dont on ne regarda les productions enfin que comme des prestiges, des illusions, des supercheries & des fourberies, des tours de joueurs de gobelets propres à éblouir les spectateurs. Elle ne fait pas plus grande fortune de nos jours. Malgré la distinction qu'on fait entre la *Magie naturelle & surnaturelle*, & non obstant

tous

les Livres qui ont paru, ou qui paroissent encore, sous cette première rubrique, & qui contiennent pour l'ordinaire quelques prétendus secrets, qui ne seroient que minces & puerils, quand même l'expérience en constateroit la vérité & la réalité. Leurs Auteurs auroient du au moins les produire sous un titre moins fastueux, moins odieux, & moins ridicule.

2. *La Nécromancie*, ou *Néromancie*, ou *Nécromance*. Art détestable s'il étoit réel, & ridicule puisqu'il est chimerique, par lequel on prétend communiquer avec des Démons, évoquer des morts, & faire une infinité de choses merveilleuses ou épouvantables par la puissance diabolique, & par des enchantemens. Cet art des Merlins, des Fausste, ne réussit plus qu'au théâtre, ou dans les plus plats Romans.

§. XIV. 3. *La Sorcellerie* est un troisième art qui emprunte le secours & le ministère du diable, pour opérer des choses miraculeuses, en invoquant les démons, soit dans une retraite obscure, soit pendant les tenebres de la nuit, soit dans une assemblée de forciers & de forcieres, qu'on nomme Sabbat. On pouroit écrire de gros volumes si l'on vouloit raconter tous les progrès que cet art chimerique & ridicule a faits sur l'esprit des foibles humains dans tous les tems, depuis la création du monde jusqu'au siècle qui a précédé immédiatement le nôtre, à quel point le peuple crédule y a ajouté foi, & combien les Prêtres, les hommes d'état, les rences & les magistrats l'ont accredité, l'ont traité gravement & sérieusement, & l'ont fait servir à exercer des inhumanités, des cruautés & des horreurs. Ces gens là assurément n'étoient pas

pas forciers: ils ne tenoient d'eux que la mechanceté. Aujourd'hui que la Philosophie a fait réleguer la forcellerie au magasin des reveries antiques, & que les sages Législateurs l'ont prohibée, en défendant à leurs Tribunaux de justice d'en instruire les procès, & aux Prêtres d'exorciser, il n'y a plus dans le monde de diables, ni de diableries, de forciers ni de forcrières, de conjurations ni de sabats.

§. XV. 4. Mais il s'en faut encore de beaucoup qu'on ait rendu la même justice à l'*Alchymie*, qui merite cependant à juste titre la même severité de la part des Souverains, & le même mepris de la part des esprits philosophiques. Si l'*Alchymie* n'étoit que l'art de dissoudre tous les corps naturels, de les resoudre dans leurs principes, de séparer les substances utiles de chaque mixte d'avec les inutiles, ce seroit un art admirable, & qu'il faudroit bien se garder de décrier; mais c'est là l'objet de la plus sublime Chymie, & l'on doit éviter soigneusement de confondre les etres, les arts & les sciences. Les hommes se sont aperçus de tout tems qu'avec de l'Or on pouvoit opérer les plus grandes choses, que s'ils possédoient l'art de Jupiter de produire des pluies d'or, ils viendroient à bout des plus grandes entreprises, & que même ils ne manqueroient pas de rencontrer des Darnés. Nouveaux Prométhées ils n'ont pas cherché pour créer de l'or, à dérober le feu du ciel, si nécessaire à la création de tout etre, de toute substance, mais ils se contentent du feu des charboniers, qu'ils attisent, qu'ils soufflent jusqu'à ce que l'or que la fortune ou l'industrie de leurs ancêtres leur avoit donné, se soit évaporé

poré par le tuiau de la cheminée. Quatre ou cinq mille ans d'expérience n'ont pu le guerir de cette manie, & ce qu'il y a de plus surprenant, c'est que des prétendus Philosophes l'accréditent, en soutenant haut à la main la possibilité de faire de l'or. Quand même la chose seroit faisable, un bon citoyen ne devoit pas le dire, vu le peu de probabilité qu'il y auroit toujours de trouver ce secret, la ruine certaine d'un grand nombre d'hommes qu'il y auroit à craindre, & la nullité de l'avantage qui en résulteroit à la société, quand même ce secret seroit trouvé; car je ne connois pas d'objet, pas de metal plus inutile que l'or pour la société humaine prise dans son universalité. Ce qu'un Auteur célèbre, dont je revère d'ailleurs la mémoire, a dit dans des *lettres sur les sciences*, au sujet de la pierre philosophale en particulier, excite tout mon étonnement. Sous une apparence spécieuse rien n'est moins concluant que son raisonnement. Car 1°. que toute la matière soit homogène, ou 2°. que toutes les parties de la matière se reduisent à un certain nombre de genres, qui forment les elemens de tous les corps, ou 3°. que toutes les parties de la matière soient aussi variées elles mêmes que tous les differens corps de la nature; cela ne dit rien pour la production & la génération des corps composés, & les conséquences qu'il tire de là pourroient également s'appliquer à la production des plantes, des arbres, des animaux, des chevaux de carosse &c. La source de ce raisonnement git dans un certain système phisique appliqué à l'histoire naturelle, par lequel on suppose que les pierres & mineraux ne se forment point
par

par une génération régulière & commune à tous les autres êtres sensibles ; système que j'ai bien de la peine à concevoir, & sur lequel j'ai osé proposer ailleurs quelques doutes. Je renvoie d'ailleurs mes Lecteurs au chapitre de la Chymie du premier livre, pour tout ce que je devrois dire ici encore de l'Alchymie. C'est à mes yeux une science si futile, que je ne puis me résoudre à en faire une plus ample analyse (*).

§. XVI.

(*) Que je vais être vivement attaqué à cet endroit ! Je le vois d'ici. Mais pour épargner bien du verbiage inutile à la critique, je supplie Messieurs les Physiciens de résoudre les questions suivantes :

1. Comment peut-on faire de l'or, plutôt que de l'argent, du cuivre, du fer, du plomb, des pierres, des fossiles, des coquillages &c.
2. Comment fait-on pour faire (produire ou créer) quoique ce soit ?
3. Concevez-vous qu'il puisse y avoir dans la nature deux générations, deux manières d'engendrer différentes, & pourquoi ?
4. S'il y a deux manières de générations, pourquoi n'y en auroit-il pas d'avantage, 3, 4, 5, 6. &c.
5. Pourquoi rejettés vous alors la génération équivoque, comme une chimère ?
6. S'il y a des générations différentes pour les pierres & les métaux, ne pourroit-il pas y en avoir aussi pour les insectes, & pourquoi de la sève de bois arrosée d'urine ne pourroit-elle pas produire des puces ?
7. Faut-il moins d'effort pour créer ou produire une pierre, un grain d'or, que pour faire une puce ; moins d'art pour produire une puce qu'un éléphant ?
8. La création de ce qui est inanimé, ou de ce qui vous paroît tel, vous embarrasse-t-elle moins que la production de ce qui est animé ?
9. Le grand ou le petit, l'immense ou l'imperceptible n'est-il pas égal en bonne physique ? Est-il plus difficile de faire un Rhinocéros qu'un Ciron ?

5. *Le Remède Universel, l'Or potable, les Quint-Essences, la Panacée universelle* sont encore des chimères qui marchent ordinairement à la suite de la pierre philosophale, & dont la découverte est tout aussi impossible. C'est une considération bien humiliante pour l'esprit humain quand on voit tant d'hommes (qui ne sont pas enfermés dans les petites maisons) s'appliquer à cette recherche, tant d'imposteurs rouler par tout le monde en assurant qu'il l'ont trouvé, & tant de mortels foibles les en croire sur leur parole. Qui pourroit donner des préceptes & des règles pour une pareille recherche? Qui pourroit faire l'analyse d'un art semblable? O hommes vains! O mortels insensés! Vous voulés guérir des milliers de maux par un seul & unique remède! Vous prétendés changer l'ordre de la nature & les arrêts de la Providence! Vous voulés opérer un miracle perpetuel en prolongeant la durée naturelle des etres, & la vie de l'homme! Et vous croyés que je veuille prêter les mains à une pareille chimère!

§. XVII. Les hommes ayant vu qu'ils ne pouvoient plus duper leurs semblables par la Magie, la Sorcellerie, la Nécromancie, l'Alchimie &c. ont cherché à leur persuader qu'ils pouvoient du moins opérer de grandes choses par la *Symphatie*, & en ont fait un art mystérieux. Le merveilleux qui s'y rencontroit, & qui

10. Si vous savés faire de l'or, (c'est-à-dire créer, ou du moins changer l'essence des élémens de la matière) vous ne devés plus être surpris de tous les miracles que les Mages d'Egypte firent devant leur Roi Pharaön en présence de Moïse.

qui a tant d'empire sur l'esprit humain, n'a pas laissé que d'accréditer cette science, & de la soutenir encore parmi le vulgaire. Il est vrai que nous voyons dans la nature beaucoup d'effets, dont la plus sublime & la plus subtile Physique ne sauroit pénétrer la cause, ni en rendre raison. Toutes ces choses ont été rangées sous l'empire de la Sympathie, & les Visionnaires & les Charlatans ont eu beau jeu, dès que la Physique se taisoit & avouoit sagement son ignorance. Ils ont inventé des cures sympatiques, des guérisons de plaies & de blessures sympatiques, des poudres sympatiques &c. &c. &c. Ils ont engourdi des chevaux & des hommes, fait rater des fusils à la chasse; excité des mouvemens convulsifs, opéré des pamoisons & mille choses pareilles dans un grand éloignement. Osons une seule fois prendre le ton affirmatif, sans craindre d'être pris pour suffisans. Humains! foyés persuadés qu'il n'y a pas de sympathie proprement dite, & dans le sens que les Charlatans prennent ce mot; que jamais un corps ne sauroit agir sur un autre corps, de quelque manière que ce puisse être, à une si grande distance, que toute sa connexion est interrompue par l'air ou par d'autres corps placés entre eux; & qu'il est impossible de réduire en système, en art, ou en science, une chimère qui n'est appuyée sur aucun fondement, sur aucun principe connu d'aucun mortel sur la terre! Mettés donc au rang des choses frivoles ce que le Chevalier Digby, & tant d'autres avant & après lui, ont écrit sur cette matière.

§. XVIII. Il semble que ce soit des livres
Tom. II. Y qui

qui traitent des Sciences frivoles & dangereuses ; que la justice criminelle devrait exercer ses rigueurs, sur ces livres qui ne servent qu'à remplir de chimères la tête des citoyens, à les distraire soit de leurs travaux, soit de leurs lectures utiles, & enfin à les entraîner dans des essais & des tentatives ruineuses. Tous les livres qui contiennent des blasphêmes, des reflexions injurieuses contre la majesté de Dieu, des dogmes ou des opinions qui peuvent troubler l'ordre de la Société, des raisonnemens odieux sur le Gouvernement, des calomnies atroces ; les libelles diffamatoires, &c. sont dignes des flammes, ou, ce qui vaudrait encore beaucoup mieux, de confiscation. Il y a même dans le monde quelques préjugés utiles & respectables que l'honnête homme & le citoyen vertueux ne doivent jamais heurter publiquement. Si quelque téméraire les attaque, il est digne de cette flétrissure. Mais que des Magistrats, souvent pitoyables raisonneurs, veuillent traiter un pauvre Philosophe qui s'égare dans la recherche de la vérité, comme ils traitoient autrefois les pauvres forciers, & même comme on vouloit traiter Galilée, c'est le comble de l'injustice & du ridicule. Il semble qu'on leur entende dire à haute voix : *Citoyens, voici un Ouvrage philosophique si bien raisonné qu'on ne sauroit le refuter, mais si dangereux que nous craignons de vous y faire découvrir la vérité, qui peut vous être pernicieuse. Allons Bourreau (quel mot dans la libre République des Lettres!) faites votre devoir!* La trop grande severité à l'égard des erreurs philosophiques nuit plus qu'on ne pense aux progrès de

Re-

lieux ou Minerve, Pallas, Apollon & les Muses ont établi leur domicile. L'émulation, ce grand ressort des progrès brillans en toutes choses, doit toujours accompagner l'homme de lettres depuis le berceau jusqu'à son tombeau, dans les Ecoles, au Collège, aux Universités, dans les emplois où son savoir le conduit, aux Academies des Sciences où on l'agrège. L'émulation est un aiguillon piquant qui suppose une société, un concours, une rivalité. Il est peu de genies privilégiés du Ciel qui parviennent à une grande Erudition dans la solitude, & auxquels les Dieux semblent avoir donné des ailes propres pour s'élever sans guides, sans compagnons, sans modèles & sans appui jusqu'au sein de l'Empirée.

§. II. Les plus sages & les plus humains des Législateurs ont donc établi des Ecoles pour les arts & les sciences, des Academies, des Portiques, des Lycées, des Athènes nouvelles; & proportionant judicieusement l'instruction à l'âge & aux facultés naturelles des humains, ils ont fondé des établissemens de différente nature, propres à ce grand objet. Loin de ces lieux sacrés, de ces lieux respectables, où l'esprit se cultive, où le cœur se forme & s'épure, où l'homme sociable est préparé aux fonctions auxquelles il semble être destiné par son Créateur, de perfectionner, de polir, de limer toute la nature, âpre, sauvage & sterile sans son concours! Loin dis-je, de ces Sanctuaires les frondeurs des sciences! Qu'ils aillent pleurer dans les déserts ou au milieu des peuples féroces, & tels qu'ils sont sortis des mains de la nature, le
cri-

crime d'avoir cherché en vain à dégrader les sciences, les arts, les loix, les mœurs, & le malheur d'avoir un esprit paradoxé! Quant à nous, en donant une idée générale de l'Erudition, nous croyons devoir faire entrer dans ce tableau, l'esquisse de toutes ces fondations admirables pour la culture des sciences, qui font tant d'honneur à l'humanité.

§. III. *Les Ecoles* sont des établissemens ou entrepris par des particuliers pour l'instruction des *enfants* des deux sexes, qui y aprenent à lire, à écrire, à chiffrer, ainsi que les rudimens de leur langue maternelle & quelquefois de la Latine, du Cathechisme & des premiers principes de la Religion &c. Dans quelques villes de l'Allemagne on en trouve aussi pour la langue Françoisé. Les parens pour se débarasser pendant quelques heures du jour de leurs enfans, les y envoient ordinairement de trop bonne heure. Ils devroient être persuadés que dans un age si tendre les ressorts du cerveau sont encore trop délicats pour devoir être tendus par l'étude, & que tout ce qu'un jeune enfant se met dans sa foible tête par la mémoire ne s'acquiert jamais qu'aux dépens du genie, de l'esprit, du jugement & souvent même du corps. Il y a à Berlin une grande Ecole qu'on nomme *réelle* où l'on joint à l'enseignement des Langues & du Christianisme des instructions pour le dessein, pour les premiers elemens de l'Histoire, des beaux arts, de la Mechanique & de plusieurs arts & metiers utiles. C'est un très bel établissement, & qui a produit quantité d'élèves habiles.

Y 3

§. IV.

§. IV. *Les Collèges* font encore des instituts publics pour l'instruction de la jeunesse, dotés de certains revenus. On y enseigne les Lettres divines & humaines dans des salles destinées à cet effet, qu'on nomme *Classes*, & où l'on place les écoliers en les faisant monter, suivant leurs facultés & les progrès qu'ils font, depuis la plus basse classe, jusqu'à la première, qui est apellée *Prima*. Toutes les Nations policées, depuis les Juifs & les Egyptiens jusqu'à nos jours, ont eu & ont encore des Collèges. On y enseigne non seulement les langues savantes, mais aussi les Humanités, on y explique les principaux Auteurs classiques, qui ont écrit dans les langues mortes, & les Regens, préposés à chaque classe, en font sentir à leurs élèves les beautés & même les défauts. On y enseigne aussi les premiers elemens de la Philosophie & surtout de la Logique; enfin on y prépare un jeune homme pour l'Université, on jette dans son ame les fondemens de l'édifice de l'Erudition qu'une étude plus serieuse encore doit y élever; car quiconque n'apporte rien à l'Université, n'en raporterait sûrement pas grand chose. On nomme en Allemagne un pareil établissement *Gymnasium*; mais cette dénomination est impropre; car chés les anciens Grecs, *Gymnase* étoit un lieu où se faisoient les exercices du corps.

§. V. On voit encore avec satisfaction dans plusieurs pais l'établissement des Academies des Nobles, des Collèges, ou *Gymnases* illustres &c, fondés par des Souverains sages & genereux en faveur de la jeune Noblesse, qu'on y instruit, non seulement aux sciences & aux belles let-

tes

tres, mais aussi aux exercices convenables à leur état, à leur naissance & à la destination qui les attend un jour dans le monde. Parmi tous les établissemens de cette nature que l'on trouve en Europe, je n'en connois point qui approche plus de la perfection que le celebre Carolinum à Bronswyck, où le jeune Gentilhomme rencontre à la fois les plus habiles Professeurs pour les sciences, les meilleurs maitres pour les langues & les exercices, & les moyens les plus efficaces par les bontés & les complaisances d'une Cour très polie, à se former aux mœurs & aux manières du monde, en même tems qu'il acquiert tout le savoir dont il a besoin. Le plan d'arrangement du Carolinum meriteroit d'être rapporté ici, comme le plus beau modèle, si les bornes naturelles de cet ouvrage permettoient de semblables détails.

§. VI. *Les Universités* sont des fondations dues à la pieté, la sagesse & la politique des meilleurs Souverains, pour l'instruction de la jeunesse studieuse dans les hautes sciences; des communautés ou réunions de plusieurs Professeurs de Philosophie, de Theologie, de Jurisprudence & de Médecine, qui enseignent chacun dans sa classe & dans des chaires publiques, les principes de ces sciences aux etudians qui s'y rendent pour se faire leurs disciples ou leurs auditeurs; qui donnent à ces jeunes gens, quand ils ont achevé leurs cours, des certificats d'études, des degrés, des diplomes, des bonets de Docteur; qui s'assemblent dans leurs Facultés respectives pour y décider des cas qu'on leur présente, & qui sont de leur compétence; qui s'assemblent enfin en

corps par la réunion des quatre Facultés, & forment sous l'autorité des Curateurs, d'un Chancelier, d'un Recteur ou d'un Directeur de chaque faculté & avec le concours d'un Syndic ou Secrétaire, Quêteur ou Trésorier & autres Officiers subalternes, le Sénat de l'Université. On a pu voir par le premier livre de cet Ouvrage quelles sont en détail les sciences qui se traitent particulièrement aux Universités & qui sont proprement de leur ressort. Mais l'usage moderne (& c'est un usage très avantageux) a introduit qu'on professe aussi aux Universités l'Histoire, les principales sciences qui font partie des Belles Lettres, quelquesuns des Beaux-Arts, qu'on y enseigne les langues, les exercices &c. de manière qu'un jeune homme qui se voue aux études trouve dans une Université la source commune de toutes les sciences, source qui se repand en divers bras, & le met à portée de puiser à son choix au même lieu dans chacun de ces ruisseaux la science à laquelle il a dessein de s'appliquer par préférence, en prendre la portion qu'il veut, & s'abreuver en même tems à tous les autres canaux. Ce point de réunion de toutes les sciences procure à ceux qui destinent 3. ou 4. années de leur vie à l'acquisition du savoir, les facilités les plus grandes & les avantages les plus réels.

§. VII. L'Université de Paris est sans contredit la plus ancienne de l'Europe. A bien prendre les choses elle date depuis Charlemagne. Ce véritablement grand homme, après avoir rétabli l'empire d'Occident, chercha par toutes sortes de moyens à éclairer les peuples & à les

en

civiliser. Alcuin, Raban, Jean & Claude, disciples du celebre & venerable Bède, furent appellés pour professer les sciences dans Paris. Ce premier établissement fit des progrès successifs, & à mesure que les ecailles tomboient des yeux des peuples presque abrutis sous la domination des Barbares, on envoya la jeunesse studieuse de tout coté, & de tous les pais d'Europe à l'Université de Paris, pour y apprendre les sciences. Comme les relations entre les Nations n'etoient pas encore formées au point qu'elles le sont aujourd'hui, ni les postes inventées, ni les coches, diligences ou autres voitures publiques établies, cette Université entretenoit des Messagers exprès, qui alloient tous les ans une ou deux fois dans les différentes contrées d'Europe, y portoient des lettres & des nouvelles des Etudiants de Paris, & leur en raportoient de leurs parens. Les noms de ces emplois sont encore demeurés à l'Université, mais les fonctions ont cessé, & plusieurs personnes qualifiées recherchent & se pourvoient aujourd'hui de ces charges pour obtenir par là le droit de *Committimus*. Mais depuis que Paris est devenu un monde qui renferme dans son sein la plus haute Noblesse, les Courtisans, les Personnes d'epée & de robe, les Financiers opulens, les spectacles, tous les plaisirs & toutes les dissipations qui naissent d'un semblable concours, c'est un domicile trop bruiant, trop séduisant pour les Muses. Les autres Nations ont d'ailleurs recherché sur les arrangemens de l'Université de Paris, & en ont perfectionné le plan. Il semble que de toutes les Universités connues en Euro-

pe, Oxford & Cambridge en Angleterre, soient aujourd'hui celles qui approchent le plus de la perfection. Les grands hommes qui en sortent le prouvent mieux que tout autre argument. Il seroit à souhaiter qu'une Université fut véritablement une ville savante, un séjour consacré uniquement aux Muses & à leurs nourrissons, que les langues Grecques & Latines y fussent dominantes, & qu'on en éloignât tout ce qui pourroit causer la moindre distraction à ceux qui cultivent les lettres.

§. VIII. On ne parle point ici des Bibliothèques, Théâtres anatomiques, Imprimeries & autres arrangemens pareils, qui doivent se trouver dans les Universités, ni de la police & de la discipline qu'il convient d'y établir. Nous en avons traité dans nos Institutions politiques au vol. I, chap. IV. §. 12. & suivans, & nous y renvoyons le lecteur.

§. IX. *Les Sociétés littéraires* sont des Compagnies que l'amour des lettres rassemble, qu'un objet particulier des sciences réunit, qui sont concourir leurs travaux à un but déterminé, que l'Etat protège, & que le Souverain encourage, & récompense quelquefois par des bienfaits. C'est ainsi que nous avons en Europe la Société Royale de Londres, la Société qu'on nomme *Natura Curiosorum* en Allemagne, la Société Allemande pour la perfection de la langue, & une infinité d'autres. Ces Compagnies fixent ordinairement leurs établissemens dans quelque endroit déterminé, choisissent un Président ou Directeur, un Secrétaire &c. mais elles agrègent aussi des Savans Etrangers à leur corps. Avant que

que les liaisons entre les Nations Européennes furent solidement établies, avant l'invention des postes, des gazettes, des journaux littéraires, & avant que la navigation fut commune & perfectionnée, avant que les voyages des gens de lettres furent aussi fréquens, avant que dans tous les pais policés il y eut des Librairies, des Bibliothèques & des Imprimeries établies, il étoit permis de s'imaginer que les Muses favorisoient de certaines contrées privilégiées, que les arts & les sciences s'y cultivoient avec un succès exclusif: mais depuis ce changement heureux les savans, les beaux genies, les artistes de l'Europe & du monde entier ne forment plus qu'une seule République à laquelle les habitans du Tage, de la Seine, ou de la Neva appartiennent également. On a trouvé que les hommes naissent par tout avec les mêmes organes, les mêmes facultés de l'ame, les mêmes dispositions de l'esprit, & qu'il n'y a pas plus de différence entre les génies qu'entre les chênes de divers pais. Les distinctions nationales ont donc été bannies de cette République commune. Les grands, les beaux genies sont rares par tout, mais attribuer à de certains climats la faculté de produire, de produire seuls, de bons vers ou d'excellens tableaux, c'est une reverie que la raison combat & que l'expérience dément tous les jours. Les Sociétés Littéraires agissent donc très sagement en admettant dans leurs compagnies des habiles gens de tout pais.

§. X. Enfin les *Academies* forment des Compagnies savantes, instituées par des Souverains pour servir d'instruction, d'encouragement & de

recompense à ceux qui se distinguent dans la République des lettres, & qui excellent dans les arts & les sciences. Ces établissemens ne sont pas destinés à instruire la jeunesse ou les ignorans, mais à éclairer les maitres, les savans; à concourir aux progrès des lettres & des arts par des efforts communs, & à récompenser ceux qui y excellent. C'est être couronné du laurier d'Apollon; c'est obtenir le Cordon bleu dans la République des Lettres, que de se voir honoré de la qualité de Membre d'une Academie célèbre. L'Academie royale des Sciences de Paris destinée à cultiver la Physique, la Chymie & les Mathématiques; l'Academie Françoisé pour la pureté de la langue; & l'Academie des Medailles & des Inscriptions; l'Academie *della Crusca* & celle *del Cimento* de Florence; l'Academie royale des Sciences & des Belles lettres de Berlin, dont le Celebre Leibnitz avoit conçu la première idée, & qui a été fondée & perfectionnée par le Roi Frederic, & diverses autres Academies, sont des établissemens immortels, infiniment glorieux pour leurs fondateurs, très utiles aux progrès des lettres & auxquels on admet aussi des associés étrangers.

§. XI. Si j'avois le bonheur d'être un mortel puissant sur la terre, je joindrois à tous ces brillans établissemens encore un institut, qui peut-être ne seroit pas le moins utile. Je fonderois une Academie Encyclopedique pour l'Erudition universelle. Elle seroit composée de

3. Membres Théologiens.
3. Membres Jurisconsultes.
3. Membres Médecins.
3. Membres pour la Philosophie speculative.
4. Membres pour la Physique & les Mathématiques.
4. Membres pour l'Eloquence & la Poësie.
6. Membres pour les autres Beaux - Arts.
10. Membres pour l'Histoire, la Philologie, & la Litterature en général.
4. Membres surnuméraires pour l'Erudition universelle dans les parties où je croirois encore en avoir besoin. Ce qui formeroit le nombre de

40. Academiciens en tout. J'y ajouterois un President & 2. Secretaires, & je tacherois de faire choix des plus habiles sujets en tout genre. Ces hommes illustres, ces savans du premier ordre prendroient devant eux le système général de l'Erudition universelle, tel que j'en trace le plan & les premières lignes, dans cet Ouvrage. Chacune des huit classes ou Facultés, que je viens d'indiquer, travailleroit séparément à la matière qui est naturellement de son ressort & de sa compétence, & le resultat de ses travaux seroit lu & examiné dans les seances générales. Le but de cet Institut seroit de donner au public au bout de quelques années un Traité complet & méthodique de toutes les sciences, de tous les arts, & de toutes les lettres; de manière que chaque homme pourroit y trouver une instruction complete sur l'Erudition universelle en général & sur chaque partie en détail. Cet ouvrage,

vrage, le plus considérable de tous ceux qui auroient jamais paru, pourroit être porté à 12 ou peut-être jusqu'à 20 volumes in quarto, & l'on seroit à même d'y ajouter avec le tems toujours des suplemens, soit pour les nouvelles découvertes, soit pour donner des éclaircissmens qu'on jugeroit encore nécessaires, soit pour repandre de plus en plus des lumières sur les objets qu'on en croiroit susceptibles, à mesure que l'Academie subsisteroit. Le public se verroit enrichi par là d'un trésor qui contiendroit l'essentiel de toutes les connoissances de l'esprit humain; il n'auroit qu'un seul livre de plus. Mais aussi quel livre!



T A B L E

D E S

C H A P I T R E S.

Contenus dans le second Volume.

Chap. I. <i>Des Beaux-Arts en général.</i>	Pag. 1
II. <i>La Grammaire.</i>	12
III. <i>La Rhétorique.</i>	24
IV. <i>L'Eloquence.</i>	44
V. <i>L'Eloquence sacrée , ou l'Homélie.</i>	64
VI. <i>La Poésie.</i>	76
VII. <i>La Versification.</i>	173
VIII. <i>La Musique.</i>	181
IX. <i>La Peinture.</i>	216
X. <i>La Gravure.</i>	245
XI. <i>La Sculpture & la Plastique.</i>	252
XII. <i>L'Architecture.</i>	265
XIII. <i>La Déclamation.</i>	285
XIV.	

TABLE DES CHAPITRES.

Chap. XIV. <i>La Danse.</i>	Pag. 298
XV. <i>Digression sur les Exercices.</i>	308
XVI. <i>Digression sur les Arts & les Sciences qui n'appartiennent pas directement à l'Erudition.</i>	315
XVII. <i>Digression sur les Arts, & les Sciences Frivoles.</i>	323
XVIII. <i>Digression sur les Ecoles, Collèges, Universités & Academies.</i>	339

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39

23





