

Ce document est extrait de la base de données  
textuelles Frantext réalisée par l'Institut National de la  
Langue Française (InaLF)

Poétique française [Document électronique] / par M. Marmontel

## AVANTUPROPOS

p1

à mesure que la lumière des lettres se  
répand, que les peuples se polissent, et  
que leurs idées s'épurent, les ouvrages  
élémentaires qui les ont développées  
deviennent moins utiles, sont négligés, et  
tombent dans l'oubli. Tel est aujourd'hui  
le sort de la plupart des livres classiques  
qui, dans la renaissance des lettres en  
Europe, y ont semé le germe de la science  
et du goût.

Il est bon que les premiers éditeurs des  
écrits des anciens se soient piqués d'une  
critique minutieuse ; il est bon que les  
éléments de rhétorique et de poétique  
aient été faits comme pour des enfans. La  
dialectique même de l'école n'a pas nui  
au progrès des lettres : ces distinctions,  
ces divisions, ces définitions, ces disputes  
de mots qui ont grossi tant de volumes,  
ont servi à débrouiller le cahos de l'antiquité.

p2

Sans ce qu'on appelle les *érudits*,  
nous serions encore barbares. Ces bons  
esprits auroient été plus loin que nous  
peut-être, si leurs pareils les avoient  
devancés et leur avoient aplani la route.  
C'est grâce aux lumières qu'ils nous ont  
transmises, que leurs écrits ne sont plus  
de saison.

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Nous sourions avec dédain, quand nous entendons Jules Scaliger, dans sa poétique latine, tracer le plan de la tragédie d' Alcione, et demander que le premier acte soit " une plainte sur le départ de Ceïx ; ... etc " . Mais souvenons-nous que du tems de Scaliger, un spectacle ainsi distribué auroit été un prodige sur nos théâtres. Nous trouvons aussi ridicule qu' il propose à la comédie de peindre les moeurs de la Grece et de Rome : " des filles achetées

p3

comme esclaves, et qui soient reconnues libres au dénouement " ; mais dans un tems où l' art dramatique n' avoit aucune forme en Europe, que pouvoit faire de mieux un savant que d' en établir les préceptes sur la pratique des anciens ? On s' impatient de voir l' abbé D' Aubignac réduire en regles les premiers principes du sens commun. L' on ne peut se persuader que le siecle de Corneille eût besoin qu' on lui apprît que " l' acteur qui joue Cinna... etc. " . Mais si l' on pense que le Thémistocle de Durier balançoit alors Héraclius, ces leçons ne paroîtront plus si déplacées pour le tems. C' est donc sans aucun mépris pour les écrivains qui ont éclairé leur siecle, que je les crois au-dessous du nôtre. Il faut partir du point où l' on est ; et depuis deux cens

p4

ans l' esprit humain a plus gagné, qu' il n' avoit perdu en mille ans de barbarie. Mais de toutes les parties de la littérature, la poésie est celle dont la connoissance et le goût, sans cesse exercés par l' usage, ont fait parmi nous le plus de progrès. Ainsi des préceptes répandus dans les poétiques anciennes, les uns sont devenus inutiles et les autres insuffisans. Une poétique digne de notre âge, seroit un système régulier et complet, où tout fût soumis à une loi simple, et dont les regles particulieres, émanées d' un principe

commun, en fussent comme les rameaux.  
Cet ouvrage philosophique est désiré depuis  
long-tems, et le sera peut-être long-tems  
encore.

Quoique la poétique d' Aristote ne procede  
que par induction de l' exemple au  
précepte, elle ne laisse pas que de remonter  
aux principes de la nature, et c' est le  
sommaire d' un excellent traité. Mais elle  
se borne à la tragédie et à l' épopée ; et  
soit qu' Aristote en jettant ses premières

p5

idées eût négligé de les éclaircir, soit que  
l' obscurité du texte vienne de l' erreur des  
copistes, ses interpretes les plus habiles  
conviennent qu' il est souvent mal-aisé de  
l' entendre.

Castelvetro en traduisant le texte d' Aristote,  
l' analyse et le commente avec beaucoup  
de discernement ; mais par la forme  
dialectique qu' il a donnée à son commentaire,  
il nous fait chercher péniblement  
quelques idées claires et justes dans un  
dédale de mots superflus.

S' il ne discutoit que les choses, il seroit  
moins prolix ; mais il discute aussi les  
mots : encore après avoir retourné un passage  
dans tous les sens, lui arrive-t-il  
quelquefois de manquer le véritable, ou  
de le combattre mal-à-propos. Le défaut  
de ce critique, comme de tous les écrivains  
didactiques de ce tems-là, est de  
n' avoir vû l' art du théâtre qu' en idée.

C' est au théâtre même qu' il faut l' étudier.  
Dacier avoit cet avantage sur l' interprete  
italien ; mais comme il avoit fait

p6

voeu d' être de l' avis d' Aristote, soit qu' il  
l' entendît ou qu' il ne l' entendît pas, ce  
n' est jamais pour consulter la nature, mais  
pour consulter Aristote, qu' il fait usage de  
sa raison ; et lors même qu' Aristote se  
contredit, Dacier n' ose le contredire.

Non moins religieux sectateur des anciens,  
Lebossu n' a étudié l' épopée que



dans Aristote, Homere et Virgile : il semble à l' entendre, que les inventeurs en aient épuisé toutes les ressources, et qu' il n' y ait plus que l' alternative de les suivre ou de s' égarer. Mais si Lebossu et Dacier n' ont pas étendu nos idées, ils en ont hâté le développement.

Le grand Corneille, avec le respect qu' avoit son siecle pour Aristote, et qu' il a eu la modestie de partager, n' a pas laissé de répandre les lumieres de la plus saine critique sur la théorie de ce philosophe, et ses discours en sont le commentaire le plus solide et le plus profond.

Les paralleles qu' on a fait de Corneille et de Racine, et la célèbre dispute sur les

p7

anciens et les modernes, en donnant lieu de discuter les principes, ont contribué à les établir.

On est même entré dans le détail des divers genres de poésie ; on a essayé de développer l' artifice de la fable, de déterminer le caractere de l' églogue ; on a voulu suivre l' ode dans son délire et dans ses écarts ; mais personne n' a entrepris de ramener tous les genres à l' unité d' une premiere loi.

Le poème de Vida, que je rappellerai souvent, contient des détails pleins de justesse et de goût sur les études du poète, sur son travail, sur les modeles qu' il doit suivre ; mais ce poème, comme la poétique de Scaliger, est plutôt l' art d' imiter Virgile que l' art d' imiter la nature.

La poétique d' Horace est le modele des poèmes didactiques, et jamais on n' a renfermé tant de sens en si peu de vers ; mais dans un poème, il est impossible de suivre de branche en branche la génération des idées, et plus elles sont fécondes, plus

p8

ce qui manque à leur développement est difficile à suppléer.

La Frenaye, imitateur d' Horace, a

joint aux préceptes du poète latin quelques  
regles particulieres à la poésie françoise ;  
et son vieux style, dans sa naïveté,  
n' est pas dénué d' agrément. Mais le coloris,  
l' harmonie, l' élégance des vers de  
Despréaux l' ont effacé. à peine lui reste-t-il  
la gloire d' avoir enrichi de sa dépouille  
le poème qui a fait oublier le sien.  
Ce poème excellent et vraiment classique,  
fait tout ce qu' on peut attendre d' un  
poème : il donne une idée précise et lumineuse  
de tous les genres, mais il n' en  
approfondit aucun.  
Quelques modernes, comme Gravina  
chez les italiens, et Lamotte parmi nous,  
ont voulu remonter à l' essence des choses  
et puiser l' art dans la nature même ; mais  
le principe de Gravina est si vague, qu' il  
est impossible d' en tirer une regle précise  
et juste.  
" l' imitation poétique est, dit-il, le

p9

transport de la vérité dans la fiction... etc. " .  
Voilà en substance l' *idée de la poésie*  
telle que Gravina l' a conçue : regle excellente  
pour attacher le génie des poètes à  
l' étude de la nature et à la vérité de  
l' imitation ; mais qui n' éclaire ni sur le  
choix des objets, ni sur l' art de les assortir  
et de les placer avec avantage : regle enfin  
d' après laquelle ce critique a dû voir que  
le pastor-fido et l' aminte n' ont point la  
naïveté pastorale ; mais qui ne l' a pas  
empêché de croire que le Roland de  
L' Arioste étoit un poème épique régulier,

p10

la Jérusalem du Tasse un ouvrage médiocre ;  
et en revanche, de regarder Sannazard  
comme l' héritier de la flute de Virgile,  
et les poètes latins que l' Italie moderne a  
produits, comme les vives images des  
Catules, des Tibules, des Properces, des  
Ovides, etc. D' adopter dans les poètes italiens  
le mélange du merveilleux de la  
religion et de la fable, et de confondre

le poème épique avec les romans  
provençaux.

La Mothe analyse avec plus de soin  
l' idée essentielle des divers genres ; mais  
comme il ne donne sa théorie qu' à l' appui  
de sa pratique, il semble moins occupé du  
soin de trouver des règles que des excuses.  
Ainsi tout ce qu' il a écrit sur le poème  
épique est plein des mêmes préjugés qui  
lui ont fait si mal traduire et abréger  
l' iliade : ainsi, au-lieu d' étudier le mécanisme  
de nos vers, il ne cesse de rimer et de  
déclamer contre la rime : ainsi ses discours  
sur l' ode et sur la pastorale ne sont que  
l' apologie déguisée de ses pastorales et de

p11

ses odes, artifice ingénieux qui n' en a  
imposé qu' un moment.

J' en reviens aux maîtres de l' art, Aristote,  
Horace, Despréaux : Aristote, le  
génie le plus profond, le plus lumineux,  
le plus vaste qui jamais ait osé parcourir la  
sphère des connoissances humaines ; Horace  
à la fois poète, philosophe et critique  
excellent ; Despréaux, l' homme de son siècle  
qui a le plus fait valoir la portion de  
talens qu' il avoit reçue de la nature, et la  
portion de lumière et de goût qu' il avoit  
acquise par le travail.

Quoiqu' Aristote, dans sa poétique, ait  
donné quelques définitions, quelques divisions  
élémentaires, et communes à la poésie  
en général, ce n' est que relativement à  
la tragédie et à l' épopée, dont il a fait son  
objet unique.

Il remonte à l' origine de la tragédie,  
et il la suit dans ses progrès. Il y distingue  
la fable, les moeurs, les pensées et la  
diction. Il veut que la fable ait une juste  
étendue, c' est-à-dire, telle que la mémoire

p12

l' embrasse et la retienne facilement : jusques-là,  
dit-il, plus l' action est étendue  
plus elle est belle, pourvû qu' elle fasse un  
tout ensemble où la vûe ne s' égare point.

Il exige que l' action soit une et entiere, qu' elle se passe dans une révolution du soleil, qu' elle soit vraisemblable, terrible et touchante ; mais il semble en rejeter tout le pathétique sur le dénouement, et ne s' occuper que de l' impression qu' il doit laisser dans les ames. Il veut donc que le dénouement soit funeste, non pas aux méchants, non pas aux gens de bien, mais à un personnage mêlé de vices et de vertus, et malheureux par une faute involontaire : ce qui ne s' accorde pas bien avec les exemples qu' il a cités. Ainsi le seul genre de tragédie qu' approuvoient Socrate et Platon, celle qui se propose la même fin que la loi n' a que le second rang dans l' opinion d' Aristote. à son gré, ce qui se passe entre ennemis ou indifférens n' est pas digne de la

p13

tragédie : c' est lorsqu' un ami tue ou va tuer son ami ; un fils, son pere ; une mere, son fils ; un fils, sa mere, etc. Que l' action est vraiment tragique. Or il peut arriver que le crime se consume ou ne se consume pas ; qu' il soit commis aveuglément ou avec connoissance ; et de-là naissent quatre combinaisons : celle où le crime est commis de propos délibéré ; celle où le crime n' est reconnu qu' après qu' il est commis ; celle où la connoissance du crime que l' on alloit commettre empêche tout-à-coup qu' il ne soit consommé ; et celle où résolu à commettre le crime avec pleine lumiere, on est retenu par ses remords ou par quelque nouvel incident. Aristote rejette absolument celle-ci, et donne la préférence à celle où le crime qu' on alloit commettre aveuglément, est reconnu sur le point d' être exécuté, comme dans Mérope. Ce chapitre est le plus profond de la poétique d' Aristote. Il passe aux moeurs, et il exige qu' elles soient bonnes, convenables, ressemblantes

p14

et d' accord avec elles-mêmes. Nous aurons lieu d' expliquer ce qu' il entend par la bonté des moeurs dramatiques. Quoiqu' il admette quatre especes de tragédies, l' une pathétique, l' autre morale, et l' une et l' autre simple ou implexe, c' est-à-dire, terminée sans révolution ou par une révolution, qu' il appelle péripétie ; il donne la préférence à la tragédie implexe et pathétique, à celle, dis-je, où la fortune d' un personnage intéressant change de face pour une révolution pitoyable et terrible. Or le grand mobile des révolutions, c' est la reconnoissance. Il veut qu' elle soit amenée naturellement, et il en propose les moyens. La plus belle, dit-il, est celle qui naît des incidens, comme dans l' Oedipe et l' Iphigénie en Tauride. Il enseigne aux poètes une méthode excellente pour s' assurer de la bonté, de la régularité de leur plan : c' est de le tracer d' abord dans sa plus grande simplicité, avant de penser aux détails et aux circonstances épisodiques. Il en donne l' exemple

p15

avec le précepte, en réduisant ainsi le sujet de l' Iphigénie et de l' Odyssée. Il recommande que l' on soit présent à l' action que l' on veut peindre, que l' on se pénètre soi-même des sentimens que l' on doit exprimer, et qu' on imite en composant, l' action des personnages qu' on met sur la scene : méthode qui contribue réellement à donner au style plus de chaleur et de vérité. Il distingue dans la fable le noeud et le dénouement. Il entend par le noeud tout ce qui précède la révolution, et par le dénouement tout ce qui la suit. Le noeud se forme par des incidens qui viennent du dehors, ou qui naissent du fond du sujet. Ces incidens, les moyens, les circonstances de l' action sont ce qu' il appelle épisodes. Le dénouement, dit-il, ne doit jamais être amené par une machine, mais procéder de la même cause qui produit la révolution. Ce que les interprètes latins d' Aristote

p16

appellent *sentences* , et ce que M Dacier appelle mal-à-propos les *sentimens* , est dans la tragédie l' éloquence des passions, ce qui persuade, intéresse, attendrit, ce qui peint les mouvemens d' une ame et les fait passer dans l' ame des spectateurs ; mais Aristote renvoie à ce qu' il en a dit dans ses livres de la rhétorique.

Il traite enfin de la diction relativement à sa langue.

Après avoir établi les regles de la tragédie, il les applique à l' épopée. La fable en doit être dramatique et renfermée dans une seule action. Il fait voir dans les deux poèmes d' Homere l' ordonnance même de la tragédie. L' épopée, dit-il, ne differe de la tragédie que par son étendue et par la forme des vers. Il compare les deux genres, et donne la préférence à la tragédie, parce qu' elle a pour elle l' évidence de l' action, et qu' avec plus d' unité et moins d' étendue, elle produit mieux son effet.

Ces préceptes ont coûté des peines infinies à éclaircir et à concilier. à peine la

p17

foule des commentateurs y a-t-elle compris quelque chose. Il ne falloit pas moins que des savans, comme Castelvetro et Dacier, et un génie comme Corneille pour y répandre la clarté ; encore arrive-t-il souvent, et dans les points les plus essentiels, que Castelvetro n' est point d' accord avec Dacier, ni Dacier avec Corneille, ni celui-ci avec Aristote, ni Aristote avec lui-même. Par exemple, de tous les incidens qui produisent la révolution, le plus théâtral, dit ce philosophe, est la reconnoissance qui empêche d' exécuter le crime, et qui par conséquent change heureusement la face des choses ; cependant de toutes les catastrophes, la plus tragique à son avis, est celle qui termine l' action par le malheur du personnage intéressant. Or comment d' une révolution favorable peut-il naître un dénouement funeste ? Si le crime n' est pas consommé, comme le malheur peut-il l' être ? Comment concilier dans la même fable la révolution de Mérope et le dénouement d' Oedipe ? Voilà

p18

donc Aristote en opposition avec lui-même ;  
il l' est aussi avec Corneille, et  
Corneille avec Dacier, car Dacier se fait  
une loi d' être de l' avis d' Aristote. Castelvetro  
n' a pas le même respect ; mais s' il a  
quelquefois raison de contredire son auteur,  
il arrive aussi quelquefois qu' il a tort,  
et j' en citerois plus d' un exemple.

Du choc de ces opinions, la lumiere n' a  
pu manquer de naître, et depuis Corneille  
et Dacier, l' art de la tragédie et de l' épopée  
a été si bien discuté, qu' on a vû à peu  
près tout ce qu' on y peut voir ; mais c' est  
le résultat de ces discussions que l' on n' a  
point donné encore.

Horace dans son art poétique parle de  
la poésie en poète, en philosophe, en  
homme de goût et de génie. Il veut que  
le poème soit homogène ; que les parties  
qui le composent se conviennent et soient  
d' accord ; qu' elles soient proportionnées,  
et qu' on y évite les ornemens superflus et  
mal assortis.

p19

Que le poète soit en état de traiter,  
non-seulement telle ou telle partie, mais  
toutes les parties de son ouvrage ; qu' il  
sache les finir et les mettre d' accord ; qu' il  
choisisse un sujet proportionné à ses forces,  
et qu' il s' en pénètre en le méditant ;  
qu' il distribue son sujet avec intelligence  
et avec sagesse ; qu' il choisisse avec goût  
ce qui peut intéresser, et rejette ce qui  
peut déplaire.

Il distingue les genres de poésie par les  
différentes especes de vers : il fait sentir les  
convenances à observer entre le sujet et  
le style.

Il exige non-seulement qu' un poème  
soit beau, mais de cette beauté qui touche,  
persuade, attire.

p20

Dans la conduite que l' on fait tenir à ses personnages, on doit suivre, dit-il, l' opinion, ou observer les vraisemblances ; et celles-ci dépendent de l' analogie et de l' accord des qualités qui composent un caractère.

Non-seulement ces qualités doivent être d' accord entr' elles, mais relatives à la fortune, à l' âge, à la condition, à toutes les circonstances qui peuvent influencer sur les mœurs.

Horace fait observer toutes ces nuances ; mais c' est sur-tout dans la description des mœurs qui distinguent les différents âges de la vie, que l' on reconnoît le philosophe attentif à observer la nature.

Scaliger ajoute encore aux leçons du poète sur les mœurs, et je profiterai dans la suite des lumières de l' un et de l' autre.

Dans la composition de la fable, Horace nous affranchit des liens d' une imitation timide et servile. Osez feindre, nous dit-il,

p21

mais que la fiction se concilie avec la vérité, et s' y mêle si naturellement, qu' on ne s' aperçoive pas du mélange ; que le début du poème soit modeste, et que l' action n' en soit pas prise de trop loin ; que sur le théâtre on ne présente aux yeux rien de révoltant ni rien d' impossible ; que la pièce n' ait pas moins de trois actes ni plus de cinq ; qu' il n' y ait jamais en scène plus de trois interlocuteurs ; que le chœur s' intéresse à l' action dont il est témoin, ami des bons, ennemi des méchants ; qu' on n' employe jamais de machine postiche, et s' il se mêle dans l' action quelque incident merveilleux, qu' elle en soit digne par son importance ; que le style de la tragédie soit grave et sévère ; mais que dans le comique, l' aisance et le naturel de la composition fassent dire à chacun, que rien au monde n' étoit plus facile.

p22



Après avoir résumé ses préceptes, Horace recommande aux poètes l' étude de la philosophie et des moeurs. Il distingue dans la poésie deux effets, l' agrément et l' utilité, quelquefois séparés, souvent réunis. Mais l' agrément de la fiction dépend de l' air de vérité qu' on lui donne, de la naïveté du récit, et du soin que l' on prend d' en exclure tout ce qui seroit superflu.

Du reste, il pardonne au poète des négligences, pourvû qu' elles soient en petit nombre et rachetées par de grandes beautés. Il y a même en poésie comme en peinture, un genre qui vû de loin, produit son effet, quoiqu' il n' ait pas la correction des détails ; mais ce qui est fini a l' avantage de

p23

pouvoir être vû de près, toujours avec un plaisir nouveau.

La conclusion d' Horace est que la poésie n' admet point de talens médiocres.

Encore est-ce peu du talent, ce don précieux de la nature, si le travail ne le développe, si l' étude ne le nourrit, si des amis judicieux et sévères ne le corrigent en l' éclairant ; si le poète enfin ne se donne à lui-même le tems d' oublier, de revoir, de retoucher ses ouvrages avant de les exposer au jour.

On ne sauroit donner des préceptes généraux ni plus solides ni plus lumineux ; mais cet ouvrage est un résultat d' études élémentaires, par lesquelles il faut avoir passé pour le méditer avec fruit : il les suppose et n' y peut suppléer.

p24

Despréaux applique à la poésie françoise les préceptes d' Horace sur la composition et le style en général, et il y ajoute en les développant. Il veut que la rime obéisse et que la raison ne lui cede jamais ; qu' on évite les details inutiles et l' ennuyeuse monotonie, le style bas et le style ampoulé.

" le style le moins noble a pourtant sa noblesse... etc. "  
il recommande l' exactitude, la clarté,  
le respect pour la langue, et la fidélité aux  
regles de la cadence et de l' harmonie :  
préceptes dont il donne l' exemple.  
Horace a peint en un seul vers la beauté  
du style poétique :  
*vehemens et... etc.*  
Despréaux qui ne le considère que par  
rapport à l' élégance et à la pureté, a pris  
une image plus humble.  
" j' aime mieux un ruisseau qui sur la molle  
arène,... etc. "

p25

il définit les divers genres de poésie, à  
commencer par les petits poèmes ; et la  
plupart de ces définitions sont elles-mêmes  
des modèles du style, du ton, du coloris  
qui conviennent à leur objet.  
Les préceptes qui regardent la tragédie  
sont tracés d' après Aristote et Horace.  
La règle des trois unités et la défense de  
laisser jamais la scène vide, sont renfermées  
en deux vers admirables.  
" qu' en un lieu, qu' en un jour, un seul fait  
accompli  
tienne jusqu' à la fin le théâtre rempli. "  
on y voit l' unité de lieu prescrite, à  
l' égal de l' unité de temps et d' action : règle  
nouvelle que les anciens ne nous avoient  
point imposée, et qu' on n' est pas obligé  
d' observer à la rigueur.  
Après avoir rappelé l' origine et les progrès

p26

de la tragédie dans la Grèce, il la  
reprend au sortir des ténèbres de la  
barbarie, et telle qu' on la vit paraître sur nos  
premiers théâtres, sans goût, sans génie et  
sans art ; et il la conduit jusqu' aux beaux  
jours des Corneilles et des Racines. Il  
conseille aux poètes d' y employer l' amour.  
" de cette passion la sensible peinture  
est pour aller au cœur la route la plus sûre. "  
ce qui ne doit pas être pris à la lettre, car  
les sentiments de la nature sont plus touchants

que ceux de l' amour ; et il n' y a point sur le théâtre d' amante qui nous intéresse au degré de Mérope.

Il ajoute :

" et que l' amour souvent de remords combattu, y soit une foiblesse et non une vertu. " règle qui n' est point exclusive ; car un amour vertueux et sacré peut être dans le malheur aussi douloureux qu' un amour criminel ; et le coeur des amans est déchiré de tant de manières, que pour arracher des larmes ils n' ont pas besoin du secours des remords.

p27

Horace est admirable quand il enseigne à observer les moeurs et à les rendre avec vérité ; Despréaux l' imite et l' égale. Il termine les règles de la tragédie par le caractère du génie même qui lui convient. " qu' il soit aisé, solide, agréable, profond ; qu' en nobles sentimens il soit toujours fécond. " on diroit que c' est le génie de Racine qu' il vient de peindre.

L' épopée diffère de la tragédie par son étendue, et par l' usage du merveilleux qui en est l' ame. Ce poème, dit Despréaux, " dans le vaste récit d' une longue action, se soutient par la fable et vit de fiction. " il se moque du vain scrupule de ceux qui ont voulu bannir la fable de la poésie française ; mais il condamne le mélange du merveilleux de la fable et de celui de la religion : il désapprouve même l' emploi de celui-ci quoique sans mélange : et fabuleux chrétiens, n' allons pas dans nos songes, d' un dieu de vérité faire un dieu de mensonges.

p28

Maxime qui n' exclut pas une fiction prise dans la vérité même, et qui n' en est que l' extension.

Despréaux veut pour l' épopée un héros recommandable par sa valeur et par ses vertus ; que le sujet ne soit point trop chargé d' incidens ; que la narration soit

vive et pressée ; que les détails en soient intéressans et nobles, mêlés de grace et de majesté.

" on peut être à la fois et sublime et *plaisant* ; et je hais un sublime ennuyeux et pesant. "

il donne Homere pour exemple d' une riche variété.

" on diroit que pour plaire, instruit par la nature,

Homere ait à Vénus dérobé sa ceinture. "

il préfere même la folie enjouée de L' Arioste au caractère de ces poètes dont la sombre humeur ne s' éclaircit jamais.

Tout cela bien entendu contribueroit à former le goût ; mais par malheur il faut avoir déjà le goût formé pour le bien

p29

entendre. Par exemple, il ne faut pas croire, sur l' éloge que Despréaux fait de L' Arioste, que le Roland furieux soit un modèle de poème épique, ni que le *plaisant* qu' on peut mêler au sublime de l' épopée, soit le joyeux badinage que ce poète italien s' est permis.

Despréaux finit par la comédie, et les préceptes qu' il en donne sont à peu près les mêmes qu' Horace nous a tracés.

" il faut que ses acteurs badinent noblement, que son noeud bien formé se dénoue aisément. "

il exclut de la comédie les sujets tristes, n' y admet point de scènes vuides, et lui interdit les plaisanteries qui choquent le bon sens, ou qui blessent l' honnêteté.

Après avoir parcouru ainsi tous les genres de poésie, il en revient aux qualités personnelles du poète, le génie et les bonnes moeurs. C' est à propos de l' élévation d' ame et du noble desintéressement qu' exige le commerce des muses, qu' il

p30

remonte à l' origine de la poésie, et qu' il la fait voir pure et sublime dans sa naissance, et dégradée dans la suite par l' avarice et la vénalité. Tout ce morceau est habilement imité d' une idille de Saint-Geniez, comme

tout ce qui regarde le choix d' un critique  
judicieux et sévère est imité d' Horace.  
Voilà ce qui reste à peu près de la  
lecture de ces trois excellens ouvrages.  
Deux raisons m' obligent à les rappeler :  
l' une, afin qu' on soit à portée de me confronter  
avec mes maîtres, et qu' on ait dans  
les mains le correctif des erreurs où j' ai  
pû tomber ; l' autre, afin de justifier mon  
opinion sur la nécessité d' une poétique  
raisonnée, où soient recueillis les préceptes  
répandus dans les précédentes, et qui les  
concilie avec les principes immuables de  
la nature, le grand législateur des arts.  
Je ne me flatte point d' avoir rempli l' idée  
que j' en donne et que j' en ai conçue ;  
mais ceci n' en fût-il que l' ébauche, mon  
travail auroit son utilité.  
Quant à l' espèce de présomption qu' il

p31

peut y avoir à prétendre ajouter aux lumieres  
de nos maîtres, il me seroit facile  
d' en éluder le reproche en disant, que je ne  
reviens sur leurs pas qu' afin d' en observer  
la trace, que ce n' est ici que le développement  
de leurs principes, et que je ne  
donne mes idées que pour l' analyse des  
leurs. Mais comme j' ai osé quelquefois  
m' écarter de leur route, il faut oser  
convenir aussi que j' ai usé du droit acquis en  
fait de recherches et d' observations, de  
vérifier les témoignages, et de ne juger  
sur la foi d' aucun. Si l' on me demande  
pourquoi je me flatte d' avoir quelquefois  
mieux vu que ces grands hommes, je répondrai,  
parce que je viens après eux,  
que je les ai étudiés, qu' aucun n' a vu lui  
seul tout ce qu' ils ont vu séparément, et  
que tous ensemble ils m' ont appris à les  
rectifier l' un par l' autre. J' ai de plus qu' eux  
encore l' expérience de tous les tems qui  
se sont écoulés d' eux à moi, et dans cet  
intervale je compte pour beaucoup un  
demi siècle de philosophie.

p32

Sous le beau regne de Louis XIV le  
vaste champ de la poésie, dès long-temps  
inculte, et rajeuni par son repos, ressembloit  
à une terre neuve et féconde, dont  
l' impatiente végétation se hâte de recompenser  
les premiers soins du laboureur. Le  
génie trouvoit dans la nature, l' imitation  
trouvoit dans l' art des trésors qui ne lui  
couthoient que la peine de les recueillir.  
Aujourd' hui cette riche surface est épuisée ;  
il faut creuser, approfondir ; et par une  
révolution toute naturelle, la saison de la  
culture succède à celle de la moisson.  
Je sais qu' on fait un reproche à notre  
siècle de cet esprit de recherche et  
d' observation qui veut se frayer des routes  
nouvelles : je sais qu' on ne lui pardonne  
pas la liberté qu' il a prise de voir avec ses  
yeux, et de juger d' après lui-même ; mais,  
quoi qu' en disent les tirans de l' esprit  
humain, le tems où il est le plus libre à  
chacun de se tromper, est à la longue celui  
où l' on se trompe le moins ; et des disputes  
raisonnées ce qui reste, c' est la vérité.

p33

Il n' y a que les invectives qui n' éclairent  
jamais sur rien.  
J' ai donc usé de la liberté de mon siècle  
en appliquant aux lettres la méthode que  
Bacon et Descartes ont appliquée à la  
philosophie. La raison, le sentiment, la  
nature, voilà mes grandes autorités. à l' égard  
des modèles de l' art, je les admire,  
mais il n' en est aucun que j' aye cru devoir  
supposer infaillible. Si les hommes de génie  
dont j' ai parlé avec une honnête franchise,  
étoient vivans, si du moins ils pouvoient  
m' entendre, la crainte seule de les affliger  
m' imposeroit sur les fautes qui leur sont  
échappées un silence religieux ; mais le  
vain bruit de l' opinion, l' éclat même de  
la renommée ne pénètre point dans la nuit  
du tombeau : les ouvrages des Corneilles  
et des Homères sont pour nous au rang  
des productions de la nature ; et dans le  
plus beau diamant il est permis de voir  
une tache. Ce n' est pas que je ne regarde  
comme une bassesse cruelle d' insulter la  
cendre des morts ; mais craindre de la troubler

par un juste discernement, c' est une foiblesse puérile ; et le respect qui défend de distinguer dans leurs ouvrages les bons et les mauvais exemples, ressemble, proportion gardée, à cette piété superstitieuse qui a si long-tems retardé, pour le malheur du genre humain, les progrès de l' anatomie. Un enthousiaste des anciens est bien souvent un personnage qui veut jouer son rôle. Ce n' est pas leur gloire, mais sa vanité qui l' anime : ce n' est pas leur renommée, mais son opinion qu' il défend. Un admirateur sincere entend raison, et la même sensibilité qui lui fait saisir avidement les belles choses, lui fait remarquer les plus légers défauts. On les distingue l' un de l' autre à la bonne ou mauvaise foi qu' ils apportent dans la dispute : Madame Dacier avouoit à son pere ce qu' elle n' auroit pas dit à La Mothe. Chez elle les fautes des anciens étoient des secrets de famille. La même défiance régnera toutes les fois qu' il y aura deux partis. Aujourd' hui, grace aux progrès de la

philosophie, il n' y a rien de semblable dans la litterature ; et pour tous les gens de lettres dignes de ce nom, Corneille et Sophocle, Homere et Milton, Pindare et Malherbe sont contemporains. Jamais le prejugué n' a eu moins de force ni la raison plus d' empire, et à la gloire de celle-ci, jamais les ouvrages même d' imagination n' ont été plus sainement jugés. Que d' un côté les tragédies de Racine et de l' autre le poëme de Chapelain parussent pour la premiere fois ; y a-t-il aujourd' hui un seul homme de lettres qui pensât, qui voulût écrire : " on verra si dans quarante ans on lira les vers de Racine... etc. " voilà cependant ce qu' un homme de lettres estimé, loué même parmi les bons poëtes, écrivoit sous Louis Xiv. Saint-Evremont, ce philosophe d' un goût

si renommé dans son tems, écrivoit à l'abbé De Chaulieu : " vous mettre au-dessus de Voiture et de Sarasin dans les choses galantes et ingénieuses, c' est vous mettre au-dessus de tous les anciens. " assûrement nous sommes plus justes. Sarasin comme Voiture avoit bien plus d' esprit que de goût. Il appelloit un cigne expirant *un cigne abandonné des médecins* . Dans ses vers la Seine menace de ses *bâtons flottés* la fontaine de Forges, pour lui avoir enlevé deux nymphes. Ce n' est pas ainsi que badinent Mrs De Voltaire, Bernard, Saint-Lambert. Sarasin disoit de l' amour tyrannique de Scuderi, que si Aristote eût vécu de son tems, ce philosophe eût réglé une partie de sa poétique sur cette excellente tragédie. Mais sans aller si loin, le judicieux Despréaux a placé Voiture à côté d' Horace.

Il est certain que le goût n' a jamais été aussi sain qu' à présent : la preuve en est que jamais on n' a tant estimé, dans les ouvrages d' esprit, la vérité, la simple nature.

Il n' est pas moins certain, et je le ferai voir, que l' esprit philosophique loin d' avoir mis le génie à l' étroit, en a lui-même étendu la sphere. Celle de la poësie s' est agrandie encore à nos yeux par le commerce de nos voisins avec lesquels nous communiquons plus que nous n' avons jamais fait. Or c' est de ces lumieres répandues autour de moi, bien plus que de mes observations particulieres, que j' ai entrepris de former une poétique raisonnée ; et ma présomption dans cette entreprise n' est que la bonne opinion que j' ai de mon siecle. J' ai employé plusieurs années à ramasser les matériaux de cet ouvrage, et après l' avoir bien médité, j' ai mis tous mes soins à l' écrire. Je serai diffus pour les gens instruits ; mais j' écris pour les commençans. Ceux qui sont versés dans l' étude de l' art peuvent se dispenser de me lire. Mais un avantage de mon travail, s' il approchoit de son but, seroit d' éclairer le commun



des hommes sur les beautés de la poésie,  
et de les rendre plus sensibles à la douce

p38

joie de les appercevoir, qu' au plaisir malin  
de saisir et d' exagérer des défauts, souvent  
légers ou inévitables. Quant au plan  
que je vais suivre, il est tel qu' il se  
présente naturellement à l' esprit.  
üe divise ma poétique en deux parties :  
l' une contient les idées élémentaires et les  
principes généraux ; l' autre en fait l' application  
aux divers genres de poésie.  
Il y a dans les arts productifs quatre  
objets à considérer : l' artiste, l' instrument,  
les matériaux et l' ouvrage. Trois sont les  
moyens de l' art ; le quatrième en est la fin ;  
et le meilleur usage possible des uns relativement  
à l' autre, est le résultat de toutes  
les règles.  
Tel est le plan sur lequel j' ai dirigé ma  
méthode. Commençons par nous former  
une juste idée de l' art que nous allons  
étudier.

p39

## CHAPITRE 1

*de la poésie en général.*  
si je dis, comme Simonide, que la  
peinture est une poésie muette, je  
crois la définir complètement ; si  
je dis que la poésie est une peinture animée  
et parlante, *aurium pictura*, je suis encore  
bien au-dessous de l' idée qu' on en doit  
avoir.  
C' est peu de rappeler son objet à l' esprit,  
comme l' éloquence et l' histoire, elle le  
présente à l' imagination avec ses traits et  
ses couleurs, comme feroit un excellent

p40

tableau, et cela seul l'égale à la peinture.  
Rubens lui-même auroit-il mieux peint  
la discorde enchaînée dans le temple de  
Janus ?

La peinture saisit son objet en action,  
mais ne le présente jamais qu'en repos. En  
exprimant ces vers de Virgile :

*illa vel... etc.*

le peintre représentera Camille élancée  
sur la pointe des épis, mais immobile dans  
cette attitude ; au lieu qu'en poésie l'imitation  
est progressive et aussi rapide que  
l'action même. La poésie n'est donc plus le  
tableau, mais le miroir de la nature.

Dans un miroir les objets se succèdent et  
s'effacent l'un l'autre ; la poésie est comme  
un fleuve qui serpente dans les campagnes,  
et qui dans son cours répète à la fois tous

p41

les objets répandus sur ses bords. Il y a  
plus : cet espace que parcourt la poésie  
est dans l'étendue successive comme dans  
l'étendue permanente : ainsi le même vers  
présente à l'esprit deux images incompatibles,  
les étoiles et l'aurore, le présent et le  
passé.

Dans les exemples du tableau du miroir  
et du fleuve, on ne voit qu'une surface ; la  
poésie tourne autour de son objet comme  
la sculpture, et le présente dans tous les  
sens.

Elle fait plus que répéter l'image et  
l'action des objets ; cette imitation fidèle  
et servile, quelque talent, quelque soin  
qu'elle exige, est sa partie la moins estimable.  
La poésie invente et compose ; elle  
choisit et place ses modèles, arrange et  
combine elle-même tous les traits dont  
elle a fait choix, ose corriger la nature  
dans les détails et dans l'ensemble, donne  
de la vie et de l'âme aux corps, une forme

p42

et des couleurs aux pensées, étend les  
limites des choses et se fait un nouvel  
univers.

Dans cette maniere de feindre et de composer, la peinture a essayé de la suivre, mais elle n' a pu la suivre que de loin, et dans ce qu' elle a de plus facile : car ce n' est point dans le physique, mais dans le moral, qu' il est mal-aisé de réaliser les possibles, et d' imiter par la fiction ce qui n' est pas, comme s' il étoit : *non solum... etc.* .  
L' objet des arts est infini en lui-même : il n' est borné que par leurs moyens. Le modele universel, la nature, est présent à tous les artistes ; mais le peintre qui n' a que des couleurs ne peut en imiter que ce qui tombe sous le sens de la vûe ; le pinceau de Vernet ne rendra jamais dans une tempête.  
Boucher peindra Venus se déroband aux

p43

yeux d' Aenée ; mais il n' exprimera que bien confusément :  
*ambrosiaequae... etc.* .  
De même le musicien qui n' a que des sons, ne peut rendre que ce qui affecte le sens de l' ouïe, et pour former ce tableau des effets de la lyre d' Orphée,  
*at cantu... etc.* ,  
l' harmonie appellera la danse et la peinture à son secours, comme dans nos spectacles lyriques. Il est vrai que chacun de ces arts exprime son objet plus vivement que ne fait la poësie, par la raison que les signes naturels qu' ils emploient ressemblent à ce qu' ils imitent ; au lieu que le rapport des signes de la poësie avec ce qu' ils nous rappellent, est tout fictif et de

p44

convention. Mais cet équivalent universel des signes des arts, la parole, fait au commun des hommes assez d' illusion, pour les émouvoir au même degré que le souvenir le plus fidèle, et pour reproduire aux yeux de l' ame l' univers physique et moral.  
Cependant, ni les objets de tous les sens ne sont également favorables à cette peinture intellectuelle, comme je l' observerai à propos des images, ni toutes les

langues n' ont la même faculté de renouveler dans l' ame les impressions de tous les sens. Plus une langue a de signes distincts pour les idées et les rapports des idées, plus elle est favorable à l' éloquence, à la philosophie, à tout ce qui parle à l' esprit : plus une langue abonde en termes figurés nombreux et sonores, plus elle est favorable à la poésie. Il est encore une expression aussi simple que celle des idées, aussi vive que celle des images, et qui dans l' éloquence et la poésie peut donner à une langue sur les autres langues un avantage

p45

prodigieux : c' est l' expression du sentiment. Plus elle est abondante, et graduée en nuances distinctes et délicatement saisies, plus il est facile au poète de peindre les émotions et les penchans dont elle marque les degrés. Concluons que toutes les langues ne sont pas également poétiques, et que la poésie elle-même, qui s' étend si loin au de-là des limites de tous les arts, est enfermée comme eux encore dans des bornes plus ou moins étroites, selon que la langue où elle s' exerce la favorise ou la contraint. Mais quelque gênée qu' elle soit, ni aucun des arts, ni tous les arts ensemble n' imiteront ce qu' elle exprime. Elle seule pénètre au fond de l' ame et en expose à nos yeux les replis. Ni les douces gradations du sentiment, ni les violents accès de la passion ne lui échappent. Le degré d' élévation et de sensibilité, d' énergie et de ressort, de chaleur et d' activité qui varie et distingue les caractères à l' infini, toutes ces qualités, dis-je, et les qualités opposées sont exprimées par la poésie.

p46

La même vertu, le même vice a mille nuances dans la nature ; la poésie a mille couleurs pour distinguer toutes ces nuances. C' est peu d' être aussi variée, aussi féconde que la nature même ; la poésie compose des ames, comme la peinture imagine des corps. C' est un assemblage de traits pris çà et là de différens modèles, et dont l' accord fait la vraisemblance. Les personnages ainsi formés, elle les oppose et les met en action : action plus vive, plus touchante que la peinture ne peut l' exprimer, action variée dans son unité, soutenue dans sa durée, et sans cesse animée dans ses progrès par des obstacles et des combats. La poésie en récit n' avoit que les signes arbitraires de la parole ; il lui manquoit ce degré de vérité qui seul affecte le plus grand nombre. Qu' a-t-elle fait ? Elle a imaginé de donner à son imitation tous les dehors de la réalité : de-là le genre dramatique, où tout n' est pas illusion comme dans un tableau, où tout n' est pas vrai comme dans la nature ; mais où le mélange de la fiction

p47

et de la vérité produit cette illusion tempérée  
qui fait le charme de nos spectacles.  
Il est faux que l' actrice que je vois pleurer  
et que j' entens gémir soit Ariane ; mais il  
est vrai qu' elle pleure et gémit : mes yeux  
et mes oreilles ne sont point trompés ;  
tout ce qui les frappe est réel : l' illusion n' est  
que dans ma pensée. Tel est l' art de la  
poésie dramatique, le plus séduisant et le  
plus ingénieux de tous les arts d' imitation.  
L' illusion de la poésie n' est pas toujours  
soutenue par le prestige de l' action théâtrale :  
c' est un secours qui lui vient du  
dehors, et dont elle a du pouvoir se passer :  
elle étoit même au comble de sa gloire  
avant que de l' avoir acquis ; mais ce fut  
au soin qu' elle prit de séduire et de captiver  
un autre sens que celui de la vue,  
l' oreille, ce juge délicat et sensible, qu' elle  
dut ses premiers succès. à l' expression du  
sentiment et des images elle voulut joindre  
l' expression de la voix, et non seulement  
émouvoir l' ame par l' éloquence du sentiment  
et le coloris des images, mais enchanter

p48

l' oreille elle-même par la beauté physique  
des sons. La première de ces expressions  
lui tenoit lieu des couleurs de la peinture ;  
la seconde, si elle eût été complète,  
y eût ajouté les accents de la musique : et  
c' est alors que la poésie eût mérité d' être  
appelée le langage des dieux.  
Cette réunion de la musique et de la  
peinture nous donne l' idée de la poésie  
telle que les grecs avoient osé la concevoir.  
Ce peuple doué d' un goût exquis  
dans la recherche de toutes les voluptés de  
l' ame, ce peuple qui dans tous les arts  
dont les chefs-d' oeuvre ont pu se conserver,  
nous a laissé des modèles parfaits,  
et qui vraisemblablement n' excelloit pas  
moins dans les arts dont le tems a détruit  
les monuments fragiles, ce peuple ingénieux  
en tout, s' étoit fait comme par instinct,  
une langue à la fois harmonieuse et  
imitative, dont les sons, les nombres, les

accens donnoient aux mots le caractère  
des choses, et dispoient l' ame par l' émotion  
de l' oreille, à recevoir plus vivement

p49

l' impression de l' image, ou du sentiment  
qui lui étoit transmis.  
Les latins imiterent les grecs en cela  
comme en toutes choses ; mais leur langue  
moins flexible, moins mélodieuse que celle  
des grecs, ne put donner à leurs vers la  
même expression musicale ; et quel doit  
être le charme des vers d' Homere, s' ils  
sont plus harmonieux que ceux de Virgile !  
Les langues modernes dans leurs  
naissance n' avoient consulté ni la nature  
pour la peindre, ni les langues anciennes  
pour les imiter. Elles se sont polies avec  
l' esprit et les moeurs des peuples ; elles  
ont acquis de la souplesse, de la rondeur  
et du liant ; mais elles n' ont rien gagné  
du côté des accens, et peu de chose du  
côté du nombre.  
Les grands objets de la poésie moderne,  
ce qui met Le Tasse, L' Arioste, Milton,  
Corneille, Racine, La Fontaine, à  
côté, quelquefois au-dessus des poètes

p50

anciens, c' est le dessein, le coloris,  
l' ordonnance, la fierté mâle des grandes  
touches, la délicatesse des touches légères,  
l' harmonie de l' ensemble et le précieux  
des détails, en un mot, la partie de la  
peinture, à laquelle toutes les langues  
peuvent suffire, parce que dès leur naissance  
elles sont toutes figurées. Mais la partie  
musicale de la poésie ancienne est perdue,  
et tout ce que le goût et le génie ont fait  
pour y suppléer ne nous en a donné que  
l' ombre.  
La poésie s' est donc éloignée d' âge en  
âge de cette institution primitive, qui en  
avoit fait un composé de l' expression de  
la peinture et de celle de la musique ;  
mais peut-être auroit-elle encore quelque  
moyen de s' en rapprocher, et l' on verra

que je suis bien loin de vouloir qu' elle y renonce. Je dis seulement que ce qu' on appelle aujourd' hui l' harmonie de nos vers, ne mérite pas d' être regardé comme une partie essentielle de la poésie ; et qu' en la supposant réduite au même langage que

p51

l' éloquence, elle ne laisseroit pas d' être encore le plus ingénieux, le plus touchant, le plus enchanteur de tous les arts. Platon décide que " celui qui ne connoît pas le rithme ne peut être appelé ni musicien ni poète " ; et je conviens que le rithme est essentiel à la poésie ; mais ce n' est pas celui du vers, et l' on sait que la prose a le sien.

La poésie est une peinture qui parle, ou si l' on veut un langage qui peint. Le comble de l' art seroit de peindre en même temps à l' esprit et à l' oreille ; mais si réduite à peindre à l' esprit, elle y excelle, n' est-ce point assez ? L' harmonie musicale y mêloit sans doute un nouveau charme, et les anciens avoient raison de s' y appliquer avec tant de soin ; car l' esprit est bien indulgent quand l' oreille est une fois gagnée : que de choses foibles et communes sont embellies par des vers harmonieux ! Voyez les géorgiques de Virgile. Mais si la beauté des tableaux que la poésie retrace à l' imagination, si les traits pathétiques dont elle

p52

pénètre l' ame, la dispensent de s' attacher à produire ces effets qui enchantent l' oreille, changera-t-elle de nature en négligeant l' un de ses moyens ? Supposons que les belles scènes d' Euripide et de Sophocle, que les morceaux sublimes d' Homere et de Milton n' aient jamais été qu' en prose éloquente et harmonieuse ; qui osera dire que ce n' est point de la poésie ; que les hommes de génie qui ont si bien peint n' étoient pas poètes ; et qu' un ouvrage de ce style, rempli de pareilles beautés, ne mériteroit pas le nom de poème ?



Tous les poèmes anciens sont écrits en vers : ils auroient perdu à ne pas l' être.  
Nous demandons aussi que nos poèmes soient en vers ; mais est-ce demander la même chose ? Le plaisir qui peut résulter d' une égalité de mesure absolument idéale, et qui n' a rien de réel pour l' oreille, l' agrément de fantaisie que nous avons attaché à la rime, la surprise que nous cause la difficulté vaincue, et l' air de liberté qui dans un vers facile nous cache le travail

p53

et la gêne ; ces avantages de nos vers sur une prose animée et brillante, sont-ils tellement inséparables de la poésie, que l' en priver ce soit l' anéantir ? La fiction, l' imitation, le coloris, l' expression, le dessein, l' ordonnance, la peinture au plus haut degré ne seront plus de la poésie dès qu' il y manquera ce nombre de syllabes, ces repos, et ces consonnances qui font l' essence de nos vers ! C' est à quoi je ne puis souscrire. Aristote l' a dit : c' est le fond des choses, non la forme des vers, qui fait le poète et qui caractérise la poésie. Castelvetro discute cette opinion, mais il y revient lui-même après l' avoir combattue. Or si le charme des vers d' Homere n' étoit pas de l' essence de la poésie, si on la concevoit dénuée de cette harmonie enchanteresse, exigera-t-elle des vers sans rithme, et qui sont à peine des vers ? Il faut avouer que dans la langue grecque la prose disputoit aux vers même la beauté du nombre et de l' harmonie : Quintilien a dit de Platon que sa prose étoit inspirée ;

p54

et Cicéron, que si Dieu parloit aux hommes il parleroit le langage de Platon : aussi n' ai-je pas prétendu qu' il fallut négliger de donner à la prose tous les charmes dont elle est susceptible ; je crois même qu' elle exige une plénitude d' idées et de sentimens, une chaleur, une continuité d' action dont peut se passer un poème, où le

mécanisme des vers occupe l'ame par intervalle. C'est à quoi s'est mépris La Mothe en hazardant son Oedipe en prose. Il y avoit trop de vuides à remplir dans un sujet aussi simple : c' étoit Inez qu' il falloit prendre, en retrancher la scène du conseil, serrer l' intrigue, la réduire à trois actes ; et son épreuve auroit réussi.

La fiction est-elle de l' essence de la poésie ?

Je réponds d' abord que pour corriger, embellir, animer la nature, pour annoblir la vérité par le mélange du merveilleux, le poète est souvent obligé de feindre ; ainsi la fiction est la compagne de la poésie.

Mais en doit-elle être la compagne assidue ? Ou plutôt, la poésie est-elle l' alliance

p55

indissoluble de la fiction et de la vérité ? C' est demander si la nature, dans la réalité, n' est jamais assez belle, assez touchante pour être peinte sans ornemens. La question réduite à ce point de simplicité n' est pas difficile à résoudre. Le don de feindre est un talent essentiel au poète, par la raison qu' il peut à chaque instant avoir besoin d' embellir son objet ; mais la fiction n' est pas essentielle à la poésie, par la raison que l' objet qu' elle imite peut être assez beau en lui-même pour n' avoir pas besoin d' être orné.

Il faut cependant distinguer ici le mérite du poème et le mérite du poète. Celui qui le premier a imaginé que le soleil se plongeoit dans l' onde et alloit se reposer dans le sein de Thétis après avoir rempli sa carrière, a eu sans doute une idée très-poétique ; mais celui qui avec les couleurs de la nature auroit peint le premier le soleil couchant, à demi plongé dans des nuages d' or et de pourpre, et laissant voir encore au-dessus de ces vagues enflammées

p56

la moitié de son globe éclatant ; celui qui auroit exprimé les accidens de sa lumière sur le sommet des montagnes, et

le jeu de ses rayons à travers le feuillage  
des forêts, tantôt imitant les couleurs de  
l' arc-en-ciel, tantôt les flammes d' un  
incendie, celui-là je crois, auroit pu dire  
aussi, je suis poète, quoiqu' il ne fût dans  
aucune des deux classes que nous assigne Scaliger.  
Cependant, ce tableau du coucher du  
soleil seroit-il aussi ingénieux que la fable  
des amours d' Apollon pour la déesse des  
mers ? Non sans doute, quand même il  
feroit une impression plus vive, et que par  
l' émotion que nous cause le beau spectacle  
de la nature, nous y serions plus  
attachés.

Que de deux poèmes il y en ait un  
dont l' action, l' intrigue, les caracteres  
soient de pure invention ; sans être plus  
beau que celui qui d' après l' histoire  
présente une action réelle et des personnages  
connus, il aura sur lui l' avantage du génie

p57

créateur sur le génie imitateur et peintre.  
Mais ce mérite, tout recommandable qu' il  
est, n' est point essentiel à la poésie, et  
je me propose de le faire voir en parlant  
de l' invention.

à présent, quelle est la fin que la poésie  
se propose ? Il faut l' avouer : le plaisir. S' il  
est vicieux, il la deshonne ; s' il est vertueux,  
il l' annoblit ; s' il est pur, sans autre  
utilité que d' adoucir de tems en tems les  
amertumes de la vie, de semer les fleurs  
de l' illusion sur les épines de la vérité,  
c' est encore un bien précieux. Horace distingue  
dans la poésie l' agrément sans utilité  
et l' utilité sans agrément : l' un peut se  
passer de l' autre, je l' avoue, mais cela n' est  
pas réciproque, et le poème didactique  
même a besoin de plaire, pour instruire  
avec plus d' attrait. Mais qu' à l' aspect des  
merveilles de la nature, plein de reconnaissance  
et d' amour, le génie aux aîles  
de flamme, s' élance au sein de la divinité ;  
qu' ami passionné des hommes, il consacre  
ses veilles à la noble ambition de les rendre

p58

meilleurs et plus heureux ; que dans l'ame héroïque du poète l'enthousiasme de la vertu se mêle à celui de la gloire ; c'est alors que la poésie est un culte, et que le poète s'élève au rang des bienfaiteurs de l'humanité.

L'idée que j'attache à la poésie est donc celle d'une imitation en style harmonieux, tantôt fidèle, tantôt embellie de ce que la nature, dans le physique et dans le moral, peut avoir de plus capable d'affecter, au gré du poète, l'imagination et le sentiment. Par la nature j'entends le système universel des choses, soumises à un pouvoir suprême, selon l'idée de Scaliger :

*natura, ... etc.* : idée

qui embrasse non-seulement le cours régulier et constant du monde, mais l'interruption de ses lois par des causes prédominantes que le poète suppose et que l'on admet : soit que le merveilleux des prodiges se fonde sur l'opinion ; soit qu'imaginés à plaisir, l'esprit ne donne à leur vraisemblance que l'adhésion du moment, et

p59

qu'ils passent comme de beaux songes. Cette définition une fois établie, toutes les règles en vont découler. La première est d'être né poète : Horace et Despréaux l'ont dit avant moi ; je vais tâcher d'expliquer leur pensée.

## CHAPITRE 2

*des talens du poète.*

les trois facultés de l'ame d'où dérivent tous les talens littéraires, sont l'esprit, l'imagination et le sentiment ; et dans leur mélange, c'est le plus ou le moins de chacune de ces facultés qui produit la diversité des génies.

Dans le poète, c'est l'imagination et le sentiment qui dominent ; mais si l'esprit ne les éclaire ils s'égareront bien-tôt l'un et l'autre. L'esprit est l'oeil du génie dont l'imagination et le sentiment sont les aîles. Toutes les qualités de l'esprit ne sont pas

essentielles à tous les genres de poésie. Il

p60

n' y a que la pénétration et la justesse dont aucun d' eux ne peut se passer : l' esprit faux gâte tous les talents ; l' esprit superficiel ne tire avantage d' aucun.

Je n' ai considéré dans la poésie, en la définissant, que ce qui la distingue de l' éloquence, de l' histoire, de la philosophie, c' est-à-dire, le don de peindre. Mais elle quitte souvent le pinceau pour prendre le style noble et simple de l' histoire, le style véhément ou tempéré de l' éloquence, le style clair et précis de la philosophie.

Tout n' est pas image et sentiment dans un poème : il y a des intervalles où la pensée brille seule et de son éclat : car il ne faut jamais oublier que l' image n' en est que la parure ; et lors même que la pensée est colorée par l' imagination ou animée par le sentiment, elle nous frappe d' autant plus qu' elle est plus spirituelle, c' est-à-dire, plus vive, plus finement saisie, et d' une combinaison à la fois plus juste et plus nouvelle dans ses rapports. L' esprit n' est donc pas moins essentiel au poète qu' au philosophe, à l' historien, à l' orateur.

p61

Chacune des qualités de l' esprit a son genre de poésie où elle domine. Par exemple, la finesse a l' épigramme ; la délicatesse, l' élégie et le madrigal ; la légèreté, l' épître familière ; la naïveté, la fable ; l' ingénuité, l' églogue ; l' élévation, l' ode, la tragédie et l' épopée.

Il est des genres qui demandent plusieurs de ces qualités réunies. La comédie, par exemple, exige à la fois la sagacité, la pénétration, la force, la profondeur, la légèreté, la vivacité, la finesse ; et qu' on ne s' étonne pas si elle rassemble presque toutes les ressources de l' esprit, tandis que la justesse, la profondeur et l' élévation suffisent à la tragédie : c' est que la tragédie a pour elle le grand ressort du pathétique dont la comédie est privée.

La raison, que je définis, la faculté de se

replier sur ses idées, d' en saisir nettement les rapports et de suivre la chaîne qui les lie, la raison, dis-je, est la base de l' esprit ; et cette faculté appliquée à l' étude de la nature, n' est autre chose que l' esprit philosophique.

p62

Or on demande, non pas s' il est essentiel au poëte, mais s' il ne lui est pas nuisible ? Question qui sera bientôt résolue, si l' on veut s' entendre et se concilier. Ce n' est qu' après une étude réfléchie de la nature, et hors de nous, et en nous-mêmes, de ses lois dans le physique, de ses principes dans le moral, qu' on peut se livrer au talent de la peindre. Il y a un esprit, quel qu' il soit, qui combine et dispose les ressorts de l' éloquence, qui choisit et place le modèle sous les yeux de la poësie, et qui marque à l' une et à l' autre l' endroit du coeur où elle doit frapper. Je parle de l' éloquence et de la poësie, et dans ces deux classes je comprends tous les talents littéraires ; car tout se réduit à peindre et à persuader, à nous pénétrer de ce qui se passe au dehors, et à rendre sensible au dehors ce qui se passe au dedans de nous-mêmes. Or cet esprit lumineux et sage qui puise dans la nature les règles et les moyens de l' art, est le même qui préside à la saine philosophie.

p63

L' esprit philosophique, l' esprit poëtique, l' esprit oratoire ne sont qu' un : c' est le bon esprit, qui prend des directions différentes selon le but qu' il se propose. Craindre qu' il n' égare le poëte dans les espaces de la métaphysique, ou qu' il ne le mène à pas comptés dans l' étroit sentier du dialecticien, c' est supposer faux cet esprit dont la justesse fait l' essence. On a peur que cette justesse rigoureuse ne mette le génie à l' étroit. Je ne connois pourtant pas un seul morceau de poësie digne d' être cité, où les pensées ne soient justes dans la plus exacte rigueur : je dis

justes, dans leurs rapports avec les moeurs,  
les opinions, les desseins de celui qui parle :  
verité relative très-indépendante de  
la verité absolue, dont il ne faut jamais  
s'occuper.

Et pourquoi seroit-il plus difficile en  
poésie de penser juste que de penser faux ?  
L'harmonie et le coloris se refusent-ils à  
l'expression des idées qui sont d'accord  
avec elles-mêmes ? Conduits par un esprit

p64

sévère, l'imagination et le sentiment ne  
peuvent plus s'abandonner au caprice d'un  
faux enthousiasme, je l'avoue ; et tant  
mieux pour la poésie, où *rien n'est beau que  
le vrai* . " l'art, dit le Tasse, n'est que la  
prudence même " ; et il en est des loix de  
la raison comme de celles dont Platon a  
dit : " ce ne sont pas des chaînes qui nous  
lient, mais des aîles qui nous élèvent aux  
cieux. " n'obéir qu'à de justes loix, c'est  
la liberté du génie.

L'imagination est cette faculté de l'ame  
qui rend les objets présens à la pensée. Elle  
suppose dans l'entendement une appréhension  
vive et tenace, et la docilité la plus  
prompte à reproduire ce qu'il a reçu.

Quand l'imagination ne fait que retracer  
les objets qui ont frappé les sens, elle ne  
diffère de la mémoire que par la vivacité  
des couleurs. Quand de l'assemblage des  
traits que la mémoire a recueillis, l'imagination  
compose elle-même des tableaux  
dont l'ensemble n'a point de modèle dans

p65

la nature, elle devient créatrice, et c'est  
alors qu'elle appartient au génie.

Il est peu d'hommes en qui la réminiscence  
des objets sensibles ne devienne,  
par la réflexion, par la contention de  
l'esprit, assez vite, assez détaillée pour servir  
de modèle à la poésie. Les enfans mêmes  
ont la faculté de se faire une image frappante,  
non-seulement de ce qu'ils ont vû, mais  
de ce qu'ils ont oui dire d'intéressant, de

pathétique. Tous les hommes passionnés se peignent avec chaleur les objets relatifs au sentiment qui les occupe. La méditation dans le poète peut opérer les mêmes effets : c' est elle qui couve les idées et les dispose à la fécondité ; et quand il peint foiblement, vaguement, confusément, c' est le plus souvent pour n' avoir pas donné à son objet toute l' attention qu' il exige. Vous avez à peindre un vaisseau battu par la tempête, et sur le point de faire naufrage. D' abord ce tableau ne se présente à votre pensée que dans un lointain qui l' efface ; mais voulez-vous qu' il vous

p66

soit plus présent ? Parcourez des yeux de l' esprit les parties qui le composent : dans l' air, dans les eaux, dans le vaisseau même, voyez ce qui doit se passer. Dans l' air, des vents mutinés qui se combattent, des nuages qui éclipsent le jour, qui se choquent, qui se confondent, et qui de leurs flancs sillonnés d' éclairs, vomissent la foudre avec un bruit horrible. Dans les eaux, les vagues écumantes qui s' élèvent jusqu' aux nues, des lames polies comme des glaces qui réfléchissent les feux du ciel, des montagnes d' eau suspendues sur les abîmes qui les séparent, ces abîmes où le vaisseau paroît s' engloutir, et d' où il s' élance sur la cime des flots. Vers la terre, des rochers aigus où la mer va se briser en mugissant, et qui présentent aux yeux des nochers les débris récents d' un naufrage, augure effrayant de leur sort. Dans le vaisseau, les antennes qui fléchissent sous l' effort des voiles, les mâts qui crient et se rompent, les flancs même du vaisseau qui gémissent battus par les vagues et menacent de

p67

s' entrouvrir ; un pilote éperdu dont l' art épuisé succombe et fait place au desespoir ; des matelots accablés d' un travail inutile, et qui suspendus aux cordages, demandent au ciel avec des cris lamentables de seconder



leurs derniers efforts ; un héros qui les encourage et qui tâche de leur inspirer la confiance qu' il n' a plus. Voulez-vous rendre ce tableau plus touchant et plus terrible encore ? Supposez dans le vaisseau un pere avec son fils unique, des époux, des amans qui s' adorent, qui s' embrassent, et qui se disent, nous allons périr. Il dépend de vous de faire de ce vaisseau le théâtre des passions, et de mouvoir avec cette machine tous les ressorts les plus puissans de la terreur et de la pitié. Pour cela il n' est pas besoin d' une imagination bien féconde ; il suffit de réfléchir aux circonstances d' une tempête, pour y trouver ce que je viens d' y voir. Il en est de même de tous les tableaux dont les objets tombent sous les sens : plus on y réfléchit, plus ils se développent. Il est vrai qu' il faut avoir le

p68

talent de rapprocher les circonstances, et de rassembler des détails qui sont épars dans le souvenir ; mais dans la contention de l' esprit la mémoire rapporte comme d' elle-même ces matériaux qu' elle a recueillis ; et chacun peut se convaincre, s' il veut s' en donner la peine, que l' imagination dans le physique est un talent qu' on a sans le savoir.

Il arrive même, comme elle abonde, qu' on en abuse quelquefois. C' est manquer de goût que de vouloir tout peindre. Il est des objets qu' il ne faut qu' indiquer ; et c' est un art assez difficile que celui de rendre son objet sensible par des traits qui, quoique détachés, fassent l' impression de l' ensemble. Les peintres employent cette maniere pour les objets vûs de loin ; les poètes doivent l' employer dans le passage d' un tableau à un autre, et dans les faits peu intéressans sur lesquels l' esprit veut glisser : j' observerai même en général que les peintures du poète dans le physique ne sont que des esquisses que nous finissons nous-mêmes en lisant.

p69

Je ne confonds pas avec l' imagination  
un don plus précieux encore, celui de  
s' oublier soi-même, de se mettre à la place du  
personnage que l' on veut peindre, d' en  
revêtir le caractere, d' en prendre les  
inclinations, les intérêts, les sentimens ; de le  
faire agir comme il agiroit, et de s' exprimer  
sous son nom comme il s' exprimeroit  
lui-même. Ce talent de disposer de soi differe  
autant de l' imagination que les affections  
intimes de l' ame different de l' impression  
faite sur les sens. Il veut être cultivé  
par le commerce des hommes, par l' étude  
de la nature et des modeles de l' art : c' est  
l' exercice de toute la vie, encore n' est-ce  
point assez. Il suppose de plus une sensibilité,  
une souplesse, une activité dans l' ame  
que la nature seule peut donner. Il n' est  
pas besoin, comme on le croit, d' avoir  
éprouvé les passions pour les rendre, mais  
il faut avoir dans le coeur ce principe  
d' activité qui en est le germe comme il est  
celui du génie. Aussi entre mille poètes qui  
savent peindre ce qui frappe les yeux, à

p70

peine s' en trouve-t-il un qui sache développer  
ce qui se passe au fond de l' ame.  
La plûpart connoissent assez la nature pour  
avoir imaginé, comme Racine, de faire  
exiger d' Oreste par Hermione qu' il immolât  
Pyrrhus à l' autel ; mais quel autre  
qu' un homme de génie auroit conçu ce  
retour si naturel et si sublime ?  
Pourquoi l' assassiner ? Qu' a-t-il fait ? à quel  
titre ?  
Qui te l' a dit ?  
Les allarmes de Mérope sur le sort d' égiste,  
sa douleur, son desespoir à la nouvelle de  
sa mort, la révolution qui se fait en elle en  
le reconnoissant, sont des mouvemens que  
la nature indique à tout le monde ; mais  
ce retour si vrai, si pathétique,  
" barbare, il te reste une mere.  
Je serois mere encor sans toi, sans ta fureur. "  
cet égarement où l' excès du péril étouffe  
la crainte dans l' ame d' une mere éperdue,  
" eh bien, cet étranger, c' est mon fils, c' est  
mon sang. "  
ces traits, dis-je, ne se présentent qu' à un

poète qui est devenu Mérope par la force

p71

de l'illusion. Il en est de même du *qu' il mourût* du vieil Horace, et de tous ces mouvemens sublimes dans leur simplicité, qui semblent, quand ils sont placés, être venus s'offrir d'eux-mêmes. Lorsque le vieux Priam aux pieds d'Achille dit en se comparant à Pelée : " combien suis-je plus malheureux que lui ? ... etc. " on se persuade que dans la même situation on lui eût fait tenir le même langage ; mais cela ne paroît si simple que parce qu'on y voit la nature ; et pour la peindre avec cette vérité, il faut l'avoir, non pas sous les yeux, non pas en idée, mais au fond de l'ame.

Ce sentiment dans son plus haut degré de chaleur, n'est autre chose que l'enthousiasme ; et si l'on appelle ivresse, délire ou fureur, la persuasion que l'on n'est plus soi-même, mais celui que l'on fait agir ;

p72

que l'on n'est plus où l'on est, mais présent à ce que l'on veut peindre ; l'enthousiasme est tout cela. Mais on se tromperoit si, sur la foi de Cicéron, l'on attendoit tout des seules forces de la nature et du souffle divin dont il suppose que les poètes sont animés : *poëtam... etc.*

il faut avoir profondément sondé le coeur humain pour en saisir avec précision les mouvemens variés et rapides, pour devenir soi-même dans la vérité de la nature, Mérope, Hermione, Priam, et tour à tour chacun des personnages que l'on fait parler et agir. Ce que Platon appelle *manie* suppose donc beaucoup de sagesse, et je doute que Locke et Pascal fussent plus philosophes que Racine et Molière. Castelvetro définit la poésie pathétique, *trovamento... etc.*

p73

et en cela il a raison ; mais il se trompe lorsqu' il prétend qu' il n' est pas besoin que le poète se passionne : *io non... etc.* ce n' est qu' avec cette faculté de changer de caractere et de situation, de se pénétrer des sentimens, des affections que l' on veut peindre, qu' on est en état de les bien exprimer : c' est la pensée d' Aristote, que l' interprete italien n' a pas saisie quand il a donné Pétrarque réellement amoureux, pour exemple de la situation où doit être l' ame du poète, dans le sens de son auteur.

L' enthousiasme n' est donc pas une fureur vague et aveugle, mais c' est la passion du moment, dans sa vérité, sa chaleur naturelle : c' est la vengeance, si l' on fait parler Atrée ; l' amour, si l' on fait parler Ariane ; la douleur et l' indignation, si l' on fait parler Philoctete. Il arrive souvent que l' imagination du poète est frappée, et que

p74

son coeur n' est pas ému. Alors il peint vivement tous les signes de la passion, mais il n' en a point le langage. Le Tasse après la mort de Clorinde, avoit Tancrede devant les yeux, aussi l' a-t-il peint comme d' après nature.

Pallido,... etc.

Mais pour le faire parler ce n' étoit pas assez de le voir, il falloit être un autre lui-même ; et c' est pour n' avoir pas été dans cette pleine illusion, qu' il lui a fait tenir un langage peu naturel.

Quelques auteurs ont fait consister l' essence de la poésie dans l' enthousiasme, c' est prendre la cause pour l' effet. Il est certain qu' il n' y a pas d' imitation vive et fidele si le poète n' est pas dans l' illusion, c' est-à-dire, s' il ne croit pas voir ce qu' il peint, s' il ne sent pas ce qu' il exprime ; mais dans les peintures douces et riantes, l' illusion du poète n' est rien moins que cette aliénation

p75

d' esprit qu' on appelle enthousiasme.

Celle-ci est réservée aux sujets qui emportent l'ame hors d'elle-même, et dans lesquels, pour rendre la nature, il faut ne plus se posséder ; encore ferai-je voir en traitant de l'ode qu'alors même le délire poétique est soumis aux loix du bon sens et au principe rigoureux de la vérité relative. Il me suffit ici d'avoir indiqué en quoi il consiste, et de quelle faculté de l'ame il dépend. Un don qui n'est pas moins essentiel au poète que ceux de l'esprit et de l'ame, c'est une oreille délicate et juste. Celui à qui le sentiment de l'harmonie est inconnu doit renoncer à la poésie ; mais ceci demande un détail où je me propose d'entrer en traitant des qualités du style. Le goût semble aussi devoir être mis au nombre des talens du poète ; mais ce qu'il y a de naturel ne diffère point de la sagacité de l'esprit et de la sensibilité de l'ame ; et ce qu'il y a d'artificiel et d'acquis est le fruit de l'étude et de l'expérience.

p76

### CHAPITRE 3

#### *des études du poète.*

le poète doit connoître son art, ses talens, ses moyens, les instrumens dont il se sert, et les matériaux qu'il employe. L'étude de l'art a deux branches, les préceptes et les modeles. J'ai tâché de donner une idée de la poésie ; je vais essayer d'en recueillir et d'en exposer les préceptes. Mon dessein est d'ôter aux regles connues ce qu'elles peuvent avoir de capricieux, et de gênant pour le génie, et de les rendre assez claires, assez constantes, pour mériter la comparaison qu'en fait Le Tasse avec les étoiles qui conduisent les matelots : *e possono... etc.* quant aux modeles, j'aurai soin d'indiquer dans le cours de mes réflexions ceux que l'on doit consulter et suivre.

p77

Après avoir bien connu les principes de l'art et les facultés qu'il exige, il faut s'étudier, se consulter soi-même. Si l'imagination se frappe, si le cœur s'affecte aisément, si il y a de l'une à l'autre une correspondance mutuelle et rapide ; si l'oreille a pour le nombre et l'harmonie une délicate sensibilité ; si l'on est vivement touché de la beauté de la poésie ; si l'âme échauffée à la vue des grands modèles, se sent élever au-dessus d'elle-même par une noble émulation ; si, dès qu'on a conçu l'idée essentielle et primitive d'un sujet, on la voit au-dedans de soi-même, se développer, se colorer, s'animer et devenir féconde ; si l'on éprouve ce besoin, cette impatience de produire qui vient de l'abondance et de la fermentation des esprits ; si l'on saisit facilement le rapport des idées abstraites avec les objets sensibles dont elles peuvent revêtir les couleurs, ou plutôt si ces idées naissent dans l'esprit revêtues de ces images ; si les objets se présentent d'eux-mêmes sous la face la plus intéressante, la plus favorable

p78

à la peinture ; on peut se croire né poète et se livrer aux études relatives à ce talent.  
à moins de ces dispositions naturelles, on fera peut-être des vers pleins d'esprit, mais dénués de poésie.  
à l'étude de ces moyens personnels doit succéder celle des moyens étrangers.  
L'instrument de la poésie, c'est la langue ; et si tout homme qui se mêle d'écrire doit commencer par bien connaître les principes, le génie et les ressources de la langue dans laquelle il écrit, cette connaissance est encore plus essentielle au poète, dans les mains duquel la langue doit avoir la docilité de la cire, à prendre la forme qu'il veut lui donner. Les variations, les nuances du style sont infinies, et leurs degrés inappréhensibles. Le goût, ce sentiment délicat de ce qui doit plaire ou déplaire,

p79

est seul capable de les saisir. Or le goût ne s' enseigne point ; il s' acquiert par l' usage fréquent du monde, par l' étude assidue et méditée du petit nombre des bons écrivains : encore suppose-t-il une finesse de perceptions qui n' est pas donnée à tous les hommes. Je tâcherai dans la suite de développer, autant qu' il est en moi, le mécanisme du style, et d' indiquer ce qu' il a de relatif à l' esprit, au sentiment, à l' oreille ; mais je préviens que sans le talent, ces spéculations ne peuvent faire qu' un stérile et foible écrivain. Un peintre doit connoître ses couleurs ; mais savoir les broyer, ce n' est pas savoir peindre. La nature fournit les matériaux de la poésie : c' est donc la nature qu' il faut étudier ; et l' objet le plus intéressant qu' elle présente à l' homme, c' est l' homme même. Mais dans l' homme il y a l' étude de la nature, celle de l' habitude, celle de l' habitude et de la nature combinées, ou si l' on veut, de la nature modifiée par les moeurs. Le premier soin du peintre, dans ses

p80

études, est de chercher des modeles dans lesquels les proportions, les formes, les contours, les mouvemens, les attitudes soient tels que les donne la nature, avant que l' habitude en altere la pureté. Le même soin doit occuper le poète. Il est comme impossible que dans l' homme en société le naturel soit pur et sans mélange ; mais peut-être, avec un esprit juste et capable de réflexion, n' est-il pas aussi mal-aisé qu' il le semble, de distinguer en soi-même et dans ses pareils ce que le naturel y produit, de ce que la culture y transplante. Le soin de sa vie et de sa défense, de son repos et de sa liberté, le ressentiment du bien et du mal, les retours d' affection et de haine, les liens du sang et ceux de l' amour, la bienfaisance, la douce pitié, la jalousie et la vengeance, la répugnance à obéir et le desir de dominer, tout cela se voit dans l' homme inculte bien mieux que dans l' homme civilisé. Or plus ces formes primitives seront senties sous le voile bisarrement varié de l' éducation et

p81

de l'habitude, plus ces mouvemens libres et naturels s'observeront à travers la gêne où les retiennent le manège des bienséances, et l'esclavage des préjugés, plus l'effet de l'imitation sera infaillible : car la nature est au-dedans de nous-même avide de tout ce qui lui ressemble, et empressée à le saisir. Voyez dans nos spectacles avec quels transports elle applaudit un trait qui la décele et qui l'exprime vivement. Si donc le poète me demande, où il doit chercher la nature pour la consulter ? Je lui répondrai : en vous-même.

" c' est moi que j' étudie quand je veux connoître les autres, disoit M De Fontenelle " ; et sous combien de faces Montagne nous peint, tous tant que nous sommes, en ne nous parlant que de lui ! C' est peu d' avoir étudié dans l' homme moral ce que les peintres appellent le nud ; il faut s' instruire des différens modes que l' institution a pu donner à la nature, selon les lieux et les tems.

p82

" celui qui sait ce qu' on doit à sa patrie, à ses amis, à ses parents ; ... etc. "

Horace parloit des moeurs romaines ; mais combien de nuances à observer dans la peinture des mêmes caracteres pris en divers climats ou dans des siecles différens ? C' est-là ce qu' un poète doit recueillir en parcourant les annales du monde. Le culte, les loix, la discipline, les opinions, les usages, les diverses formes de gouvernement, l' influence des moeurs sur les loix, des loix sur le sort des empires, en un mot la constitution physique, morale et politique des divers peuples de la terre, et tout ce qui dans l' homme est naturel ou factice, de naissance ou d' institution, doit entrer essentiellement

p83



dans le plan des études du poète :  
travail immense, mais d' où résulte cette  
idée universelle qui, selon Gravina, est la  
mere de la fiction, comme la nature est  
la mere de la vérité.

Encore cette théorie seroit-elle insuffisante  
sans l' étude pratique des moeurs. Le  
peintre le plus versé dans le dessein et dans  
l' étude de l' antique, ne rendra jamais la  
nature avec cette vérité qui fait illusion,  
s' il n' a sous les yeux ses modeles. Il en est  
de même du poète : la lecture et la méditation  
ne lui tiennent jamais lieu du commerce  
fréquent des hommes : pour les bien  
peindre il faut les voir de près, les écouter,  
les observer sans cesse. Un mot, un  
coup-d' oeil, un silence, une attitude, un  
geste est quelquefois ce qui donne la vie,  
l' expression, le pathétique à un tableau qui  
sans cela manqueroit d' ame et de vérité.  
Mais ce n' est pas d' après tel ou tel modele  
que l' on peint la nature passionnée ; c' est  
d' après mille observations faites çà et là,  
et qui semblables à ces molécules organiques

p84

imaginées par un philosophe poète,  
attendent au fond de la pensée le moment  
d' éclore et de se placer.  
C' est dans un monde poli, cultivé, qu' il  
prendra des idées de noblesse et de décence ;  
mais pour les mouvemens du coeur  
humain, le dirai-je ? C' est avec des hommes  
incultes qu' il doit vivre, s' il veut les  
voir au naturel. L' éloquence est plus vraie,  
le sentiment plus naïf, la passion plus  
énergique, l' ame enfin plus libre et plus  
franche parmi le peuple qu' à la cour : ce n' est  
pas que les hommes ne soient hommes  
par-tout ; mais la politesse est un fard qui  
efface les couleurs naturelles. Le grand  
monde est un bal masqué.  
Je sais combien il est essentiel au poète  
de plaire à ce monde qu' il a pour juge, et  
dont le goût éclairé décidera de ses succès ;

p85

mais quand le naturel est une fois saisi avec force, il est facile d' y jeter les draperies des bienséances.

Le physique a deux branches comme le moral : savoir, la simple nature et la nature modifiée. Dans l' une le poète a deux objets inépuisables d' étude et de contemplation : le spectacle de la nature et son mécanisme, ses phénomènes et ses ressorts.

Le tableau superficiel de la nature est lui seul d' une richesse, d' une variété, d' une étendue à occuper des siècles d' étude.

Mais tous les détails n' en sont pas favorables à la poésie ; tous les genres de poésie ne sont pas susceptibles des mêmes détails. Ainsi le poète n' est pas obligé de suivre les pas du naturaliste. On exige encore moins de lui les méditations du physicien et les calculs de l' astronome. C' est à l' observateur à déterminer l' attraction et les mouvemens des corps célestes ; c' est au poète à peindre leur balancement, leur harmonie et leurs immuables révolutions. L' un distinguera

p86

les classes nombreuses d' êtres organisés qui peuplent les élémens divers ; l' autre décrira d' un trait hardi, lumineux et rapide, cette échelle immense et continue, où les limites des regnes se confondent, où tout semble placé dans l' ordre constant et régulier d' une gradation universelle, entre les deux limites du fini, et depuis le bord de l' abîme qui nous sépare du néant, jusqu' au bord de l' abîme opposé qui nous sépare de l' être par essence. Les ressorts de la nature et les loix qui reglent ses mouvemens ne sont pas de ces objets qu' il est aisé de rendre sensibles, et la poésie peut les négliger. Les causes l' intéressent peu ; c' est aux effets qu' elle s' attache. Tandis que le physicien analyse le son et la lumière, le poète fera donc entendre à l' ame l' explosion du tonnerre, et ces longs retentissemens qui semblent de montagne en montagne annoncer la chute du monde. Il lui fera voir le feu bleuâtre des éclairs se briser en lames étincellantes, et fendre à sillons redoublés cette masse obscure de nuages qui semble

p87

affaïsser l' horizon. Tandis que l' un tâche d' expliquer l' émanation des odeurs, l' autre rend ce phénomène visible à l' esprit, en feignant que les zéphirs agitent dans l' air leurs aïles humectées des larmes de l' aurore et des doux parfums du matin. Que le confident de la nature développe le prodige de la greffe des arbres, c' est assez pour Virgile de l' exprimer en deux beaux vers :  
*exiit ad... etc.*

on voit par ces exemples que les études du poète ne sont pas celles du philosophe. Celui-ci étudie la nature pour la connaître, et celui-là pour l' imiter. L' un veut expliquer, et l' autre veut peindre. Il faut avouer cependant que si les profondes recherches du philosophe ne sont pas essentielles au poète, au moins lui seroient-elles d' une grande utilité ; et celui que la nature

p88

a initié dans ses mystères, aura toujours sur des hommes superficiellement instruits un avantage prodigieux. La physique est à la poésie ce que l' anatomie est à la peinture : elle ne doit pas s' y faire trop sentir ; mais revêtue des grâces de la fiction, elle y joint le charme de la vérité.

La simple nature est donc pour la poésie une mine abondante ; la nature modifiée par l' industrie n' a pas moins de quoi l' enrichir.

La théorie de l' agriculture, des mécaniques, de la navigation, tous les arts de décoration, d' agrément, et tous ceux des arts utiles dont les détails ont quelque noblesse, peuvent contribuer à la collection des lumières du poète. Il doit en être assez instruit pour en tirer à propos des images, des comparaisons, des descriptions mêmes s' il y est amené.

C' est par-là qu' on évite la sécheresse et

p89

la stérilité dans les choses les plus communes,  
et qu' on peut être neuf en un sujet  
qui paroît usé.

Dans l' étude de la nature modifiée est  
comprise celle des productions de l' esprit,  
de ses développemens et de ses progrès  
en éloquence, en morale, en poésie, etc.  
Que l' étude des poètes soit essentielle à  
un poète, c' est ce qui n' a pas besoin de  
preuve.

Mais on n' est pas assez persuadé que les  
philosophes, les orateurs, les historiens  
profonds, que Tacite, Platon, Montagne,  
Démosthène, Massillon, Bossuet, et ce  
Pascal qui ne savoit pas combien il étoit  
poète lorsqu' il méprisoit la poésie, en  
sont eux-mêmes des sources inépuisables.

p90

Il est cependant bien aisé de reconnoître,  
à la plénitude et à l' abondance des sentimens  
et des idées, un poète nourri de ces  
études. Il en est une sur-tout que j' appelle  
la compagne du travail et la nourrice du  
génie : c' est la lecture habituelle de quelque  
auteur excellent, dont le style et la  
couleur soient analogues au sujet que l' on  
traite. D' une séance à l' autre l' ame se dérange  
par le mouvement et la dissipation ;  
il faut la remonter au ton de la nature, et  
l' auteur que je conseille de lire est comme  
un instrument sur lequel on prélude avant  
de chanter.

Il y a des momens de langueur où le  
génie semble épuisé :

*credas... etc.* ;

on se persuade qu' il est prudent d' attendre  
alors dans le repos, que le feu de l' imagination  
se ralume

*adventumque... etc.*

on se trompe : cet abandon de soi-même  
se change en habitude, et l' ame insensiblement  
s' accoutume à une lâche oisiveté. Il

p91

faut avoir recours à des études qui raniment  
la vigueur du génie ; et dès qu' il aura

réparé ses forces, le desir de produire  
va bien-tôt l' exciter avec de nouveaux  
aiguillons.

La théologie des philosophes est encore  
un champ vaste et fertile où le génie  
peut moissonner. On distingue les fictions  
qui ont pris naissance au sein de la philosophie,  
on les distingue des fables vulgaires  
à la justesse des rapports et à certain air  
de vérité que celles-ci n' ont jamais. La  
raison même applaudit dans les poèmes de  
Virgile toutes les fables qu' il a empruntées  
d' épique, de Pithagore et de Platon.  
L' imagination se repose avec délices sur  
un merveilleux plein d' idées, elle glisse  
avec dédain sur un mensonge vuide de  
sens.

Que l' on compare dans Homere la chaîne  
d' or attachée au trône de Jupiter, la  
ceinture de Vénus, l' allégorie des  
prieres, l' ordre que le dieu Mars donne à la  
terreur et à la fuite d' atteler son char,

p92

que l' on compare, dis-je, le plaisir pur et  
plein que nous causent ces belles idées,  
ces idées philosophiques, avec l' impression  
foible et vague que fait sur nous la  
parole accordée aux chevaux d' Achile, le  
présent qu' éole fait à Ulysse des vents  
enfermés dans une outre, le soin que prend  
Minerve de prolonger la premiere nuit  
que ce héros, à son retour, passe avec  
Pénélope sa femme, etc. On sentira combien  
la vérité donne de valeur au mensonge,  
et combien la feinte est puérile,  
insipide, lorsqu' elle n' est pas fondée en  
raison. Je l' ai déjà dit et je le répéterai  
souvent, plus un poète, à génie égal, sera  
philosophe, plus il sera poète.

Le plan d' études que je viens de tracer,  
proposé à un seul homme, seroit sans doute  
effrayant, quoique notre siècle ait l' exemple  
d' un génie qui l' a rempli. Mais on a dû  
voir que pour éviter la distribution des  
études, j' ai supposé le poète universel. Il  
est évident que celui qui se renferme dans  
le genre de l' églogue n' a pas besoin des

p93

études relatives à l' épopée. Je parle donc en général, et je laisse à chacun le soin de prendre ce qui est de sa sphere.

J' observerai seulement qu' il en est des connoissances du poëte comme des couleurs du peintre, qui doivent être sur la palette avant qu' il prenne le pinceau. C' est par un recueil beaucoup plus ample que le sujet ne l' exige, qu' il se met en état de le maîtriser et de l' agrandir. Le plus beau sujet, réduit à sa substance, est peu de chose : il ne s' étend, ne s' embellit que par les lumieres du poëte ; et dans une tête vuide il périra, comme le grain jetté sur le sable ; au lieu que dans une imagination pleine et féconde, un sujet qui sembloit stérile ne devient que trop abondant, et c' est le plus beau défaut du génie.

p94

#### CHAPITRE 4

*du style poétique.*

ce qui me distingue de Pradon (disoit Racine,) c' est que je sçais écrire.

" Homere, Platon, Virgile, Horace ne sont au-dessus des autres écrivains (dit La Bruyere) que par leurs expressions et par leurs images " . Sans prendre à la lettre l' aveu modeste de Racine, ni l' opinion de La Bruyere, l' on doit regarder le style comme une partie essentielle de la poésie, et le talent de bien écrire comme le plus séduisant de tous. Mais cet éloge si commun, *cela est bien écrit*, est souvent aussi mal entendu qu' il est peu mérité.

Distinguons dans le style poétique ses qualités permanentes et ses modes accidentels.

Ses qualités permanentes sont la clarté, la précision, la justesse, la correction, la facilité, l' abondance, la richesse, l' élégance, le naturel, la décence, le coloris

p95

et l'harmonie. Presque toutes ces qualités sont communes à la poésie, à l'éloquence, à l'histoire, à la philosophie elle-même : car il n'est jamais inutile d'embellir la vérité ; et dans les choses où le soin de plaire est le plus subordonné à celui d'instruire, le style ne dédaigne pas de se parer au moins négligemment. J'appelle modes ou accidens du style ce qui le varie et le distingue de lui-même, comme ses tours et ses mouvemens, le ton que le sujet lui donne, le caractère que lui imprime la pensée, celui qu'il emprunte des moeurs, de la situation, de l'intention de celui qui parle. Tels sont l'énergie, la véhémence, la naïveté, la délicatesse, l'élévation, la simplicité, la légèreté, la finesse, la gravité, la douceur, le coloris, l'harmonie, etc. Commençons par les qualités habituelles. La première est la clarté. Avant d'écrire, il faut se bien entendre et se proposer d'être bien entendu. On croiroit ces deux règles inutiles à prescrire ;

p96

rien n'est plus commun cependant que de les voir négliger. On prend la plume avant que d'avoir démêlé le fil de ses idées, et leur confusion se répand dans le style. On laisse du vague et du louche dans la pensée, et l'expression s'en ressent.

Dans le style figuré, la clarté dépend de la transparence des images ; et nous allons bientôt examiner d'où vient qu'une image est claire ou qu'elle ne l'est pas. Il ne s'agit ici que du style simple.

Les termes vagues qui ne présentent à l'esprit aucune idée nette et distincte sont les plus incompatibles de tous avec le style poétique : on y a recours dans la stérilité, et alors le style n'est pas obscur, il est vuide. C'est un vain bruit qui frappe l'oreille, et qui ne fait passer dans l'ame ni lumière, ni sentiment.

L'obscurité réelle vient de l'indécision ou de la confusion des rapports, et c'est de tous les vices du style le plus inexcusable, au moins dans notre langue.

Il n' y a point de langue qui quelquefois ne manque à la pensée ; mais si la nôtre n' a pas de quoi tout exprimer avec la même grace et la même force, il n' est rien, j' ose le dire, qu' elle ne rende avec clarté. J' avoue qu' elle a des équivoques inévitables, et qui veut chicaner en trouve mille dans l' ouvrage le mieux écrit. Mais, comme la Mothe l' a très-bien observé, il n' y a que l' équivoque de bonne foi qui soit vicieuse dans le style. Toutes les fois que la signification ou le juste rapport des termes est évidemment décidé par le sens, il n' y a plus d' équivoque ; et si nos déclinaisons ne sont pas assez variées par les articles, pour indiquer des rapports éloignés, et concilier avec la clarté les inversions des langues anciennes, nous avons pour y suppléer une construction naturelle et facile, qui ne laissera jamais d' obscurité dans le sens, pourvû qu' on ait soin d' éviter les doubles relations et l' ambiguïté du régime. On ne doit donc pas s' inquiéter des critiques vaines et futiles qui tombent sur

nos homonimes et sur l' équivoque de nos pronoms. " les beaux esprits veulent trouver obscur ce qui ne l' est point " (dit La Bruyere) ; mais les bons esprits trouvent clair ce qui est clair, et pour eux il est aisé de lever l' équivoque des termes. Il n' y a pas dans Racine un seul vers dont l' intelligence coute au lecteur un moment de réflexion.

Il n' est pas moins facile d' éviter dans la contexture du style, les incidens compliqués qui jettent de la confusion dans les périodes et du trouble dans les esprits. Pour cela il suffit de répandre ses idées à mesure qu' elles naissent, tant que la source est pure et limpide ; et de leur donner, si elle est trouble, le temps de s' éclaircir dans le repos de la méditation.

L' entassement confus des périodes est un vice de l' art, non de la nature. Il suffit de ne pas le chercher pour n' y tomber jamais. La preuve en est, que dans le langage



familier aucun de nous ne s'égare  
dans ces longs circuits de paroles ; et en

p99

général l'affectation nuit plus à la clarté,  
que la négligence.  
Personne n'est assez insensé pour écrire  
à dessein de n'être pas entendu ; mais le  
soin de l'être est sacrifié au desir de paroître  
fin, délicat, mystérieux, profond :  
pour ne pas tout dire, on ne dit pas assez ;  
et de peur d'être trop simple, on s'étudie  
à être obscur. Rien de plus mal-entendu  
que cette affectation dans les grandes choses ;  
rien de plus ridicule dans les petites.  
" vous voulez, Acis, me dire qu'il fait  
froid ? ... etc. " mais que devenir  
quand on n'a que des choses communes à  
dire ? Se taire, c'est le parti le plus sage.  
Cependant lorsque de belles choses tiennent  
à des choses communes, faut-il renoncer  
à exprimer celles-ci d'une façon  
nouvelle, ingénieuse et piquante ? Faut-il  
s'interdire les finesses, les délicatesses du  
style ? Non ; il faut seulement les concilier

p100

avec la clarté ; ne pas vouloir briller à  
ses dépens, et ne rien soigner avant elle.  
Quant au moyen de s'assurer si l'on s'exprime  
assez clairement, l'auteur que je  
viens de citer nous l'indique : c'est de se  
mettre à la place de ses lecteurs, et de  
lire soi-même son ouvrage comme si on le  
voyoit pour la première fois.  
Mais pour se mettre à la place de ses  
lecteurs, il faut les connoître, savoir à  
quel degré de pénétration, de sagacité, de  
finesse leur intelligence peut aller ; et cela  
revient à la méthode que je ne cesserai de  
recommander : savoir, de se former un  
auditoire en idée, composé de la classe  
d'hommes pour laquelle on écrit.  
Ce n'est pas assez d'écrire *pour soi et  
pour les muses* . Je ne crois pas non plus,  
comme Castelvetro, qu'un poète doive  
écrire pour le commun du peuple, et s'interdire

tout ce qui suppose des connoissances  
que le peuple n' a pas. La saine partie  
du public, la classe des esprits cultivés par  
l' usage du monde et familiers avec les ouvrages

p101

d' agrément et de goût : voilà les  
vrais juges d' un poète, et le tribunal devant  
lequel il doit se placer en écrivant.  
Il faut que la clarté de l' expression soit pour  
eux telle qu' ils vous entendent, même sans  
réflexion, et que la pensée frappe les esprits  
comme le soleil frappe la vue : *ut in... etc.*  
c' est peu d' être clair, il faut être précis :  
car tous les genres d' écrire ont leur  
précision ; et l' on va voir qu' elle n' exclut  
aucun des agrémens du style. La précision  
consiste à exprimer avec le moins de termes  
qu' il est possible une idée, une image,  
un sentiment, sans les mutiler ni les affaiblir.  
Son caractere est d' isoler son objet  
de maniere qu' aucune idée voisine n' en  
trouble la perception. La premiere difficulté  
qui se présente est de réunir la précision  
et la clarté ; mais qu' on ne s' y trompe  
pas : l' expression la plus précise est la plus  
claire, lorsqu' elle est juste, et c' est au  
moyen de la justesse que la clarté se  
concilie avec la précision. Je dirois, au

p102

moyen de la propriété, si je parlois du  
style philosophique ; mais on ne doit pas  
l' exiger du style poétique, et la justesse  
lui suffit. Que l' expression réponde exactement  
à la pensée, elle est claire et précise  
à la fois. Tout ce qui n' ajoute pas à la  
lumiere de l' idée ou à la chaleur du sentiment,  
l' intercepte ou la dissipe ; et plus  
l' image est ramassée, plus l' impression en  
est vive et distincte.  
Un écueil plus dangereux pour la précision,  
c' est la sécheresse ; mais émonder  
un bel arbre, ce n' est pas le mutiler ; c' est  
le délivrer d' un poids inutile :  
*ramos... etc.*  
voilà l' image de la précision. Que l' on

essaye de retrancher un seul mot de ces vers de Corneille.  
Rome, si tu te plains que c' est là te trahir,... etc.

p103

On voit par-là que la précision, loin d' être ennemie de la facilité, en est la compagne fidelle. Un vers où tous les mots sont appellés par la pensée et placés naturellement, semble être né au bout de la plume ; un vers où des incidens inutiles viennent de force remplir la mesure, annonce la gêne et le besoin.

Je sais que rien n' est moins facile que de concilier ainsi la précision et la facilité ; mais l' art se cache, comme le ver-à-soie, sous le tissu qu' il a formé. La précision, comme on doit l' entendre, n' exclut ni la richesse, ni l' élégance du style. Voyez dans un dessein de Bouchardon ce trait qui décrit la figure d' une belle femme ; il est aussi moëlleux qu' il est pur : il suit dans ses douces inflexions tous les contours de la nature, et l' oeil y trouve réunies l' exactitude et la liberté, la correction, la force et la grace. Telle est encore la précision. Elle exclut des beautés sans doute, mais des beautés étrangères, ou nuisibles à l' effet que l' on se propose.

p104

La précision du style du poëte n' est pas la précision du style du philosophe ou de l' historien : le principe en est le même, savoir de tendre à son but par la voie la plus directe ; mais le style philosophique a pour but d' enseigner la vérité ; l' historique, de la transmettre ; le poëtique, de l' embellir. Tout ce qui rend l' idée plus lumineuse, l' image plus vive ou plus touchante, le sentiment plus naïf, la passion plus énergique ; tout ce qui ajoute à la persuasion, à l' illusion, aux moyens de séduire, et au plaisir d' être séduit, n' est donc pas moins essentiel au style du poëte, que l' est au style du philosophe ou de l' historien, ce qui nous éclaire sur la

nature des choses ou sur la vérité des faits.  
Mais comment accorder la précision avec  
l'hyperbole si familière en poésie ? La  
Fontaine va nous l'apprendre. S'il peint la  
guerre des vautours ;  
il plut du sang (dit-il) je n'exagère point.  
Et en effet il semble ne pas croire exagérer,  
quoiqu'il ajoute :

p105

et sur son roc Prométhée espéra  
de voir bien-tôt une fin à sa peine.  
L'hyperbole ne doit être sensible que  
pour celui qui écoute, et jamais pour  
celui qui parle : voilà sa règle. Toutes les  
fois que l'expression dit plus que l'on ne  
doit penser naturellement, elle est fautive ;  
elle est juste toutes les fois qu'elle n'excède  
pas l'idée qu'on a, ou qu'on peut  
avoir. C'est dans cette vérité relative que  
consiste la précision de l'hyperbole même.  
Ce qu'on a répété cent fois, *qu'elle dit plus  
pour ne pas dire moins,...* etc. ; tout cela,  
dis-je, se réduit à ce principe invariable,  
que chacun doit parler d'après sa pensée,  
et peindre les choses comme il les  
voit. Celui qui soupiroit de voir Louis XIV  
trop à l'étroit dans le Louvre, et qui disoit  
pour sa raison :  
une si grande majesté  
a trop peu de toute la terre ;

p106

le pensoit-il ? Pouvoit-il le penser ? C'est  
la pierre de touche de l'hyperbole.  
Le poète qui fait gloire de préférer une  
expression laconique, mais froide et sèche  
et sans couleur, à une expression moins  
serrée, mais revêtue d'éclat et de grace,  
tombe dans l'excès opposé et manque à  
la fois de goût et de sens. N'est-ce que  
pour parler à l'esprit qu'il est poète ? La  
richesse, le coloris, l'élégance du style  
poétique en sont la parure.  
Il n'y a que les choses dont la simplicité  
fait le charme, ou dont la beauté naturelle  
est au-dessus des ornemens, qui gagnent,

si je l' ose dire, à se laisser voir toutes nues ;  
et c' est la réponse à la critique qu' on a  
faite du style enchanteur de Quinaut.  
" on reproche à Quinaut la foiblesse de  
ses vers... etc. "

p108

le critique auroit pu se souvenir que  
cette même idée est rendue aussi dans Quinaut  
par une image assez belle.  
Faites grace à mon âge en faveur de ma gloire : ... etc.  
Il auroit pu se rappeler aussi que dans les  
choses dont l' expression simple n' est pas  
assez relevée, Quinaut fait, comme Racine,  
employer le style figuré. Quant aux  
choses de sentiment, il me seroit facile de  
prouver par l' exemple de Racine lui-même  
qu' elles n' en sont que plus touchantes dans  
leur noble simplicité. Il en est de la fierté,  
de l' élévation des sentimens comme du  
pathétique : l' expression qui les peint leur  
suffit ; et ce que disent ces vers,  
je suis roi, belle princesse,  
et roi victorieux,  
n' avoit pas plus besoin d' être relevé par  
une image, que ce vers d' Agrippine à  
Burrhus,  
moi fille, femme, soeur et mere de vos maîtres.  
Je ne conçois pas même comment M Racine  
le fils reproche au style de Quinaut  
d' être dénué d' images, lui qui en citant un  
morceau d' Andromaque comme un modele  
du style tragique, a fait cette réflexion  
en éloge : " on ne trouve dans ces  
vers ni images, ni figures, ni épithetes : ... etc. "

p109

il eût été si juste  
et si naturel de louer de même les vers de  
Quinaut !  
Jules Scaliger compare les ornemens  
du style à l' armure d' un soldat, à la robe  
d' un sénateur et à un habit de fête ; mais  
tout cela est inutile lorsqu' on veut peindre  
Hercule ou Vénus : j' entends par-là, une  
pensée qui porte avec elle sa force ou sa  
grace.

Il y a donc une abondance stérile à éviter en écrivant : elle consiste à se répandre en détails et en ornemens superflus, ou à tourner en divers sens la même idée afin qu' elle semble se multiplier ; au-lieu que l' abondance réelle consiste dans l' affluence ménagée et la sage distribution des termes assortis à l' idée, au sentiment, à l' image que l' on doit rendre. La richesse du style en est l' abondance unie à l' éclat : on la reconnoît à la pompe

p110

et à la noblesse des détails ; mais il faut distinguer encore une richesse superficielle et une richesse de fond. L' une est dans le choix des images qui éclatent le plus à la vûe, comme quand on dit, *l' or des moissons, l' émail des prairies, la pourpre des côteaues, les campagnes d' azur, des perles de rosée, des diamans liquides*, etc. Cette richesse éblouit trop souvent les jeunes poètes. Répandue avec profusion elle perd beaucoup de son prix. Il faut en user avec sobriété, sur-tout ne pas se persuader que cela seul soit de la poésie. L' autre consiste dans le nombre des idées qu' un seul mot réveille, dans les rapports qu' il embrasse, dans l' importance et la grandeur des objets qu' il rappelle à l' esprit. Virgile, après avoir présenté dans les champs élysées l' assemblée des gens de bien, fait d' un seul trait l' éloge de Caton, en disant qu' il y préside. Dans la henriade, l' union des deux puissances

p111

dans les mains du souverain pontife, et ce que l' une communique à l' autre d' imposant et de redoutable, est exprimé en deux mots. Le trône est sur l' autel. L' expression est riche, lorsque dans une seule image elle réunit plusieurs qualités de l' objet qu' elle veut peindre : *un sceptre d' airain*, par exemple, annonce l' inflexibilité

de l' ame d' un tyran et le poids accablant  
de son regne ; *un coeur de marbre*  
nous présente la froideur et la dureté ; *une  
ame de feu* rassemble la chaleur, l' activité,  
la rapidité, l' élévation des sentimens et  
des idées ; dans *les roses de la jeunesse* on  
voit la fraîcheur, l' éclat, l' agrément, le  
peu de durée de ce bel âge. L' expression  
est plus riche encore lorsqu' elle fait  
tableau : ainsi pour peindre la mort du juste,  
Lafontaine ne dit que deux mots, mais ils  
sont sublimes.  
Rien ne trouble sa fin : c' est le soir d' un beau  
jour.  
Gessner appelle le printems *le gracieux*

p112

*matin de l' année* . En général la fécondité de  
l' expression en fait la richesse : plus elle  
donne à penser, à imaginer, plus elle est  
riche.  
La richesse devient magnificence dans  
les grandes choses, comme dans cette  
image de David. " l' éternel abaissera les  
cieux ; ... etc. "  
dans le poème de Milton, le chef des  
légions infernales élève son front au-dessus  
de l' abîme, " son front (dit le poète)  
cicatrisé par la foudre " .  
Dans l' iliade, l' Olympe ébranlé d' un  
mouvement du sourcil de Jupiter, est le  
modèle de la magnificence.

p113

Le mot de Louis Xiv " il n' y a plus de  
Pyrenées " , est digne d' être placé parmi  
ces exemples d' une expression magnifique.  
La richesse est de tous les styles ; la  
magnificence n' est que du style héroïque,  
dans l' enthousiasme ou dans la peinture du  
merveilleux.  
Le poète est quelquefois magnifique  
dans les petites choses, mais en badinant ;  
et ce contraste des deux extrêmes est  
très-piquant dans sa naïveté :  
le phaéton d' une voiture à foin,  
dit Lafontaine.

Un ânier, son sceptre à la main,... etc.  
Dit le même poète.  
Comme il sonna la charge il sonne la victoire,  
dit-il encore, et son héros est un moucheron.  
Ce badinage demande non-seulement  
un goût exquis, mais un génie qui maîtrise  
l'art et qui se joue avec la nature.  
Quelquefois aussi le poète relève et  
annoblit les petits objets par cet esprit  
philosophique

p114

qui voit les prodiges de la nature  
dans un insecte. Il ne faut pas croire, par  
exemple, que ce soit en badinant que  
Virgile a pris le haut ton en parlant des moeurs  
et des loix des abeilles ; et son enthousiasme  
ne nous gagne que parce qu'il est  
de bonne foi. C'est une chose singulière  
que la chaleur avec laquelle ce sentiment  
se communique lorsqu'il est naturel et  
sincère. Il n'y a rien qu'il ne puisse annoblir.  
" ce n'est pas ici, disoit un chimiste... etc. "  
il le disoit  
avec cette admiration qui semble dégager  
l'ame de ses liens et l'élever au-dessus de  
la répugnance des sens. Alors l'image la  
plus révoltante loin de nous blesser nous  
ravit : c'est l'effet de l'enthousiasme.  
L'élégance suppose l'exactitude, la justesse  
et la pureté, c'est-à-dire, la fidélité  
la plus sévère aux règles de la langue, au  
sens de la pensée, aux loix de l'usage et  
du goût, accord d'où résulte la correction

p115

du style ; mais tout cela contribue à l'élégance  
et n'y suffit pas. Elle exige encore  
une liberté noble, un air facile et naturel,  
qui, sans nuire à la correction, en déguise  
l'étude et la gêne. Le style de Despréaux  
est correct ; celui de Racine et de Quinault  
est élégant. " l'élégance consiste... etc. "  
disons mieux :  
c'est la réunion de toutes les grâces du  
style, et c'est par-là qu'un ouvrage relu  
sans cesse est sans cesse nouveau. Mais les



graces du style dépendent sur-tout de ses mouvemens, et nous n' en sommes pas encore là. Suivons le fil de nos idées.

La langueur et la mollesse du style sont les écueils voisins de l' élégance, et parmi ceux qui la recherchent il en est peu qui les évitent : pour donner de l' aisance à l' expression ils la rendent lâche et diffuse ; leur style est poli mais efféminé. La première cause de cette foiblesse est dans la

p116

manière de concevoir et de sentir. Tout ce qu' on peut exiger de l' élégance, c' est de ne pas énerver le sentiment ou la pensée ; mais on ne doit pas s' attendre qu' elle donne de la chaleur ou de la force à ce qui n' en a pas.

La vérité, le naturel, la décence du style, sont des qualités relatives et qui font partie de l' imitation.

La vérité consiste à faire parler à chacun son langage ; le naturel, à dire ou à faire dire ce qui semble avoir dû se présenter d' abord sans étude et sans réflexion ; la décence, à dire les choses comme il convient et à celui qui parle et à ceux qui l' écoutent.

Le point essentiel et difficile est de concilier l' élégance avec le naturel, la vérité avec la décence. L' élégance suppose le choix de l' expression ; or le moyen de choisir quand l' expression naturelle est unique ? Le moyen d' accorder cette vérité, ce naturel, avec toutes les convenances des moeurs, de l' usage et du goût ; avec

p117

ces idées factices de bienséance et de noblesse, qui varient d' un siècle à l' autre, et qui font loi dans tous les tems ? Comment faire parler naturellement un villageois, un homme du peuple, sans blesser la délicatesse d' un monde poli, cultivé ? C' est là sans doute une des plus grandes difficultés de l' art, et peu de poètes ont su la vaincre. Toutefois il y en a deux

moyens : le choix des idées et des choses, et le talent de placer les mots. Le style n' est le plus souvent bas et commun que par les idées. Dire comme tout le monde ce que tout le monde a pensé, ce n' est pas la peine d' écrire ; vouloir dire des choses communes d' une façon nouvelle et qui n' appartienne qu' à nous, c' est courir le risque d' être précieux, affecté, peu naturel ; dire des choses que nous avons tous confusément dans l' ame, mais que personne encore n' a pris soin de démêler, d' exprimer, de placer à propos : les dire dans les termes les plus simples, et en apparence les moins recherchés, c' est le

p118

moyen d' être à la fois naturel et ingénieux. Le sage est ménager du tems et des paroles. Qui ne l' eût pas dit comme Lafontaine ? Qui n' eût pas dit comme lui, *qu' un ami véritable est une douce chose ? qu' il cherche nos besoins au fond de notre coeur ?* Ou plutôt qui l' eût dit avec cette vérité si touchante ? Le moyen le plus sûr d' avoir un style à soi, ce seroit de s' exprimer comme la nature, et le poète que je viens de citer en est la preuve et l' exemple ; mais si *le vrai seul est aimable* , il faut avouer qu' il ne l' est pas toujours. Il est donc important de choisir dans la nature des détails dignes de plaire, et dont l' expression naïve et simple n' ait rien de grossier ni de bas : par exemple, tout ce qu' on peint des moeurs des villageois doit être vrai sans être dégoûtant, et il y a moyen de donner à ces détails de la grace et de la noblesse. Il en est du moral comme du physique ; et si la nature est choisie avec goût, les

p119

mots qui doivent l' exprimer seront décens et gracieux comme elle. J' expliquerai mieux ce précepte en parlant du choix de la belle nature. L' art de placer, d' assortir les mots,

de les relever l' un par l' autre, de ménager  
à celui qui manque de clarté, de couleur,  
de noblesse, le reflet d' un terme plus noble,  
plus lumineux, plus coloré, cet art,  
dis-je, ne peut se prescrire : voyez ce que  
deviennent les instrumens du labourage  
dans ces mots de Pline l' ancien, *gaudente... etc.*  
je suis bien loin de croire avec le p Bouhours,  
qu' il y ait de la bassesse dans cette pensée  
de Bacon, " que l' argent est comme le  
fumier, qui ne profite que quand il est  
répandu " . Si le philosophe y trouvoit  
quelque chose de vil, ce n' étoit pas le  
fumier, ce trésor du laboureur, ce précieux  
aliment des campagnes. Il faut avouer  
cependant que ce n' est pas sur les idées  
philosophiques, mais sur l' opinion populaire  
que le poète doit se régler ; et combien  
de détails intéressans sont perdus faute de

p120

moyens pour les annoblir ? Je n' en citerai  
que deux exemples. Dans tout l' éclat des  
fêtes qu' on a données pour la convalescence  
du roi, y a-t-il rien de si beau que  
le tableau du peuple de Paris baisant la  
botte du courier qui lui rendoit l' espérance,  
et embrassant, dans l' ivresse de sa joie  
et de son amour, les jambes mêmes du  
cheval qui portoit ce courier désiré ? Y  
a-t-il rien de plus touchant que de voir, au  
milieu des illuminations publiques, l' un de  
ces enfans, qui, dans le plus vil emploi,  
jouissent de la confiance des citoyens et la  
méritent, un savoyard, françois par le  
coeur, partager une chandelle en quatre,  
et faire ainsi, selon ses moyens, une  
illumination sur les quatre coins de sa sellette,  
le seul espace qui fût à lui ? La poésie  
héroïque ne dira rien de plus digne d' attendrir  
la postérité ; mais une botte, un cheval  
de poste, une chandelle, une sellette  
de savoyard, ne sont pas des mots, des  
détails dignes d' elle : à peine osera-t-elle  
les indiquer vaguement. C' est-là cependant

p121

qu' il seroit beau de concilier le précieux de la vérité avec la décence du style ; mais cet art, c' est l' étude et l' exercice qui le donnent, secondés du talent sans lequel l' exemple est infructueux, et le travail même inutile.

On demande pourquoi il est des auteurs dont le style a moins vieilli que celui de leurs contemporains ? En voici la cause : il est rare que l' usage retranche d' une langue les termes qui réunissent l' harmonie, le coloris, et la clarté. Quoique bizarre dans ses décisions, l' usage ne laisse pas de prendre assez souvent conseil de l' esprit, et sur-tout de l' oreille : on peut donc compter assez sur le pouvoir du sentiment et de la raison pour garantir, qu' à mérite égal, celui des poètes qui dans le choix des termes aura le plus d' égard à la clarté, au coloris, à l' harmonie, sera celui qui vieillira le moins.

Un sort opposé attend ces écrivains qui s' empressent à saisir les mots dès qu' ils viennent d' éclore et avant même qu' ils soient

p122

reçus. Ces mots que Labruyere appelle *aventuriers* , qui font d' abord quelque fortune dans le monde, et qui s' éclipsent au bout de six mois, sont dans le style, comme dans les tableaux ces couleurs brillantes et fragiles, qui après nous avoir séduits quelque tems, noircissent et font une tache. Le secret de Pascal est d' avoir bien choisi ses couleurs.

Le dictionnaire d' un poète, ce sont les poètes eux-mêmes, les historiens et les orateurs qui ont excellé dans l' art d' écrire. C' est là qu' il doit étudier les finesses, les délicatesses, les richesses de sa langue ; non pas à mesure qu' il en a besoin, mais avant de prendre la plume ; non pas pour se faire un style des débris de leurs phrases et de leurs vers mutilés, mais pour saisir avec précision le sens des termes et leurs rapports, leur opposition, leur analogie, leur caractere et leurs nuances, l' étendue et les limites des idées qu' on y attache, l' art de les placer, de les combiner, de les faire valoir l' un par l' autre ; en

p123

un mot, d' en former un tissu, où la nature vienne se peindre, comme sur la toile, sans que l' art paroisse y avoir mis la main. Pour cela, je le répète, ce n' est pas assez d' une lecture indolente et superficielle, il faut une étude sérieuse et profondément réfléchie. Cette étude seroit pénible autant qu' ennuyeuse si elle étoit isolée ; mais en étudiant les modeles on étudie tout l' art à la fois, et ce qu' il a de sec et d' abstrait s' apprend sans qu' on s' en aperçoive, dans le tems même qu' on admire ce qu' il a de plus ravissant.

Le style change de modes selon les genres de poésie ; nous l' allons voir en les parcourant. Ici je me borne à donner une idée de ces qualités accidentelles du style que j' appelle modes.

On distingue d' abord trois tons ou degrés dans le style : l' humble, le sublime et le tempéré.

Ces caracteres lui sont donnés, moins par les mots que par les choses ; mais quoiqu' il y ait mille façons de parler communes

p124

aux trois modes que je vais définir, il y en a mille aussi qui conviennent à l' un mieux qu' à l' autre. Supposons la même chose à exprimer : ce qui dans la bouche d' un homme affligé seroit l' expression la plus naturelle, paroîtra foible et nud dans le style du poëte ; et ce qui dans le récit tranquille du poëte fait une grace, une beauté de style, seroit trop recherché, trop fleuri dans les plaintes d' un homme affligé. Andromaque et Homere ne doivent pas raconter de même le combat d' Achille et d' Hector. Voyez dans Mérope combien le récit d' égiste est simple et modeste, combien celui de la mort de Poliphonte est élevé. L' un est dans la bouche d' un héros, mais d' un héros inconnu à lui-même, accusé, chargé de fers, interrogé comme un vil criminel ; l' autre est dans la bouche d' un simple confident, mais dans l' enthousiasme de la joie et dans ces mouvemens de l' ame qui font les hommes éloquens.

Le style humble est de tous les genres et  
il n' exclut pas la noblesse. C' est le langage

p125

naturel des passions qui nous abattent : c' est  
ainsi que s' expriment l' innocence craintive  
et la vertu dans le malheur.  
Il est simple, négligé, timide ; il ne recherche  
aucune parure ; il ne connoît que les  
fleurs des champs, celles qui naissent  
d' elles-mêmes et que l' on peut cueillir en  
chemin. Mais qu' on y prenne garde, la  
négligence du style n' est rien moins que  
l' incorrection. J' entends louer quelquefois  
des fautes que l' on érige en graces ; vain  
préjugé : dès qu' on parle une langue, il  
faut s' en imposer les loix. Il est aussi  
indispensable, dans le système de la poésie, de  
s' exprimer correctement, qu' il l' est en musique  
de chanter juste. La négligence qui  
fait une grace de style est donc celle des  
ornemens et non pas celle des regles. Une  
licence légère est une légère faute, qui  
peut être aisément rachetée ; mais la preuve  
que c' est une tache, c' est le besoin de l' effacer  
par un agrément de plus, à l' ombre  
duquel on permet qu' elle passe.

p126

C' est ainsi que pense le public judicieux ;  
mais son indulgence éclairée dissimule une  
faute sans l' autoriser ; et de ce qu' on applaudit  
les beaux vers de Racine avec les  
incorrections qu' on y a observées, il ne  
s' ensuit pas que ces incorrections soient un  
privilege de la poésie, comme on a voulu  
nous le faire entendre.  
Ce qu' on appelle le style sublime appartient  
aux grands objets, à l' essor le plus  
élevé des sentimens et des idées. Que  
l' expression réponde à la hauteur de la pensée,  
elle en a la sublimité. Supposez donc  
aux pensées un haut degré d' élévation : si  
l' expression est juste, le style est sublime.  
Si le mot le plus simple est aussi le plus clair  
et le plus sensible, le sublime sera dans  
la simplicité : si le terme figuré embrasse

mieux l' idée et la présente plus vivement,

p127

le sublime sera dans l' image. " tout étoit dieu excepté Dieu même " : voilà le sublime dans le simple. " l' univers alloit s' enfonçant dans les ténèbres de l' idolâtrie " ; voilà le sublime dans le figuré.

Le rôle de Cornélie et celui de Joad sont dans le style sublime ; et pour se monter à ce haut ton, il faut commencer par y élever son ame. " il n' y a point de style sublime... etc. " en effet, de grands mots et de petites idées ne font jamais que de l' enflûre. La force de l' expression s' évanouit si la pensée est trop foible ou trop légère pour y donner prise. De ce sublime constant et soutenu qui

p128

peut régner dans un poëme comme dans un morceau d' éloquence, on a voulu, en abusant de quelques passages de Longin, distinguer un sublime instantané, qui frappe, dit-on, comme un éclair ; on prétend même que c' est-là le caractère du vrai sublime, et que la rapidité lui est si naturelle qu' un mot de plus l' anéantiroit. On en cite quelques exemples que l' on ne cesse de répéter, comme le *moi* de Médée, le *qu' il mourût* du vieil Horace, la réponse de Porus, le blasphème d' Ajax, le *fiat lux* de la genèse ; encore n' est-on pas d' accord sur l' importante question, si tel ou tel de ces traits est sublime. Laissons-là ces disputes de mots. Tout ce qui porte nos idées au plus haut degré possible d' étendue et d' élévation, tout ce qui se saisit de notre ame et l' affecte si vivement que sa sensibilité réunie en un point laisse toutes ses facultés comme interdites et suspendues, tout cela, dis-je, soit qu' il opère successivement ou subitement, est sublime dans les choses ; et le seul mérite du style est de

p129

ne pas les affaiblir, de ne pas nuire à l' effet qu' elles produiroient seules, si les ames se communiquoient sans l' entremise de la parole.

*homines... etc.* il y a peu de pensées plus simplement exprimées, et certainement il y en a peu d' aussi sublimes que celle-là.

Le mot le plus simple, le plus familier suffit quelquefois au sublime. Lafontaine ayant perdu Mme De Lasabliere, rencontre M D' Hervart son ami. " mon cher Lafontaine, (lui dit cet honnête homme) j' ai su le malheur qui vous est arrivé : ... etc. "

*j' y allois* , répondit Lafontaine.

Dans le Macbeth de Shakespeare on annonce à Macduff que son château a été pris, et que Macbeth y a fait massacrer sa femme et ses enfans. Macduff tombe dans une douleur morne : son ami veut le

p130

consoler ; il ne l' écoute point, et méditant sur les moyens de se venger de Macbeth, il ne dit que ces mots terribles, *il n' a point d' enfans !*

dans Sophocle, Oedipe voyant arriver les enfans qu' il a eus de sa mere, il leur tend les bras et leur dit : *approchez, embrassez votre...* il n' acheve pas, et le sublime est dans la réticence.

Quelquefois même le sublime se passe de paroles : la seule action peut l' exprimer. Le silence alors ressemble au voile qui, dans le tableau de Thimante, couvroit le visage d' Agamemnon, ou à ces feuillets déchirés par la muse de l' histoire, dans le fameux tableau de Chantilly. C' est par le silence que dans les enfers Ajax répond à Ulysse et Didon à Aenée ; et c' est l' expression la plus sublime de l' indignation et du mépris. Mais pourquoi recourir aux

p131

poètes ? De vieux soldats qu' on envoyoit à la mort pour une faute contre la discipline,



en passant devant M De Turenne, lui  
découvrent leur sein criblé de coups : cela  
vaut bien une harangue. M L, après  
une bataille, trouve un grenadier assis au  
pied d' un arbre, enveloppé dans son manteau,  
lequel lui dit tranquillement : mon  
général, faites enlever et secourir ces  
blessés à qui l' on peut sauver la vie. Et  
vous, mon ami, lui demanda l' officier,  
vous ne pensez pas à vous-même ? Le grenadier  
pour réponse, leve son manteau  
et lui fait voir qu' il a eu les deux cuisses  
emportées par un boulet de canon.  
Deux soldats vont visiter le tombeau  
du maréchal de Saxe : là dans le silence  
du respect et de la consternation, ils tirent  
leur sabre, le passent sur la pierre qui couvre  
les restes de ce grand homme, et se  
retirent sans se parler. Qu' on tâche d' exprimer  
plus hautement avec des paroles la  
confiance qu' ils avoient en lui. Tout cela

p132

prouve que le sublime n' est pas dans les  
mots : l' expression y peut nuire sans doute,  
mais elle n' y ajoute jamais. On dira que  
plus elle est serrée plus elle est frappante ;  
j' en conviens et l' on en doit conclure,  
que la précision est essentielle au style  
sublime comme au style énergique et  
pathétique en général ; mais la précision  
n' exclut pas les gradations, les développemens  
qui font eux-mêmes quelquefois  
le sublime. On cite comme sublime,  
et avec raison, le *qu' il mourût* du vieil  
Horace ; mais on ne fait pas réflexion que  
ces mots doivent leur force à ce qui les  
précède. La scène où ils sont placés est  
comme une pyramide dont ils couronnent  
le sommet. On vient annoncer au vieil Horace  
que de ses trois fils deux sont morts et  
l' autre a pris la fuite. Son premier mouvement  
est de ne pas croire que son fils ait  
eu cette lâcheté.  
Non, non, cela n' est point ; on vous trompe,  
Julie : ... etc.

p133

On l' assure que se voyant seul il s' est échappé  
du combat. Alors à la confiance trompée  
succède l' indignation.

Et nos soldats trahis ne l' ont pas achevé !  
Camille présente à ce récit, donne des  
larmes à ses frères.

Horace.

Tout beau, ne les pleurez pas tous : ... etc.

Ce qui est sublime dans cette scène, ce n' est  
pas seulement cette réponse ; c' est toute la  
scène, c' est la gradation des sentimens du

p134

vieil Horace, et le développement de ce  
grand caractère dont le *qu' il mourût* n' est  
qu' un dernier éclat.

On voit par cet exemple ce qui distingue  
les deux genres de sublime, ou plutôt ce  
qui les réunit en un seul. Tous les deux  
élevent l' ame au-dessus d' elle-même, l' un  
par un choc imprévu, soudain ; l' autre par  
une impulsion successive, et qui dans ses  
progrès suit la loi des mouvemens accélérés.

On vient de nous donner la traduction  
des funérailles de Clarice. C' est la nature  
toute simple : aucun des traits de ce tableau  
n' est surprenant, inattendu ; et le tableau  
dans son ensemble, est du sublime s' il en  
fut jamais. Ce n' est point par surprise que  
l' ame en est saisie ; elle est amenée par  
une gradation insensible, jusqu' à ce point  
d' attendrissement où les sanglots nous étouffent,  
où les larmes nous inondent, où l' ame  
succombe au sentiment délicieux de sa  
douleur.

Les anciens semblent avoir réservé tous  
les ornemens du style pour le tempéré. Il

p135

en est plus susceptible en effet que le style  
humble, et il en a besoin plus que le sublime.  
Ces ornemens sont ce que les grammairiens  
et les rhéteurs appellent *tropes*  
ou figures de mots.

" l' expression figurée (dit M Du Marsais)  
est ordinairement plus vive... etc. "

comme le philosophe que je viens de citer a développé cette partie, de manière à n'y laisser rien à désirer, je renvoie à son livre des tropes, et je ne me réserve que deux sortes de métaphores à examiner dans la suite, celle qui donne de l'âme au corps, et celle qui donne du corps à la pensée. Quant à l'usage des tropes, je ne ferai que rappeler ce qu'il en a dit lui-même : " on ne doit s'en servir... etc. "

p136

au nombre des modes du style sont comprises, comme je l'ai dit, les qualités qui le varient et le distinguent de lui-même.

L'énergie consiste à presser en peu de mots le sentiment ou la pensée, pour l'exprimer avec plus de force, et lui donner plus de ressort. Tels sont ces vers de Léontine dans Héraclius :  
dans le fils d'un tyran l'odieuse naissance,... etc.  
Et de Cléopâtre dans Rodogune :  
tombe sur moi le ciel pourvu que je me venge... etc.  
Et de Camille dans les Horaces :  
voir le dernier romain à son dernier soupir,... etc.

p137

Souvent l'énergie est dans la force que l'image communique à l'idée. Catilina dit, en sortant du sénat, où il venoit d'être dénoncé, *incendium ruinâ opprimam*.  
souvent aussi l'énergie résulte du contraste des idées : rien de plus frappant qu'une expression simple qui réunit en deux mots les extrêmes opposés. Des prêtres fortunés foulent d'un pied tranquille les tombeaux des Catons et la cendre d'émile. On lit au bas de l'estampe de Bélizaire, d'après le tableau de Wandick :  
*date obolum belisario*.  
ces deux mots sont d'autant plus énergiques qu'ils ne prétendent point à l'être. Il en est de même de ce vers d'Auguste à Cinna :  
Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner !

Après ces vers sublimes de Clytemnestre,  
un prêtre environné d' une foule cruelle... etc.

p138

Le contraste de ces deux tableaux a quelque chose de si touchant, qu' au théâtre il ne manque jamais de faire couler des ruisseaux de larmes.

Les mots sur lesquels se réunissent les forces accumulées d' une foule d' idées et de sentimens, sont toujours les plus énergiques : c' est le foyer du miroir ardent.

" pensez à vos ancêtres et à vos descendans " , disoit un barbare à ses compagnons, en marchant contre les romains.

En général l' énergie du style suppose d' un côté le ressort de la pensée dont elle est comme l' explosion ; de l' autre, le choix des termes et des tours les plus vifs et les

p139

plus sensibles. Quelquefois elle sacrifie l' exactitude à la précision, comme dans ce beau vers de Racine :

je t' aimois inconstant, qu' aurois-je fait fidele ?

Mais il ne lui est pas permis de négliger de même la justesse ni la clarté. Rien de faux, rien de louche ne peut être énergique.

L' expression manque son effet dès que l' ame hésite à saisir les rapports.

Le vice d' une fausse énergie se fait sentir, sur-tout dans ces deux vers de Théophile :

" le voilà, ce poignard, qui du sang de son maître s' est souillé lâchement ; il en rougit, le traître. "

attribuer au fer le sentiment de la honte, et l' accuser de lâcheté, c' est abuser de la fiction et passer les bornes du style figuré ; je le ferai voir dans la suite : mais attribuer au sentiment de la honte la rougeur d' un poignard teint de sang, c' est le comble de l' extravagance.

Pour justifier cette hardiesse on peut me citer ce vers de Racine :

p140

le flot qui l'apporta, recule épouvané ;  
mais, 1 il est naturel d'animer les flots,  
et non pas d'animer le fer : j'expliquerai  
cette différence. 2 la cause du reflux des  
eaux n'est pas si évidente, que Thérémène  
épouvané n'ait pu croire qu'elles reculoient  
de frayeur ; au lieu que pour imaginer  
que le glaive de Pirame rougit de  
honte, il faut oublier qu'il est teint de sang,  
oubli qui choque la vraisemblance.  
En poésie ce n'est rien de manquer à  
la vérité absolue, pourvu qu'on observe  
la vérité relative : ainsi la justesse de la  
métaphore et de l'hyperbole consiste à  
ne pas laisser voir le faux, c'est-à-dire, à  
persuader que celui qui l'emploie a vu la  
chose comme il la peint, et la conçoit  
comme il l'exprime : d'où je conclus, que  
la justesse de l'expression dépend du caractère,  
de la situation, de la manière de concevoir  
et de sentir de celui qui parle, et  
qu'en changeant de place ou de bouche  
elle perd souvent toute sa vérité. Cela  
prouve qu'en imitant des hardiesses de

p141

style, on doit bien faire attention à ce qui  
a pu les autoriser.  
La véhémence dépend moins de la force  
des termes que du tour et du mouvement  
impétueux de l'expression. C'est l'impulsion  
que le style reçoit des sentimens qui naissent  
en foule et se pressent dans l'ame, impatiens  
de se répandre et de passer dans  
l'ame d'autrui. La conviction est pressante,  
énergique, elle fait violence à l'entendement ;  
la persuasion seule est véhémence,  
elle subjugué la volonté. La célérité des  
idées qui s'échappent comme des traits de  
lumière, communiquée à l'expression, fait  
la vivacité du style ; leur facilité à se  
succéder, même sans vitesse, imitée par le  
style, en fait la volubilité ; mais ces qualités  
réunies ne font pas la véhémence : elle  
veut être animée et nourrie par la chaleur  
du sentiment.  
La finesse, la légèreté, la naïveté, la  
délicatesse tiennent encore plus à la pensée  
qu'à l'expression. Je sais qu'il n'y a point de  
termes, qui, pris l'un pour l'autre, ne changent

p142

la pensée au moins de quelques nuances,  
et que ces nuances de plus ou de  
moins, font que la pensée est fine, délicate,  
naïve, légère, ou qu' elle ne l' est pas ;  
mais dans un écrivain qui sait sa langue,  
c' est la pensée qui choisit les mots.  
Que Didon voulant attendrir Aenée se  
fût appesantie sur ce reproche de ses bienfaits.  
*si bene... etc.*  
il n' y auroit plus de délicatesse.  
Qu' à ces vers charmans de Lafontaine,  
les tourterelles se fuyoient ;  
plus d' amour, partant plus de joie.  
Qu' à mille traits pareils semés dans ses écrits  
on ajoûte, on change quelque chose ; ce  
n' est plus la même naïveté. Que dans ces  
vers d' une épître que tout le monde sait  
par coeur :  
contente d' un mauvais soupé,... etc.

p143

Que le poète, dis-je, au-lieu d' indiquer  
seulement ce soupé que l' on voit sans qu' il  
le décrive, en eût fait le détail ; qu' il eût  
appuyé sur le sens de ces deux mots, *heureux*  
*et trompé* , qui disent tant de choses ;  
son style n' auroit plus cette légèreté que  
nous peint l' image de l' abeille.  
Bouhours trouve délicat cet éloge que  
Martial fait de Trajan : " si les anciens  
peres de la république revenoient des  
champs élisées,... etc. "

p144

si c' est là de la délicatesse,  
je ne sai plus ce qui n' en est pas.  
Quelle comparaison de ces louanges avec  
celles que Despréaux donnoit à Louis Xiv  
et sur-tout avec les plaintes de la mollesse  
dans le lutrin !  
Helas qu' est devenu ce tems, cet heureux tems,  
où les rois s' honoroient du nom de fainéans ?

La délicatesse annonce dans l' ame une sensibilité craintive et qui ménage celle d' autrui ; la finesse suppose une vûe à laquelle rien n' échappe, et l' envie d' échapper à celle des autres ou d' éprouver leur sagacité. La délicatesse est la finesse du sentiment ; la finesse est la délicatesse de l' esprit. Virgile dit pour exprimer la ressemblance de deux jumeaux : *simillima proles,...* etc. et pour peindre les agaceries d' une bergere,

p145

*malo me... etc.*

voilà des circonstances finement saisies ; mais cette finesse est en sentiment, au-lieu que celle-ci est en esprit.

Va, fui : te montrer que je crains, c' est te dire assez que je t' aime.

La délicatesse est toujours bien reçue à la place de la finesse ; mais la finesse à la place de la délicatesse, manque de naturel et refroidit le style : c' est le défaut dominant d' Ovide.

La légèreté ne fait qu' effleurer la surface des choses : son nom peint son caractère ; la nommer c' est la définir.

La gravité du style est la manière dont parle un homme profondément occupé de grands intérêts ou de grandes choses : tout ce qui ressemble à l' amusement, à la dissipation, au soin de parer son langage, lui répugne. Peindre comme on voit, s' exprimer

p146

comme on sent, avec le moins de mots et le plus de force qu' il est possible, voilà le style austère et grave : il ne brille que de sa beauté.

La douceur et l' harmonie du style sont des modes indépendans de la pensée ; ils tiennent au mécanisme de la langue : nous allons bien-tôt nous en occuper. Mais ce que l' élocution reçoit de la pensée, ce sont les mouvemens et les tours.

Montagne a dit de l' ame " l' agitation est sa vie et sa grace " . Il en est de même

du style : encore est-ce peu qu' il soit en mouvement, si ce mouvement n' est pas analogue à celui de l' ame ; et c' est ici que l' on va sentir la justesse de la comparaison de Lucien, qui veut que le style et la chose, comme le cavalier et le cheval, ne fassent qu' un et se meuvent ensemble. Ces tours qui expriment l' action de l' ame, sont ce que les rhéteurs ont appelé figures de pensée. Or l' action de l' ame peut se concevoir sous l' image des directions que suit le mouvement des corps. Que l' on me passe

p147

la comparaison ; une analyse plus abstraite ne seroit pas aussi sensible.

Ou l' ame s' élève ou elle s' abaisse, ou elle s' élance en avant, ou elle recule sur elle-même, ou ne sachant auquel de ses mouvemens obéir, elle penche de tous les côtés, chancelante et irrésolue, ou dans une agitation plus violente encore, et de tous sens retenue par les obstacles, elle se roule en tourbillon, comme un globe de feu sur son axe.

Au mouvement de l' ame qui s' élève répondent tous les transports d' admiration, de ravissement, d' enthousiasme, l' exclamation, l' imprécation, les voeux ardens et passionnés, la révolte contre le ciel, l' indignation contre la foiblesse et les vices de notre nature. Au mouvement de l' ame qui s' abaisse répondent les plaintes, les humbles prieres, le découragement, le repentir, tout ce qui implore grace ou pitié. Au mouvement de l' ame qui s' élance en avant et hors d' elle-même répondent le desir impatient, l' instance vive et redoublée, le reproche, la

p148

menace, l' insulte, la colere et l' indignation, la résolution et l' audace, tous les actes d' une volonté ferme et décidée, impétueuse et violente, soit qu' elle lutte contre les obstacles, soit qu' elle fasse obstacle elle-même à des mouvemens opposés. Au retour de l' ame sur elle-même répondent



la surprise mêlée d' effroi, la répugnance  
et la honte, l' épouvante et le remords,  
tout ce qui réprime ou renverse la résolution,  
le penchant, l' impulsion de la volonté.  
à la situation de l' ame qui chancelle  
répondent le doute, l' irrésolution, l' inquiétude  
et la perplexité, le balancement des  
idées et le combat des sentimens. Les révolutions  
rapides que l' ame éprouve au-dedans  
d' elle-même lorsqu' elle fermente  
et bouillonne, sont un composé de ces  
mouvemens divers, interrompus dans  
tous les points.  
Souvent plus libre et plus tranquille,  
au moins en apparence, elle s' observe, se  
possede et modere ses mouvemens. à cette  
situation de l' ame appartiennent les détours,

p149

les allusions, les réticences du style  
fin, délicat, ironique, l' artifice et le manège  
d' une éloquence insinuante, les mouvemens  
retenus d' une ame qui se dompte  
elle-même, et d' une passion violente qui  
n' a pas encore secoué le frein.  
Rien n' est plus difficile à définir que  
les graces. Celles du style consistent dans  
l' aisance, la souplesse, la variété de ses  
mouvemens, et dans le passage naturel  
et facile de l' un à l' autre. Voulez-vous  
en avoir une idée sensible ; appliquez à  
la poésie ce que M Watelet dit de la  
peinture. " les mouvemens de l' ame des  
enfans sont simples,... etc. "

p150

mettez le langage à la place de la personne,  
croyez entendre au-lieu de voir,  
et cet ingénieux auteur aura défini les  
graces du style. Du reste, il ne faut pas  
confondre le gracieux et le plaisant : rien  
au monde n' est plus opposé.  
Les mouvemens se varient d' eux-mêmes  
dans le style passionné, lorsqu' on est dans  
l' illusion et qu' on s' abandonne à la nature :  
alors ces figures, qui sont si froides quand  
on les a recherchées, la répétition, la gradation,

l'accumulation, etc. Se présentent naturellement avec toute la chaleur de la passion qui les produit. Le talent de les employer à propos n'est donc que le talent de se pénétrer des affections que l'on exprime : l'art ne peut suppléer à cette illusion ; c'est par elle qu'on est en état d'observer la génération, la gradation, le mélange des sentimens, et que dans l'espèce de combat qu'ils se livrent, on sait donner

p151

tour-à-tour l'avantage à celui qui doit dominer. Ce n'est que dans l'illusion qu'on imite bien ce desordre, ce renversement des idées qui est quelquefois si naturel. Ctesias fait écrire à une femme scythe par un jeune persan, qui lui ayant sauvé la vie et rendu la liberté, mouroit de douleur de n'avoir pu lui plaire : " je vous ai sauvé la vie, *et je viens de mourir pour vous* ". On a trouvé l'expression fautive. Mais dans quel moment croit parler celui qui écrit ? Ne sent-on pas que c'est dans le moment où sa lettre sera lue ? Il voit celle qu'il aime lisant ses adieux, et lorsqu'elle lit il n'est plus. *je viens de mourir* est donc très-naturel et d'une imagination fortement affectée. à l'égard du style épique, au défaut de ces mouvemens, il est animé par un autre artifice et varié par d'autres moyens. Une idée à mon gré bien naturelle, bien ingénieuse, et bien favorable aux poètes, a été celle d'attribuer une âme à tout ce qui donnoit quelque signe de vie : j'appelle signe de vie l'action, la végétation, et en

p152

général l'apparence du sentiment. L'action est ce mouvement inné qui n'a point de cause étrangère connue, et dont le principe réside ou semble résider dans le corps même qui se meut sans recevoir sensiblement aucune impulsion du dehors : c'est ainsi que le feu, l'air et l'eau sont en action. De ce que leur mouvement nous semble être indépendant, nous en inférons

qu' il est volontaire, et le principe que nous lui attribuons est une ame pareille à celle qui meut ou semble mouvoir en nous les ressorts du corps qu' elle anime. à la volonté que suppose un mouvement libre, nous ajoûtons en idée l' intelligence, le sentiment, et toutes les affections humaines. C' est ainsi que des élémens nous avons fait des hommes doux, bienfaisans, dociles, cruels, impérieux, inconstans, capricieux, avarés, etc. Cette induction, moitié philosophique et moitié populaire, est une source intarrissable de poésie, et comme nous l' allons voir, une règle infaillible et universelle pour la justesse du style figuré.

p153

Mais si le mouvement seul nous a induits à donner une ame à la matiere, la végétation nous y a comme obligés. Quand nous voyons les racines d' une plante se glisser dans les veines du roc, en suivre les sinuosités, ou le tourner s' il est solide, et chercher avec l' apparence d' un discernement infaillible, le terrain propre à la nourrir ; comment ne pas lui attribuer la même sagacité qu' à la brebis qui d' une dent-aiguë, enlève d' entre les cailloux les herbes tendres et savoureuses ? Quand nous voyons la vigne chercher l' appui de l' ormeau, l' embrasser, élever ses pampres pour les enlasser aux branches de cet arbre tutelaire ; comment ne pas l' attribuer au sentiment de sa foiblesse, et ne pas supposer à cette action le même principe qu' à celle de l' enfant qui tend les bras à sa nourrice, pour l' engager à le soutenir ? Quand nous voyons les bourgeons des arbres s' épanouir au premier sourire du printemps, et se refermer aussi-tôt que le

p154

souffle de l' hiver, qui se retourne et menace en fuyant, vient démentir ces caresses trompeuses, comment ne pas attribuer à

l' espoir, à la joie, à l' impatience, à la séduction d' un beau jour le premier de ces mouvemens, et l' autre au saisissement de la crainte ? Comment distinguer entre les laboureurs, les troupeaux et les plantes, les causes diverses d' un effet tout pareil ? Les philosophes distinguent dans la nature le mécanisme, l' instinct, l' intelligence ; mais l' on n' est philosophe que dans les méditations du cabinet : dès qu' on se livre aux impressions des sens, on devient enfant comme tout le monde. Les spéculations transcendantes sont pour nous un état forcé ; notre condition naturelle est celle du peuple : ainsi lorsque Rousseau dans l' illusion poétique, exprime son inquiétude pour un jeune arbrisseau qui se presse trop de fleurir, il nous intéresse nous-mêmes. Jeune et tendre arbrisseau, l' espoir de mon verger,... etc.

p155

Dans Lucrece la peste frappe les hommes, dans Virgile elle attaque les animaux : je rougis de le dire ; mais on est au-moins aussi ému du tableau de Virgile que de celui de Lucrece ; et dans cette image, ce n' est pas la tristesse du laboureur, mais celle du taureau qui nous touche. De la même source naît, comme je le ferai voir dans la suite, cet intérêt universel répandu dans la poésie, le plaisir de nous trouver par-tout avec nos semblables, de voir que tout sent, que tout pense, que tout agit comme nous : ainsi le charme du style figuré consiste à nous mettre en société avec toute la nature, et à nous intéresser à tout ce que nous voyons, par quelque retour sur nous-mêmes. Une règle constante et invariable dans

p156

le style poétique est donc d' animer tout ce qui peut l' être avec vraisemblance. Virgile peint le moment où la main d' un guerrier vient d' être coupée : il est naturel que les doigts tremblans serrent encore la

poignée du glaive ; mais que la main cherche son bras, la vraisemblance n' y est plus.

Non-seulement l' action et la végétation, mais le mouvement accidentel, et quelquefois même la forme et l' attitude des corps dans le repos, suffisent pour l' illusion de la métaphore. On dit qu' un rocher suspendu *menace* ; on dit qu' *il est touché de nos plaintes* ; on dit d' un mont sourcilleux, qu' *il va défier les tempêtes* ; et d' un écueil immobile au milieu des flots, qu' *il brave Neptune irrité* . De même lorsque dans Homere la flèche *vole avide de sang* , ou qu' elle *discerne et choisit* un guerrier dans la mêlée, comme dans le poème du Tasse ; son action physique donne de la vraisemblance au sentiment

p157

qu' on lui attribue : cela répond à la pensée de Pline l' ancien, " nous avons donné des aîles au fer et à la mort " . Mais qu' Homere dise des traits qui sont tombés autour d' Ajax sans pouvoir l' atteindre, qu' *épars sur la terre ils demandent le sang dont ils sont privés* ; il n' y a dans la réalité rien d' analogue à cette pensée. La pierre *impudente* du même poète, et le lit *effronté* de Despréaux, manquent aussi de cette vérité relative qui fait la justesse de la métaphore. Il est vrai que dans les livres saints le glaive des vengeances célestes s' enivre et se rassasie de sang ; mais au moyen du merveilleux tout s' anime. Au-lieu que dans le système de la nature, la vérité relative de cette espèce de métaphore n' est fondée que sur l' illusion des sens. Il faut donc que cette illusion ait son principe dans les apparences des choses.

Il y a un autre moyen d' animer le style ; et celui-ci est commun à l' éloquence et à la poésie pathétique. C' est d' adresser ou d' attribuer la parole aux absents, aux morts,

p158

aux choses insensibles ; de les voir, de croire les entendre et en être entendu. Cette

sorte d' illusion que l' on se fait à soi-même et aux autres, est un délire qui doit aussi avoir sa vraisemblance, et il ne peut l' avoir que dans une violente passion, ou dans cette rêverie profonde qui approche des songes du sommeil.

écoutez Armide après le départ de Renaud.

Traître ! Attend... je le tiens. Je tiens son coeur perfide... etc.

C' est cette erreur où doit être plongée l' ame du poète, ou du personnage qui emploie ces figures hardies et véhémentes, c' est elle qui en fait le naturel, la vérité, le pathétique : affectées de sang froid elles sont ridicules plutôt que touchantes ; et la raison en est, que pour croire entendre les morts, les absents, les êtres muets, inanimés, ou pour croire en être entendu,

p159

pour le croire au-moins confusément et au même degré qu' un bon comédien croit être le personnage qu' il représente, il faut comme lui s' oublier. *unus enim... etc.* ; et l' on ne persuade les autres qu' autant qu' on est persuadé soi-même. La règle constante et invariable, pour l' emploi de ce qu' on appelle l' hypotypose, et la prosopopée, est donc l' apparence du délire : hors de-là plus de vraisemblance ; et la preuve que celui qui emploie ces mouvemens du style est dans l' illusion, c' est le geste et le ton qu' il y met. Que l' inimitable Clairon déclame ces vers de Phedre :

que diras-tu, mon pere, à ce récit horrible ? ... etc.

L' action de Phedre sera la même que si Minos étoit présent. Qu' Andromaque, en l' absence de Pyrrhus et d' Astianax, leur adresse tour-à-tour la parole :

p160

roi barbare, faut-il que mon crime l' entraîne ? ... etc.

L' actrice, en parlant à Pyrrhus, aura l' air et le ton du reproche, comme si Pyrrhus l' écoutoit : en parlant à son fils, elle aura

dans les yeux, et presque dans le geste,  
la même expression de tendresse et d'effroi  
que si elle tenoit cet enfant dans ses  
bras. On conçoit aisément pourquoi ces  
mouvements, si familiers dans le style  
dramatique, se rencontrent si rarement dans  
le récit de l'épopée. Celui qui raconte se  
possède, et tout ce qui ressemble à l'égarement  
ne peut lui convenir.

Mais il y a dans le dramatique un délire  
tranquille comme un délire passionné ; et  
la profonde rêverie produit, avec moins  
de chaleur et de véhémence, la même  
illusion que le transport. Un berger rêvant  
à sa bergère absente, à l'ombre du hêtre

p161

qui leur servoit d'asile, au bord du ruisseau  
dont le crystal répéta cent fois leurs baisers,  
sur le même gazon que leurs pas  
légers fouloient à peine, et qui après les  
avoir vus se disputer le prix de la course,  
les invitoit au doux repos ; ce berger  
environné des témoins de son amour, leur  
fait ses plaintes, et croit les entendre  
partager ses regrets, comme il a cru les voir  
partager ses plaisirs. Tout cela est dans la  
nature. Voyez ces figures employées dans  
une idylle de Kleist, célèbre poète allemand,  
que je vais essayer de traduire.  
Elle fuit ; un espace immense  
dérobe Thémire à mes yeux : ... etc.

p162

L'illusion va quelquefois plus loin : le  
berger se transporte en idée aux lieux où  
l'on retient sa bergère ; il lui reproche les  
plaisirs qu'elle goûte sans lui, se plaint,  
l'accuse, et lui pardonne s'il peut obtenir  
son retour.  
Tel est ce délire de l'âme, l'un des plus  
grands charmes de la poésie lorsqu'il est  
peint avec vérité.  
Il me reste à parler du coloris et de  
l'harmonie, qualités qui enchantent l'âme  
et l'oreille, et par lesquelles tout  
s'embellit.

## CHAPITRE 5

*du coloris ou des images.*

c' est un artifice de la poésie, de peindre une idée avec des couleurs étrangères à son objet, afin de rendre cet objet sensible s' il ne l' est pas, ou plus sensible s' il ne l' est pas assez, ou sensible par des traits plus doux ou plus forts, plus rians ou plus nobles, plus terribles ou plus touchans, s' il n' a pas en lui-même, ou s' il n' a pas assez tel ou tel de ces caracteres.

Voyons comment et par quels degrés les images, d' abord introduites par le besoin, sont devenues depuis un ornement de luxe dans le langage.

Nos idées primitives peuvent se diviser en deux classes : les unes nous rendent les

apparences du dehors, les autres nous instruisent de ce qui se passe au-dedans de nous. Les impressions du dehors ont précédé la réflexion sur nous mêmes : ainsi les noms des objets sensibles sont les termes de premier besoin. Or le besoin est le pere des langues ; le langage qui peint à l' imagination a donc été le premier inventé. à mesure que l' esprit humain s' est exercé sur lui-même ; à mesure qu' il a mieux connu ses facultés, ses affections, leurs rapports, leur variété, leurs nuances ; à mesure que ses notions primitives se sont développées par l' analyse, simplifiées par l' abstraction ; il a fallu des mots pour les énoncer. La langue manquoit aux idées ; on a été obligé de recourir aux dénominations des objets sensibles, et le rapport qu' on a cru voir entre ces objets et les idées nouvellement acquises, a déterminé la translation des termes, du sens naturel au sens figuré : telle a été l' origine du langage métaphorique.



Les termes abstraits sont venus ensuite ; mais on s' est bien-tôt aperçu de leur foiblesse, de l' impression vague et légère qu' ils faisoient sur les esprits ; et la philosophie elle-même leur a préféré les images, toutes les fois qu' elle l' a pu sans nuire à la précision, à la justesse et à la clarté. Quelques-uns ont fait consister le charme de l' expression métaphorique, en ce qu' elle excite en nous deux idées à la fois. Cela peut être vrai de l' allusion, de l' allégorie en général ; mais il y a quelque chose de plus dans l' artifice des images. L' entendement humain a trois facultés bien distinctes : la raison, le sentiment et l' imagination. La vérité toute nue suffit à la raison : le style philosophique n' a besoin à la rigueur que d' être simple, clair et précis. Mais l' éloquence et la poésie

ont le sentiment à émouvoir et l' imagination à frapper. C' est sur-tout pour émouvoir le sentiment qu' on a tout animé dans la nature : car notre ame n' est jamais intéressée que par un retour sur elle-même : rien ne l' attache que ce qui lui ressemble. Réduisez la nature au mécanisme physique, elle n' a plus rien de touchant : je l' ai fait voir en parlant des moyens d' animer le style. Il s' agit à présent, non de vivifier l' univers physique, mais de peindre, de colorer, d' embellir l' univers intellectuel. Les idées abstraites, vagues et confuses n' ont rien qui frappe l' imagination : pour elle, apercevoir c' est peindre : tout ce qui ne tombe pas sous les sens lui est donc étranger, à moins que le voile matériel dont l' idée est revêtue ne la lui rende comme palpable. Or, dès que les hommes se sont communiqué leurs idées, ils ont eu intérêt de parler à l' imagination plutôt qu' à l' intelligence pure, 1 parce que l' imagination est beaucoup moins sévère, moins rebelle à la persuasion et bien plus facile à

séduire, 2 parce que l' intelligence est froide et n' a aucune action sur l' ame ; que le coeur n' en est pas plus ému quand l' esprit est plus éclairé, et que l' ame est encore libre quoique l' intelligence soit subjuguée ; au-lieu que l' imagination influe sur toute l' ame, qu' elle en est la faculté dominante et tyrannique, et qu' elle a sur la raison même un empire que celle-ci désavoue, mais dont elle ne peut s' affranchir. On ne croit jamais bien concevoir ce que l' on ne peut imaginer, et tout langage qui ne peint rien est pour le commun des esprits comme un langage inintelligible ; au lieu que l' image est souvent elle-même comme la preuve de la pensée par les rapports qu' elle fait sentir et par les inductions qu' elle facilite. *in alium maturescimus partum*, dit Seneque en parlant de l' immortalité de l' ame ; et cette idée qu' on a de la peine à saisir toute nue, semble alors tomber sous les sens. Faut-il donc

s' étonner si les hommes intéressés à se persuader, à s' émouvoir mutuellement, ont tâché de revêtir leurs idées d' une enveloppe matérielle que l' imagination pût saisir ? Faut-il s' étonner si l' éloquence et la poésie, ces deux arts qui aspirent à dominer tous les esprits, ont eu recours à l' illusion des images ? On a long-tems attribué les figures du style oriental au climat ; mais on a trouvé des images aussi hardies dans les poésies des islandois, dans celles des anciens écossois, et dans les harangues des sauvages du Canada, que dans les écrits des persans et des arabes. Moins les peuples sont civilisés, plus leur langage est figuré, sensible. C' est à mesure qu' ils s' éloignent de la nature, et non pas à mesure qu' ils s' éloignent du soleil, que leurs idées se dépouillent de cette écorce dont elles étoient revêtues, comme pour tomber sous les sens. Les images sont par-tout le langage de la nature ; mais l' art de les employer a ses regles que je vais tâcher de déterminer.

p169

La translation d' un mot de son sens naturel à quelqu' autre sens, n' est pas ce que j' appelle image, mais seulement la translation d' un mot qui peint avec les couleurs de son premier objet la nouvelle idée à laquelle on l' attache. *la clef d' une voute, le pied d' une montagne* ne présentent leur nouvel objet que tel qu' il est en lui-même : ce sont des figures de mots, qui n' ajoutent rien au coloris du style.

La mort de Laocoon dans l' énéide est un tableau ; l' incendie de Troye est une description ; la description differe du tableau, en ce que le tableau n' a qu' un moment et qu' un lieu fixe. La description peut être une suite de tableaux ; le tableau peut être un tissu d' images ; l' image elle-même peut former un tableau : nous en allons voir des exemples. Mais l' image, comme je l' ai définie, est le voile matériel d' une idée ; au-lieu que la description et le tableau ne sont le plus souvent que le miroir de l' objet même. Comme cette translation de mots, d' un

p170

objet à l' autre, se fait par analogie, l' image suppose une ressemblance, renferme une comparaison ; et de la justesse de la comparaison dépend la clarté, la transparence de l' image. Mais la comparaison est sous-entendue, indiquée ou développée : on dit d' un homme en colere, *il rugit* ; on dit de même, *c' est un lion* ; on dit encore, *tel qu' un lion altéré de sang, etc. Il rugit* suppose la comparaison ; *c' est un lion* l' indique ; *tel qu' un lion* la développe. On demandera peut-être, comment il peut y avoir assez de ressemblance entre une idée métaphysique et un objet matériel, pour que l' un soit l' image de l' autre ; ce n' est pas ici le lieu d' expliquer l' analogie des sensations, mais un exemple mettra sur la voie. Nous appellons *lumineux* , un corps dont l' action, l' influence nous

rend les objets visibles. Nous appellons *lumineux*, un esprit qui dans l'ordre des idées, nous découvre de nouveaux rapports ou des qualités inconnues : un tel esprit est pour notre ame ce que le soleil est pour nos

p171

yeux, et c'est de cette analogie que le terme *lumineux*, appliqué à l'esprit, tire sa justesse et sa force.

Souvent l'analogie de l'image avec l'idée est indépendante de toute convention. Par exemple, l'esprit le moins cultivé passe naturellement des images de l'étendue permanente aux idées de l'étendue successive. Un sourd et muet de naissance, pour exprimer le passé, montrait l'espace qui étoit derrière lui ; et l'espace qui étoit devant, pour exprimer l'avenir. Nous les désignons à peu près de même. *les tems reculés ; j'avance en âge ; les années s'écoulent, etc.* quoi de plus clair et de plus juste que cette image dont se sert Montagne, pour dire qu'il s'occupe agréablement du passé sans prévoir l'avenir qui l'attend ? " les ans peuvent m'entraîner, mais à reculons ". Souvent aussi la facilité d'apercevoir une idée sous une image est un effet de l'habitude, et suppose une convention. De-là vient que toutes les images ne peuvent ni ne doivent être transplantées d'une langue dans une

p172

autre langue ; et lorsqu'on dit qu'une image ne sauroit se traduire, ce n'est pas tant la disette des mots qui s'y oppose, que le défaut d'exercice dans la liaison des deux idées. Toute image tirée des coutumes étrangères, n'est reçue parmi nous que par adoption ; et si les esprits n'y sont pas habitués, le rapport en sera difficile à saisir. *hospitalier* exprime une idée claire en françois comme en latin, dans son acception primitive : on dit *les dieux hospitaliers, un peuple hospitalier* ; mais cette idée ne nous est pas assez familière pour se présenter d'abord à propos d'un arbre

qui donne asile aux voyageurs : ainsi l' *umbram hospitalem* d' Horace, traduit à la lettre par *un ombrage hospitalier* , ne seroit pas entendu sans le secours de la réflexion. Il arrive aussi que dans une langue, l' opinion attache du ridicule ou de la bassesse à des images, qui, dans une autre langue, n' ont rien que de noble et de décent. La métaphore de ces deux beaux vers de Corneille,

p173

sur les noires couleurs d' un si triste tableau il faut passer l' éponge ou tirer le rideau. N' auroit pas été soutenable chez les romains où l' *éponge* étoit un mot sale. Les anciens se donnoient une licence que notre langue n' admet pas : dès qu' un même objet faisoit sur les sens deux impressions simultanées, ils attribuoient indistinctement l' une à l' autre : par exemple, ils disoient à leur choix, *un ombrage frais* ou *une fraîcheur sombre* ; ils disoient d' une forêt, qu' elle étoit *obscurcie d' une noire frayeur* , au-lieu de dire qu' elle étoit effrayante par son obscurité profonde : c' est prendre la cause pour l' effet. Nous sommes plus difficiles ; et ce qui pour eux étoit une élégance, seroit pour nous un contre-sens. Nous voulons que les images suivent l' ordre des idées et en observent les rapports. C' est rétrécir le cercle de la poésie, mais de peu de chose ; et je ne

p174

crois pas que ce qu' elle y perd mérite nos regrets. Telle image est claire comme expression simple, qui s' obscurcit dès qu' on veut l' étendre. *s' enivrer de louange* , est une façon de parler familière : *s' enivrer* est pris là pour un terme primitif ; celui qui l' entend ne soupçonne pas qu' on lui présente la louange comme une liqueur ou comme un parfum. Mais si vous suivez l' image et que vous disiez, *un roi s' enivre des louanges que lui versent les flatteurs*, ou que les

*flatteurs qui font respirer* , vous éprouverez que celui qui a reçu *s' enivrer de louange* sans difficulté, sera étonné d' entendre, *verser la louange, respirer la louange*, et qu' il aura besoin de réflexion pour sentir que l' un est la suite de l' autre. La difficulté ou la lenteur de la conception vient alors de ce que le terme moyen est sous-entendu : *verser* et *s' enivrer* annoncent une liqueur ; dans *respirer* et *s' enivrer* c' est une vapeur qu' on suppose. Que la liqueur ou la vapeur soit expressément énoncée, l' analogie des termes

p175

est claire et frappante par le lien qui les unit. *un roi s' enivre du poison de la louange que lui versent les flatteurs ; un roi s' enivre du parfum de la louange que les flatteurs lui font respirer* : tout cela devient naturel et sensible.

Le nectar que l' on sert au maître du tonnerre,... etc. Les langues, à les analyser avec soin, ne sont presque toutes qu' un recueil d' images que l' habitude a mises au rang des dénominations primitives, et que l' on employe sans s' en appercevoir. Il y en a de si hardies, que les poètes n' oseroient les risquer si elles n' étoient pas reçues. Les philosophes en usent eux-mêmes comme de termes abstraits. *perception, réflexion, attention, induction*, tout cela est pris de la matière. On dit *suspendre, précipiter* son jugement, *balancer* les opinions, les *recueillir*, etc. on dit que l' ame *s' élève* , que les idées *s' étendent* , que le génie *étincelle* , que Dieu *vole sur les ailes des vents* , qu' il *habite* en lui-même,

p176

que son *souffle* anime la matière, que sa *voix* commande au néant, etc. Tout cela est familier, non-seulement à la poésie, mais à la philosophie la plus exacte, à la théologie la plus austère. Ainsi, à l' exception de quelques termes abstraits, le plus souvent confus et vagues, tous les signes de nos idées sont empruntés des

objets sensibles. Il n' y a donc pour l' emploi des images usitées d' autre ménagement à garder que les convenances du style.

Il est des images qu' il faut laisser au peuple ; il en est qu' il faut réserver au langage héroïque ; il en est de communes à tous les styles et à tous les tons. Mais c' est au goût formé par l' usage à distinguer ces nuances.

Quant au choix des images rarement employées ou nouvellement introduites dans une langue, il faut y apporter beaucoup plus de circonspection et de sévérité.

Que les images reçues ne soient point exactes ; que l' on dise de *l' esprit* qu' il est

p177

*solide* , de la pensée qu' elle est *hardie* , de *l' attention* qu' elle est *profonde* ; celui qui employe ces images n' en garantit pas la justesse, et si on lui demande pourquoi il attribue la solidité à ce qu' il appelle un *souffle* , la hardiesse à l' action de *peser* , la profondeur à *la direction du mouvement* , car tel est le sens primitif *d' esprit* , de *pensée* et *d' attention* , il n' a qu' un mot à répondre : cela est reçu ; je parle ma langue.

Mais s' il employe de nouvelles images, on a droit d' exiger de lui qu' elles soient justes, claires, sensibles, et d' accord avec elles-mêmes. C' est à quoi les écrivains, même les plus élégans, ont manqué plus d' une fois.

Il y a des images, qui, sans être précisément fausses, n' ont pas cette vérité sensible qui doit nous saisir au premier coup-d' oeil.

p178

Vous représentez-vous un jour vaste par le silence ?

Il est vrai que le jour des funérailles de Germanicus, Rome dut être changée en une vaste solitude par le silence qui regnoit dans ses murs ; mais après avoir développé la pensée de Tacite, on ne saisit

point encore son image.  
Lafontaine semble l' avoir prise de Tacite.  
" craignez le fond des bois et leur vaste silence " .  
Mais ici l' image est claire et juste : on se  
transporte au milieu d' une solitude immense,  
où le silence règne au loin ; et  
*silence vaste* qui paroît hardi, est beaucoup  
plus sensible que *silence profond* qui est  
devenu si familier.  
Traduisez *tibi rident aequora ponti* de  
Lucreèce : *la mer prend une face riante* est  
une façon de parler très-claire en elle-même,  
et qui cependant ne peint rien. La  
mer est paisible, mais elle ne rit point, et  
dans aucune langue *rident* ne peut se traduire,  
à moins qu' on ne change l' image.  
Distinguons cependant une image confuse

p179

d' une image vague. Celle-ci peut être  
claire quoiqu' indéfinie. *l' étendue, l' élévation,*  
*la profondeur* sont des termes vagues  
mais clairs : il faut même bien se garder  
de déterminer certaines expressions dont  
le vague fait toute la force. *omnia pontus*  
*erat*, dit Ovide en parlant du déluge ;  
" tout étoit dieu excepté Dieu même " ,  
dit Bossuet en parlant des siècles d' idolâtrie ;  
" je ne vois le tout de rien " , dit  
Montagne ; et Lucreèce pour exprimer la  
grandeur du système d' épiscure : *extra... etc.*  
mais dans les objets qui doivent être  
embrassés d' un coup-d' oeil, l' image n' est  
satisfaisante qu' autant qu' elle est précise et  
complète.

p180

Pour s' assurer de la justesse et de la clarté  
d' une image en elle-même, il faut se demander  
en écrivant, que fais-je de mon  
idée ? Une colonne, un fleuve, une plante ?  
L' image ne doit rien présenter qui ne convienne  
à la plante, à la colonne, au fleuve,  
etc. La règle est simple, sûre et facile ;  
rien n' est plus commun cependant que de  
la voir négliger, et sur-tout par les commençans  
qui n' ont pas fait de leur langue



une étude philosophique.

L' analogie de l' image avec l' idée exige encore plus d' attention que la justesse de l' image en elle-même, comme étant plus difficile à saisir. Nous avons dit que toute image suppose une ressemblance ainsi que toute comparaison ; mais la comparaison développe les rapports, l' image ne fait que les indiquer : il faut donc que l' image soit au-moins aussi juste que la comparaison peut l' être. L' image qui ne s' applique pas exactement à l' idée qu' elle enveloppe, l' obscurcit au-lieu de la rendre sensible ; il faut que le voile ne fasse aucun pli, ou

p181

que du-moins, pour parler le langage des peintres, le nud soit bien ressenti sous la draperie.

Après la justesse et la clarté de l' image, je place la vivacité. L' effet que l' on se propose étant d' affecter l' imagination, les traits qui l' affectent le plus doivent avoir la préférence.

Tous les sens contribuent proportionnellement au langage figuré. Nous disons *le coloris des idées, la voix des remords, la dureté de l' ame, la douceur du caractère, l' odeur de la bonne renommée* . Mais les objets de la vûe, plus clairs, plus vifs et plus distincts, ont l' avantage de se graver plus avant dans la mémoire, et de se retracer plus facilement : la vûe est par excellence le sens de l' imagination, et les objets qui se communiquent à l' ame par l' entremise des yeux vont s' y peindre comme dans un miroir. Aussi la vûe est-elle celui de tous les sens qui enrichit le plus le langage poétique. Après la vûe c' est le toucher, après le toucher c' est l' ouïe, après l' ouïe vient le

p182

goût, et l' odorat, le plus foible de tous, fournit à peine une image entre mille. Parmi les objets du même sens, il en est de plus vifs, de plus frappans, de plus favorables à la peinture. Mais le choix en

est au-dessus des règles ; c' est au sens intime à le déterminer.

Jusqu' à présent nous n' avons considéré les images que relativement aux idées. Il nous reste à les examiner relativement au style et aux différens styles.

Il n' est point de langage qui soit dispensé d' être naturel, et rien n' est plus opposé au naturel qu' une recherche trop curieuse, trop affectée dans l' expression. Les images les plus neuves, les plus recherchées doivent donc paroître se présenter d' elles-mêmes et comme sous la main.

Les peintres donnent en cela l' exemple aux orateurs et aux poètes : ils couronnent les nayades de perles et de corail, les bergères de fleurs, les ménades de pampre, Uranie d' étoiles, etc.

Tout homme n' est pas censé avoir présent

p183

à l' esprit toute espèce d' images. Les productions, les accidens, les phénomènes de la nature different suivant les climats.

Il n' est pas vraisemblable que deux amans, qui n' ont jamais dû voir des palmiers, en tirent l' image de leur union. Il ne convient qu' au peuple du levant, ou à des esprits versés dans la poésie orientale, d' exprimer le rapport de deux extrêmes par l' image *du cèdre à l' hissope* .

L' habitant d' un climat pluvieux compare la vûe de ce qu' il aime à la vûe d' un ciel sans nuages. L' habitant d' un climat brûlant la compare à la rosée. à la Chine, un empereur qui fait la joie et le bonheur de son peuple, est semblable au vent du midi. Voyez combien sont opposées l' un à l' autre les idées que présente l' image d' un fleuve débordé à un berger des bords du Nil et à un berger des bords de la Loire. Il en est de même de toutes les images locales, que l' on ne doit transplanter qu' avec beaucoup de précaution.

Les images sont aussi plus ou moins familières,

p184

suivant les moeurs, les opinions,  
les usages, les conditions, etc. Un peuple  
guerrier, un peuple pasteur, un peuple  
matelot ont chacun leurs images habituelles :  
ils les tirent des objets qui les occupent,  
qui les affectent, qui les intéressent  
le plus. Un chasseur amoureux se compare  
au cerf qu' il a blessé,  
portant par-tout le trait dont je suis déchiré.  
Un berger dans la même situation, se compare  
aux fleurs exposées aux vents du  
midi.

C' est ce qu' on doit observer avec un  
soin particulier dans la poésie dramatique.  
Britannicus ne doit pas être écrit comme  
Athalie, ni Polieucte comme Cinna. Aussi  
les bons poètes n' ont-ils pas manqué de  
prendre la couleur des lieux et des tems,  
soit de propos délibéré, soit par sentiment  
et par goût, l' imagination remplie de leur  
sujet, l' esprit imbu de la lecture des auteurs  
qui devoient leur donner le ton. On

p185

reconnoît les prophetes dans Athalie, Tacite  
et Sénèque dans Cinna, et dans Polieucte  
tout ce que le dogme et la morale  
de l' évangile ont de sublime et de touchant.  
C' est un heureux choix d' images inusitées  
parmi nous, mais rendues naturelles  
par les convenances, qui fait la magie du  
style de Mahomet et d' Alzire, et qui manque  
peut-être à celui de Bajazet. Croiroit-on  
que les harangues des sauvages du Canada  
sont du même style que le rôle de  
Zamore ? En voici un exemple frappant.  
On propose à l' une de ces nations de changer  
de demeure. Le chef des sauvages  
répond : " cette terre nous a nourris... etc. "  
Virgile a dit de ceux qui se donnent la mort,  
*lucemque perosi... etc.*

p186

les sauvages disent en se dévouant à la  
guerre, " je jette mon corps loin de moi " .  
Il y a des phénomènes dans la nature,  
des opérations dans les arts, qui quoique

présens à tous les hommes, ne frappent vivement que les yeux des philosophes ou des artistes. Ces images d'abord réservées au langage des arts et des sciences, ne doivent passer dans le style oratoire ou poétique qu'à mesure que la lumière des sciences et des arts se répand dans la société.

Le ressort de la montre, la boussole, le télescope, le prisme, etc. Fournissent aujourd'hui au langage familier des images aussi naturelles, aussi peu recherchées que celles du miroir et de la balance. Mais il ne faut hasarder ces translations nouvelles qu'avec la certitude que les deux termes sont bien connus, et que le rapport en est juste et sensible.

Le poète lui seul comme poète, peut employer les images de tous les tems, de tous les lieux, de toutes les situations de la vie. De-là vient que les morceaux épiques

p187

ou lyriques dans lesquels le poète parle lui-même en qualité d'homme inspiré, sont les plus abondans, les plus variés en images. Il a cependant lui-même des ménagemens à garder.

1 les objets d'où il emprunte ses métaphores doivent être présens aux esprits cultivés.

2 s'il adopte un système, comme il y est souvent obligé, celui, par exemple, de la théologie, ou celui de la mythologie, celui d'épicure ou celui de Newton, il se borne lui-même dans le choix des images, et s'interdit tout ce qui n'est pas analogue au système qu'il a suivi. La nature, sous les traits de Vénus, est une image déplacée dans un poème où l'on nie que les dieux se mêlent du soin de l'univers ; et celui qui dira dans peu,

des choses d'ici bas, séparés à jamais, les dieux doivent jouir d'une éternelle paix. Celui-là ne doit point dire en débutant.

" je t'implore, ô Vénus, ô mere des romains,... etc. "

p188

de même, quoi que le Dante ait voulu

figurer par l' Hélicon, par Uranie, et par le chœur des muses, ce n' est pas dans un sujet comme celui du purgatoire qu' il est décent de les invoquer.

3 les images que l' on employe doivent être du ton général de la chose, élevées dans le noble, simples dans le familier, sublimes dans l' enthousiasme, et toujours plus vives, plus frappantes que la peinture de l' objet même ; sans quoi l' imagination écarteroit ce voile inutile : c' est ce qui arrive souvent à la lecture des poèmes dont le style est trop figuré.

4 si le poète adopte un personnage, un caractère, son langage est assujetti aux mêmes convenances que le style dramatique : il ne doit se servir alors pour peindre ses sentimens et ses idées, que des images qui sont présentes au personnage qu' il a pris.

p189

5 les images sont d' autant plus frappantes que les objets en sont plus familiers ; et comme on écrit sur-tout pour son pays, le style poétique doit avoir naturellement une couleur natale. Cette réflexion a fait dire à un homme de goût, qu' il seroit à souhaiter pour la poésie françoise que Paris fût un port de mer. Cependant il y a des images transplantées que l' habitude rend naturelles : par exemple, on a remarqué que chez les peuples protestans qui lisent les livres saints en langue vulgaire, la poésie a pris le style oriental. C' est de toutes ces relations observées avec soin que résulte l' art d' employer les images et de les placer à propos.

Mais une règle plus délicate et plus difficile à prescrire, c' est l' économie et la sobriété dans la distribution des images.

Nous avons remarqué qu' introduites par le besoin elles avoient passé jusqu' au luxe ; j' ai dit aussi qu' elles servent à rendre plus sensible un objet qui ne l' est pas assez ; et jusques-là il n' est point de style qui ne les

p190

admette. Il suffit d'expliquer ce que j'entends  
par rendre un objet plus sensible.  
Si l'objet de l'idée est de ceux que l'imagination  
saisit et retrace aisément et sans  
confusion, il n'a besoin pour la frapper  
que de son expression naturelle, et le coloris  
étranger de l'image n'est plus que de  
décoration. Mais si l'objet, quoique sensible  
par lui-même ne se présente à l'imagination  
que foiblement, confusément, successivement,  
ou avec peine, l'image qui  
les peint avec force, avec éclat, et ramassé  
comme en un seul point, cette image vive  
et lumineuse éclaire et soulage l'esprit autant  
qu'elle embellit le style. On conçoit  
sans peine les inquiétudes et les soucis dont  
l'ambitieux est agité ; mais combien l'idée  
en est plus sensible, quand on les voit voltiger  
sous des lambris dorés et dans les  
plis des rideaux de pourpre ?

p191

Lafontaine dit en parlant du veuvage :  
on fait un peu de bruit, et puis on se console ;  
mais il ajoute :  
sur les aîles du tems la tristesse s'envole.  
Le tems ramène les plaisirs.  
Et je n'ai pas besoin de faire sentir quel  
agrément l'idée reçoit de l'image. Le choc  
de deux masses d'air qui se repoussent dans  
l'atmosphère est sensible par ses effets ; mais  
cet objet vague et confus n'affecte pas  
l'imagination comme la lutte des aquilons  
et du vent du midi. Ici l'image est frappante  
au premier coup d'oeil : l'esprit la saisit  
et l'embrasse. Quelle collection d'idées  
réunies et rendues sensibles dans ce demi-  
vers de Lucain, qui peint la douleur errante  
et muette !  
*erravit fine voce dolor.*  
et dans cette image de Rome accablée sous  
sa grandeur,  
*nec se roma ferens ;*  
et dans ce tableau de Sénèque, *non miror... etc.*

p192

" Dieu se plaît à éprouver les grands

hommes par des calamités " : cette idée seroit belle encore exprimée tout simplement ; mais quelle force ne lui donne pas l' image dont elle est revêtue ! Les grands hommes et les calamités sont aux prises, et le spectateur du combat c' est Dieu. En employant les images à rendre les objets plus sensibles, on s' est aperçu qu' elles les rendoient aussi quelquefois plus beaux ; dès-lors on s' en est servi comme de fard et de parure. Ainsi l' on a dit *l' or des cheveux, le crystal des eaux, etc.* mais le luxe n' a point de bornes, et la licence conduit à l' excès. Quand l' image donne à l' objet le caractère de beauté qu' il doit avoir, qu' elle le pare sans le cacher, avec goût et avec décence, elle convient à tous les styles et s' accorde avec tous les tons. Mais pour peu que le langage figuré s' éloigne de ses règles, il refroidit le pathétique, il énerve l' éloquence,

p193

il ôte au sentiment sa simplicité touchante, aux graces leur ingénuité. Les images sont des fleurs, qui pour être semées avec goût demandent une main délicate et légère.

La poésie elle-même perd souvent à préférer le coloris de l' image au coloris de l' objet. La ceinture de Vénus, cette allégorie si ingénieuse, est encore bien inférieure à la peinture naïve et simple de la beauté dont elle est le symbole. Vénus ayant à communiquer des charmes à Junon ne pouvoit lui donner qu' un voile, et rien au monde n' est mieux peint ; mais des traits répandus sur ce voile, se fait-on l' image de la beauté, comme si le même pinceau l' eût exprimée au naturel et sans aucune allégorie ?

Que pour rendre sensible cette décence noble et modeste, qui est un assemblage de traits répandus dans le langage, dans le maintien, dans la démarche d' une jeune et belle personne, Ovide nous dise que cette grace la suit en se cachant ;

p194

que pour peindre une troupe  
vive et légère de jeunes étourdis qui s'empressent  
autour d'une coquette, M De Voltaire  
emprunte l'image des ris, des jeux  
et des amours, et qu'il ajoute :  
hélas, je les ai vû jadis  
entrer chez toi par la fenêtre.  
L'imagination n'a aucune peine à se former  
tous ces tableaux, elle suit le pinceau du  
poète. Mais qu'on nous raconte, comme  
dans un sonnet italien, que les amours étant  
venus en foule se placer dans les yeux,  
sur le nez, sur la bouche, sur le menton,  
dans les cheveux d'une jolie femme, l'un  
de ces petits dieux qui ne trouva plus à se  
nicher, se laissa tomber sur le sein, et  
de-là regardant ses camarades, leur cria :  
" mes amis, qui de nous est le mieux  
logé " ? Il y a dans cette idée beaucoup  
de gayeté, de galanterie et de finesse ;  
cependant qu'on examine l'image. Se peint-on  
une jolie figure au milieu de tous ces  
enfants que l'on voit perchés çà et là ?  
N'est-ce pas un tableau grotesque plutôt

p195

qu'une image riante ? En général toutes les  
fois que la nature est belle et touchante en  
elle-même, c'est dommage de la voiler.  
Mais ce n'est pas assez que l'idée ait  
besoin d'être embellie, il faut qu'elle  
mérite de l'être. Une pensée triviale revêtue  
d'une image pompeuse ou brillante, est ce  
qu'on appelle du Phébus : on croit voir  
une physionomie basse et commune ornée  
de fleurs et de diamans. Cela revient à ce  
premier principe, que l'image n'est faite  
que pour rendre l'idée sensible. Si l'idée  
ne mérite pas d'être sentie, ce n'est pas  
la peine de la colorer.  
En observant ces deux règles, sçavoir,  
de ne jamais revêtir l'idée que pour l'embellir,  
de ne jamais embellir que ce qui  
en mérite le soin, on évitera la profusion  
des images, on ne les employera qu'à  
propos : c'est-là ce qui fait le charme et  
la beauté du style de Racine et de Lafontaine.  
Il est riche et n'est point chargé :  
c'est l'abondance du génie que le goût  
ménage et répand.



p196

La continuation de la même image est une affectation que l' on doit éviter, surtout dans le dramatique, où les personnages sont trop émus pour penser à suivre une allégorie. C' étoit le goût du siècle de Corneille, et lui-même il s' en est ressenti. En changeant d' idée, on peut immédiatement passer d' une image à une autre ; mais le retour du figuré au simple est indispensable si l' on s' étend sur la même idée, sans quoi l' on seroit obligé de soutenir la première image, ce qui dégénère en affectation, ou de présenter le même objet sous deux images différentes, espèce d' inconséquence qui choque le bon sens et le goût.

Il y a des idées qui veulent être relevées ; il y en a qui veulent que l' image les abaisse au ton du style familier. Ce grand art n' a point de règles, et ne sauroit se raisonner. Entendez Lucrece parlant de la superstition : comme l' image qu' il employe aggrandit son idée !  
*humana ante... etc.*

p197

voyez des idées aussi grandes présentées avec toutes leur force sous les traits les plus ingénus. " c' est le déjeuner d' un petit ver que le coeur et la vie d' un grand empereur " ,... etc.

Avec quelle simplicité Lafontaine a peint une mort tranquille !

On sortoit de la vie ainsi que d' un banquet, remerciant son hôte et faisant son paquet. Ce qui rend cette familiarité frappante, c' est l' élévation d' ame qu' elle annonce, car il faut planer au-dessus des grands objets pour les voir au rang des petites choses ; et c' est en général sur la situation de l' ame de celui qui parle que le poète

p198

doit se régler pour élever ou abaisser

l' image.

Dans tous les mouvemens impétueux, comme l' enthousiasme, la passion, etc. Le style s' enfle de lui-même ; il se tempère ou s' affoiblit quand l' ame s' appaise ou s' épuise : ainsi toutes les fois que la beauté du sentiment est dans le calme, l' image est d' autant plus belle qu' elle est plus simple et plus familière.

Dans l' héroïque même, l' image la plus humble est quelquefois la plus forte.

Fléchier, en louant la charité de m le président De Lamoignon, qui donnoit aux pauvres ce qu' il retiroit tous les ans du travail actuel du palais, s' est bien gardé de parler de ce travail en termes fastueux ; il rapproche ce magistrat des malheureux dont il étoit le père, et vous croyez le voir au milieu des pauvres travaillant avec eux et pour eux. " il n' étoit pas content (dit-il) de leur avoir distribué le pain, s' il ne l' avoit gagné lui-même ". Il y a de la bassesse à trouver bas les détails de la

p199

pauvreté. Gardez-vous bien de les éviter par une fausse délicatesse, ou de les voiler pour les annoblir ; il faut seulement avoir soin d' en écarter ce qui est dégoûtant. Voyez dans Lafontaine Philémon et Baucis, et le faucon, ces modèles du pathétique naïf et simple. Voyez aussi dans l' enfant-prodigue cette peinture noble et vraie de la misère du jeune Euphémon ; et dans le père-de-famille ce tableau si passionné, si touchant de la pauvreté de Sophie. Voilà comme tout s' embellit dans les mains d' un homme de génie et de goût. Les exemples de cette simplicité précieuse sont rares chez les modernes, ils sont communs chez les anciens, et je ne puis trop inviter les jeunes poètes à s' en nourrir l' esprit et l' ame. Je finirai par quelques réflexions sur l' abus des images qu' on appelle jeux de mots. Les rapports du figuré au figuré ne sont que des relations d' une image à une image, sans que ni l' une ni l' autre soit donnée pour l' objet réel. C' est ainsi que l' on compare les chaînes de l' amour avec celles

p200

de l' ambition, et que l' on dit que celles-ci sont plus pesantes et moins fragiles. Alors ce sont les idées mêmes que l' on compare sous des noms étrangers. Mais c' est abuser des termes que d' établir une ressemblance réelle du figuré au simple : l' image n' est qu' une comparaison dans le sens de celui qui l' emploie, et c' est la donner pour l' objet même que de lui attribuer les mêmes rapports qu' à l' objet, comme dans ces vers,  
brûlé de plus de feux que je n' en allumai.  
Elle fuit mais en parthe, en me perçant le coeur.  
Dans l' aeneïde Turnus dit à Aenée :  
*quam bello... etc.*  
" c' est (dit Jul Scal) parce qu' on mesure un terrain quand on l' achette " . Assûrément, Virgile n' avoit pas songé à cette allusion puérile. Les commentateurs sont de terribles gens !  
Il fut un tems où l' on ne croyoit avoir de l' esprit qu' autant qu' on donnoit de faux rapports à ses idées, et le mauvais goût

p201

devient si naturel par l' habitude, qu' un homme, accoûtumé sans doute aux jeux de mots fit, dit-on, celui-ci dans le plus cruel desespoir. C' étoit un italien amoureux et malheureux. Avant de se tuer il ordonna à son homme de confiance de faire un flambeau de sa graisse, d' aller trouver son inhumaine, et de lui faire lire à la clarté de ce flambeau le billet qu' il lui écrivit. " tu m' as défendu de brûler pour toi... etc. "  
de la fiction à la réalité les rapports sont dans la règle, et non pas de la métaphore à la réalité : par exemple, après avoir changé Sirinx en roseau, le poète en peut faire une flute ; mais quoiqu' il appelle *des lys et des roses* les couleurs d' une bergère, il n' en fera pas un bouquet ; pourquoi cela ? C' est que la métamorphose de Sirinx est donnée pour un fait dont le poète est persuadé ; au lieu que les lys et les roses ne sont qu' une comparaison dans l' esprit

p202

même du poète : c' est pour n' avoir pas fait cette distinction si facile, que tant de poètes ont donné dans les jeux de mots, l' un des vices les plus opposés au naturel, qui fait le charme du style poétique.

## CHAPITRE 6

*de l' harmonie du style.*

l' harmonie du style comprend le choix et le mélange des sons, leurs intonations, leur durée, la liaison des mots et leurs nombres, la texture des périodes, leur coupe, leur enchaînement, enfin toute l' économie du discours relativement à l' oreille, et l' art de disposer les mots, soit dans la prose, soit dans les vers, de la manière la plus convenable au caractère des idées, des images, des sentimens qu' on veut exprimer.

Les recherches que je propose sur cette partie mécanique du style, et les essais que l' on fera pour y exercer son oreille et

p203

sa plume, doivent être, comme les études du peintre, destinés à ne pas voir le jour. Dès qu' on travaille sérieusement, c' est de la pensée qu' on doit s' occuper, et des moyens de la rendre avec le plus de force, de clarté, de précision qu' il est possible. C' est par l' analyse des élémens physiques d' une langue qu' on peut voir à quel point elle est susceptible d' harmonie. Mais ce travail est celui du grammairien. Le devoir du poète, de l' historien, de l' orateur est de se livrer aux mouvemens de son ame. S' il possède sa langue, s' il a exercé son oreille au sentiment de l' harmonie, son style peindra sans qu' il s' en aperçoive, et le nombre y viendra de lui-même s' accorder avec la pensée.

Une oreille excellente peut suppléer à la réflexion ; mais avant la réflexion personne n' est sûr d' avoir l' oreille délicate et juste. Le détail où je m' engage peut donc

avoir son utilité.

p204

On peut considérer dans les voyelles le son pur, l'articulation, l'intonation. Les voyelles ne sont pas toutes également pleines et brillantes ; le son de l' *a* est le plus éclatant de tous, et la voix, comme pour complaire à l'oreille, le choisit naturellement. La preuve en est dans les accents indélébiles d'une voix qui prélude, dans les cris de surprise, de douleur et de joie. Virgile connoissoit bien la prédilection de l'oreille pour le son de l' *a*, lorsqu'il l'a répété tant de fois dans ce vers si mélodieux.

*mollia luteolâ... etc.*

et dans ceux-ci plus doux encore,  
*vel mixta... etc.*

ces vers prouvent que Vossius a tort de reprocher au son de l' *a* de manquer de douceur : *suavitate... etc.* ; mais il a raison quand il ajoûte : *magnificentiâ aures... etc.*

p205

le son de l' *o* est plein, mais grave : pour le rendre plus clair dans le chant, on y mêle du son de l' *a*, comme lorsqu'on veut éclater sur *voie* ; l' *é* plus foible et moins volumineux s'éclaircit de même dans l' *é* ouvert en approchant du son de l' *a* ; l' *i* est plus grêle, plus délicat que l' *é* ; l' *eu* est vague, mais sonore ; l' *ou* est plus grave, mais moins foible que l' *u* ; l' *e* muet ou féminin est à peine un son.

p206

Dans les voyelles doubles, le premier son n'étant que passager, l'oreille n'est sensiblement affectée que du son final, sur lequel la voix se repose et se déploie ; ce n'est donc qu'à la voyelle finale que l'on doit avoir égard dans le choix des diphtongues

relativement à l'harmonie ; et l'on a raison de se plaindre qu'à l'ancienne prononciation de j' *avois, françois, etc.* l'usage ait substitué j' *avès, francès, etc.* (voyez les notes philosophiques de M Duclos sur la grammaire de port-royal).

L'effet de la nazale, voyelle que nous avons mise au rang des consonnes, est de terminer le son fondamental par un son fugitif et harmonique qui résonne dans le nez. Ce son fugitif donne plus d'éclat à la voyelle ; il la soutient, il l'élève, et caractérise l'harmonie bruyante.

*luctantes ventos... etc.*

j'entends l'airain tonnante de ce peuple barbare. On voit dans le premier exemple combien Virgile a déféré au choix de l'oreille en employant l'épithète *sonoras*, qui n'est

p207

point analogue à l'image *imperio premit*, en l'employant, dis-je, préférablement à *rebelles, frementes, minaces* que l'image sembloit demander. C'est la même raison du volume de l'o, qui le lui a fait employer tant de fois dans ce vers, *vox quoque... etc.*

M l'abbé D'Olivet décide brève la voyelle nazale à la fin des mots comme dans *turban, destin, Caton* ; mais il me semble que le retentissement de la nazale en doit prolonger le son, du moins dans la déclamation soutenue, et par-tout où la voix a besoin d'un appui.

La résonance de la nazale est interrompue par la succession immédiate d'une voyelle, à moins que l'on n'aspire celle-ci pour laisser retentir celle-là : *tyran-inflexible, destin-ennemi* ; mais cet *iatus* que l'on a permis en poésie, est peut-être le plus dur à l'oreille, et celui de tous qu'on doit éviter avec le plus de soin.

Observons cependant que moins la nazale

p208

est sonore, plus il est aisé de l'éteindre, et par conséquent moins l'aspiration

de la voyelle suivante est dure à l'oreille : aussi se permet-on plus souvent la liaison d'une voyelle avec les nazales *on* et *un* , qu'avec les nazales *an* et *en* : *leçon utile, commun à tous*, sont moins durs que *main habile, océan irrité* . Boileau lui-même a dit : le chardon importun hérissa nos guérets. Dans les monosyllabes, le son de la nazale, pour éviter l'aspiration, se réduit à une voyelle pure, suivie de l'*n* consonne qui s'en détache pour se lier avec la voyelle suivante. *l' u' n-et l' autre, l' o' n-aime, e' n-est-il ?* (dans ce dernier exemple l'*e* qui précède l'*n* a le son de l'*a* bref). Toutefois il est mieux de conserver à la nazale la liberté de retentir, en ne la plaçant devant une voyelle que dans les repos et les sens suspendus. Il n'y a que Lamotte qui n'ait pas senti la dureté de ce vers.  
Et le mien incertain encore.  
C'est peu de consulter pour le choix la

p209

beauté des sons en eux-mêmes ; il faut encore y observer un mélange, une variété qui nous flatte. La monotonie est fatigante, même dans les passages, à plus forte raison dans les repos. Ce n'est pas que le même son répété ne plaise quelquefois, comme en musique la même note redoublée à propos est un agrément pour l'oreille ; mais cette exception ne détruit pas la règle qui oblige à varier les sons. Dans nos vers on a fait une loi d'éviter la consonnance des deux hémistiches : la même règle doit s'observer dans les repos des périodes : plus ces repos sont variés plus la prose est harmonieuse. Il y a une espèce de consonnance symétrique dont les latins faisoient une grâce de style ; cette symétrie peut avoir lieu quelquefois dans

p210

la prose française, mais l'affectation en seroit puérole.  
Il y a dans la prose comme dans les

vers des mesures qu' on appelle nombres,  
composées de deux ou trois sons ; il faut  
éviter que les nombres voisins l' un de l' autre  
s' appuyent sur les mêmes finales,  
comme dans ce vers de Boileau,  
du destin des latins prononcer les oracles.  
Les consonnes ne sont pas des sons, mais  
des articulations de sons. Or l' articulation  
est plus forte ou plus foible, plus rude ou  
plus douce en elle-même, suivant le caractère  
de la consonne qui frappe la voyelle.  
Les articulations, relativement l' une à  
l' autre, sont aussi plus ou moins liantes,  
plus ou moins dociles à se succéder : les  
unes se suivent coulamment et avec aisance,  
les autres se froissent et se brisent dans  
leur choc, et l' étude de tous ces effets peut  
éclairer le choix de l' oreille.  
La parole a des doux et des forts, des  
sons piqués, des sons appuyés, des sons  
flattés comme la musique ; il n' est donc

p211

point de consonne qui mise à sa place ne  
contribue à l' harmonie du discours ; mais  
la dureté blesse par-tout l' oreille. Or la  
dureté consiste, non pas dans la rudesse  
ou l' âpreté de l' articulation, mais dans la  
difficulté qu' elle oppose à l' organe qui  
l' exécute : le sentiment réfléchi de la peine que  
doit avoir celui qui parle, nous fatigue  
nous-mêmes ; et voilà dans sa cause et  
dans son effet ce que nous appellons dureté  
de style.

Ce vers raboteux que Boileau a fait  
dans le style de Chapelain :  
droite et roide est la côte et le sentier étroit.  
Ressemble assez à ce qu' il exprime, cependant  
notre délicatesse en est blessée : en  
pareil cas c' est par le mouvement qu' il  
faut peindre, et non par le froissement des  
syllabes.  
Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,... etc.  
La langue la plus douce seroit celle où la

p212

syllabe d' usage n' auroit jamais qu' une consonne,



comme la syllabe physique ; car dans une syllabe composée de plusieurs consonnes qui semblent se presser autour d' une voyelle, *sphinx, trop, grecs, Cecrops*, la réunion précipitée de toutes ces articulations en un tems syllabique rend l' action de l' organe pénible et confuse ; et quoique chaque consonne ait naturellement son e muet pour voyelle, l' intervalle insensible que laisse entre elles ce foible son, ne suffit pas pour les articuler distinctement l' une après l' autre. Cependant ce n' est pas assez qu' une langue soit douce, elle doit avoir de quoi marquer le caractere de chaque idée, et cela dépend surtout des articulations molles ou fermes, rudes ou liantes, qu' elle nous présente au besoin : par exemple, la réunion de deux consonnes en une syllabe lui donne quelquefois plus de vigueur et d' énergie, comme de l' *f* et de l' *r* dans *frémir, frissonner, frapper* ; *frendere, frangere, fragor* ; et du *t* avec l' *r* , comme dans ces vers du Tasse tant de fois cités,

p213

*il rauco... etc.*

et comme dans ce vers de Virgile, que Le Tasse admiroit lui-même.

*convulsium remis,... etc.*

ce n' est point là de la dureté, mais de cette âpreté que le même poète estimoit dans le Dante : *questa asprezza... etc.* ce n' est jamais, comme je l' ai dit, que le travail des organes de la parole qui gêne et fatigue l' oreille ; et c' est dans les mouvemens combinés de ces organes que se trouve la raison physique de l' espèce de sympathie ou d' antipathie que l' on remarque entre les syllabes. Or les organes de la parole se divisent en trois mobiles et deux appuis : les mobiles sont le souffle, la langue et les lèvres ; les appuis sont le palais et les dents. Je ne prétens pas répéter ici la leçon du bourgeois-gentilhomme ; mais je dois indiquer la cause physique du plus ou moins de facilité que nous avons à lier les consonnes.

p214

Qu' on étudie l' action des organes dans les différentes articulations ; l' on verra pourquoi l' / est facile après l' r , et l' r pénible après l' / ; pourquoi deux labiales ne peuvent s' allier ensemble, non plus que deux dentales dont l' une est la foible de l' autre ; pourquoi le passage d' une labiale à une dentale est facile du foible au foible, comme dans *ab-diquer* ; du fort au fort, comme dans *ap-titude* ; du foible au fort, comme dans *ob-tenir* ; et impossible du fort au foible, comme dans *Cap-De Bonne-Espérance* , que l' on est obligé de prononcer *Cab-De Bonne-Espérance* . On y trouvera de même la raison de la difficulté que nous éprouvons à prononcer l' x après l' s , et réciproquement, comme Quintilien l' a remarqué : *virtus-xercis, arx-studiorum*. si l' oreille est offensée de la consonnance des voyelles, par la même raison elle doit l' être du retour subit et répété de la même articulation. Les latins avoient préféré pour cette raison *méridiem* à *medidiem* .

p215

Qu' en françois l' on traduisît ainsi le début des paradoxes de Cicéron : " Brutus, j' ai souvent remarqué que quand Caton ton oncle opinait dans le sénat " ; cela seroit choquant et risible. La fréquente répétition de l' r et de l' s est dure à l' oreille, sur-tout dans les syllabes compliquées où l' s siffle, où l' r frémit à la suite d' une autre consonne. Lamotte a corrigé dans l' une de ses odes, *censeur sage et sincère*. il auroit bien dû corriger aussi, *avide des affronts d' autrui... etc.* Et une infinité de vers aussi durs, sur lesquels il avoit le malheureux talent de se faire illusion. Le z qui blessait l' oreille de Pindaré, adouci dans notre langue, a quelquefois beaucoup de grace ; mais dans une foule d' écrits modernes on l' a ridiculement affecté.

p216

Les latins retranchoient l' x des mots composés où il devoit être selon l' étymologie ; et nous avons suivi cet exemple.

La répétition des dentales mouillées, *che*, et *ge* , est désagréable à l' oreille.

Mais écoutons ; ce berger joue les plus amoureuses chansons.

Les articulations gutturales dont quelques langues du nord sont remplies, et dont le françois est exempt, ne peuvent donner que des sons foibles et confus. En général les consonnes les plus favorables à l' harmonie sont celles qui détachent le plus distinctement les sons, et que l' organe exécute avec le plus d' aisance et de volubilité : telles sont les articulations simples de la langue avec le palais, de la langue avec les dents, de la lèvre inférieure avec les dents, et des deux lèvres ensemble.

L' / , la plus douce des articulations, semble communiquer sa mollesse aux syllabes dures qu' elle sépare. M De Fenelon en a fait un usage merveilleux dans son style. " on fit couler, dit Télémaque, des

p217

flots d' huile douce et luisante sur tous les membres de mon corps " . L' / , si j' ose le dire, est elle-même comme une huile onctueuse, qui répandue dans le style en adoucit les frottemens ; et le retour fréquent de l' article *le*, *la*, *les*, qu' on reproche à notre langue, est peut-être ce qui contribue le plus à lui donner de la mélodie : voyez quelle douceur elle communique à ce demi vers de Virgile.

*quæque lacus latè liquidos.*

le gazouillement de l' / mouillée peut servir quelquefois à l' harmonie imitative, mais on en doit réserver le fréquent usage pour les peintures qui le demandent. L' articulation mouillée qui termine le mot *règne* seroit insoutenable si elle revenoit fréquemment.

Le mouillé foible de l' / , exprimé par ce caractère *y* , et dont nous avons fait une voyelle parce qu' il est consonne vocale, est la plus délicate de toutes les articulations ; mais cette consonne si douce est trop foible pour soutenir l' e muet ; au-lieu

p218

que jointe au son de l' *a* , comme dans *paya* ,  
*déploya* , ou à telle autre voyelle sonore,  
comme dans *foyer, citoyen, rayon* , elle  
fait nombre et suffit à l' oreille.

Par cette analyse des articulations de la  
langue, on doit voir quelles sont les liaisons  
qui flattent ou qui blessent l' oreille.

Il n' y a point de liaison d' une voyelle  
finale avec la consonne initiale du mot suivant ;  
ce n' est qu' une succession de sons  
indépendans l' un de l' autre.

La liaison est réelle d' une consonne finale  
avec une voyelle initiale ; car la consonne  
s' attache à la voyelle qui la suit.

Mais comme toutes les voyelles s' allient  
avec toutes les consonnes, la liaison ne sera  
plus ou moins harmonieuse qu' autant que  
la consonne, plus forte ou plus foible, contribuera  
plus ou moins au caractere de  
l' expression. La rudesse même alors fait  
beauté, pourvû que l' articulation n' ait rien  
de pénible.

Lorsqu' en françois la consonne finale est

p219

double, comme dans *hasard* , dans *respect* ,  
on ne fait sentir que la pénultième avant  
une consonne, *le hasar ne produit rien, le  
respec m' impose silence*, et le passage est  
doux et facile : mais devant une voyelle  
on est obligé d' articuler aussi la consonne  
finale, *le respect et l' amour, le hasard est  
aveugle* : liaison dure qu' il est bon d' éviter.

Il n' y a point de liaison d' une voyelle  
avec une voyelle. Si la première est un *e*  
muet, le son en est effacé par celui de la  
seconde, cela s' appelle *élision* . Si la  
première est une voyelle pleine, la rencontre  
des deux sons s' appelle *hiatus* .

L' hiatus est quelquefois doux et quelquefois  
dur à l' oreille. Les latins du tems  
de Cicéron l' évitoient, même dans le langage  
familier ; les grecs n' avoient pas tous  
le même scrupule : on blâmoit Théophraste  
de l' avoir porté à l' excès. " si Isocrate

son maître lui en a donné l' exemple... etc. "

p220

cependant ce concours  
de voyelles que Platon s' est permis,  
non-seulement dans ses écrits philosophiques,  
mais dans une harangue de la plus  
sublime beauté, Démosthène l' évitoit avec  
soin. C' étoit donc une question indécise  
parmi les anciens, si l' on devoit se permettre  
ou s' interdire l' *hiatus* .

Pour nous à qui leur manière de prononcer  
est inconnue, prenons l' oreille  
pour arbitre.

J' ai dit que l' *hiatus* est quelquefois doux,  
quelquefois dur ; et l' on va s' en apercevoir.  
Les accents de la voix peuvent être  
tour-à-tour détachés ou coulés comme  
ceux de la flute, et l' articulation est à  
l' organe ce que le coup de langue est à  
l' instrument : or la modulation du style, comme  
celle du chant, exige tantôt des sons coulés,  
et tantôt des sons détachés, selon le caractère  
du sentiment ou de l' image que l' on veut  
peindre ; donc si la comparaison est juste,

p221

non-seulement l' *hiatus* est quelquefois permis,  
mais il est souvent agréable. C' est au  
sentiment à le choisir ; c' est à l' oreille à  
marquer sa place. Nous sommes déjà sûrs  
qu' elle se plaît à la succession immédiate  
de certaines voyelles : rien n' est plus doux  
pour elle que ces mots, *Danaé, Laïs,*  
*Dea, Leo, Ilia, Thoas, Leucothoé, Phaon,*  
*Léandre, Actéon, etc.* le même *hiatus* sera  
donc mélodieux dans la liaison des mots ;  
car il est égal pour l' oreille que les voyelles  
se succèdent dans un seul mot, ou d' un mot  
à un autre. Il y avoit chez les anciens une  
espèce de baillement dans l' *hiatus* , mais  
s' il y en a chez nous il est insensible, et la  
succession de deux voyelles ne me semble  
pas moins continue et facile dans *il y-a, il*  
*a-été-à* , que dans *Ilia, Danaé, Méléagre* .  
Nous éprouvons cependant qu' il y a  
des voyelles dont l' assemblage déplaît :

*a-u, o-i, a-an, a-en, o-un*, sont de ce nombre, et l' on en trouve la cause physique dans le jeu même de l' organe. Par

p222

exemple, des voyelles gutturales *â, é, ô*, avec celles qui résonnent au bord des lèvres ou des dents, l' *hiatus* est insupportable, et sa dureté vient du changement pénible et soudain qui doit s' opérer dans l' instrument de la voix ; au-lieu que deux voyelles dont le son se modifie à peu près dans le même point, se succèdent sans peine et sans dureté, comme dans *Ilia, Clio, Danaé* . Il n' y a que l' *hiatus* d' une voyelle avec elle-même qui soit toujours dur à l' oreille : il vaudrait mieux se donner, même en prose, la licence que Racine a prise, quand il a dit, *j' écrivis en Argos*, que de dire, *j' écrivis à Argos*. c' est encore pis quand l' *hiatus* est redoublé, comme dans *il alla à Athènes* .

On voit par-là qu' on ne doit ni éviter ni employer indifféremment dans la prose toute espèce d' *hiatus* . Il étoit permis anciennement dans les vers ; on l' en a banni par une règle à mon gré trop générale et trop sévère, Lafontaine n' en a tenu compte, et je crois qu' il a eu raison.

p223

Du reste, parmi les poètes qui observent cette règle en apparence, il n' y en a pas un qui ne la viole en effet, toutes les fois que l' e muet final se trouve entre deux voyelles ; car cet e muet s' élide, et les sons des deux voyelles se succèdent immédiatement. Hector tomba sous lui, Troy' expira sous vous. Allez donc et portez cette joy' à mon frere. Il y a peu d' *hiatus* aussi rudes que celui de ces deux vers. La règle qui permet cette élision et qui défend l' *hiatus* , est donc une règle capricieuse, et aussi peu d' accord avec elle-même, qu' avec l' oreille qu' elle prive d' une infinité de douces liaisons. Il n' y a pas moins à choisir dans la succession des consonnes que dans celle des

voyelles. L' articulation est une suite de mouvemens variés que l' organe exécute ; et du passage pénible ou facile de l' un à l' autre, dépend le sentiment de dureté ou de douceur dont l' oreille est affectée. Il faut donc examiner

p224

avec soin quelles sont les articulations sympatiques ou antipatiques dans les mots déjà composés, afin d' en rechercher ou d' en éviter la rencontre dans le passage d' un mot à un autre. On sçait, par exemple, qu' il est plus facile à l' organe de doubler une consonne en l' appuyant, que de changer d' articulation ; si l' on est libre de choisir, on préférera donc pour initiale d' un mot la finale du mot qui précède : *les grecs-sont nos modèles ; le soc-qui fend la terre.*

l' hymen-n' est pas toujours entouré de flambeaux.

Il avoit de plant vif-fermé cette avenue.

Si Lafontaine avoit mis *bordé* au-lieu de *fermé* , l' articulation seroit plus pénible.

Ainsi Virgile ayant à faire entrer le mont *Tmolus* dans un vers, l' a fait précéder d' un mot qui finit par un *t* .

*nonne vides croceos ut Tmolus odores.*

on sait que deux différentes labiales de suite sont pénibles à articuler ; on ne dira

p225

donc point *Alep fait le commerce de l' Inde, Jacob vivoit, sep verdoyant* : ainsi de toutes les articulations fatigantes pour l' organe, et qu' avec la plus légère attention il est facile de reconnoître, en lisant soi-même à haute voix ce que l' on écrit.

L' étude que je propose paroît d' abord puérile ; mais on m' avouera que les opérations de la nature ne sont pas moins curieuses dans l' homme, que celles de l' industrie dans le fluteur du célèbre Vaucanson ; et qui de nous a rougi d' aller examiner les ressorts de cette machine ?

Au choix, au mélange des sons, au soin de rendre les articulations faciles et de les

placer au gré de l' oreille, les anciens joignoient  
les accents et les nombres, double  
avantage qu' on doit leur envier, mais dont  
l' un, bien plus précieux que l' autre à mon  
avis, n' est pas interdit à la langue françoise.  
Dans les langues anciennes l' accent prosodique  
donnoit aux vers une espèce de  
mélodie. Il élevoit la voix sur telle syllabe,

p226

il l' abaissoit sur telle autre, et souvent il  
l' élevoit et l' abaissoit sur la même. Cette  
modulation attachée aux élémens d' une  
langue nous est inconnue : à peine concevons-nous  
comment elle n' altéroit pas la  
vérité de l' élocution. Tout ce qu' on peut  
imaginer de plus favorable, c' est que dans  
les momens passionnés l' accent prosodique  
cédoit sa place à l' accent naturel, et que  
dans les momens tranquilles il revenoit animer  
le récit et le sauver de la monotonie.  
Encore ne voit-on pas bien quel agrément  
pouvoit y répandre une mélodie absolument  
fortuite et indépendante de la pensée ;  
et il y a peut-être bien de la prévention  
à regretter ce que nous ne concevons  
pas.  
Si les langues modernes n' ont point  
d' accent élémentaire et prosodique, elles ont  
leur accent expressif, leur modulation  
naturelle : par exemple, chaque langue interroge,  
admire, se plaint, menace, commande,  
supplie, avec des intonnations,  
des inflexions qui lui sont propres. Une

p227

langue qui dans ce sens-là n' auroit point  
d' accent, seroit monotone, froide, inanimée ;  
et plus l' accent est varié, sensible,  
mélodieux dans une langue, plus elle est  
favorable à l' éloquence et à la poésie.  
L' accent françois est peu marqué dans  
le langage familier ; il l' est plus dans le  
débit oratoire, plus encore dans la déclamation  
poétique, et de plus en plus, selon  
le degré de chaleur et de véhémence du  
style ; de manière que dans le pathétique



de la tragédie, et dans l'enthousiasme de l'ode, il est au plus haut point où le génie de la langue lui permette de s'élever. Mais c'est toujours l'ame elle-même qui imprime ce caractère à l'expression de ses mouvemens. De-là vient, par exemple, que notre poésie assez vive dans le drame, est un peu froide dans l'épopée. Elle a une mélodie pour les sentimens ; elle n'en a point pour les images : et si mon observation est juste, c'est une nouvelle raison pour nous de rendre l'épopée aussi dramatique qu'il est possible.

p228

L'harmonie du style dans notre langue ne dépend donc pas, comme dans les langues anciennes, du mélange des sons aigus et des sons graves, mais bien du mélange des sons plus lents ou plus rapides, liés et soutenus par des articulations faciles et distinctes, qui marquent le nombre sans dureté.

Commençons par avoir une idée nette et précise du rithme, du nombre, et du metre.

Le rithme des anciens étoit dans la langue, ce que dans la musique on appelle mesure. Isaac Vossius le définit le système ou la collection des piés, et ces piés sont ce qu'on appelloit nombres. Le nombre avoit plusieurs tems, et la syllabe un tems ou deux, selon qu'elle étoit brève ou longue. On est convenu de donner à la brève ce caractère (...), et à la longue celui-ci (...). Ces élémens prosodiques se combinoient diversement, et ces combinaisons faisoient tel ou tel nombre ; ensorte

p229

que les nombres se varioient sans altérer la mesure : la valeur des notes étoit inégale, la somme des tems ne l'étoit pas, et chacun des piés ou nombres du vers étoit l'équivalent des autres.

Le metre étoit une suite de certains nombres déterminés : il réduisoit et limitoit

le rythme, et distinguoit les espèces de vers.

La mesure à trois tems n' a que trois combinaisons et ne produit que trois piés ou nombres ; le tribrasche ; le chorée ; et l' iambe. La mesure à quatre tems se combine de cinq manières, en dactile ; spondée ; anapeste ; amphibrasche ; et dipyrriche.

Les anciens avoient bien d' autres nombres dont il seroit superflu de parler ici.

Or ces nombres employés dans la prose lui donnoient une marche grave ou légère, lente ou rapide, au gré de l' oreille ; et sans avoir, comme les vers, un metre précis et régulier, elle avoit des mouvemens

p230

analogues à ceux de l' ame.  
" la prose (dit Cicéron) n' admet aucun battement de mesure,... etc. "

p231

or le même nombre tantôt satisfait pleinement l' oreille, tantôt lui laisse desirer un nombre plus ou moins rapide, plus ou moins soutenu : Cicéron lui-même en donne des exemples ; et cette diversité dans les sentimens, dont l' oreille est affectée, a le plus souvent pour principe l' analogie des nombres avec les mouvemens de l' ame, et le rapport des sons avec les images qu' ils rappellent à l' esprit.

Il y a donc ici deux sortes de plaisir, comme dans la musique. L' un, s' il est permis de le dire, n' affecte que l' oreille : c' est celui qu' on éprouve à la lecture des vers d' Homere et de Virgile, même sans entendre leur langue : il faut avouer que ce plaisir est foible. L' autre est celui de l' expression ;

p232

il intéresse l' imagination et le sentiment,

et il est souvent très-sensible.

Cicéron divise le discours en périodes et en incisives ; il borne la période à vingt-quatre mesures, et l' incisive à deux ou trois.

D'abord sans avoir égard à la valeur des syllabes, il attribue la lenteur aux incisives et la rapidité aux périodes ; et en effet, plus les repos absolus sont fréquents, plus le style semble devoir être lent dans sa marche. Mais bien-tôt il considère la valeur des syllabes dont la mesure est composée, comme faisant l'essence du nombre, et avec raison : car si les repos plus ou moins fréquents, donnent au style plus ou moins de lenteur ou de rapidité, la valeur des sons qu' on y emploie ne contribue pas moins à le précipiter ou à le ralentir ; et il est évident qu' un même nombre de syllabes arrivera plus vite au repos s' il se précipite en dactyles, que s' il se traînoit en graves spondées. On ne doit donc perdre de vue, dans la théorie des nombres, ni la coupe des périodes, ni la valeur relative des sons.

p233

Tous les genres de littérature n' exigent pas un style nombreux, mais tous demandent, comme je l' ai dit, un style satisfaisant pour l' oreille.

La diction philosophique est affranchie de la servitude des nombres : Cicéron la compare à une vierge modeste et naïve qui néglige de se parer. " cependant rien de plus harmonieux (dit-il) que la prose de Démocrite et de Platon " ; et c' est un avantage que la raison, la vérité même ne doit pas dédaigner. Il est certain cependant que dans un genre d' écrire où le terme qui rend l' idée avec précision est quelquefois unique, où la vérité n' a qu' un point, qui souvent même est indivisible, il n' y a pas à balancer entre l' harmonie et le sens ; mais il est rare qu' on en soit réduit à sacrifier l' un à l' autre, et celui qui sait manier sa langue trouve bien l' art de les concilier. Cicéron demande pour le style de l' histoire

p234

des périodes nombreuses, semblables, dit-il, à celles d' Isocrate ; mais il ajoute que ces nombres fatigueroient bien-tôt l' oreille s' ils n' étoient pas interrompus par des incisives. Ce mélange a de plus l' avantage de donner au récit plus d' aisance et de naturel ; or quand on est obligé, comme l' historien, de dire la vérité et de ne dire que la vérité, l' on doit éviter avec soin tout ce qui ressemble à l' artifice. Quintilien donne pour modèle à l' histoire la douceur du style de Xénophon " si éloignée (dit-il) de toute affectation, et à laquelle aucune affectation ne pourra jamais atteindre " .  
Il en est du style oratoire comme de la narration historique : la prose n' en doit être ni tout-à-fait dénuée de nombres, ni tout-à-fait nombreuse ; mais dans les morceaux pathétiques ou de dignité, Cicéron veut qu' on employe la période. " on sent bien,... etc. "

p235

cependant il conseille à l' orateur d' éviter la gêne : elle éteindroit le feu de son action et la vivacité des sentimens qui doivent l' animer : elle ôteroit au discours ce naturel précieux, cet air de candeur qui gagne la confiance, et qui seul a droit de persuader.  
Quant aux incisives, il recommande qu' on les travaille avec soin : " moins elles ont d' étendue et d' apparence,... etc. " or il entend par harmonie la mesure et le mouvement qui plaisent le plus à l' oreille.  
On voit combien ces préceptes sont vagues, et il faut avouer qu' il est difficile de donner des règles au sentiment. Toutefois les principes de l' harmonie du style doivent être dans la nature : chaque pensée a son étendue, chaque image son caractère, chaque mouvement de l' ame son degré de force et de rapidité. Tantôt la pensée est comme un arbre touffu dont

p236

les branches s'entrelacent ; elle demande le développement de la période. Tantôt les traits de lumière dont l'esprit est frappé sont comme autant d'éclairs qui se succèdent rapidement ; l'incise en est l'image naturelle. Le style coupé convient encore mieux aux mouvemens impétueux de l'ame : c'est le langage du pathétique véhément et passionné ; et quoique le style périodique ait plus d'impulsion à raison de sa masse, le style coupé ne laisse pas d'avoir quelquefois autant et plus de vitesse : cela dépend des nombres qu'on y employe. Il est évident que dans toutes les langues le style coupé, le style périodique sont au choix de l'écrivain, quant aux suspensions et aux repos ; mais toutes les langues ont-elles ces nombres d'où résulte la célérité ou la lenteur du mouvement ? Cette question à résoudre est au-delà de mon dessein : je me borne à la langue françoise. Si elle a, ou peut avoir une prosodie, elle a, ou peut avoir des nombres : or pour décider le premier point, je propose

p237

une alternative à laquelle je ne vois pas de milieu. Ou les sons élémentaires de la langue françoise ont une valeur appréciable et constante, et alors sa prosodie est décidée ; ou ils n'ont aucune durée prescrite, et alors ils sont dociles à recevoir la valeur qu'il nous plaît de leur donner, ce qui fait de la langue françoise la plus souple de toutes les langues ; et ce n'est pas ce que l'on prétend lorsqu'on lui dispute sa prosodie. Que m'opposera donc le préjugé que j'attaque ? Dire que les syllabes françoises sont en même tems indéçises dans leur valeur, et décidées à n'en avoir aucune, c'est dire une chose absurde en elle-même ; car il n'y a point de son, pur ou articulé, qui ne soit naturellement disposé à la lenteur ou à la vitesse, ou également susceptible de l'une et de l'autre ; et son caractère ne peut l'éloigner de celle-ci, sans l'incliner vers celle-là. Les langues modernes, dit-on, n'ont

point de syllabes qui soient longues ou brèves par elles-mêmes. Je suppose que cela soit ; les langues anciennes en ont-elles davantage ? Est-ce par elle-même qu' une syllabe est tantôt brève et tantôt longue dans les déclinaisons latines ? Veut-on dire seulement que dans les langues modernes la valeur prosodique des syllabes manque de précision ? Mais qu' est-ce qui empêche de lui en donner ? L' auteur de l' excellent traité de la *prosodie française* , après avoir observé qu' il y a des brèves plus brèves, des longues plus longues, et une infinité de douteuses, finit par décider que tout se réduit à la brève et à la longue : en effet, tout ce que l' oreille exige, c' est la précision de ces deux mesures ; et si dans le langage familier leur quantité relative n' est pas complète, c' est à l' acteur, c' est au lecteur d' y suppléer en récitant. Les latins avoient comme nous des longues plus longues, des brèves plus brèves, au rapport de Quintilien ; et les poètes ne laissoient pas de leur attribuer une valeur égale.

Quant aux douteuses, ou elles changent de valeur en changeant de place ; alors, selon la place qu' elles occupent, elles sont décidées brèves ou longues : ou réellement indécisées, elles reçoivent le degré de lenteur ou de vitesse qu' il plaît au poète de leur donner : alors, loin de mettre obstacle au nombre, elles le favorisent ; et plus il y a dans une langue de ces syllabes dociles au mouvement qu' on leur imprime, plus la langue elle-même obéit aisément à l' oreille qui la conduit. Je suppose donc, avec m l' abbé D' Olivet, tous nos tems syllabiques réduits à la valeur de la longue et de la brève ; nous voilà en état de donner à nos vers une mesure exacte et des nombres réguliers.  
" mais où trouver (me dira-t-on) le

type des quantités de notre langue ?  
L' usage en est l' arbitre ; mais l' usage  
varie, et sur un point aussi délicat que l' est  
la durée relative des sons, il est mal aisé  
de saisir la vraie décision de l' usage " .  
Il est certain que tant que les vers n' ont

p240

point de metre précis et régulier dans une  
langue, sa prosodie n' est jamais stable.  
C' est dans les vers qu' elle doit être comme  
en dépôt, semblable aux mesures que l' on  
trace sur le marbre pour rectifier celles  
que l' usage altère ; et sans cela comment  
s' accorder ? La volubilité, la mollesse, les  
négligences du langage familier sont  
ennemies de la précision. Vouloir qu' une  
langue ait acquis par l' usage seul une prosodie  
régulière et constante, c' est vouloir  
que les pas se soient mesurés d' eux-mêmes,  
sans être réglés par le chant.  
Chez les anciens, la musique a donné  
ses nombres à la poésie comme à la danse :  
ces nombres employés dans les vers et  
communiqués aux paroles, leur ont donné  
telle valeur : celles ci l' ont retenue et l' ont  
apportée dans le langage ; les mots pareils  
l' ont adoptée, et par la voie de l' analogie  
le système prosodique s' est formé insensiblement.  
Dans les langues modernes l' effet  
n' a pu précéder la cause, et ce ne sera

p241

que long-tems après qu' on aura prescrit  
aux vers les loix du nombre et de la mesure,  
que la prosodie sera fixée et unanimement  
reçue.  
En attendant elle n' a, je le sçais, que  
des règles défectueuses ; mais ces règles,  
corrigées l' une par l' autre, peuvent guider  
nos premiers pas.  
1 l' usage consulté par une oreille attentive  
et juste, lui indiquera, sinon la  
valeur exacte des sons, au-moins leur  
inclination à la lenteur ou à la vitesse.  
2 la déclamation théâtrale vient à  
l' appui de l' usage, et détermine ce qu' il

laisse indécis.

3 la musique vocale habitue depuis  
long-tems nos oreilles à saisir de justes  
rapports dans la durée relative des sons élémentaires  
de la langue. Ainsi, des observations  
faites sur l' usage du monde, sur la  
déclamation théâtrale et sur le chant modulé,  
de ces observations recueillies avec  
soin, combinées ensemble, et rectifiées  
l' une par l' autre, peut résulter un système

p242

de prosodie, ou régulier, ou du-moins  
suffisant pour les essais que je vais proposer  
dans la structure de nos vers. Il ne s' agit  
encore ici que de la prose poétique.  
La prose ne doit pas être un mélange  
de vers ; mais les mouvemens qu' on employe  
dans les vers peuvent tous passer  
dans la prose. Sa liberté la rend même  
susceptible d' une harmonie plus variée, et  
par conséquent plus expressive que celle  
des vers, dont la mesure limite les nombres.  
Il est vrai que la gêne de notre  
syntaxe est effrayante pour qui ne connoît  
point encore les souplesses et les ressources  
de la langue : l' inversion, qui  
donnoit aux anciens l' heureuse liberté de  
placer les mots dans l' ordre le plus harmonieux,  
nous est presque absolument interdite ;  
mais cette difficulté même n' a fait  
qu' exciter l' émulation du génie, et les  
auteurs qui ont eu de l' oreille, n' ont pas  
laissé de se ménager au besoin, des nombres  
analogues au sentiment ou à l' image  
qu' ils vouloient rendre.

p243

Il seroit peut-être impossible de rendre  
l' harmonie continue dans notre prose ; et  
les bons écrivains ne se sont attachés à  
peindre la pensée, que dans les mots dont  
l' esprit et l' oreille devoient être vivement  
frappés. C' est aussi à quoi se bernoit l' ambition  
des anciens ; et l' on va voir quel  
effet produisent dans le style oratoire et  
poétique, des nombres placés à propos.



Fléchier, dans l' oraison funèbre de  
M De Turenne, termine ainsi la première  
période : " pour louer la vie et pour déplorer  
la mort du sage et vaillant macchabée " . S' il eût  
dit, " du vaillant et sage  
macchabée " ; s' il eût dit, " pour louer la  
vie du sage et vaillant macchabée et pour  
déplorer sa mort " ; la période n' avait  
plus cette majesté sombre qui en fait le  
caractère : la cause physique en est dans  
la succession de l' iambe, de l' anapeste et du  
dichorée, qui n' est plus la même dès que  
les mots sont transposés. On doit sentir en  
effet que de ces nombres les deux premiers  
se soutiennent, et que les deux derniers

p244

en s' écoulant, semblent laisser tomber la  
période avec la négligence et l' abandon de  
la douleur. " cet homme (ajoute l' orateur)... etc. "  
il est aisé de voir avec  
quel soin l' analogie des nombres, relativement  
aux images, est observée dans tous  
ces repos : pour fonder un mur *d' airain* , il  
a choisi le grave spondée ; et pour réparer  
les ruines du temple, quels nombres majestueux  
il a pris ! Si vous voulez en mieux  
sentir l' effet, substituez à ces mots des synonymes  
qui n' ayent pas les mêmes quantités :  
supposez *victorieuses* à la place de  
*triomphantes* ; *temple* , au-lieu de *sanctuaire* .  
" il venoit tous les ans,... etc. " : vous ne  
retrouvez plus cette harmonie qui vous a

p245

charmé. " ce vaillant homme repoussant  
enfin avec un courage invincible,... etc. "  
que ce soit par sentiment ou par choix  
que l' orateur a peint cette mort imprévûe  
par deux iambes et un spondée, et  
qu' il a opposé la rapidité de cette chute,  
*comme enseveli*, à la lenteur de cette  
image, *dans son triomphe*, où deux nazales  
sourdes retentissent lugubrement ; il n' est  
pas possible d' y méconnoître l' analogie  
des nombres avec les idées. Elle n' est pas  
moins sensible dans la peinture suivante :

" au premier bruit de ce funeste accident,... etc. "

p246

avec quel soin l' orateur a coupé, comme par  
des soupirs, ces mots, *saisis, muets,*  
*immobiles !* comme les deux dactyles renversés  
expriment bien l' impétuosité de la douleur,  
et les deux spondées qui les suivent l' effort  
qu' elle fait pour éclater ! Comme la lenteur  
et la résonnance des sons rendent bien l' image  
de ce *long et morne silence !* comme  
le dipirriche et le dactyle suivis d' un spondée,  
peignent vivement les pleurs de Jérusalem !  
Comme le mouvement renversé de  
l' iambe et du chorée dans *s' ébranlèrent* ,  
est analogue à l' action qu' il exprime !  
Combien plus frappante encore est l' harmonie  
imitative dans ces mots, " le Jourdain  
se troubla, et ses rivages retentirent

p247

du son de ces lugubres paroles " !  
Bossuet n' a pas donné une attention aussi  
sérieuse au choix des nombres : son harmonie  
est plutôt dans la coupe des périodes,  
brisées ou suspendues à propos, que  
dans la lenteur ou la rapidité des syllabes ;  
mais ce qu' il n' a presque jamais négligé  
dans les peintures majestueuses, c' est de  
donner des appuis à la voix sur des syllabes  
sonores et sur des nombres imposants.  
" celui qui règne dans les cieux, et de  
qui relevent tous les empires, à qui seul  
appartient la gloire, la majesté, l' indépendance,  
etc. " qu' il eût placé l' *indépendance*  
avant *la gloire* et *la majesté* ; que  
devenoit l' harmonie ? " il leur apprend (dit-il  
en parlant des rois), il leur apprend  
leurs devoirs d' une manière souveraine  
et digne de lui " . Qu' il eût dit seulement  
*d' une manière digne de lui* , ou *d' une manière*  
*absolue et digne de lui* ; l' expression perdoit  
sa gravité : c' est le son déployé sur la  
pénultième de *souveraine* qui en fait la  
pompe.

p248

" si elle eut de la joie de regner sur une grande nation (dit-il de la reine d' Angleterre) " , c' est parce qu' elle pouvoit contenter le desir immense qui sans cesse la sollicitoit à faire du bien " . Retranchez l' épithete *immense* , substituez-y celle d' *extrême* , ou telle autre qui n' aura pas cette nazale volumineuse ; l' expression ne peindra plus rien.

Examinons du même orateur le tableau qui termine l' oraison funèbre du grand Condé. " nobles rejettons de tant de rois,... etc. "

p249

quel exemple du style harmonieux ! *obscurcies et couvertes de votre douleur* n' auroit peint qu' à l' imagination, *comme d' un nuage* rend le tableau sensible à l' oreille. Bossuet pouvoit dire, *les déplorables restes d' une si auguste naissance* ; mais pour exprimer son idée il ne lui falloit pas de grands sons : il a préféré *le peu qui reste* , et a réservé la pompe de l' harmonie pour *la naissance, la grandeur et la gloire* , qu' il a fait contraster avec ces foibles sons. La même opposition se fait sentir dans ces mots, *vaines marques de ce qui n' est plus*. quoi de plus expressif à l' oreille que ces figures *qui semblent pleurer autour d' un tombeau ! c' est la lenteur d' une pompe funèbre*. Et que l' on ne dise pas que le hasard produit ces effets : je découvre par-tout dans les bons écrivains les traces du sentiment ou de la réflexion : si ce n' est point l' art, c' est le génie ; car le génie est l' instinct des grands

p250

hommes. Il suffit de lire ces paroles de Fléchier dans la peroration de Turenne : " ce grand homme étendu sur ses propres trophées, ce corps pâle et sanglant auprès duquel fume encore la foudre qui l' a frappé " . Il suffit de les lire à haute voix, pour sentir l' harmonie qui résulte de cette

longue suite de syllabes tristement sonores,  
terminée tout-à-coup par ce dipirriche,  
*qui l' a frappé.* dans le même endroit,  
*au-lieu de la religion et de la patrie éplorée* ,  
que l' on dise, *de la religion et de la patrie en  
pleurs*, il n' y a plus aucune harmonie ; et  
cette différence si sensible pour l' oreille,  
dépend d' un dictionnaire sur lequel tombe la  
période : effet singulier de ce nombre, dont  
on peut voir l' influence dans presque tous  
les exemples que je viens de citer, et qui  
dans notre langue, comme dans celle des  
latins, conserve sur l' oreille le même empire  
qu' il exerçoit du tems de Cicéron.  
Je n' ai fait sentir jusqu' à présent qu' une

p251

harmonie majestueuse et sombre, parce  
que j' en ai pris les modèles dans des discours  
où tout respire la douleur. Mais  
dans les momens tranquilles, dans la peinture  
des douces émotions de l' ame, dans  
les tableaux naïfs et touchans, l' éloquence  
françoise a mille exemples du pouvoir et  
du charme de l' harmonie. Lisez les discours  
enchanteurs que le vénérable Massillon  
adessoit à un jeune roi ; vous verrez  
combien la mélodie des paroles ajoute à  
l' onction céleste de la sagesse et de la  
vertu.

Le poëme épique est encore plus varié  
dans son harmonie ; mais par malheur  
nous avons peu de poëmes en prose que  
l' on puisse citer comme des modèles du  
style harmonieux : il semble que les  
traducteurs n' aient pas même eu la pensée  
de substituer à l' harmonie des poëtes anciens  
les nombres et les mouvemens dont  
notre langue étoit capable. Cependant on  
en trouve plus d' un exemple dans la traduction  
du paradis perdu et dans celle de

p252

l' iliade ; et quoi qu' en disent les partisans  
trop zélés de nos vers, lorsque dans Homere  
la terre est ébranlée d' un coup du  
trident de Neptune, l' effroi de Pluton qui

*s' élance de son trône* , est mieux peint par ces mots de Madame Dacier que par l' hémistiche de Boileau, *Pluton sort de son trône*. et lorsqu' elle dit des enfers : " cet affreux séjour, demeure éternelle des des ténèbres et de la mort, abhorré des hommes et craint même des dieux " ; sa prose me semble, même du côté de l' harmonie, au-dessus des vers :  
cet empire odieux  
abhorré des mortels et craint même des dieux,  
où l' on ne trouve rien de semblable à ces nombres, *demeure éternelle des ténèbres et de la mort*.  
l' auteur du Télémaque excelle dans les situations paisibles. Sa prose mélodieuse et tendre exprime le caractère de son ame, la douceur et l' égalité ; mais dans les momens où l' expression demanderoit des mouvemens brusques et rapides ; son style n' y

p253

répond pas assez. On voit dans les mêmes tableaux, des exemples du charme naturel de son harmonie, et du défaut de vigueur qu' on lui reproche avec raison.  
Jettons les yeux sur la description de la grotte de Calipso : " les doux zéphirs conservoient en ce lieu,... etc. "

p254

qui ne sent pas la mélodie que répand dans ces périodes le choix et l' enchaînement de ces mots, *une délicieuse fraîcheur ; des prés semés d' amaranthes et de violettes ; aussi clair que le crystal ; mille fleurs naissantes émailloient ces tapis verts, etc.* ? que l' on déplace, que l' on change quelques-uns de ces nombres ; qu' au lieu de cette chute, *tomboit à gros bouillons pleins d' écume*, où le dichorée est encore employé, on écrive, *tomboit à gros bouillons en écumant*, il semble que ce ne soit plus la même chose, tant l' harmonie ajoute à la couleur. Mais pour peindre la fuite du ruisseau il eût fallu des nombres fugitifs ; et *au-travers de la prairie* est une finale

traînante.

Aucun de ces exemples, me dira-t-on, n' est incontestable : je l' avoue, et la raison en est que la prosodie de la langue n' est pas encore décidée. Mais, 1 j' ose dire qu' il n' est pas de bon lecteur qui ne donne

p255

aux mots que j' ai notés la quantité que je leur assigne ; 2 si les exemples sont douteux, l' expérience est infaillible ; et il n' y a personne qui n' éprouve tous les jours en écrivant, qu' après avoir rendu complètement son idée, il lui manque souvent quelque chose. Or cette inquiétude n' est pas celle de l' esprit, car il est content ; mais celle de l' oreille qui demande le nombre, et qui n' est tranquille qu' après qu' un mot, quelquefois inutile au sens, est venu remplir la mesure.

C' est sur-tout dans le récit, que le poète doit rechercher les nombres : ils ajoûtent au coloris des peintures un degré de vérité qui les rend mobiles et vivantes. Par-là les plus petits objets deviennent intéressans ; une paille, une feuille qui voltige dans un vers nous étonne et nous charme l' oreille.

Mais dans le style passionné, c' est à la coupe des périodes qu' il faut s' attacher ;

p256

c' est de-là que dépend essentiellement l' imitation des mouvemens de l' ame. L' impatience, la crainte de Nisus pouvoit-elle être mieux exprimée ? Quoi de plus vif, de plus pressant que cet ordre de Jupiter ? Voyez au contraire dans le monologue d' Armide, l' effet des mouvemens interrompus. Frappons... ciel ! Qui peut m' arrêter ? ... etc.

p257

Dans tout ce que je viens de dire en faveur de notre langue, pour encourager

les poètes à y chercher la double harmonie des sons et des mouvemens, je n' ai proposé que la simple analogie des nombres avec le caractère de la pensée. La ressemblance réelle et sensible des sons et des mouvemens de la langue avec ceux de la nature, cette harmonie imitative qu' on appelle *onomatopée* , et dont nous voyons tant d' exemples dans les anciens, n' est pas permise à nos poètes. La raison en est, que dans la formation des langues grecque et latine, l' oreille avoit été consultée, au-lieu que les langues modernes ont pris naissance dans des tems de barbarie, où l' on parloit pour le besoin et nullement

p258

pour le plaisir. En général, plus les peuples ont eu l' oreille sensible et juste, plus le rapport des sons avec les choses a été observé dans l' invention des termes. La dureté de l' organe a produit les langues apres et rudes ; l' excessive délicatesse a produit les langues foibles, sans énergie et sans couleur. Or une langue qui n' a que des syllabes apres et fermes, ou que des syllabes molles et liantes, a le défaut d' un monocorde. C' est de la variété des voyelles, et des articulations, que dépend la fécondité d' une belle harmonie. Dire d' une langue qu' elle est douce ou qu' elle est forte, c' est dire qu' elle n' a qu' un mode ; une langue riche les a tous. Mais si les divers caractères de fermeté et de mollesse, de douceur et d' apreté, de vîtesse et de lenteur y sont répandus au hasard, elle exige de l' écrivain une attention continuelle, et une adresse prodigieuse pour suppléer au peu d' intelligence et de soin qu' on a mis dans la formation de ses élémens ; et ce qu' il en coûtoit aux Démosthènes

p259

et aux Platons, doit nous consoler de ce qu' il nous en coûte. Il n' est facile dans aucune langue de concilier l' harmonie avec les autres qualités du style ; et si l' on

veut imaginer une langue qui peigne naturellement, il faut la supposer, non pas formée successivement et au gré du peuple, mais composée ensemble et de concert, par un métaphysicien comme Locke, un poète comme Racine, et un grammairien comme Du Marsais. Alors on voit éclore une langue à-la-fois philosophique et poétique, où l' analogie des termes avec les choses est sensible et constante, non-seulement dans les couleurs primitives, mais dans les nuances les plus délicates ; de manière que les synonymes en sont gradués du rapide au lent, du fort au foible, du grave au léger, etc. Au système naturel et fécond de la génération des termes, depuis la racine jusqu' aux derniers rameaux, se joint une richesse prodigieuse de figures et de tours, une variété infinie dans les mouvemens, dans les tons, dans le mélange

p260

des sons articulés et des quantités prosodiques, par conséquent, une extrême facilité à tout exprimer, à tout peindre : ce grand ouvrage une fois achevé, je suppose que les inventeurs donnassent pour essais quelques morceaux traduits d' Homère et d' Anacréon, de Virgile et de Tibule, de Milton et de L' Arioste, de Corneille et de Lafontaine : d' abord ce seroient autant de grifes qu' on s' amuseroit à expliquer à l' aide des livres élémentaires ; peu-à-peu on se familiariseroit avec la langue nouvelle, on en sentiroit tout le prix : on auroit même par la simplicité de sa méthode, une extrême facilité à l' apprendre ; et bien-tôt pour la première fois, on goûteroit le plaisir de parler un langage qui n' auroit eu ni le peuple pour inventeur, ni l' usage pour arbitre, et qui ne se ressentiroit ni de l' ignorance de l' un ni des caprices de l' autre. Voilà un beau songe, me dira-t-on : je l' avoue, mais ce songe m' a semblé propre à donner l' idée de ce que j' entends par l' harmonie d' une langue ; et

p261



tout l' art du style harmonieux consiste à rapprocher, autant qu' il est possible, de ce modèle imaginaire la langue dans laquelle on écrit.

## CHAPITRE 7

*du mécanisme des vers.*

le sentiment du nombre nous est si naturel, que chez les peuples les plus sauvages la danse et le chant sont cadencés. Par la même raison, dès qu' on s' est avisé de parler en chantant, les sons articulés ont dû s' accommoder au chant. Telle est l' origine des vers. Ce qui les distingue de la prose, c' est la rime, la mesure et la cadence.

La rime est la consonnance des finales des vers. Cette consonnance doit être sensible à l' oreille : il faut donc qu' elle tombe

p262

sur des syllabes sonores ; et si les vers finissent par une muette, la rime doit être double et commencer à la pénultième : *attendre, prétendre ; auspice, propice.* quoique dans les finales des mots les consonnes qui suivent la voyelle ne se fassent presque jamais sentir, cependant, pour rimer à l' oeil en même tems qu' à l' oreille, et concilier ainsi le suffrage des deux sens, on veut que les deux finales présentent les mêmes caractères, ou des caractères équivalens : par exemple, *sultan* ne rime point avec *instant* ; *instant* et *attend* riment ensemble.

Le nombre a été jusqu' ici confondu dans nos vers avec la mesure ; ou plutôt on ne leur a donné ni mesure ni nombre précis : c' est pourquoi il est si facile d' en faire de mauvais, et si difficile d' en faire de bons.

Nos vers réguliers sont de douze, de dix, de huit ou de sept syllabes : voilà ce qu' on appelle mesure. Le vers de douze est coupé par un repos après la sixième,

et le vers de dix, après la quatrième : le repos doit tomber sur une syllabe sonore, et le vers doit finir tantôt par une sonore, tantôt par une muette : voilà ce qu' on appelle cadence.

Toutes les syllabes du vers, excepté la finale muette, doivent être sensibles à l' oreille : voilà ce qu' on appelle nombre.

On sait que la syllabe muette est celle qui n' a que le son de cet e foible, qu' on appelle *muet* ou *féminin* : c' est la finale de *vie* et de *flamme* . Toute autre voyelle a un son plein.

Dans le cours du vers, l' e féminin n' est admis qu' autant qu' il est soutenu d' une consonne, comme dans *Rome* et dans *gloire* .

S' il est seul, il ne fait pas nombre, et l' on est obligé de placer après lui une voyelle qui l' efface, comme *vi' active*, *anné' abondante* : cela s' appelle élision. L' *h* initiale, qui n' est point aspirée, est nulle, et n' empêche pas l' élision.

On peut élider l' e muet final, quand même il est articulé ou soutenu d' une consonne ;

mais on n' y est pas obligé : *gloire durable* et *gloir' éclatante* sont au choix du poète. Si l' on veut que l' e muet articulé fasse nombre, il faut seulement éviter qu' il soit suivi d' une voyelle ; comme si l' on veut qu' il s' élide, il faut qu' une voyelle initiale lui succède immédiatement. Dans la liaison d' *hommes illustres* , l' e muet d' *hommes* ne s' élide point : l' *s* finale y met obstacle.

Il n' y a d' élision que pour l' e muet : la rencontre de deux voyelles sonores s' appelle *hiatus* ; et l' *hiatus* est banni du vers.

Je crois avoir prouvé qu' on a eu tort de l' en exclure : quoi qu' il en soit, l' usage a prévalu.

J' ai dit que la finale du vers est tour-à-tour sonore et muette. Le vers à finale sonore s' appelle *masculin* , les anglois le nomment, vers à *rime simple* , et les italiens, vers *tronqué* . Le vers à finale muette s' appelle *féminin* , les anglois et les italiens

le nomment, vers à *rime double* . Il est vrai que dans le vers français, la finale est plus

p265

foible que dans le vers italien ; mais l' une est aussi brève que l' autre, et c' est de la durée, non de la qualité des sons, que résulte le nombre du vers.

Cette finale, sur laquelle la voix expire, n' étant pas assez sensible à l' oreille pour faire nombre, on la regarde comme superflue, et on ne la compte pas. Le vers féminin, dans toutes les langues, a donc le même nombre de syllabes que le vers masculin, et de plus sa finale muette.

Les vers masculins sans mélange auroient une marche brusque et heurtée ; les vers féminins sans mélange auroient de la douceur, mais de la mollesse. Au moyen du retour alternatif et périodique de ces deux espèces de vers, la dureté de l' un et la mollesse de l' autre se corrigent mutuellement, et la variété qui en résulte est je crois un avantage de notre poésie sur celle des italiens, sur-tout si l' on s' applique à donner à l' entrelacement des rimes toute la grace qu' il peut avoir.

On a voulu jusqu' à présent que la tragédie

p266

et l' épopée fussent rimées par distiques, et que ces distiques fussent tour-à-tour masculins et féminins. On a permis les rimes croisées au poème lyrique, à la comédie et à tout ce qu' on appelle poésies familières et fugitives. Ainsi la gêne et la monotonie sont pour les longs poèmes ; et les plus courts ont le double avantage de la liberté et de la variété. N' est-ce pas plutôt aux poèmes d' une longue étendue qu' il eût fallu permettre les rimes croisées ? Je le croirois plus juste, non-seulement parce que les vers masculins et féminins entrelacés n' ont pas la fatigante monotonie des distiques, mais parce que leur marche libre, rapide et fière, donne du mouvement au récit, de la véhémence à

l' action, du volume et de la rondeur à la période poétique. On a pris pour de la majesté la pesanteur des vers qui se tiennent comme enchaînés deux-à-deux, et qui se retardent l' un l' autre ; mais la majesté consiste dans le nombre, le coloris, l' éclat et la pompe du style ; et le morceau

p267

le plus majestueux de la poésie française, la prophétie de Joad dans Athalie, est écrit en rimes croisées. Voyez de même dans l' opéra de Proserpine, s' il manque rien à la majesté des vers entrelacés dans le début de Pluton. Du reste, on sait que la nécessité gênante et continuelle de deux rimes accouplées, amène souvent des vers foibles et superflus : or une difficulté infructueuse est toujours un vice dans l' art.

Mais de quelque façon que l' on entrelace les rimes, l' oreille exige qu' il n' y ait jamais de suite deux finales pleines, ni deux muettes de différens sons, comme *vainqueur* et *combat* , comme *victoire* et *couronne* . Elle demande aussi que la rime ne change qu' au repos absolu. C' est une règle trop négligée, et j' aurai lieu de faire voir combien elle contribue à donner aux vers un mouvement périodique et nombreux. Peut-être y a-t-il encore de nouveaux moyens d' ajouter au nombre et à la cadence

p268

de nos vers : essayons de les rechercher par la voie de l' analogie. Ceci est inutile aux poètes qui ont l' oreille sensible et juste ; mais la délicatesse de l' organe n' est pas donnée à tous ceux qui ont du talent pour la poésie ; et si par la méthode on y peut suppléer, on aura fait quelque chose d' utile.

Les italiens regardent comme un avantage de leur vers sur le nôtre, le double accent qui le frappe, et le changement du repos. Ils appellent accent, une syllabe de

poids sur laquelle la voix se repose à l' hémistiche et à la fin du vers. Il est certain que ces deux appuis marquent la cadence ; mais nos bons poètes les ont observés sans autre guide que l' oreille, et cela n' est pas mal-aisé. Toutefois je ne prétends pas qu' on en fasse une règle sévère : je dis seulement, que dans un morceau de peinture ou d' éloquence, lorsque le vers doit marcher avec pompe, il est aussi facile qu' avantageux de placer à l' hémistiche et

p269

à la fin du vers deux sons mâles et soutenus, sur lesquels la voix se repose et s' étend ; et l' on va voir que l' un des principes de la langue françoise a pour objet de multiplier ces appuis.

Quant au déplacement du repos, la variété qui en résulte peut plaire aux italiens et aux anglois qui les ont imités :

il seroit même injuste et ridicule de disputer à des peuples aussi cultivés leurs plaisirs ; mais qu' il me soit permis d' observer que ce changement dans la coupe du vers héroïque italien, divisé tour-à-tour en 4 et 6, 5 et 5, 6 et 4, sans compter la finale brève, lui donne tantôt la forme du vers françois de dix syllabes, tantôt celle du saphique ou de l' alcaïque, et tantôt celle du phaléuce.

Vers de dix syllabes.

*giace il cavallo-al... etc.*

vers alcaïque ou saphique.

*d' antica selva-dal... etc.*

p270

vers phaléuce.

*non piu... etc.*

or notre oreille répugne à ces interruptions du mouvement donné ; et nous avons pour nous l' exemple des anciens, qui dans leurs poèmes héroïques n' ont fait que varier le nombre, sans jamais changer le rithme du vers.

Il est vrai que les vers héroïques italiens étant féminins presque sans mélange, ils

seroient monotones s' ils avoient tous la même coupe. Mais notre vers de dix syllabes n' a pas cet inconvénient : la marche en est régulière et n' est point fatigante ; il coule de source ; il est doux sans lenteur ; il est rapide sans cascade ; et l' inégalité des deux hémistiches, avec le mélange des finales alternativement sonores et muettes, en supposant les rimes croisées, suffiroit pour le sauver de la monotonie, sans qu' on altérât le mouvement. Il faut avouer cependant qu' il n' y a que les vers grecs et latins où la variété

p271

des nombres se concilie pleinement avec la régularité de la mesure, et c' est dans cette source qu' on doit puiser l' art de la versification ; mais pour tirer quelque fruit de l' exemple des anciens, il faut commencer par se persuader que notre langue a sa prosodie, ou peut l' avoir comme les leurs, et je crois l' avoir démontré. Il est vrai que dans la langue françoise, comme dans toutes les langues, tels nombres sont plus rares et tels nombres plus familiers : aussi n' est-elle pas indifférente à toutes les formes de vers ; et de-là vient, par exemple, le mauvais succès de nos anciens poètes, qui ont voulu composer en françois des élégiaques sur le modèle des latins. Mais cela prouve seulement qu' ils n' avoient pas étudié le caractère de la langue ; et nous allons voir qu' il y a des mouvemens qu' elle observe sans nul effort. Je demanderois seulement qu' on accordât à la prosodie poétique ce que l' oreille ne lui refuse pas, et ce que l' usage même lui cede. à propos de l' e féminin, qui redoublé

p272

à la fin d' un mot, se change en é masculin sur la pénultième, " la langue (dit m l' abbé D' Olivet) a consulté les principes de l' harmonie,... etc. " il observe ailleurs, " qu' une syllabe douteuse,... etc. "

il fait remarquer aussi, que la première syllabe d' *heure* est brève dans, *une heure entière*, et longue dans, *depuis une heure*, par la raison que dans l' une elle est passagère, et que dans l' autre c' est le point du repos.

Le même, après avoir mis au nombre des syllabes brèves la pénultième de *modèle, fidèle, paresse, caresse, tranquile, facile, etc.* ajoute : " mais cela n' empêche pas que dans le chant... etc. "

p273

par la même raison il doit donc être permis d' allonger aussi dans les vers, quand le nombre l' exige, la pénultième des mots suivants, fût-elle décidée brève dans le langage familier : *audace, menace ; fatale, rivale ; organe, profane ; vaste, faste ; éclatte, flatte ; ténèbres, célèbres ; veine, peine ; regrette, secrette ; pénétre, lettre ; funeste, céleste ; sublime, victime ; justice, propice ; habite, subite ; idole, immole ; couronne, environne ; homme, Rome ; parfume, allume ; chute, exécute, etc.*

la musique vocale les prolonge, et l' oreille n' en est point offensée ; la déclamation peut donc les prolonger aussi : bien entendu cependant qu' elle n' altère point la qualité du son : par exemple, l' *a* de *fatale* et d' *organe* sera fermé, quoiqu' il soit long, ainsi que l' *è* pénultième de *misere* et de *mere* . De même l' *o* de *couronne* , de *Rome*

p274

et d' *idole* se prolongera, sans approcher du son de l' *o* grave de *trône*, d' *atôme* , et de *pôle* ; ce qu' il est important d' observer. On peut m' opposer le peu de volume du son de l' *é* , de l' *i* et de l' *u* ; mais ces mêmes sons aussi grèles dans le latin, ne laissent pas de s' y prolonger ; et en effet, le volume du son n' en décide pas la durée. Dans les exemples que donne m' l' abbé D' Olivet des pénultièmes longues dans certains mots et brèves dans d' autres, j' observe

que la longue est le plus souvent affectée  
aux termes nobles, usités au théâtre ;  
et la brève, aux mots qui sont plus  
en usage dans le langage familier : ce qui  
prouve que la musique et la déclamation  
tendent insensiblement à se ménager des  
appuis sur le son qui précède la finale  
muette ; car l' oreille est sans cesse occupée  
à ramener la langue aux principes de l' harmonie,  
et c' est au spectacle sur-tout qu' elle  
apporte un discernement délicat.  
Si la déclamation et le chant étoient  
consultés sur la prosodie poétique, non-seulement

p275

les voyelles qui précèdent l' e  
muet seroient longues, mais toute finale  
pleine auroit droit de l' être, au-moins  
dans les repos.  
La valeur des articles, et d' une infinité  
de monosyllabes qui semblent douteux,  
seroit décidée par la même voye. Par  
exemple, l' usage constant du théâtre veut  
que l' è ouvert de *mes, ses, les* se prolonge  
s' il est suivi d' une brève, *mes amis*, ou d' un  
monosyllabe long, *mes yeux* ; mais il  
permet qu' on l' abrège avant les mots dont la  
première est longue, *les enfers* ; et tel est  
le génie de notre langue, que dans un  
nombre, quel qu' il soit, l' oreille et la voix  
ne demandent qu' un point d' appui. De  
trois syllabes, dont chacune seroit longue  
au besoin, la voix choisira donc celle dont  
la lenteur favorise le plus l' expression, et  
glissera sur les deux autres. écoutez une  
actrice récitant ce vers dans le rôle d' Inès.  
éloignez mes enfans, ils redoublent mes maux.  
Vous allez voir que dans ce nombre, *mes  
enfans* , la voix passe rapidement la première,

p276

appuie en gémissant sur la seconde,  
et tombe comme épuisée sur la troisième.  
Cette observation peut faire entendre  
comment une infinité de syllabes changent  
de valeur, pour favoriser l' expression et  
le nombre : avantage inestimable de notre



langue, si l' on savoit en profiter. Les grecs se donnoient la même licence, et l' on en a fait des figures de mots sous le nom de *sistole* et de *diastole* ; mais les choses de sentiment n' ont pas besoin d' autorité. En général, l' usage du théâtre aplaudit presque toutes les difficultés de la prosodie poétique. Soit que la sensible Clairon récite les vers de Racine ; soit que le mélodieux Lully ait noté les vers de Quinault ; il n' y a point d' oreille qui n' adopte les nombres que l' une ou l' autre lui fait sentir. L' habitude en est prise, les suffrages sont recueillis, l' ouvrage est plus avancé qu' on ne pense ; et la valeur des mots usités sur l' un et l' autre théâtre étant une fois décidée, il est facile de déterminer par la voie de l' analogie, la quantité prosodique des

p277

termes que l' on n' y a point encore employés. Mais ce seroit sur-tout lorsque dans nos vers on commenceroit à observer les nombres, que le système de la prosodie se développeroit à vûe d' oeil. Cependant, quel seroit dans nos vers l' emploi de ces nombres une fois reconnus ? Mon dessein est-il de renouveler l' entreprise abandonnée depuis près de deux cens ans, d' assujettir les vers françois aux règles étroites des vers latins ? Non sans doute. Mais si le françois n' a pas les mêmes nombres que le latin, ou que telle autre langue, il en a les équivalens : par exemple, il a peu de spondées et de dactiles ; mais il abonde en anapestes, en chorées et en iambes. Je parle un langage inconnu à bien des lecteurs : pour m' en faire entendre rappelons ici les élémens des vers anciens. Ces vers étoient composés de piés ou mesures. La mesure régulière avoit, comme je l' ai dit, trois ou quatre tems ; et j' en ai donné les formules, avec les noms qui les désignoient.

p278

Du mélange du dactile, et du spondée, étoient

composés le vers héroïque ou hexamètre, et le vers asclépiade. Mais dans l' hexamètre il n' y avait que le 5 e pié qui exigeât le dactile, et que le 6 e qui exigeât le spondée : dans les quatre premiers le poète avait le choix du spondée ou du dactile, au gré de son oreille, et selon que l' image ou le sentiment lui demandoit plus de lenteur ou de rapidité. Le spondée prenoit même quelquefois la place du dactile au 5 e pié, pour favoriser l' harmonie, et l' on plaçoit alors le dactile au 4 e afin qu' il n' y eût pas trois spondées de suite à la fin du vers. On voit par-là combien le nombre de l' hexamètre étoit varié, docile et fécond. Notre langue pour l' imiter n' a pas assez de

p279

dactiles et de spondées : les anapestes dont elle est remplie ont un mouvement opposé à celui du dactile ; mais si le rythme de l' hexamètre s' y refuse, celui de l' asclépiade s' y prête aisément.

Dans l' asclépiade, la place du dactile et du spondée étoit immuable : voici la forme de ce vers. (...).

La longue, qui est seule au milieu, étoit suivie d' un silence de deux tems, qui avec elle formoit une mesure. Ainsi l' asclépiade étoit composé de cinq mesures à quatre tems. Je crois avoir déjà observé dans l' un des articles de l' encyclopédie, que ce vers a servi de modèle à notre vers héroïque : en effet, un asclépiade est un vers françois masculin de la plus parfaite régularité. Mais un vers françois n' est pas un asclépiade : le nombre des syllabes et le repos sont les mêmes ; mais la valeur prosodique

p280

des syllabes est déterminée dans le latin, et ne l' est pas dans le françois. Il est même impossible, vû l' indigence des dactiles, de faire constamment dans notre langue des asclépiades réguliers ; et quand cela seroit facile, il faudroit l' éviter : en voici la raison. L' asclépiade est invariable,

et par conséquent monotone : aussi ne l' employoit-on que dans de petits poèmes lyriques. Nous avons destiné au contraire notre vers héroïque à l' épopée, à la tragédie, aux deux poèmes dont l' étendue exige le plus de variété. D' ailleurs plus l' asclépiade est compassé dans sa marche, plus il s' éloigne de la liberté du langage naturel : il ne convient donc point à la poésie dramatique, dont le style doit être celui de la nature. Enfin le caractère de notre langue est d' appuyer sur la pénultième ou sur la dernière syllabe des mots ; et presque tous les piés de l' asclépiade se soutiennent sur la première et glissent sur les deux suivantes. C' en est assez pour faire sentir que nous ne pouvons ni ne devons

p281

affecter l' asclépiade pur. Mais n' y auroit-il pas moyen de varier les nombres de l' asclépiade sans en altérer le rithme, comme on varie les notes de musique sans altérer la mesure du chant ? C' est ce que j' ose proposer ; et si quelqu' un regarde ce projet comme une idée chimérique, je le préviens qu' il y a dans Racine, Voltaire, Lafontaine et Quinault, que j' ai actuellement sous les yeux, mille et mille vers mesurés, comme j' entends que les vers françois peuvent l' être. Je n' en cherchois que quelques exemples, j' en ai trouvé sans nombre ; et je ne propose aux jeunes poètes que d' essayer par réflexion ce que leurs maîtres ont fait par un sentiment exquis de la cadence et de l' harmonie. Commençons par nous retracer les deux piés de l' asclépiade, (...) : sans changer la mesure de ces deux nombres, on peut les remplacer par l' un de ces équivalens.

p282

D' abord ne changeons que les dactiles. Le mouvement n' est plus le même, et les piés du vers sont égaux. Au sein tumultueux de la guerre civile.

Un roi victorieux écrase mes serpens.  
Ils sont ensevelis sous la masse pesante.  
Pourquoi l' assassiner ? Qu' a-t-il fait ? à quel  
titre ?

Supposons ensuite que dans le premier  
hémistiche le dactile ou l' équivalent prenne  
la place du spondée, et le spondée celle  
du dactile, comme dans ce vers :

l' indifférent Atis n' en sera point jaloux.

Supposons encore le second hémistiche  
composé d' un dipirriche et d' un spondée,  
ou d' un spondée et d' un dipirriche, comme  
dans ces exemples :

et je lui portemon coeur à dévorer.

Vient enflammer mon sang et dévorer mon coeur.

Les combinaisons commencent à se multiplier ;

mais ce n' est pas tout. Nous avons  
observé que le repos de l' asclépiade est

p283

moitié vuide et moitié rempli par la syllabe  
longue qui suspend l' hémistiche : or  
ce repos peut être tout en silence, et il  
l' est communément dans notre façon de  
réciter. Alors le premier hémistiche se saisit  
de la sixième syllabe, et devient par-là  
susceptible des mêmes nombres que le second.

Dans cette supposition chaque hémistiche  
peut donc être divisé de deux  
manières : en 2 et 4, et en 3 et 3.

*division en 2 et 4.*

enfin je me dérobe à la joie importune.

Ce que la nuit des tems enferme dans ses voiles.

Leur cours ne change point et vous avez changé.

Il part ; dans ce moment d' Estrée évanouie,

*division en 3 et 3.*

le moment où je parle est déjà loin de moi.

Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

Le quadrupède écume et son oeil étincelle.

Mais le zéphir léger et l' onde fugitive.

Anime l' univers et vit dans tous les coeurs.

p284

Ces deux divisions peuvent se combiner  
ensemble, et c' est encore un moyen de  
multiplier les formules du vers. Mais voici  
une source de variété bien plus féconde,

et qui n' a pas d' exemple chez les anciens.  
Il y a, même dans le langage familier,  
de petits repos ou silences : ces repos sont  
plus marqués dans la déclamation poétique,  
et ils occupent des tems sensibles  
dans la mesure du vers. Si donc le poète  
savait en apprécier la valeur, comme fait  
le musicien, il pourroit, avant ce silence,  
n' employer qu' un pié de trois tems, un  
iambe, par exemple, au-lieu d' un anapeste,  
ou un chorée à la place d' un dactyle.  
Oui, je viens dans son temple adorer l' éternel,  
je viens, selon l' usage antique et solemnel.  
On voit que le second vers commence par  
un iambe ; mais aux trois tems de l' iambe  
se joint un tems de silence qui remplit la  
mesure. Observez au contraire que si dans  
le premiers vers on met un silence après  
*oui* , comme cela se peut, *oui, je viens dans  
son temple* ; l' oreille ne sent plus le nombre

p285

de l' anapeste : le tems de la virgule est de  
trop. Il n' en est pas de même dans l' exemple  
suivant.  
Oui, c' est Agamemnon, c' est ton roi qui t' éveille.  
La premiere mesure a besoin du silence,  
qui de l' iambe fait l' anapeste : *oui, c' est  
Agamemnon*. le silence remplit de même  
la mesure de l' iambe dans le troisième pié  
de ce vers.  
Je souhaite, je crains, je veux, je me repens.  
Ces petits repos, semés dans nos vers, y  
feroient ce qu' ils font en musique ; mais il  
faut savoir les compter à propos ; et l' art  
de les faire valoir est un des prestiges de  
la lecture.  
La 6 e et la 12 e syllabe prolongées pour  
soutenir la voix semblent devoir altérer le  
nombre ; mais observez que l' une et l' autre  
sont suivies d' un silence, et c' est dans ce  
vuide que s' étend le son, de manière  
que la mesure précédente n' en retient que  
la moitié : voilà pourquoi cette mesure

p286

(...), tient la place de celle-ci, (...).

Tout cela demande une oreille attentive ; mais mon dessein n' est pas de prouver qu' on puisse faire des vers harmonieux sans peine. J' ose dire seulement, que pour qui saura manier la langue, la liberté du choix, entre les combinaisons innombrables que je propose, rend nos vers mesurés au-moins aussi faciles que l' étoient ceux des latins.

On peut réduire nos vers héroïques à la mesure de l' iambe trimetre ; toutefois, l' analogie n' en est pas la même qu' avec l' asclépiade, et personne en les récitant ne leur donne la marche de l' iambe. J' en excepte quelques vers où le mouvement rompu et changé d' un hémistiche à l' autre, rend l' image plus frappante ; et en cela l' oreille a souvent bien guidé nos poètes. Ils nous ont appelés cruels, tirans, jaloux.

p287

Ces mouvemens rompus peuvent être employés avec beaucoup d' avantage dans les peintures vives et dans les momens passionnés : on les employe quelquefois aussi dans les images lentes ; mais alors le spondée se mêle avec l' iambe.

Traçât à pas tardifs un pénible sillon.  
La preuve que Boileau mesuroit ce vers en iambique et non pas en asclépiade, c' est qu' il ne s' aperçut point en le composant de la cacophonie, *traçât à pas tar* que lui reprochoit un mauvais poète. C' est ainsi qu' en mutilant le vers et en altérant le nombre, un critique mal intentionné rend dur à l' oreille ce qui ne l' est pas. Notre vers de dix syllabes n' a point de modèle chez les anciens : il est vraisemblable que nous l' avons pris, comme les italiens, des poètes provençaux. Les italiens n' y ont fait aucun changement : ils l' ont tel encore qu' il leur est venu de Provence ; nous en avons fixé le repos. Les allemands en ont fait leur vers dactilique, lequel est composé de trois dactiles et d' une longue.

p288

Chez nous, au contraire, sa mesure naturelle est d' une longue et de trois anapestes.

Observons que de nos quatre formules de vers, deux débutent par une mesure pleine, et deux par une mesure tronquée. Les vers à mesure pleine sont ceux de 12 et de 8. Les vers à mesure tronquée sont ceux de 10 et de 7.

Dans celui de 10, si l' on frappe sur la première, l' hémistiche est divisé en 1 et 3.

Pè-re du jour,

si l' on frappe sur la seconde, la mesure tronquée est un iambe, la suivante un spondée, et l' hémistiche est divisée en 2 et 2.

L' amour-est nud.

Le premier hémistiche peut donc se varier ainsi : (...).

Bien entendu que la brève finale est une syllabe sonore, et qu' elle peut se prolonger

p289

dans l' intervalle des deux hémistiches.

Le second hémistiche est le même que celui du vers de 12 syllabes, et reçoit les mêmes variations.

L' avantage du vers de 10 sur celui de 12, est non-seulement, comme je l' ai dit, dans l' inégalité des deux hémistiches qui le sauve de la monotonie ; mais dans une continuité plus immédiate, dans un passage plus pressé d' un vers à l' autre : l' on va m' entendre. Quand les vers débutent par une mesure pleine, l' intervalle des deux vers est une mesure vuide et complete ; au-lieu que si le vers commence par la moitié ou les trois quarts de la mesure, le silence qui précède n' en est que le supplément : par exemple, si le second vers débute par un iambe, l' intervalle n' est que d' un tems qui se joint aux trois tems de l' iambe. Voilà pour quoi dans les vers de 10 syllabes on peut enjamber de l' un à l' autre, en ne plaçant le repos du sens qu' à l' hémistiche du second ; ce qui seroit

p290

vicieux dans les vers de 12, dont l' intervalle est plus marqué.

Si le vers de 10 est frappé sur la seconde, il veut débiter par un iambe : car la première doit passer vite, et la seconde appuyer la voix. Si le vers est frappé sur la première, c' est elle qui doit être longue ; car c' est elle qui devient l' appui.

Voici les exemples de l' un et de l' autre.

Belle Gaussin, reçois mon tendre hommage,  
reçois mes vers au théâtre applaudis.

C' est sur-tout ce premier hémistiche que l' on doit travailler avec soin, par la raison même qu' il est court, et que ce n' est que par un nombre sensible qu' il peut être agréable à l' oreille.

On fait souvent débiter le vers par deux iambs : alors il manque un tems à l' hémistiche, et le vers n' est pas nombreux.

Souvent aussi la première syllabe est une brève détachée.

De tous les biens fut le plus précieux.

Le silence qui précède le vers est alors de

p291

trois tems, et l' appui de la voix est foible.

Le mieux est donc de partir ou par une longue isolée, ou par un iambe.

être l' amour, quelquefois je désire.

Je pleure hélas sa mort et sa naissance.

Je fonde mes observations sur la récitation la plus cadencée, sans dissimuler cependant qu' il seroit mal de l' affecter, soit au théâtre, soit dans la lecture. Mais quoiqu' il faille scander les vers latins pour en faire sentir exactement le nombre, l' altération que la mesure éprouve quand on récite naturellement, n' empêche pas une oreille délicate et juste de sentir la rondeur périodique du vers ; et de deux morceaux de poésie récités avec la même négligence pour la mesure, la multitude même ne laissera pas de distinguer le plus harmonieux.

Il en est des vers françois comme des vers latins : quoi qu' on donne au sens et à l' expression, la beauté physique du nombre n' échappe jamais à l' oreille.

Voyez si au théâtre même les vers d' Inès ont pour l' oreille le charme de ceux de



Zaire et de ceux de Britannicus.

Le vers de 9 syllabes employé quelquefois par Quinault, dans un chant mesuré sur des airs de danse, n'est que le vers de 10, dont on retranche la syllabe isolée, et qui est frappé sur la troisième. Son défaut le plus essentiel est la trop grande inégalité de deux hémistiches, dont l'un est le double de l'autre.

Ce beau jour-ne permet qu'à l'aurore.

Aussi n'est-il reçu que dans le chant, et les exemples en sont assez rares.

Notre vers de 7 syllabes, est le vers anacréontique, avec un léger changement : voici la formule de l'anacréontique. (...).

Observons, 1 que la mesure en est de trois tems ; 2 qu'il y a une syllabe isolée et comme suspendue à la fin du vers ; 3 que dans la première mesure Anacréon lui-même employe souvent le dactyle, le spondée et leurs équivalens, à la place de l'iambe ; qu'alors cette mesure a un tems

de plus que les suivantes, où l'iambe est invariable ; et que ce tems superflu est pris dans l'intervale des deux vers, comme je l'ai observé à propos du vers de 10 syllabes qui débute par un iambe. L'intervale de deux vers anacréontiques est de trois tems ; mais ce n'est point un espace pur : il est occupé par la finale du vers qui le précède, et quelquefois par le tems superflu du premier pié du vers qui le suit.

Quand ces deux extrémités réunies forment un nombre complet, il n'y a point de silence d'un vers à l'autre ; et l'on voit par-là combien la course en est rapide.

Mais si le second commence par un iambe, comme il n'a rien à donner à l'intervale qui le précède, il reste au-moins dans cet intervalle un tems de silence pur ; car la finale du premier vers n'en peut jamais remplir que deux.

Or voici en quoi notre vers de 7 syllabes diffère du vers anacréontique.

Il a de même, avec trois iambes, une syllabe détachée ; mais c'est la première du

vers : et la raison qui a déterminé l'oreille à ce déplacement est sensible. Nous avons un vers à finale muette ; les grecs et les latins n'en avoient pas. Si donc la syllabe isolée étoit à la fin du vers françois, la muette superflue du vers féminin formeroit avec elle un nombre absolu, d'un mouvement opposé à celui de l'iambe : c'est ce que l'oreille semble avoir évité. Il est vrai qu'on a le choix de ces deux mouvemens ; mais ils ne sont pas compatibles : aussi ne voit-on jamais dans le vers anacréontique le chorée, à la place de l'iambe ; et si Anacréon employe quelquefois le premier de ces nombres, c'est sans mélange du second, comme Barnès l'a remarqué dans l'ode 61 e. Les allemands, qui dans leur vers héroïque ont préféré l'iambe au chorée, ne laissent pas d'avoir aussi leur vers trochaïque, qui n'est autre chose que deux de nos vers de 7 syllabes sur la même ligne. Les italiens ont ce même vers, qu'ils appellent vers martellien, et qui répond, disent-ils,

au vers iambique de Térence et de Plaute ; mais dans le fait il se réduit à deux vers de 7 syllabes, écrits de suite et non rimés. Nous avons la liberté de substituer le chorée à l'iambe ; et rien n'est plus facile que de renverser le mouvement de ces deux nombres. Un monosyllabe long, placé avant des iambes, en fait des chorées ; un monosyllabe bref, placé avant des chorées, en fait des iambes ; mais la voyelle muette, qui dans notre langue fait le plus souvent la brève du chorée, a le son si foible, qu'à peine est-elle sensible après une longue sonore. De-là vient que notre vers trochaïque est encore plus sautillant que celui des latins et que celui des italiens mêmes. Le caractère de notre langue est donc plus analogue à l'iambe, et ce nombre est pour nos petits vers ce que l'anapeste est pour nos vers de 10 et 12 syllabes. Il y a de plus un avantage à le préférer au chorée : outre

que celui-ci est plus léger sans être plus rapide, il laisse plus d' intervalle vuide dans

p296

le passage d' un vers à l' autre, ce qui en retarde le mouvement, comme je vais le faire sentir. Que notre vers soit trocäique à finale muette ; tous les nombres en sont complets, et le silence qui le suit est une mesure absolument vuide. Qu' il soit iambique féminin avec la première isolée ; la finale brève allant se joindre à la longue initiale du vers suivant, forme avec elle un iambe plein ; ce nombre roule sans interruption d' un vers à l' autre, et l' oreille ne sent point de vuide dans l' intervalle des deux vers. Qu' il soit iambique masculin, un nombre absolu le termine ; mais l' intervalle qui le suit ne laisse pas d' être réduit à un seul tems de silence par la syllabe initiale du second vers, qui étant longue en occupe deux. Ainsi, le plus long vuide qui les sépare est d' un tiers de mesure ; à-moins que l' initiale du second vers ne soit brève,

p297

ce qu' il faut éviter le plus qu' il est possible, par la raison, comme je l' ai dit, que cette syllabe frappée doit pouvoir soutenir la voix. C' est donc une propriété des vers de 7 syllabes, comme de ceux de 10, de se lier l' un à l' autre par des syllabes d' attente, s' il m' est permis de le dire ; au-lieu que ceux de 8, comme ceux de 12, sont séparés par un vuide absolu. à l' initiale isolée du vers de 7 syllabes, ajoutez une brève qui complete le nombre, et vous aurez le vers de 8 syllabes, il peut être aussi trocäique ; et dans l' un et l' autre la mesure est de trois tems, mais d' un mouvement opposé. Ce renversement de rithme employé avec goût peut ajouter à l' expression du sentiment ou de l' image ; mais s' il arrive à tout propos, il trompe et fatigue l' oreille. Le vers de 8 syllabes se mesure aussi à quatre tems : alors il est composé de trois piés, dont l' un doit être spondée, et les deux

p298

autres dactyles, ou équivalens du dactile. On voit, par les combinaisons dont ces formules sont susceptibles, que ce ne seroit pas mettre le poète à l' étroit que de lui en prescrire l' usage. Cependant, on peut m' opposer qu' avec la liberté d' employer des nombres de toute espèce, notre vers de 8 syllabes ne laisse pas d' être harmonieux. Je commence par avouer que c' est celui de tous qu' on a le plus négligé du côté du nombre. On trouve dans nos bons poètes une infinité de vers de 10 et de 12 syllabes qui se scandent comme les latins, sans faire violence à la prosodie ; nos vers

p299

de 7 syllabes se décident assez pour la marche ou du chorée ou de l' iambe ; mais ceux de 8 changent à chaque pas de cadence et de mouvement. Toutefois j' avoue encore que ces vers ont le don d' en imposer à l' oreille, et que sans aucun nombre ils paroissent nombreux. Mais cette illusion vient, 1 de ce qu' en récitant on altère la prosodie pour donner au vers le nombre qu' il n' a pas, et qu' on flatte l' oreille aux dépens de la langue : 2 de ce que les poètes qui l' ont employé dans l' ode, comme Malherbe et Rousseau, n' ont rien négligé pour le rendre sonore, pompeux, éclatant. On en a fait des stances ; on y a ménagé des repos ; on en a entrelacé les rimes de différentes manières ; et le jeu symétrique des desinances, la rondeur des périodes, la beauté des images, l' éclat des paroles, enfin le peu qu' il en coûte à la voix pour soutenir un vers de 8 syllabes, et pour lui donner l' impulsion, tout cela, dis-je, en a imposé. Si l' on en doute, qu' on essaye de

p300

mettre en musique la plus belle ode de Malherbe ou de Rousseau : il n' y a pas deux strophes qui, sans violer la prosodie, suivent un mouvement donné. En seroient-elles mieux, dira-t-on, si l' on y avoit observé le nombre ? Celui qui fera cette question n' a point d' oreille, et mes raisons ne lui en donneroient pas. Cependant je ne dois pas dissimuler qu' il y a des nombres composés, dont les anciens faisoient usage pour émouvoir les passions. Platon les trouvoit si dangereux, qu' il déclaroit sérieusement que la république étoit perdue si la poësie employoit ces nombres ; " au-lieu (disoit-il) que tout ira bien tant qu' on n' usera que des nombres simples " . Il s' en faut bien que nous soyons susceptibles de ces violentes impressions, qui dans la Grece changeoient les moeurs des peuples et la face des états : nos législateurs peuvent se dispenser de régler les mouvemens de la musique et de la poësie ; mais du plus au moins l' effet du nombre est invariable : ce qui, du tems

p301

de Platon exprimoit le trouble de l' ame et le desordre des passions l' exprime encore ; et l' effet n' en est qu' affoibli. Dans les nombres composés que l' instinct des poëtes a choisi pour le vers de 8 syllabes, il seroit donc possible de trouver les élémens de cette harmonie imposante que nous y sentons quelquefois, et dont la cause nous est cachée. La théorie des nombres composés peut aller encore plus loin : elle peut s' étendre jusqu' aux vers de 10 et de 12 syllabes ; elle peut donner les moyens d' en varier le caractère, et d' en rendre l' harmonie imitative dans les momens passionnés. Mais c' est un labyrinthe où je n' ose m' engager : il faut pour cela des lumières que je n' ai point, et des recherches que je n' ai pas faites. Pour indiquer mes idées sur l' harmonie de la prose et des vers, je n' ai pris que des nombres simples à trois et à quatre tems de mesure ; je n' ai même pas examiné l' usage des piés de 3 syllabes qui excèdent le nombre de quatre tems, comme le crétique ; moins

p302

encore les piés de 4 syllabes, qui ont cinq, six, ou sept tems de mesure comme les épitrites et les poëans, si célèbres chez les anciens : l' analyse de ces élémens eût occupé plus de tems et d' espace que je ne pouvois lui en donner ici. C' est dans un traité du rithme, plus philosophique, plus approfondi que celui d' Isaac Vossius, que ces développemens auroient lieu, et c' est un ouvrage digne d' un homme plus instruit que moi.

Nous avons de petits vers de 6, de 5, de 4, et même de 3 syllabes. Le vers de 6 n' est autre chose qu' un hémistiche de celui de 12 : il doit suivre les mêmes loix.

Le plus nombreux et le plus fréquent est composé de deux anapestes. Celui de 5 est d' un spondée, précédé ou suivi d' un pié de 3 syllabes, équivalent du spondée.

p303

Dans ce petit vers on appuie sur la finale du premier nombre : elle doit pouvoir soutenir la voix : ainsi l' anapeste et le spondée y sont mieux placés que le dactile.

L' iambe y tient souvent la place du spondée ; et alors le tems qui manque à la mesure de l' iambe est pris dans l' intervalle d' un vers à l' autre : ensorte que deux vers, dont le second débute par un iambe, sont séparés par un tems de silence ; au-lieu que si le second commence par un spondée, ils se succèdent immédiatement.

Le vers de 4 syllabes se divise en deux spondées, en deux iambes, ou en deux chorées, selon le mouvement donné. Souvent il accouple deux de ces nombres ; mais on doit y éviter l' alliance de l' iambe

p304

et du chorée ; ce sont des nombres ennemis. Voici ses formules les plus régulières.

Le vers de 3 est un dactile, un anapeste, ou un amphibrache.

Bien entendu que la dernière est au-moins douteuse, si elle n' est longue ; car c' est le point d' appui de la voix.

On peut m' objecter que la gêne de la rime et du sens suffisent à ces petits vers, sans les assujettir au nombre ; et j' avoue qu' ils méritent plus d' indulgence que les grands vers. Mais comme on ne les employe guères qu' en musique et dans des airs de mouvement, si le poète veut que le musicien observe la prosodie, il doit commencer par l' observer lui-même ; et sur-tout ne pas associer des nombres incompatibles, comme le chorée et l' iambe.

p305

Dans des vers récités posément, comme les vers héroïques, deux nombres d' un rythme opposé, le dactyle et l' anapeste, par exemple, peuvent se succéder sans étonner l' oreille ; et nous en avons mille exemples dans nos vers les plus harmonieux : aussi n' ai-je pas hésité à les donner pour équivalens l' un de l' autre. Mais dans un mouvement rapide et marqué, comme celui de nos petits vers, la rupture subite du mouvement, et le renversement du nombre, ne peut manquer d' inquiéter l' oreille : elle aime à suivre un mouvement donné.

Après avoir considéré le mécanisme du vers en lui-même, il me reste à dire un mot du mélange et de l' arrangement des vers en périodes, stances, ou couplets. Le mélange des vers est relatif à la rime et à la mesure.

Jamais plus de deux vers de suite qui riment ensemble.

Jamais de suite deux vers masculins ni deux féminins qui ne riment pas.

p306

Jamais de changement de rime au milieu d' un sens.

Voilà les seules règles prescrites dans le mélange des vers relativement à la rime. D' excellens poètes les ont négligés, et leurs vers ont d' ailleurs tant de charmes,

que l' on est tenté de prendre leurs licences  
pour des agrémens ; mais il faut se dire  
une fois pour toutes, que ce n' est jamais  
le défaut qui plait. Ce qui l' accompagne  
fait croire qu' on l' aime ; mais en l' imitant  
on n' imitera pas les beautés qui l' environnent  
et qui le parent de leurs attraits.

Il faut avouer cependant que des trois  
règles que je viens d' établir, il en est une  
qui quoique reçue, ne me paroît pas assez  
fondée : c' est la défense de mettre de suite  
plus de deux vers qui riment ensemble.

Les italiens, qui ont l' oreille aussi délicate  
que nous, ne font aucune difficulté  
de tripler la rime. Racine se l' est permis

p307

dans un morceau d' enthousiasme. Les  
exemples en sont fréquens dans nos poésies  
familières, et jamais l' oreille n' en est  
offensée.

Mais la règle de ne jamais changer la  
rime au milieu du sens, loin d' être suivie,  
n' est pas même connue. Il est certain  
cependant que la période poétique n' est  
jamais harmonieuse qu' autant que cette règle  
est observée fidèlement. Que la rime  
enjambe d' un sens à l' autre, l' esprit se  
repose dans l' intervalle, et l' oreille reste  
comme en suspens : c' est à quoi le sentiment  
répugne. Qui croiroit, par exemple,  
que ces vers de Chaulieu sont d' une pièce  
rimée ?

Il faut encor que mon exemple,... etc.

L' oreille veut suivre le mouvement de  
la pensée. La première règle de la stance  
est donc qu' elle renferme un sens complet ;  
la seconde, qu' elle soit divisée en

p308

parties égales ou proportionnellement inégales.

Si la stance est de 4 ou de 5 vers, le  
sens doit être fini, ou du-moins suspendu  
à la fin du second ; si elle est de 6, la pause  
doit être après le 3 e ou le 4 e ; de 7 ou de  
8, après le 4 e ; de 9 ou de 10, après le 4 e  
et le 7 e. Dans toutes ces divisions vous



voyez que les parties de la stance sont entre elles comme 1 à 1, 1 à 2, 2 à 3, 3 à 4, rapports que l'oreille à choisis, et qu'il seroit bon d'observer, même dans la prose, entre les membres d'une période. Dans un poème composé de stances pareilles, si elles commencent par un vers masculin, il est de règle qu'elles finissent par un vers féminin, et réciproquement, afin que dans le passage d'une stance à l'autre il n'y ait pas de suite deux féminins ou deux masculins non rimés. Toutefois comme les stances sont séparées par un intervalle qui peut dérober cette dissonance à l'oreille, je ne crois pas qu'on doive se faire une loi rigoureuse de l'éviter ; et les poètes les

p309

plus harmonieux se sont donné cette licence. Ainsi la stance de 4 vers ou le quatrain, peut se combiner de quatre manières : l'*m* indiquera le vers masculin, et l'*f* le vers féminin.

*m, f, m, f.*

*f, m, f, m.*

et par licence,

*m, f, f, m.*

*f, m, m, f.*

dans la stance de 5 vers, l'une des deux rimes est triple, comme dans tous les nombres impairs.

*m, f, f, m, f.*

*f, m, m, f, m.*

et par licence,

*m, f, m, f, m.*

*f, m, f, m, f. Etc.*

l'on sait de combien de manières cinq élémens peuvent se combiner ; et il sera facile en consultant l'oreille, de distinguer celles de ces combinaisons qui ont le plus d'harmonie et de grace. En général, plus

p310

les vers sont enlacés, plus l'oreille se complait au jeu varié des desinances.

La stance de 6 vers est composée de deux tercets, ou d'un quatrain et d'un distique.

Les deux tercets peuvent se former  
de trois vers masculins et de trois féminins  
sur la même rime :

*m, f, m : f, m, f.*

*f, m, f : m, f, m.*

ou de quatre vers féminins et de deux masculins,  
ou de quatre masculins et de deux  
féminins, rimés deux à deux :

*m, m, f : m, m, f.*

*f, f, m : f, f, m.*

*m, f, f : m, f, f.*

*f, m, m : f, m, m.*

les quatre vers masculins ou féminins,  
au lieu de rimer deux à deux, peuvent rimer  
tous ensemble ; et alors la stance peut être  
combinée de deux nouvelles façons :

*m, f, m : m, f, m.*

*f, m, f : f, m, f.*

cela n' est pas permis si la rime change ;  
car il y auroit de suite deux masculins ou  
deux féminins qui ne rimeroient pas, ce

p311

qu' on doit éviter avec soin. Le quatrain  
et le distique peuvent changer de place ;  
mais si le distique est masculin, le quatrain  
qui le suit ou qui le précède doit commencer  
ou finir par un vers féminin, *et vice*  
*versâ.*

la stance de 7 vers est formée d' un  
quatrain et d' un tercet : j' ai donné les formules  
de l' un et de l' autre.

La stance de 8 vers se divise en deux  
stances de 4, chacune des deux composée  
de deux masculins et de deux féminins  
entrelacés. Quelquefois aussi elle est coupée  
à l' italienne,

*fffm : fffm.*

les féminins à rime triplée ; mais on ne  
l' emploie que dans le chant.

La stance de 10 vers est composée d' un  
quatrain et de deux tercets : on peut en  
multiplier les combinaisons ; mais celles-ci  
sont les plus familières.

*fmfm : ffm : ffm.*

*mfmf : mmf : mfm.*

*fmmf : mmf : mfm.*

p312

la première de ces formules est celle que Malherbe et Rousseau ont rendue si célèbre : c' est la période poétique la mieux arrondie et la plus pompeuse qu' on puisse donner à nos vers de 8 syllabes. Les vers de 7 la reçoivent aussi, mais ils ne la soutiennent pas avec autant de majesté.

La stance de 9 vers, n' est que celle de 10 à laquelle il manque un vers du second tercet.

*fmfm : ffm : fm.*

on voit que le pénultième étant impair, il se trouve sans rime ; mais il se met à l' unisson des deux vers féminins du tercet précédent. Cette stance n' a pas la noblesse et la pompe du dixain ; en revanche elle a une variété, une légèreté qui flatte sensiblement l' oreille. Son agrément résulte des divisions proportionnelles 4, 3 et 2 qu' on y a ménagées, comme pour en diminuer le poids et en accélérer la marche.

La stance est composée, tantôt de vers de mesure égale, comme de 7, de 8, de 12 syllabes ; tantôt d' un mélange de vers

p313

inégaux. Mais ce mélange que l' on croit arbitraire ne l' est pas : il n' a pour règle que le sentiment, et il n' en est que plus difficile.

Cependant, si l' on étudie le mécanisme de nos vers, et si l' on prend soin d' en observer les nombres, on se rendra bien-tôt raison de la prédilection ou de la répugnance de l' oreille pour tel ou tel mélange de vers.

On sentira, par exemple, pourquoi le petit vers de 6 entre si naturellement dans une stance composée de vers de 12 ; pourquoi un petit vers de 4, dont la première est une longue détachée, suivie d' un dactile ou de l' équivalent, se mêle si bien avec des vers de 10 : c' est que l' un de ces vers étant l' hémistiche de l' autre, le mouvement est soutenu, et le passage est insensible.

Mais qu' à la place du vers de 6 ou de 4 syllabes, on mette un vers anacréontique, le caractère de l' expression change avec le nombre ; la période, qui d' abord a pris la marche du dactile et du spondée, la quitte pour celle de l' iambe ; et l' oreille est alors comme un coursier

délicat et sensible, qu' une main capricieuse  
 presse ou retient sans savoir pour  
 quoi. Il y a sans doute des effets d' harmonie  
 auxquels les mouvemens rompus sont  
 favorables ; et ces exceptions, fondées  
 sur l' analogie de l' expression avec le sentiment  
 et l' image, loin de détruire la règle,  
 ne font que la justifier. Tant que la marche  
 de la pensée est égale et soutenue, la  
 marche de la strophe doit l' être ; celle-ci  
 ne doit changer que pour obéir à celle-là.  
 On peut m' opposer que dans un poème  
 comme l' ode, où les mouvemens de l' ame  
 et les tableaux de l' imagination sont si  
 rapidement variés, la coupe des stances  
 et les nombres du vers devraient donc se  
 varier de même, et je serois bien de ce  
 sentiment : c' est ce que j' ai même souvent  
 admiré, non pas dans les odes françoises,  
 mais dans les fables de Lafontaine, l' un  
 de nos poètes les plus harmonieux. Cette  
 liberté de rompre la mesure et de changer  
 le mouvement, est le plus grand avantage  
 de nos vers libres, lorsqu' on sait en user

à propos. Cependant je ne pense pas que  
 l' égalité des stances soit incompatible avec  
 la variété des mouvemens. On a pu voir  
 en combien de nombres différens pouvoit  
 se varier le metre ; et le vers anacréontique,  
 de tous les vers le plus décidé, ne  
 laisse pas de s' accommoder dans le chant  
 à mille modulations différentes. Mais c' est  
 sur-tout au vers de 8 syllabes qu' on peut  
 donner tous les caractères de l' harmonie  
 et de l' expression, vû sa docilité à prendre  
 tour-à-tour la marche du spondée et du  
 dipirriche, du dactile et de l' anapeste, du  
 chorée et de l' iambe, du poëan même et  
 de l' épitrite, au gré de l' oreille et du sentiment.  
 De-là vient qu' il se mêle aux vers  
 de 12 syllabes avec beaucoup de grace et  
 de majesté. Mais il exige d' autant plus de  
 soin que l' harmonie en est plus libre. L' art

n' est jamais si difficile que lorsque la règle  
l' abandonne, et que le seul instinct le  
conduit.

Dans mes observations sur le physique  
de la langue, j' ai pu me faire illusion : je

p316

ne les donne pas comme des règles sûres ;  
mais j' ose promettre à celui qui voudra  
bien les vérifier, que son oreille se perfectionnera  
en recherchant les erreurs de la  
mienne.

## CHAPITRE 8

*de l' invention.*

pour concevoir l' objet de la poésie  
dans toute son étendue, il faut oser  
considérer la nature comme présente à  
l' intelligence suprême. Alors, non-seulement  
l' état actuel des choses, mais le  
cahos, son développement, les métamorphoses,  
les révolutions de ce tout immense  
et de ses parties ; les phénomènes innombrables  
qu' ont dû produire la circulation  
de la matière d' après les loix du mouvement,  
et le commerce mutuel de la pensée  
et du mouvement d' après les loix de  
l' union de l' esprit et de la matière ; tout ce  
qui dans le jeu des élémens, dans l' organisation

p317

des êtres vivans, animés, sensibles,  
a pu concourir à varier le spectacle  
mobile et successif de l' univers, est réuni  
dans le même tableau. Ce n' est pas tout :  
à l' ordre présent, aux vicissitudes passées,  
se joint la chaîne infinie des possibles,  
d' après l' essence même des êtres, et  
non-seulement ce qui est, mais ce qui seroit  
dans l' immensité du tems et de l' espace, si  
la nature développoit jamais le trésor  
inépuisable des germes renfermés dans son  
sein. C' est ainsi que Dieu voit la nature ;  
c' est ainsi que selon sa foiblesse le poète  
doit la contempler. S' emparer des causes

secondes ; les faire agir dans sa pensée,  
selon les loix de leur harmonie ; réaliser  
ainsi les possibles ; rassembler les débris du  
passé ; hâter la fécondité de l' avenir ; donner  
une existence apparente et sensible à  
ce qui n' est encore et ne sera peut-être  
jamais que dans l' essence idéale des choses :  
c' est ce qu' on appelle inventer. Il ne  
faut donc pas être surpris si l' on a regardé  
le génie poétique comme une émanation

p318

de la divinité même ; et si l' on a dit de la  
poésie qu' elle sembloit disposer les choses avec le  
plein pouvoir d' un dieu. On voit  
par-là combien le champ de la fiction  
doit être vaste, et combien l' inventeur qui  
s' élance dans la carrière des possibles laisse  
loin de lui l' imitateur fidèle et timide qui  
peint ce qu' il a sous les yeux.  
Ramenons cependant à la vérité pratique  
ces spéculations transcendantes. Tout  
ce qui est possible n' est pas vraisemblable :  
tout ce qui est vraisemblable n' est pas  
intéressant. La vraisemblance consiste à  
n' attribuer à la nature que des procédés  
conformes à ses loix et à ses facultés connues ;  
or cette préscience des possibles ne  
s' étend guères au-delà des faits. Notre  
imagination devancera bien la nature à  
quelque pas de la réalité ; mais à une  
certaine distance, elle s' égare et ne  
reconnoît plus le chemin qu' on lui fait tenir. Je  
le ferai voir en traitant du merveilleux

p319

dans la fiction. D' un autre côté, rien ne  
nous touche que ce qui nous approche, et  
l' intérêt tient aux rapports que les objets  
ont avec nous-mêmes : or des possibles  
trop éloignés n' ont plus avec nous aucun  
rapport ni de ressemblance ni d' influence.  
Ainsi le génie poétique ne fût-il pas limité  
par sa propre foiblesse et par le cercle étroit  
de ses moyens, il le seroit par notre manière  
de concevoir et de sentir. Le spectacle  
qu' il donne est fait pour nous, il doit

pour nous plaire se mesurer à la portée de  
notre vûe. On reproche à Homère d' avoir  
fait des hommes de ses dieux ; et que vouloit-on  
qu' il en fît ayant à les peindre à  
des hommes ? Ovide pour nous rendre  
sensible le palais du dieu de la lumière,  
n' a-t-il pas été obligé de le bâtir avec des  
grains de notre sable, les plus luisans qu' il  
a pu choisir ? Inventer, ce n' est donc pas  
se jeter dans des possibles auxquels nos  
sens ne peuvent atteindre ; c' est combiner  
diversement nos perceptions, nos affections,  
ce qui se passe au milieu de nous,

p320

autour de nous, en nous-mêmes.  
Le froid copiste, je l' avoue, ne mérite  
pas le nom d' inventeur ; mais celui qui  
découvre, saisit, développe dans les objets  
ce que n' y voit pas le commun des  
hommes, celui qui compose un tout idéal  
et nouveau d' un assemblage de choses  
connues, ou qui donne à un tout existant  
une grace, une beauté nouvelle, celui-là,  
dis-je, est poète, ou Corneille et Homère  
ne le sont pas. Le fond de l' iliade et de  
Cinna étoit connu. La gloire des poètes  
qui l' ont ennobli est donc toute dans  
l' invention des moyens et des circonstances.  
Je dis plus : parmi les poèmes qui nous  
ravissent il en est peu dont le mérite et le  
succès tiennent à une combinaison de choses  
singulières et nouvelles ; ce n' est point  
là ce qui rendra d' aénéide immortelle ; ce  
n' est point là ce qui élève la Phèdre de  
Racine au-dessus de celle de Pradon.

p321

L' histoire, la scène du monde, donnent  
quelquefois les causes sans les effets,  
quelquefois les effets sans les causes,  
quelquefois les causes et les effets sans les moyens,  
plus rarement le tout ensemble. Il est certain  
que plus elle donne, moins elle laisse  
de gloire au génie. Mais en supposant  
même que le tissu des événemens soit tel,  
que la vérité dérobe à la fiction le mérite

de l' ordonnance ; pourvû que le poète  
s' applique à donner aux moeurs, aux descriptions,  
aux tableaux qu' il imite, cette  
vérité intéressante qui persuade, touche,  
captive, et saisit l' ame des lecteurs ; ce talent  
de reproduire la nature, de la rendre  
présente aux yeux de l' esprit, suffira pour  
élever l' imitateur au-dessus de l' historien,  
du philosophe et de tout ce qui n' est pas  
poète.

Si la matière de la poésie étoit la même  
que celle de l' histoire, dit Castelvetro,  
elle ne seroit plus une ressemblance, mais  
la réalité même ; et c' est d' après ce sophisme  
qu' il refuse le nom de poète à celui qui,

p322

comme Lucain, s' attache à la vérité  
historique.

Sans doute le décorateur, qui pour  
représenter sur le théâtre une cascade,  
emploieroit de l' eau, renonceroit à la gloire  
du peintre, au mérite de l' illusion ; et l' on  
auroit raison de dire, ce n' est plus la  
ressemblance, c' est la réalité ; ce n' est plus  
l' art, c' est la nature. Il en seroit de même  
du poète, s' il faisoit dire et penser à ses  
personnages ce qu' ils ont dit et pensé  
réellement ou selon l' histoire : par exemple, si  
l' auteur de Rome sauvée avoit mis dans  
la bouche de Catilina les harangues mêmes  
de Salluste, et dans la bouche du consul  
des morceaux pris de ses oraisons. Mais si  
d' après un caractère connu dans l' histoire  
ou dans la société, le poète invente les  
idées, les sentimens, le langage qu' il lui  
attribue ; plus il persuade qu' il ne feint pas,  
et plus il excelle dans l' art de feindre.

Nous croyons tous avoir entendu ce que  
disent les acteurs de Moliere, nous croyons  
les avoir connus : c' est le prestige de sa

p323

composition ; et c' est à force d' être poète  
qu' il fait croire qu' il ne l' est pas.

Ainsi, les sujets les plus favorables,  
comme les plus critiques, sont quelquefois



ceux que la nature a placés le plus près de nous, mais que nous voyons, comme on dit, sans les voir, et dont l'imitation réveille en nous le souvenir par l'attention qu'elle recueille. Je dis, *les plus favorables*, parce que la ressemblance en étant plus sensible, et le rapport avec nous-mêmes plus immédiat, plus touchant, nous nous y intéressons davantage : je dis aussi *les plus critiques*, parce que la comparaison de l'objet avec l'image étant plus facile, nous sommes des juges plus éclairés et plus sévères de la vérité de l'imitation.

Ce qu'appréhendent les spéculateurs, c'est que la gloire de l'invention ne manque au génie du poète ; et afin qu'il ne soit pas dit qu'il n'a rien mis du sien dans sa composition, ils l'ont obligé à ne prendre des historiens et des anciens poètes que les faits ; et à changer les circonstances

p324

des tems, des lieux et des personnes. C'est à ce déguisement facile et vain qu'on attache le mérite de l'invention, le triomphe de la poésie ; et tandis qu'on attribue à un plagiaire adroit toute la gloire du poète, on refuse le titre de poème aux géorgiques de Virgile, et à tout ce qui ne traite que des sciences et des arts. *non v' havendo... etc.* (dit Castelvetro), quand même il seroit inventeur (ajoute-t-il) ; " car alors il n'auroit fait que découvrir la vérité... etc. " voilà où conduit une équivoque de mots quand les idées n'ont pour appui qu'une théorie vague et confuse. " la poésie est une ressemblance ; ... etc. " ainsi raisonne Castelvetro. Quintilien avoit le même préjugé, quand il croyoit devoir placer Lucain au nombre des rhéteurs plutôt qu'au nombre

p325

des poètes. Scaliger s'y est mépris d'une autre façon, en n'accordant la qualité de poète à Lucain que parce qu'il a écrit en vers, et en faveur de quelques incidens

merveilleux dont il a orné son poème.  
Ces critiques auroient dû voir que la  
difficulté n'est pas de déplacer et de combiner  
diversement des faits arrivés mille fois,  
comme un massacre, une tempête, un incendie,  
une bataille et tous ces événements,  
si communs dans les annales de la  
malheureuse humanité ; mais de les rendre  
présents à la pensée par une peinture  
fidèle et vivante. C'est là le vrai talent du  
poète et le mérite de Lucain. Il ne falloit  
pas beaucoup de génie pour imaginer que  
la femme de Caton, qu'il avoit cédée à  
Hortensius, vint après la mort de celui-ci,  
supplier Caton de la reprendre ; mais que  
l'on me cite dans l'antiquité un tableau  
d'une ordonnance plus belle et plus simple,  
d'un ton de couleur plus rare et plus  
vrai, d'une expression plus naturelle et plus  
singulière en même temps, que ce triste et

p326

pieux hyménée. C'est aussi le talent de  
peindre qui caractérise le poème didactique,  
et qui le distingue de tout ce qui ne  
fait que décrire sans imiter.

N'ayons égard ni aux épisodes que Virgile  
a mêlés à ses leçons d'agriculture,  
ni aux traits de fable qu'il employe pour  
embellir les plus petits détails : détachons,  
par exemple, de la métamorphose de  
Nisus et de Sylla, ce vers qui exprime la  
fuite de l'alouette à l'approche du vautour,  
*illa levem... etc.*

n'est-ce plus de la poésie ? Le Tasse se  
laissant aller au préjugé que je viens de  
combattre, définit la poésie, *l'imitation des  
choses humaines*, et se trouve par-là obligé  
d'en exclure un des plus beaux morceaux  
de Virgile : *ne poeta virgilio... etc.*

mais bien-tôt il franchit les limites qu'il vient  
de prescrire à la poésie, et lui donne pour  
objet la nature entière.

p327

Ce qui comprend les faits  
particuliers comme les causes générales,

et les animaux, les élémens eux-mêmes, comme les hommes et les dieux. Voilà donc les georgiques de Virgile rétablies au rang des poèmes. Et le moyen de leur refuser ce titre, quand même elles seroient réduites aux préceptes les plus simples, et n' y eût-il que la manière dont ces préceptes y sont tracés ? Que Virgile prescrive de laisser sécher au soleil les herbes que le soc déracine, d' enlever le chaume après la moisson, de le brûler dans le champ même, de faire paître les elds en herbe s' ils poussent avec trop de vigueur, quel coloris, quelle harmonie ! Voilà cette

p328

poésie de style, qui seule mériteroit aux georgiques le nom de poème inimitable ; et si Castelvetro demande à quel titre ? Je répondrai, parce que tout s' y peint ; et si ce n' est point assez des images détachées, je lui rappellerai ces descriptions si belles du printemps, de la vie rustique, des amours des animaux, etc. Tableaux peints d' après la nature. Toutefois n' allons pas jusqu' à prétendre que la poésie de style, qui fait le mérite essentiel du poète didactique, l' élève seule au rang des poèmes où l' invention domine. Il y a plus de génie dans l' épisode d' Orphée que dans tout le reste du poème des georgiques ; plus de génie dans une scène de Britannicus, du misantrope, ou de Rodogune, que dans tout l' art poétique de Boileau. Je crois l' avoir démontré en parlant des talens du poète. Les divers sens qu' on attache au mot d' invention, sont quelquefois si opposés, que ce qui mérite à peine le nom de poème aux yeux de l' un, est un poème par excellence au gré de l' autre. D' un côté, l' on refuse

p329

à la comédie le génie poétique, parce qu' elle imite des choses familières et qui se passent au milieu de nous. De l' autre, on lui attribue la gloire d' être plus inventive que l' épopée elle-même. Ainsi chacun donne dans

l' excès. Je suis bien persuadé qu' il n' y a pas moins de gloire à former dans sa pensée les caractères du misanthrope et du tartuffe, qu' à imaginer ceux d' Ulysse, d' Achile et de Nestor ; mais je n' en conclus pas que la comédie du tartuffe ou du misanthrope soit au niveau de l' iliade. Homère et Moliere ont peint la nature, et l' ont mise en action avec une vérité merveilleuse : ils sont poètes par excellence. à présent lequel des deux genres suppose le génie le plus élevé, le plus de talents réunis ? C' est sans contredit l' épopée. Que le sujet soit pris dans l' ordre des faits ou des possibles, près de nous ou loin

p330

de nous, cela est égal ; mais ce qui ne l' est pas, c' est que le fond en soit heureux et riche : de-là dépend la facilité, l' agrément du travail, le courage et l' émulation du poète, et souvent le succès du poème. Il arrive cependant que pour n' avoir pas assez réfléchi à cette première opération du génie, on s' épuise en recherches vagues ; et l' irrésolution se termine souvent à choisir entre vingt sujets, pris et rejetés tour-à-tour, le plus stérile et le plus ingrat. Il est possible que l' histoire, la fable, la société vous présentent un tableau disposé à souhait ; mais les exemples en sont bien rares. Le sujet le plus favorable est toujours foible et défectueux par quelque endroit. Il ne faut pas se laisser décourager aisément par la difficulté de suppléer à ce qui lui manque ; mais aussi ne faut-il pas se livrer avec trop de confiance à la séduction d' un côté brillant : c' est l' écueil des jeunes poètes. Un caractère singulier, une situation touchante, un moment pathétique leur élèvent l' ame, leur échauffent l' imagination ;

p331

ils comptent sur les ressources de leur génie pour le reste, et s' abandonnent au feu de la composition, sans s' appercevoir que l' endroit qui les éblouit épuise

toutes leurs richesses, et laisse après lui la stérilité.

Avant que l' on se fût permis le changement de lieu sur notre théâtre, il étoit comme impossible de tirer cinq actes du sujet de Coriolan, et cependant combien de fois, à l' appât de deux belles scènes, a-t-on entrepris de l' exécuter ? Il en est de même du sujet de Régulus, qui réduit à l' unité de lieu, ne peut guère avoir qu' un bel acte. Racine, jeune encore, se laissa séduire par la réponse de Porus à Alexandre ; mais un mot sublime, un beau caractère ne fait pas une tragédie.

Un poème est un édifice dont toutes les parties doivent concourir à la solidité, à la beauté du tout ; ou plutôt, c' est une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun. Le morceau le mieux travaillé n' a de valeur

p332

qu' autant qu' il est une pièce essentielle de la machine, et qu' il y remplit exactement sa place et sa destination. Ce n' est donc jamais la beauté de telle ou telle partie qui doit déterminer le choix du sujet. Dans l' épopée, dans la tragédie, le mouvement que l' on veut produire c' est une action intéressante, et qui dans son cours répande l' illusion, l' inquiétude, la surprise, la terreur et la pitié. Les premiers mobiles de l' action chez les grecs, ce sont communément les dieux et les destins ; chez nous, les passions humaines ; les roues de la machine, ce sont les caractères ; l' intrigue en est l' enchaînement ; et l' effet qui résulte de leur jeu combiné, c' est l' illusion, le pathétique, le plaisir et l' utilité. On dira la même chose de la comédie, en mettant le ridicule à la place du pathétique. Ainsi de tous les genres de poésie, relativement à leur caractère, et à la fin qu' ils se proposent. On n' a donc pas inventé un sujet lorsqu' on a trouvé quelques pièces de cette machine, mais lorsqu' on

p333

a le système complet de sa composition  
et de ses mouvemens.  
Il faut avoir éprouvé soi-même les difficultés  
de cette première disposition pour  
sentir combien frivole et puérilement  
importunes sont ces règles dont on étourdit  
les poètes, d' inventer la fable avant les  
personnages, et de généraliser d' abord  
son action avant d' y attacher les circonstances  
particulières des tems, des lieux et  
des personnes. Peut-on vouloir réduire  
en méthode la marche de l' imagination,  
et la rencontre accidentelle et fortuite des  
idées ? Il est certain que s' il se présente aux  
yeux du poète une fable anonyme intéressante,  
il cherchera dans l' histoire une  
place qui lui convienne, et des noms auxquels  
l' adapter ; mais falloit-il abandonner  
le sujet de Cinna, de Brutus, de la  
mort de César, parce qu' il n' y avoit à  
changer ni les noms, ni l' époque, ni le lieu  
de la scène ? Il est tout simple que les sujets  
comiques se présentent sans aucune  
circonstance particulière de lieu, de tems

p334

et de personnes ; mais combien de sujets  
héroïques ne viennent dans l' esprit du  
poète qu' à la lecture de l' histoire ? Faut-il  
pour les rendre dignes de la poésie, les  
dépouiller des circonstances dont on les  
trouve revêtus ? Je veux croire avec Lebossu,  
qu' Homère, comme Lafontaine,  
commença par inventer la moralité de ses  
poèmes, et puis l' action, et puis les  
personnages. Mais supposons que de son tems  
on sût par tradition, qu' au siège de Troïe,  
les héros de la Grèce s' étoient disputé une  
esclave, qu' un sujet si vain les avoit divisés,  
que l' armée en avoit souffert, et  
que leur réconciliation avoit seule empêché  
leur ruine ; supposons qu' Homère  
se fût dit à lui-même, voilà comme les  
peuples sont punis des folies des rois : il  
faut faire de cet exemple une leçon qui  
les étonne. Si c' étoit ainsi que lui fût venu  
le dessein de l' iliade, Homère en seroit-il  
moins poète, l' iliade en seroit-elle moins  
un poème, parce que le sujet n' auroit pas  
été conçu par abstraction et dénué de ses

p335

circonstances ? En vérité les arts de génie ont assez de difficultés réelles sans qu' on leur en fasse de chimériques. Il faut prendre un sujet comme il se présente, et ne regarder qu' à l' effet qu' il est capable de produire. Intéresser, plaire, instruire, voilà le comble de l' art, et rien de tout cela n' exige que le sujet soit inventé de telle ou de telle façon.

Dans l' invention des sujets héroïques, ce qui occupoit le moins les anciens, est ce qui doit nous occuper le plus, savoir les moeurs et les caractères. Je viens d' observer qu' ils avoient pour premiers mobiles la volonté des dieux, la fatalité. Or avec de tels agens on n' a pas besoin que le malheureux, qui en est le jouet et la victime, ait un caractère décidé. Pour intéresser, il suffit qu' il soit homme et qu' il ne soit pas tout-à-fait méchant. Une philosophie plus saine et plus utile nous a fait placer dans le coeur humain le ressort qui le fait agir : cette révolution, qui a changé le système de la tragédie et peut-être celui

p336

de l' épopée, est l' ouvrage du grand Corneille. J' examinerai dans la suite si nous y avons perdu ou gagné. Quoi qu' il en soit, il n' y a plus moyen de retourner sur les traces des anciens. Il faut s' en tenir aux passions humaines.

Si le sujet en lui-même est intéressant ; si les caractères ont de l' activité ; si les sentimens qui les animent ont du ressort, de l' énergie ; s' ils sont opposés de manière à se presser, à s' animer l' un l' autre, on doit être peu en peine des situations et des tableaux : l' action les amène tout naturellement, et l' on est surpris de les voir se présenter et se placer d' eux-mêmes. Pénétrons dans le cabinet du poète, et voyons-le occupé du choix et de la disposition d' un sujet.

Parmi cette foule d' idées que la lecture

et la réflexion lui présentent, il lui vient  
celle d' un usurpateur, qui de deux enfans  
nourris ensemble, ne sait plus lequel est  
son fils, lequel est fils du roi légitime  
dont il veut éteindre la race.

p337

Le poète dans cette masse d' idées voit  
de quoi exciter l' inquiétude, la terreur et  
la pitié ; il la pénètre, la développe, et  
voici à peu près comment.

Ces deux enfans peuvent avoir été confondus  
par leur nourrice ; mais si la nourrice  
n' est plus, on est sûr que le secret de  
l' échange est enseveli avec elle : le noeud  
n' a plus de dénouement. Si elle est vivante  
et susceptible de crainte, l' action ne peut  
plus être suspendue : l' aspect du supplice  
fera tout avouer à ce témoin foible et timide.  
Le poète établit donc le caractère  
de cette femme comme la clef de la voute.  
Elle aime le sang de ses maîtres, déteste  
la tyrannie, brave la mort, et s' obstine au  
secret. Ce n' est pas tout : le tyran n' est  
qu' ambitieux et cruel, sa situation n' est  
pas assez pénible. Il peut même être barbare  
au point d' immoler son fils, plutôt  
que de risquer que son ennemi ne lui  
échappe, et trancher ainsi le noeud de  
l' intrigue. Que fait le poète ? Au puissant  
motif de perdre l' héritier du trône, il oppose

p338

l' amour paternel, ce grand ressort  
de la nature ; et dès-lors voyez comme  
son sujet devient pathétique et fécond. Le  
tyran va, sur des lueurs de sentimens, sur  
des soupçons et des conjectures, balancer  
entre ses deux victimes ; et les menacer  
tour-à-tour. Mais si l' un des deux princes  
étoit beaucoup plus intéressant que l' autre  
par son caractère, il n' y auroit plus cette  
alternative de crainte qui met l' ame des  
spectateurs à l' étroit, et qui rend la situation  
si pressante et si terrible : le poète qui  
veut qu' on frémissse pour tous les deux  
tour-à-tour, les fait donc vertueux l' un



et l' autre ; et dès-lors non-seulement le tyran ne sait plus lequel choisir pour son fils, mais lorsqu' il veut se déterminer, aucun des deux ne consent à l' être. De cette combinaison de caractères naissent comme d' elles-mêmes ces belles situations qu' on admire dans Héraclius, devine si tu peux, et choisis si tu l' oses... etc.

p339

Comment s' est fait le double échange qui a trompé deux fois le tyran ? Sur quel témoignage chacun des deux princes se croit-il Héraclius ? Par quel moyen Phocas les va-t-il réduire à la nécessité de décider son choix ? Quel incident, au fort du péril, tranchera le noeud de l' intrigue et produira la révolution ? Tout cela s' arrange dans la pensée du poète comme l' eût disposé la nature elle-même si elle eût médité ce beau plan. C' est ainsi que travailloit Corneille. Il ne faut donc pas s' étonner si l' invention du sujet lui coûtoit plus que l' exécution.

Quand la fable n' a pas été combinée avec cette méditation profonde, on s' en aperçoit au défaut d' harmonie et d' ensemble, à la marche incertaine et laborieuse de l' action, à l' embarras des développemens, au mauvais tissu de l' intrigue, et à une certaine répugnance que nous avons à suivre le fil des événemens.

p340

La marche d' un poème, quel qu' il soit, doit être celle de la nature, c' est-à-dire, telle qu' il nous soit facile de croire que les choses se sont passées comme nous les voyons. Or dans la nature les idées, les sentimens, les mouvemens de l' ame ont une génération qui ne peut être renversée sans un renversement de la nature même. Les événemens ont aussi une suite, une liaison que le poète doit observer, s' il veut que l' illusion se soutienne. Des incidens détachés l' un de l' autre, ou mal-adroitement liés, n' ont plus aucune vraisemblance.

Il en est du moral comme du physique,  
et du merveilleux comme du familier :  
pour que la contexture de la fable  
soit parfaite, il faut qu' elle ne tienne  
au-dehors que par un seul bout. Tous les incidens  
de l' intrigue doivent naître successivement  
l' un de l' autre, et c' est la continuité  
de la chaîne qui produit l' ordre et  
l' unité. Les jeunes gens dans la fougue  
d' une imagination pleine de feu, négligent  
trop cette règle importante. Pourvû

p341

qu' ils excitent du tumulte sur la scène, et  
qu' ils forment des tableaux frappans, ils  
s' inquiettent peu des liaisons, des gradations  
et des passages. C' est par-là cependant  
qu' un poète est le rival de la nature,  
et que la fiction est l' image de la vérité.  
Mais je me reserve d' insister sur ce point  
dans le chapitre de la tragédie.

C' est peu d' inventer la masse du sujet,  
et de le disposer selon le plan et les procédés  
de la nature ; il reste encore des détails  
à tirer du fond du sujet même, et c' est  
un génie différent du premier.

Il y a pour le poète, comme pour le  
peintre, des modèles qui ne varient point.  
Pour se les retracer fidèlement, il faut une  
imagination vive et rien de plus : pour les  
peindre il suffit de savoir manier la langue,  
qui est à-la-fois le pinceau et la palette de  
la poésie. Mais il y a des détails d' une  
nature mobile et changeante, dont le modèle  
ne tient pas : l' artiste alors est obligé  
de peindre d' après le miroir de la pensée,  
et c' est-là qu' il est difficile de donner à

p342

l' imitation, cet air de vérité qui nous séduit  
et qui nous enchante. Aussi la peinture  
et la sculpture préfèrent-elles la  
nature en repos à la nature en mouvement,  
et cependant elles n' ont jamais  
qu' un moment à saisir et à rendre ; au-lieu  
que la poésie doit pouvoir suivre la nature  
dans ses progrès les plus insensibles,

dans ses mouvemens les plus rapides, dans ses détours les plus secrets. Virgile et Racine avoient supérieurement ce génie inventeur des détails : Homère et Corneille possédoient au plus haut degré le génie inventeur de l' ensemble. Mais un don plus rare que celui de l' invention, c' est celui du choix. La nature est présente à tous les hommes, et presque la même à tous les yeux. Voir n' est rien ; discerner est tout : et l' avantage de l' homme supérieur sur l' homme médiocre, est de mieux saisir ce qui lui convient.

p343

## CHAPITRE 9

*du choix dans l' imitation.*

on ne cesse de dire aux arts, imitez la belle nature. Mais qu' est-ce que la belle nature ? Est-ce l' ordre, l' harmonie, les proportions qui nous font dire : voilà un beau désert, un bel orage, de belles ruines ? La beauté consiste, dit-on, dans l' aptitude que donnent à un composé l' ordre et l' accord de ses parties à remplir sa destination : ainsi l' on définit, selon l' idée de Socrate, la beauté individuelle, la forme la plus favorable aux fonctions de l' être et à son usage. Mais cette beauté philosophique est relative à l' ordre universel des choses. Nous l' appercevons par réflexion bien plus que par sentiment ; et dans ce sens-là il est tout aussi raisonnable de dire, *tout est beau*, que de dire, *tout est bien*. ce n' est donc pas ce qu' on doit entendre par la beauté poétique, et cette idée abstraite et vague ne suffit pas pour

p344

éclairer le choix du poète dans l' imitation. L' auteur du poème sur l' art de peindre, a fait voir que la belle nature n' est pas la même dans un faune que dans un Apollon, et dans une Vénus que dans une

Diane. En effet, l' idée du beau individuel varie sans cesse, par la raison qu' elle n' est point absolue, et que tout ce qui dépend des relations doit changer comme elles. Pour généraliser cette idée il a donc fallu l' étendre vaguement à tout ce qui est tel qu' il doit être. Mais quel est cet accord des parties d' où résulte la beauté du tout ? C' est ce qu' on laisse à deviner. " la qualité de l' objet n' y fait rien (dit m' l' abbé Lebateux)... etc. " je veux le croire, et sans examiner si l' ame d' un Néron est ce qu' on entend et ce qu' on doit entendre par la belle nature, je demande seulement

p345

quels sont les traits qui conviennent à un bel arbre ? Pourquoi le peintre et le poète préfèrent le vieux chêne brisé par les vents, brûlé, mutilé par la foudre, au jeune orme dont les rameaux forment un si riant ombrage ? Pourquoi l' arbre déraciné qui couvre la terre de ses débris, pourquoi cet arbre est plus précieux au peintre et au poète, que l' arbre qui dans sa vigueur fait l' ornement des bords qui l' ont vû naître ? M Racine le fils distingue dans l' imitation deux sortes de vrai, le simple et l' idéal. " l' un (dit-il) imite la nature telle qu' elle est, l' autre l' embellit " . Cela est clair ; mais il y ajoûte un vrai composé, ce qui n' est plus si facile à entendre ; car chacun des traits répandus dans la nature étant le vrai simple, et leur assemblage étant le vrai idéal, quel sera le vrai composé, si ce n' est le vrai idéal lui-même ? Un mendiant se présente à la porte d' Eumée, voilà le vrai simple ; ce mendiant est Ulysse, voilà

p346

le vrai idéal ou composé : ces deux termes sont synonymes. Mais ne disputons pas sur les mots.  
" le vrai idéal rassemble des beautés que la nature a dispersées " . Je le veux bien. Maintenant, à quel signe les reconnoître ? Où est le beau ? Où n' est-il pas ?

Voilà le noeud qu' il falloit dénouer.  
L' idée de grandeur et de merveilleux  
que M R attache au vrai idéal, et la nécessité  
dont il est, dit-il, dans les sujets les  
plus simples, ne nous éclaire pas davantage.  
Il pose en principe, que le poète  
doit parler à l' ame et l' enlever ; et il en  
conclut, qu' on ne doit pas employer le  
langage de la poésie à dire des choses communes.  
Mais en supposant que le poète  
dût toujours parler à l' ame, seroit-il décidé  
pour cela qu' il dût toujours l' enlever ?  
Dédaignera-t-elle les choses communes dont  
le tableau simple et naïf peut la toucher,  
l' émouvoir doucement ? Il y a des choses  
qu' on est las de voir, et dont l' imitation  
est usée : voilà celles qu' il est bon d' éviter.

p347

Mais il y a des choses très-simples sur  
lesquelles nos esprits n' ont jamais fait que  
voltiger sans réflexion, et qui ne laissent  
pas d' avoir de quoi plaire. Le poète qui a  
su les tirer de la foule, les placer avec  
avantage, et les peindre avec agrément,  
nous fait donc un plaisir nouveau ; et pour  
nous causer une douce surprise, ce vrai n' a  
besoin d' aucun mélange de grandeur ni de  
merveilleux. Dans le fait, si M Racine le  
fils exclut de la poésie *les choses communes*  
et simplement décrites, qu' est-ce donc à  
son avis, que les détails qui nous charment  
dans les georgiques de Virgile ? Y a-t-il  
rien de plus commun dans la nature, et de  
plus simplement exprimé ? Lorsqu' un des  
bergers de Théocrite ôte une épine du  
pied de son compagnon, et lui conseille  
de ne plus aller nuds pieds, ce tableau ne  
nous fait aucun plaisir, je l' avoue ; mais  
est-ce à cause de sa simplicité ? Non : c' est  
qu' il ne réveille en nous aucune idée, aucun  
sentiment qui nous plaise. L' idyle de  
Gesner, où un berger trouve son pere

p348

endormi, n' a rien que de très-simple ; et  
cependant elle nous plaît, parce qu' elle

nous attendrit. Ce n' est point une nature prise de loin ; c' est la piété d' un fils pour un pere, et heureusement rien n' est plus commun. Lorsqu' un des bergers de Virgile dit à son troupeau :

*ite, meae, ... etc.*

ces vers, le plus parfait modèle du style pastoral, nous font un plaisir sensible, et cependant où en est le merveilleux ? C' est le naturel le plus pur ; mais ce naturel est intéressant, et la simplicité même en fait le charme.

Le vrai simple n' a donc pas toujours besoin d' être relevé, ennobli par les circonstances et par des beautés prises çà et là. Mais en le supposant, au-moins faut-il savoir à quel caractère les distinguer pour les recueillir ; et cette nature idéale est un labyrinthe dont Socrate lui seul nous a donné le fil. " pensez-vous (disoit-il à Alcibiade)

p349

que ce qui est bon ne soit pas beau ? ... etc. " voilà précisément le point de réunion de la bonté et de la beauté poétique : le parfait accord du moyen qu' on employe avec la fin qu' on se propose. Or les vues dans lesquelles opere la poésie ne sont pas celles de la nature : la bonté, la beauté poétique n' est donc pas la bonté, la beauté naturelle. Ce qui même est beau pour un art peut ne l' être pas pour les autres : la beauté du peintre ou du statuaire, peut être ou n' être pas celle du poète, et réciproquement, selon l' effet qu' ils veulent produire. Enfin ce qui fait beauté dans un poème, ou dans tel endroit d' un poème,

p350

devient un défaut, même en poésie, dès qu' on le déplace et qu' on l' employe mal-à-propos. Il ne suffit donc pas, il n' est pas même besoin qu' une chose soit belle dans la nature, pour qu' elle soit belle en poésie ; il faut qu' elle soit telle que l' exige l' effet que l' on veut opérer. La nature, soit dans le physique, soit dans le moral, est

pour le poète comme la palette du peintre, sur laquelle il n' y a point de laides couleurs. Le rapport des objets avec nous mêmes, voilà le principe de la poésie. L' intention du poète, voilà sa règle, et l' abrégé de toutes les règles.

" il n' est pas bien mal-aisé (me dira-t-on) de savoir l' effet que l' on veut opérer ; mais le difficile est d' en inventer, d' en saisir les moyens " . Je l' avoue : aussi le talent ne se donne-t-il pas. Démêler dans la nature les traits dignes d' être imités ; prévoir l' effet qu' ils doivent produire, c' est le fruit d' une longue étude ; les recueillir, les avoir présents, c' est le don d' une imagination

p351

vive ; les choisir, les placer à-propos, c' est l' avantage d' une raison saine et d' un sentiment délicat. Je traite ici de l' art et non pas du génie ; or toute la théorie de l' art se réduit à savoir quel est le but où l' on veut atteindre, et quelle est dans la nature la route qui nous y conduit. Avec le moins obtenir le plus : c' est le principe des beaux arts, comme celui des arts mécaniques.

L' intention immédiate du poète est de plaire et d' intéresser en imitant : or il y a deux sortes de plaisir et d' intérêt à distinguer ici, celui de l' art et celui de la chose ; et l' un et l' autre se réduisent à l' intérêt personnel. L' art nous attache, ou par le plaisir de nous trouver nous-mêmes assez éclairés, assez sensibles pour en saisir les finesses, pour en admirer les beautés ; ou par le plaisir de voir dans nos semblables ces talents, cette ame, ce génie qui reproduisent la nature par le prestige de l' imitation. Ce plaisir augmente à mesure que l' art présente plus de difficultés et suppose

p352

plus de talents. Mais il s' affoiblirait bien-tôt s' il n' étoit pas soutenu par l' intérêt de la chose ; et il faut avouer qu' il est trop léger

pour valoir la peine qu' il donne. Le poète aura donc soin de choisir des sujets, qui par leur agrément ou leur utilité, soient dignes d' exercer son génie ; sans quoi l' abus du talent changeroit en un froid dédain, ce premier mouvement de surprise et d' admiration, que la difficulté vaincue auroit causé.

L' intérêt de la chose n' est pas moins relatif à l' amour de nous-mêmes que l' intérêt de l' art ; soit que la poésie prenne pour objets des êtres comme nous, doués d' intelligence et de sentiment, ou des êtres sans vie et sans ame. Il est seulement plus ou moins vif, selon que le rapport qu' il suppose de l' objet à nous, est plus ou moins direct et sensible.

Le rapport des objets avec nous-mêmes est de ressemblance ou d' influence : de ressemblance, par les qualités qui les rapprochent de notre condition ; d' influence, par l' idée du bien ou du mal qui peut nous en

p353

arriver, et d' où naît le desir ou la crainte. J' ai fait voir, en parlant du style figuré, comment la poésie nous met par-tout en société avec nos semblables, en attribuant à tout ce qui peut avoir quelque apparence de sensibilité, une ame pareille à la notre. Il n' est donc pas difficile de concevoir par quelle ressemblance deux jeunes arbrisseaux qui étendent leurs branches pour les entrelacer, deux ruisseaux, qui par mille détours cherchent la pente qui les rapproche, participent à l' intérêt que nous inspirent deux amans. Qu' on se demande à soi-même, d' où naît le plaisir délicat et vif que nous fait le tableau de la belle saison, lorsque la terre est *en amour* , comme disent si bien les laboureurs ; que l' on se demande d' où naît l' impression de mélancholie que fait sur nous l' image de l' automne, lorsque les forêts et les champs se dépouillent, et que la nature semble dépérir de vieillesse ; on trouvera que le printems nous invite à des nêces universelles, et l' automne à des funérailles,

p354



et que nous y assistons à peu près comme  
à celles de nos pareils. Il en est ainsi de  
tout le physique : rien ne nous y intéresse  
que ce qui nous ressemble, ou que ce qui  
peut influer sur nos peines ou nos plaisirs.  
Le poète qui veut que son imitation ait  
un charme qui nous attire, a donc une règle  
bien sûre pour en pressentir les effets.  
Son intention ne peut jamais être de rebuter  
l'ame ni de la laisser dans une langueur  
insipide ; il évitera donc avec soin toute  
image dégoûtante, tout détail froid et  
languissant. S' il présente une playe, qu' elle soit  
vive ; s' il peint des cadavres, qu' ils soient  
livides ou sanglans, mais rien de plus. L' imagination  
répugne à tout ce qui révolteroit  
les sens, et sur-tout le sens de l' odorat,  
dont la délicatesse est extrême. Il n' y a  
comme je l' ai dit, que l' enthousiasme ou le  
pathétique qui fasse oublier cette répugnance,

p355

parce qu' il préoccupe l' ame,  
et ne lui laisse pas le moment du dégoût.  
L' anatomiste qui cherche une nouvelle  
artère, a toute son ame dans ses yeux.  
Il en est de même du lecteur frappé d' un  
tableau pathétique : il oublie qu' il ait des  
sens. Malherbe a osé dire des rois :  
et dans ces grands tombeaux, où leurs ames hautaines  
font encore les vaines,  
ils sont rongés des vers.  
Racine n' a pas craint de nous présenter,  
un horrible mélange,  
d' os et de chairs meurtris et traînés dans la fange.  
Et notre délicatesse n' en est point offensée,  
parce qu' un sentiment plus fort nous domine  
dans ce moment.  
C' est donc sur-tout dans les morceaux  
tranquilles, ou dans les peintures qui ne  
doivent causer qu' une légère émotion, qu' il  
faut ménager notre délicatesse et imiter  
Achille, qui rendant le cadavre d' Hector

p356

à son pere, fait jetter un voile sur ce corps

déchiré.

L' intention du poète doit être d' attacher  
l' ame, de l' entretenir dans une illusion  
qui lui plaise ; de ne pas l' épuiser sur le  
même sentiment, mais de la réveiller sans  
cesse par des émotions variées ; de lui  
ménager des repos après de violentes secousses,  
et de lui faire souhaiter que l' espèce  
de délire où elle est plongée, ne finisse  
qu' au moment où lui-même il se propose  
de finir. Voilà toutes les règles de la  
composition. Le succès de l' art est complet  
quand l' intention du poète est remplie.

Je développerai cette méthode en l' appliquant  
aux divers genres de poésie. Je  
reviens au choix des objets, et aux rapports  
qui le déterminent.

Ce que Lucrèce a dit du spectacle d' une  
tempête doit s' entendre de tous les tableaux  
que la poésie nous présente.

Lorsque la peinture d' un paysage riant  
et paisible vous cause une douce émotion,  
une rêverie agréable ; consultez-vous, et

p357

vous trouverez que dans ce moment vous  
vous supposez assis au pied de cet hêtre,  
au bord de ce ruisseau, sur cette herbe  
tendre et fleurie, au milieu de ces troupeaux,  
qui de retour le soir au village,  
vous donneront un lait délicieux. Si ce  
n' est pas vous, c' est un de vos semblables  
que vous croyez voir dans cet état fortuné ;  
mais son bonheur est si près de  
vous qu' il dépend de vous d' en jouir, et  
cette pensée est pour vous ce qu' est pour  
l' avare la vue de son or, l' équivalent de la  
jouissance. Mais à ce tableau que vous  
présente la nature, le poète sait qu' il  
manque quelque chose. Il place une bergère  
au bord du ruisseau ; il la fait jeune  
et jolie ; ni trop négligée, de peur de  
blesser votre délicatesse ; ni trop parée,  
de peur de détruire votre illusion. Il lui  
donne un air simple et naïf, car il sait que  
vous aimez à trouver un coeur facile à  
séduire ; il lui donne une voix touchante,  
organe d' une ame sensible, et il la peint  
se mirant dans l' eau et mêlant des fleurs à

ses cheveux ; comme pour vous annoncer qu' elle a ce desir de plaire qui suppose le besoin d' aimer. S' il veut rendre le tableau plus piquant, il placera non loin d' elle un boccage sombre où vous croirez qu' il est facile de l' attirer. Il feindra même qu' un berger l' y appelle : vous le verrez entre les arbres le feu du desir dans les yeux ; et un mouvement confus de jalousie se mêlera, si elle lui sourit, au sentiment qu' elle vous inspire.

Je suppose au contraire que le poëte veuille vous causer une sombre mélancolie ; c' est un desert qu' il vous peindra. Le bruit d' un torrent qui se précipite sur des rochers, et qui va dormir dans des gouffres, trouble seul dans ce lieu sauvage le silence de la nature. Vous y voyez des chênes brisés par la foudre, mais que la hache a respectés ; des montagnes couronnées de frimats terminent l' horison ; de tous les oiseaux, l' aigle seul ose y déposer les fruits de ses amours. Il vole tenant dans ses griffes un tendre agneau enlevé à

sa mere, et dont le bêlement timide se fait entendre dans les airs ; cependant l' aigle aux aîles étendues arrive joyeux de sa proie, il la dépouille, la déchire et la partage à ses petits. Plus bas, la lionne alaitte les siens, et dans les yeux de cette bête féroce l' amour maternel se peint avec douceur. Ces deux actions toutes simples, concourent avec l' image du lieu à exciter dans l' ame cette crainte que les enfans aiment si fort à éprouver, et dont l' homme, qui est toujours enfant par le coeur, ne dédaigne pas de jouir encore.

Le desir d' être auprès de la bergère vous attachoit au premier tableau ; le plaisir secret de n' être pas au bord de ce torrent, au pied de ces rochers, parmi ces animaux terribles, vous attache au second : car il n' est pas moins doux de contempler les maux dont on est exempt, que de voir les biens dont on peut jouir. à présent, de ces deux tableaux, quel

est celui de la belle nature ? Tous les deux, me dira-t-on. J'entends : le désert

p360

est un beau désert ; le paysage, un beau paysage. Et lorsqu' on lit dans Homère, que le prêtre d' Apollon à qui les grecs avoient refusé de rendre sa fille, s' en alloit en silence le long du rivage de la mer, dont les flots faisoient un grand bruit ; à la sensation profonde que fait le vague de ce tableau, l' on dira, que ce rivage est un beau rivage, que cette mer est une belle mer. Mais écartez l' image de ce pere affligé qui *s' en alloit en silence* , le reste du tableau n' est plus rien. Il est donc vrai qu' en poésie rien n' est beau que par les rapports des détails avec les détails, et de l' ensemble avec nous-mêmes. D' où vient que la nature embélie dans la réalité devient si souvent insipide à l' imitation ? D' où vient que la nature inculte et brutte nous enchante dans l' imitation et nous déplaît dans la réalité ? Que l' on représente, soit en peinture, soit en poésie, ce palais dont vous admirez la symétrie et la magnificence, il ne vous cause aucune émotion : qu' on vous retrace les ruines d' un

p361

vieil édifice, vous êtes saisi d' un sentiment confus que vous chérissez, sans même en démêler la cause. Pourquoi cela ? Pourquoi ? C' est que l' un de ces tableaux est pathétique et que l' autre ne l' est pas ; que celui-ci ne réveille en vous aucune idée qui vous émeuve, et que celui-là tient à des choses qui vous donnent à réfléchir. Des générations qui ont disparu de la terre, les ravages du tems auquel rien n' échappe, les monumens de l' orgueil qu' il a ruinés, la vieillesse, la destruction, tout cela vous ramene à vous même. On ne lit pas sans émotion la réponse de Marius à l' envoyé du gouverneur de Libie : " tu diras à Sextilius que tu as vû Marius assis au milieu des ruines de Carthage " . Je demandois

à un voyageur qui avoit parcouru  
cette Grèce, encore célèbre par les débris  
de ses monumens, je lui demandois, dis-je,  
si ces lieux étoient fréquentés. " nous n' y  
avons trouvé (me dit-il) que le tems,  
qui démolissoit en silence " . Cette réponse  
me saisit.

p362

Examinez tout ce qu' on appelle tableaux  
pathétiques dans la nature, il semble qu' on  
y lise la même inscription qui fut gravée  
sur une pyramide, élevée en mémoire  
d' une éruption du Vésuve. C' est à ce grand  
caractère qu' on distingue ce qui porte avec soi un  
intérêt universel et durable.

En général la nature qui ne dit rien à  
l' ame, qui n' y excite aucun sentiment, ou  
qui la rebute et la révolte par des impressions  
qu' elle fuit, va contre l' intention du  
poète, et doit être bannie de la poësie.

Celle au contraire dont nous sommes émus,  
comme il veut que nous le soyons et  
comme nous aimons à l' être, est celle qu' il  
doit imiter. Si donc il veut inspirer la crainte  
ou le desir, l' envie ou la pitié, la joie ou la  
mélancholie, qu' il interroge son ame : il est  
certain que pour se bien conduire il n' a  
qu' à se bien consulter.

Cette règle est encore plus sure dans le  
moral que dans le physique : car celui-ci

p363

ne peut agir sur l' ame que par des rapports  
éloignés, et qui ne sont pas également sensibles  
pour tous les esprits ; au-lieu que  
dans le moral l' ame agit immédiatement  
sur l' ame : rien n' est si près de l' homme  
que l' homme même.

Qu' un poète décrive un incendie ; l' image  
des flammes et des débris nous affectera  
plus ou moins, selon que nous avons  
l' imagination plus ou moins vive, et le plus  
grand nombre même en sera foiblement  
ému. Mais qu' il nous présente simplement  
sur un balcon de la maison qui brûle une  
mere tenant son enfant dans ses bras, et

luttant contre la nature, pour se résoudre à  
le jeter, plutôt que de le voir consumé avec  
elle par les flammes qui l' environnent ;  
qu' il la présente mesurant tour-à-tour avec  
des yeux égarés, l' effrayante hauteur de la  
chûte, et le peu d' espace, plus effrayant  
encore, qui la sépare des feux dévorans ;  
tantôt élevant son enfant vers le ciel avec  
les regards de l' ardente priere ; tantôt prenant  
avec violence la résolution de le laisser

p364

tomber, et le retenant tout-à-coup  
avec le cri du desespoir et des entrailles  
maternelles ; alors le pressant dans son sein  
et le baignant de ses larmes ; et dans l' instant  
même se refusant à ses innocentes caresses  
qui lui déchirent le coeur ; ah ! Qui ne  
sent l' effet que ce tableau doit faire, s' il est  
peint avec vérité ?

Combien de peintures physiques dans  
l' iliade ! En est-il une seule dont l' impression  
soit aussi générale que des adieux  
d' Hector et d' Andromaque, et de la scène  
de Priam aux pieds d' Achile, demandant  
le corps de son fils ? Il arrive quelquefois  
au théâtre qu' un bon mot détruit l' effet  
d' un tableau pathétique ; et le penchant  
de certains esprits de la plus vile espèce à  
tourner tout en ridicule, est ce qui éloigne  
le plus nos poètes de cette simplicité sublime,  
si difficile à saisir et si facile à parodier.  
Mais il faut avoir le courage d' écrire  
pour les ames sensibles, sans nul égard  
pour cette malignité froide et basse qui  
cherche à rire où la nature invite à pleurer.

p365

Lorsque pour la première fois on exposa  
sur la scène le tableau des enfans  
d' Inès aux genoux d' Alfonse, deux mauvais  
plaisans auroient suffi pour en détruire  
l' illusion. Un prince qui connoissoit la  
légèreté de l' esprit françois, avoit même  
conseillé à Lamotte de retrancher cette  
belle scène. Lamotte osa ne pas l' en croire.  
Il avoit peint ce que la nature a de plus

tendre et de plus touchant ; et toutes les fois que l' on n' aura que les parodistes à craindre, il faut avoir comme lui le courage de les braver.

Il en est des objets qui élèvent l' ame comme de ceux qui l' attendrissent : la générosité, la constance, le mépris de l' infortune, de la douleur et de la mort, le dévouement de soi-même au bien de la patrie, à l' amour ou à l' amitié, tous les sentimens courageux, toutes les vertus héroïques produisent sur nous des effets infaillibles. Mais vouloir que la poésie n' imite que de ces beautés, c' est vouloir que la peinture n' employe que les couleurs de

p366

l' arc-en-ciel. Que les partisans de la belle nature nous disent donc si Racine et Corneille ont mal fait de peindre Narcisse et Félix, Mathan et Cléopâtre dans Rodogune. Il peut y avoir quelques beautés naturelles dans Cléopâtre, dont le caractère a de la force et de la hauteur ; mais dans l' indigne politique et la dureté de Félix, dans la perfidie et la sélébratesse de Mathan, dans la fourberie, la noirceur et la bassesse de Narcisse, où trouver la belle nature ? Il faut renoncer à cette idée, et nous réduire à l' intention du poète, règle unique, règle universelle, mais que le poète lui-même doit savoir appliquer.

C' est peu de se demander : quels sont les effets que je veux produire ? Il faut se demander encore : quelle est la trempe des ames sur lesquelles j' ai dessein d' agir ? Il y a dans les objets de l' imitation poétique des beautés locales et des beautés universelles. Les beautés locales tiennent aux opinions, aux moeurs, aux usages des différens peuples. Les beautés universelles

p367

répondent aux loix, au dessein, aux procédés de la nature, et sont indépendantes de toute institution. Les peintures physiques d' Homère sont

belles aujourd' hui comme elles l' étoient il y a trois mille ans : le dessein même de ses caractères, l' art, le génie avec lequel il les varie et les oppose, enlèvent encore notre admiration, rien de tout cela n' a vieilli ni changé. Mais les détails qui sont relatifs à l' opinion et aux bienséances, les beautés de mode et de convention ont dû paroître bien ou mal, selon les tems et les lieux ; car il n' est point de siècle, point de pays qui ne donne ses moeurs pour règle : c' est une prévention ridicule, qu' il faut cependant ménager. L' exemple d' Homère n' eût pas justifié Racine, si dans l' Iphigénie Achille et Agamemnon avoient parlé comme dans l' Iliade. Celui qui n' a étudié que les anciens, blessera infailliblement le goût de son siècle dans bien des choses ; celui qui n' a consulté que le goût de son siècle s' attachera

p368

aux beautés passagères, et négligera les beautés durables. C' est de ces deux études réunies que résulte le goût solide et la sûreté des procédés de l' art. Mais l' attention que doit avoir le poète, c' est de se mettre autant qu' il est possible, par la disposition de son sujet, au-dessus de la mode et de l' opinion, en faisant dépendre l' effet qu' il veut produire des beautés universelles et jamais des beautés locales. Si l' on examine bien les sujets qui se soutiennent dans tous les siècles, on verra que l' étendue et la durée de leur gloire est dûe à cette méthode. Accordez quelque détail au goût présent et national ; mais donnez au goût universel le fond, les masses et l' ensemble. Orosmane, dans la tragédie de Zaïre, a plus de délicatesse et de galanterie qu' il n' appartient à un sultan, et l' on voit bien que le poète qui a voulu le rendre aimable et intéressant aux yeux des françois, a eu pour eux quelque complaisance. Mais voyez comme la violence de la passion le

p369



rapproche de ses moeurs natales : comme il devient jaloux, altier, impéieux, barbare. Racine n' a pas été aussi heureux dans le caractère de Bajazet, et en général il a trop mêlé de nos moeurs dans celles des peuples qu' il a mis sur la scène : des fils de Thésée et de Mitridate, il a fait de jeunes françois.

J' avoue cependant que le poëme dramatique, pour faire son illusion, a besoin de plus de ménagement que l' épopée. Celle-ci peut raconter tout ce qu' il y a de plus étrange, et les bienséances du langage sont les seules qu' elle ait à garder. Mais pour un poëme qui veut produire l' effet de la vérité même, ce n' est pas assez d' obtenir une croyance raisonnée ; il faut que par le prestige de l' imitation il rende son action présente, que l' intervalle des lieux et des tems disparoisse, et que les spectateurs ne fassent plus qu' un même peuple avec les acteurs. C' est-là ce qui distingue essentiellement le poëme en action du poëme en récit. Les françois au spectacle

p370

d' Athalie doivent devenir israélites, ou l' intérêt de Joas n' est plus rien. Mais s' il y avoit trop loin des moeurs des israélites à celles des françois, l' imagination des spectateurs refuseroit de franchir l' intervalle : c' est donc aux israélites à s' approcher assez de nous, pour nous rendre à nous-mêmes le déplacement insensible. Il n' y a point de déplacement à opérer pour les choses que la nature a rendues communes à tous les peuples. J' ai déjà fait voir en parlant de l' étude de l' homme quelles sont celles de ses affections qui ne dépendent ni des tems ni des lieux : l' intérêt puisé dans ces sources, est intarissable comme elles. Les sujets d' Oedipe et de Mérope réussiroient dans vingt mille ans, et aux deux extrémités du monde : il ne faut être pour s' y intéresser ni de Thèbes ni de Micène : la nature est de tous les pays. C' est dans les choses où les nations different qu' il faut que l' acteur d' un côté, et le spectateur de l' autre, s' approchent pour

p371

se réunir. Cela dépend de l' art avec lequel le poète fait adoucir, dans la peinture des moeurs, les couleurs dures et tranchantes ; et c' est ce qu' a fait Corneille en homme de génie, quoi qu' en dise M Racine le fils. Il croit avoir vû que la belle scène de Pompée avec Aristie, dans Sertorius, n' étoit pas assez vraisemblable pour le plus grand nombre des spectateurs ; il croit avoir vû qu' on trouvoit trop dur sur notre théâtre le langage magnanime que tient Cornélie à César. Pour moi je n' ai vû que de l' enthousiasme, je n' ai entendu que des applaudissemens à ces deux scènes inimitables. Il seroit à souhaiter que l' illustre Racine eût osé donner à la peinture des moeurs étrangères, cette vérité dont il a fait si noblement lui-même l' éloge le plus éloquent. Tout ce qu' on doit aux moeurs de son siècle, c' est de ne pas les offenser ; et nos opinions sur le courage et sur le

p372

mépris de la mort, ne vont pas jusqu' à exiger d' une jeune fille qu' elle dise à son pere : *d' un oeil aussi content, d' un coeur aussi soumis...* etc.

Je suis même persuadé qu' Iphigénie allant à la mort, d' un pas chancelant, avec la répugnance naturelle à son sexe et à son âge, eût fait verser encore plus de larmes. Il est vrai que si le fond des moeurs étrangères est indécent ou révoltant pour nous, il faut renoncer à les peindre. Ainsi, quoique certains peuples regardent comme un devoir pieux d' abréger les jours des vieillards souffrans ; que d' autres soient dans l' usage d' exposer les enfans mal-sains ; que d' autres présentent aux voyageurs leurs femmes et leurs filles pour en user à leur gré ; rien de tout cela ne peut être admis sur la scène.

Mais si le fond des moeurs est compatible avec nos opinions, nos usages, et que

la forme seule y répugne, elles n' exigent dans l' imitation qu' un changement superficiel ; et il est facile d' y concilier la vérité avec la bienséance. Un cartel dans les termes de celui de François I à Charles-Quint, " vous en avez menti par la gorge " , ne seroit pas reçu au théâtre ; mais qu' un roi y dît à son égal : " au-lieu de répandre le sang de nos sujets, prenons pour juges nos épées " ; le cartel seroit dans la vérité des moeurs du vieux tems, et dans la décence des nôtres.

Il y a peu de traits dans l' histoire qu' on ne puisse adoucir de même sans les effacer : le théâtre en offre mille exemples.

Ce n' est donc pas au goût de la nation que l' on doit s' en prendre si les moeurs, sur la scène françoise, ne sont pas assez prononcées, mais à la foiblesse ou à la négligence des poètes, à la délicatesse timide de leur goût particulier, et s' il faut le dire, au manque de couleurs pour tout exprimer avec la vérité locale.

## CHAPITRE 10

*de la vraisemblance et du merveilleux dans la fiction.*

*diversissime sono... etc.* (dit Le Tasse). Il n' en conclut pas moins que la fable d' un poème doit les réunir ; mais pour les accorder il faut les bien connoître. Commençons par la vraisemblance. Feindre c' est représenter ce qui n' est pas, comme s' il étoit. Le but que se propose immédiatement la fiction, c' est de persuader ; or elle ne peut persuader qu' en ressemblant à l' idée que nous avons de ce qu' elle imite. Ainsi la vraisemblance consiste dans une manière de feindre conforme à notre manière de concevoir ; et tout ce que l' esprit humain peut concevoir, il peut le croire, pourvû qu' il y soit amené. Tant que le poète ne fait que nous rappeler

ce que nous avons vû au-dehors, ou

p375

éprouvé au-dedans de nous-mêmes, la ressemblance suffit à l'illusion ; et comme nous voyons dans la feinte l' image de la réalité, le poète n' a besoin d' aucun artifice pour gagner notre confiance. Mais que la fiction nous présente un évènement qui n' ait point d' exemple, un composé qui n' ait point de modèle ; comme la ressemblance n' y est pas, nous y cherchons la vérité idéale, et c' est alors que le poète est obligé d' employer tout son art pour donner au mensonge les couleurs de la vérité. Nous savons qu' il feint, nous devons l' oublier, et si nous nous en souvenons, le charme est détruit et l' illusion cesse.

Quel est donc l' art de donner à la fiction, même dans le merveilleux, une vraisemblance qui nous séduise ? L' art de suivre le fil de nos idées et d' en observer les rapports.  
Il y a dans notre manière de concevoir

p376

une vérité directe et une vérité réfléchie.  
L' une et l' autre est de sentiment, de perception, ou d' opinion.  
La vérité de sentiment est l' expérience intime de ce qui se passe au-dedans de nous-mêmes, et par réflexion, de ce qui doit se passer en général dans l' esprit et dans le coeur de l' homme. C' est à ce modèle, sans cesse présent, qu' on rapporte la fiction dans la poésie dramatique. Nous sommes ; nous sommes tels : voilà la vérité directe. Nous sentons qu' il est de la nature de notre ame d' être modifiée de telle ou de telle façon, par telle ou telle cause, dans telle ou telle circonstance ; que dans notre composé moral, telles qualités, tels accidens s' accordent et se concilient, tandis que tels se combattent et s' excluent mutuellement : c' est la vérité réfléchie.  
Mais comment se peut-il que la vérité

de sentiment soit la même dans tous les hommes ? C' est que dans tous les hommes le fond du naturel se ressemble, et qu' on y revient quand on veut, quelquefois même

p377

sans le vouloir. Chacun de nous a, comme le poète, la faculté de se mettre à la place de son semblable, et l' on s' y met réellement tant que dure l' illusion. On pense, on agit, on s' exprime avec lui comme si l' on étoit lui-même ; et selon qu' il suit nos présentimens ou qu' il s' en écarte, la fiction qui nous le présente est plus ou moins vraisemblable à nos yeux. Ces présentimens, qui nous annoncent les mouvemens de la nature, ne sont pas assez distincts pour nous ôter le plaisir de la surprise : il arrive même assez souvent que le poète nous jette dans l' irrésolution, pour nous en tirer par un trait qui nous étonne et qui nous soulage ; mais sans être décidés à suivre telle ou telle route, nous distinguons très-bien si celle que tient le poète, est la même que la nature eût prise, ou dû prendre en se décidant. Ne vous êtes-vous jamais aperçu de la docilité avec laquelle votre ame obéit aux mouvemens de celle d' Ariane ou de Mérope, d' Orosmane ou de Brutus ? C' est que

p378

durant l' illusion votre ame et la leur n' en font qu' une : ce sont comme deux instrumens organisés de même et accordés à l' unisson. Mais si l' ame du poète ne s' est pas montée au ton de la nature, le personnage auquel il a communiqué ses sentimens et son langage, n' est plus dans la vérité de sa situation et de son caractère ; et vous, qui vous mettez à sa place mieux que n' a fait le poète, vous n' êtes plus d' accord avec lui. Voilà dans quel sens on doit entendre ce que dit Le Tasse : *il falso non è,...* etc. mais il s' est quelquefois lui-même éloigné de ce principe : je l' ai observé à propos de Tancredi

sur le tombeau de Clorinde ; je l' observe  
encore dans le langage que tient  
Renaud sur les genoux d' Armide. Rien de  
plus naturel, de plus beau que ce qu' on  
voit dans cette peinture ; rien de moins  
vrai que ce qu' on entend.  
*qual raggio... etc.*

p379

cela est divin ; mais vous n' allez plus trouver  
la même vérité dans ces froides hyperboles.  
*non puo specchio... etc.*  
avouez qu' à la place de Renaud ce n' est  
point là ce que vous auriez dit. Voulez-vous  
voir le même poète dans l' illusion et  
croire entendre la nature même ? Lisez le  
discours d' Armide, lorsque pâle, tremblante,  
éperdue, hors d' haleine, elle joint  
Renaud sur le bord de la mer : la Didon  
de Virgile n' est pas plus passionnée, et  
c' est ainsi qu' il est beau d' imiter.  
La vraisemblance, dans les choses de  
sentiment, n' est donc que l' accord parfait  
du génie du poète avec l' ame du spectateur.  
Si la direction que l' un donne à la  
nature, décline de celle que l' autre sent  
qu' elle eût voulu suivre, et s' il en presse ou  
ralentit mal à-propos les mouvemens, l' ame

p380

du spectateur sans cesse contrariée, et lasse  
enfin de céder, se rebute : de-là vient  
qu' avec des qualités intéressantes et des  
situations pathétiques, un caractère inégal  
et discordant ne nous attache point.  
La vérité de perception est la réminiscence  
des impressions faites sur les sens,  
et par réflexion, la connoissance des choses  
sensibles, de leurs qualités communes,  
de leurs propriétés distinctives, de leurs  
rapports en général, soit entre elles, soit  
avec nous-mêmes. En nous repliant sur  
cette foule d' idées qui nous viennent par  
toutes les voies, nous nous sommes fait un  
plan des procédés de la nature dans l' ordre  
physique : ce plan est le modèle auquel  
nous rapportons le composé fictif que

la poésie nous présente ; et si elle opère  
comme il nous semble qu' eût opéré la nature,  
elle sera dans la vérité.

La vérité, soit qu' elle ait pour objet  
l' existence ou l' action, ne peut rouler que  
sur des rapports de convenance et de  
proportion, de la cause avec l' effet, des

p381

parties l' une avec l' autre, et de chacune  
avec le tout. Si donc les élémens d' un  
composé physique, individuel ou collectif,  
sont faits pour être mis ensemble, et suivent  
dans leur union les loix et le plan de  
la nature, l' idée de ce composé a sa vérité  
dans la cohésion de ses parties et dans leur  
mutuel accord. De même, si les rapports  
d' une cause avec son effet sont naturels et  
sensibles, l' idée de l' action portera sa vérité  
en elle-même. Il est donc bien aisé de voir  
dans le physique ce qui est fondé sur la  
vraisemblance, et par conséquent ce qui ne  
l' est pas.

L' opinion est tantôt sérieuse et de pleine  
croyance, tantôt reçue à plaisir et de simple  
adhésion ; mais quelque foible que  
soit le consentement qu' on y donne, il  
suffit à l' illusion du moment. Nous n' ajoutons  
qu' une foi passagère à la fable d' Adonis,  
et nous mêlons nos larmes à celles  
de Vénus, si sa douleur est bien exprimée.  
Un mensonge connu pour tel, mais transmis,  
reçu d' âge en âge, est dans la classe

p382

des faits authentiques : on le passe sans  
examen. à plus forte raison, si les faits  
sont solennellement attestés par l' histoire,  
ne laissent-ils pas à l' esprit la liberté du  
doute ; et le poète pour les supposer, n' a  
pas besoin de les rendre croyables. Qu' ils  
soient d' accord avec l' opinion, cela suffit  
à leur vraisemblance.

Mais distinguons, 1 l' opinion d' avec  
la vérité historique ; 2 les faits compris  
dans le tissu du poème d' avec les faits  
supposés au-dehors. " je ne craindrai pas

d' avancer (dit Corneille, à propos du sacrifice qu' a fait Léontine en livrant son fils à la mort),... etc. "  
et il se fonde sur le précepte d' Aristote,  
" de ne pas prendre pour sujet un ennemi qui tue son ennemi,... etc. "

p383

j' ai fait mes preuves de respect pour ce grand homme ; j' oserai donc ici sans détour n' être pas de son sentiment.  
L' opinion commune tient lieu de vraisemblance dans les faits supposés au-dehors, j' en conviens ; mais il n' en est pas de même du témoignage de l' histoire, à-moins que les faits qu' elle atteste ne soient vulgairement connus, ce qui rentre dans la classe des vérités d' opinion. Je suis loin de penser que les sujets proposés par Aristote soient tous dénués de vraisemblance : il est très-simple et très-naturel qu' un fils tue son pere, comme Oedipe, sans le connoître, ou qu' une mere soit prête à immoler son fils, comme Mérope, en croyant le venger ; et quand ces faits n' auroient en eux-mêmes aucune apparence de vérité, pris dans les familles les plus illustres de la Grèce, ils avoient sans doute pour eux la célébrité, l' opinion publique. Mais en voyant sur le théâtre les sujets de Polieucte, de Rodogune, et d' Héraclius, personne ne sait, ni ne veut savoir, ce qui en est pris

p384

dans l' histoire ; elle est donc comme un témoin muet. En vain Baronius fait mention du sacrifice de Léontine ; on ne lit point Baronius, et son témoignage n' eût servi de rien, si l' action de Léontine n' avoit pas eu sa vraisemblance en elle-même, c' est-à-dire, un juste rapport avec l' idée que nous avons de ce que peut une femme aussi ferme, aussi courageuse, dévouée à son empereur.  
Je dis plus : de quelque manière que les faits soient fondés, rien ne les dispense d' être vraisemblables, dès qu' ils sont employés



dans l' intérieur de l' action. Il n' y a que les faits supposés au-dehors, *extra fabulam*, auxquels l' opinion commune tient lieu de vraisemblance. Quant à ce qui se passe dans le cours du poème, et comme sous nos yeux, nous n' y ajoutons foi qu' autant que nous le voyons arriver comme dans la nature ; c' est-à-dire, selon l' idée que nous avons des moyens qu' elle employe, et de l' ordre qu' elle suit.

p385

Cependant la chaîne des causes et des effets n' est pas si constamment visible, et le cercle des facultés de la nature n' est pas si marqué, que le vrai connu soit la limite du vrai possible ; et c' est par une extension de nos idées que la poésie s' élève du familier au merveilleux.

Dans la nature tout est simple et facile pour elle, et tout est merveilleux pour nous. Un homme sensé ne peut réfléchir sans étonnement, ni à ce qui lui vient du dehors, ni à ce qui se passe au-dedans de lui-même. L' organisation d' un brin d' herbe est aussi prodigieuse que la formation du soleil ; le mouvement qui passe d' un grain de sable à l' autre, est aussi mystérieux que la propagation de la lumière, et que l' harmonie des sphères célestes ; mais l' habitude nous rend l' incompréhensible même si familier, qu' à la fin il nous paroît commun. " au bout d' un an le monde a joué son jeu, il n' y sait plus rien que de recommencer " : voilà du-moins ce qui

p386

nous en semble : nous croyons retrouver tous les ans le même tableau, et les variétés infinies qu' il étale y sont distribuées avec une harmonie si constante, une si parfaite unité de dessein, que la nature s' y fait voir toujours semblable à elle-même. Mais si la nature, s' éloignant de ses sentiers battus, produit un composé moral ou physique assez étrange, pour nous persuader qu' elle y a mis une expresse intention

de se surpasser elle même, ou de ne pas se ressembler ; ce procédé, dont les moyens nous sont inconnus, nous étonne, et devient un prodige à nos yeux. Voilà donc dans la nature même une sorte de merveilleux, connu sous le nom de *prodiges* . Si la feinte passe les moyens et les facultés que nous attribuons à la nature ; si elle employe d' autres ressorts, d' autres mobiles que les siens ; si au-lieu de la chaîne qui lie les évènements et de la loi qui les dispose, elle établit des intelligences pour y présider, et des causes libres

p387

pour les produire ; ce nouvel ordre de choses nous étonne encore davantage, et c' est ici le merveilleux surnaturel et par excellence.

Je distinguerai donc deux sortes de merveilleux, l' un en-deçà, l' autre au-delà des limites de la nature.

Nous regardons comme un prodige, ou comme une merveille de la nature, tout ce qui porte la marque d' une application particulière qu' elle a mise à le former. Cette idée attire toute l' attention de l' ame par la surprise et l' étonnement. Mais pour nous faire imaginer la nature appliquée à former un prodige, il faut d' abord que l' objet en soit digne à nos yeux, par l' importance que nous y attachons ; et de plus, que les moyens que la nature a mis en oeuvre, nous soient inconnus ou cachés, comme les cordes d' une machine. Dès que nous les apercevons, l' illusion se dissipe, et au-lieu d' un spectacle étonnant, ce n' est plus qu' un fait ordinaire. La nature, aux yeux de la raison, n' est

p388

jamais plus étonnante que dans les petits objets, je le sais, mais ce n' est point à la raison que s' adresse la poésie ; c' est à l' imagination. Or celle-ci ne peut se figurer la nature sérieusement appliquée à produire un papillon. Aristote l' a dit : la beauté

sensible n' est pas dans les petites choses. Elle consiste dans une composition régulière et harmonieuse, qui pour se développer aux yeux, exige une certaine étendue : or l' imagination se décide sur le témoignage des sens ; ce qu' ils n' aperçoivent qu' en petit ne sauroit donc lui paroître digne d' occuper la nature. Les plus grands génies ont pensé quelquefois à cet égard comme le vulgaire : *magna dii... etc.* (dit Cicéron), et il en donne pour raison l' exemple des rois : *nec in... etc.* , " comme si à ce roi là (dit Montagne)... etc. "

p389

il résulte cependant de cette façon de concevoir, commune au plus grand nombre, que le merveilleux dans les petites choses doit être renvoyé aux contes des fées, et que si la poésie en fait usage, ce ne doit être qu' en badinant. Quant aux moyens que la nature employe pour opérer un prodige, s' ils sont connus, il faut les déguiser, en éloigner l' idée, et par des circonstances nouvelles, nous dérober la liaison de la cause avec les effets. La comète qui parut à la mort de Jules-César, fut un prodige pour Rome. Si sa révolution eût été calculée et son éclipse décrite, ce n' eût été qu' une planète comme une autre, qui eût suivi le branle commun ; mais qu' eût fait le poète alors ? Il eût donné à la chevelure de cette comète une forme étrange, un immense volume ; et dans ses feux redoublés à l' approche de la terre, il eût marqué l' intention de la nature d' épouvanter les romains.

p390

L' aurore boréale a pu donner autrefois, comme l' observe un philosophe célèbre, l' idée de l' assemblée des dieux sur l' Olimpe. Aujourd' hui, qu' elle est au nombre des phénomènes les plus communs, elle attire à peine les regards du peuple ; mais

qu' un poète sût aggrandir l' image de ces lances de feu, que semble darder une invisible main, des bords de l' horison jusqu' au milieu du ciel, et appliquer ce phénomène à quelque évènement terrible ; il reprendrait, même à nos yeux, le caractère effrayant de prodige.

Il est tout simple que dans les ardeurs de l' été une petite rivière se déborde, enflée par un orage, et tarisse le lendemain.

Homère rapproche ces deux circonstances : au-lieu de l' orage c' est le Xanthe lui-même qui s' irrite et qui enfle ses eaux ;

au-lieu des chaleurs de l' été, c' est Vulcain qui fait consumer les eaux par les flammes.

Lucain en décrivant les signes redoutables qui annoncent la guerre civile :

" l' Aethna (dit-il) vomit ses feux,... etc. "

p391

dans la Jérusalem du Tasse, les nuages qui versent la pluie dans le camp de Godefroi, ne se sont pas élevés de la terre, ils viennent des réservoirs célestes :  
*ecco subite... etc.*

voilà ce que j' appelle donner à un évènement familier le caractère du merveilleux.

Du-reste, on ne doit pas craindre que la réflexion nous ramène aux causes physiques, et détruise l' illusion. Nous aimons à être séduits, et s' il le falloit, nous aiderions le poète à nous séduire. On voit dans l' Inde, quand la lune s' éclipse, les peuples prosternés de bonne foi, conjurer le grand serpent, qui l' a dévorée, de la leur rendre ; tandis que les astronomes du pays calculent le tems qu' elle employe à traverser l' ombre de la terre. Le grand nombre

p392

est peuple par-tout, et les poètes peuvent compter sur cet amour du merveilleux qui en impose à la raison même.

Voyons à présent quels sont les objets qui dans la nature sont mis au rang des prodiges. Le premier, c' est la perfection ; et plus l' objet est composé, plus le soin

qu' a pris la nature de le rendre accompli  
nous frappe et nous étonne.  
Si l' intention du poète est de nous présenter  
la nature avec tous ses charmes et  
dans toute sa beauté possible, l' emploi de  
la fiction est de corriger, d' embellir son  
modèle ; et c' est alors que l' excellence de  
l' art consiste dans le choix de la belle nature.  
Dans le moral ce qui  
est le plus digne d' admiration et d' amour,  
un Burrhus, un Mornai, un Télémaque,

p393

une Zaïre, une Cornélie ; dans le physique,  
ce qui peut nous causer l' émotion du plaisir  
la plus pure et la plus sensible, une vie  
délicieuse comme celle de l' âge d' or, des  
lieux enchantés comme éden, ou comme  
les îles Fortunées, sur-tout l' image de ce  
que nous appellons par excellence *la beauté* ,  
une taille élégante et correcte, la douceur,  
la vivacité, la sensibilité, la noblesse,  
toutes les graces réunies dans les traits du  
visage, dans la forme et les mouvemens  
du corps d' une Vénus ou d' un Apollon,  
Hélène au milieu des vieillards troyens,  
Achille au sortir de la cour de Scyros,  
voilà le merveilleux de la beauté dans le  
physique. Le soin du poète alors est de  
rassembler les plus belles parties dont un  
composé naturel soit susceptible, pour en  
former un tout régulier, et de disposer les  
choses comme la nature les eût disposées, si  
elle n' avoit eu pour objet que de nous donner  
un spectacle enchanteur. La méthode  
en est la même dans tous les arts d' agrément.  
En peinture, les vierges de Raphaël,

p394

les Hercules du Guide ; en sculpture, la  
Vénus pudique et l' Apollon du vatican,  
n' avoient point de modèle individuel ;  
qu' ont fait les artistes ? Ils ont recueilli les  
beautés éparses des modèles existans, et en  
ont composé un tout plus parfait que la  
nature même. Ce choix tient au principe  
de la poésie, au rapport des objets avec

nos organes ; et le poète qui le saisit avec le plus de justesse, de délicatesse et de vivacité, excelle dans l' art d' embellir la nature. La beauté poétique est donc quelquefois la même que la beauté naturelle ? Oui, toutes les fois que la poésie veut nous causer les douces émotions de l' amour et de la joie, le plaisir pur de nous voir entourés d' êtres formés à souhait pour nous. On a prétendu que ce genre de fiction n' avoit point de règle, par la raison que l' idée du beau, soit en morale, soit en physique, n' étoit ni absolue ni invariable. Quoi qu' il en soit de la beauté physique, sur laquelle du-moins les nations cultivées sont d' accord depuis trois mille ans, la

p395

beauté morale est la même chez tous les peuples de la terre. Les européens ont trouvé une égale vénération pour la justice, la générosité, la clémence chez les sauvages du nouveau-monde que chez les peuples les plus cultivés, les plus vertueux de ce continent. Le mot du cacique guatimosin : " et moi suis-je sur un lit de roses " ? Auroit été beau dans l' ancienne Rome ; et la réponse de l' un des proscrits de Néron au lecteur : *uti nam tu tam fortiter ferias !* auroit été admirée dans la cour de Montesuma.

Dans Sadi, poète persan, un sage fait cette prière : " grand dieu ! Ayez pitié des méchants, car vous avez tout fait pour les bons lorsque vous les avez fait bons " . Socrate n' auroit pas mieux dit.

Le sentiment du beau moral est donc universel et unanime : la nature en a gravé le modèle au fond de nos ames ; mais l' idée en est difficile à remplir. Il n' y a point de tableaux parfaits dans la disposition naturelle des choses : la nature, dans ses opérations,

p396

ne songe à rien moins qu' à nous plaire, et l' on doit s' attendre à trouver dans le moral autant et plus d' incorrections

que dans le physique. La clémence d' Auguste envers Cinna est dégradée par le conseil de Livie ; la gloire du conquérant du Mexique est ternie par une lâche trahison ; l' histoire a peu de caractères dans lesquels la poésie ne soit obligée de dissimuler et de corriger quelque chose : c' est comme une statue de bronze qui sort raboteuse du moule, et qui demande encore le ciseau. Mais qu' on prenne garde en la polissant de ne pas affaiblir les traits. Il est arrivé bien souvent de détruire l' homme en faisant le héros. Quel est donc le guide du poète dans ce genre de fiction ? Je l' ai dit, le sentiment du beau moral que la nature a mis dans nos ames. Il a pu recevoir quelque altération de l' habitude et du préjugé ; mais l' une et l' autre cedent aisément au goût naturel qui n' est qu' assoupi, et que l' impression du beau réveille. Faites lire à l' homme

p397

le plus ébloui de l' éclat de sa naissance le discours de Marius sur l' obscurité de la sienne : vous verrez combien le préjugé tient peu contre la vérité de sentiment. Quel est l' homme opulent, s' il n' est pas stupide, qui n' admire Fabricius faisant cuire ses légumes et recevant sous un humble toit les ambassadeurs de Pyrrhus ? Quel est le lâche voluptueux qui n' est pas saisi d' un saint respect en voyant Regulus retourner à Carthage ? Ce qui peut se mêler d' opinion et d' habitude dans nos idées sur le beau moral, ne tire donc pas à conséquence et ne doit se compter pour rien. Mais plus l' idée et le sentiment de la belle nature sont déterminés et unanimes, moins le choix en est arbitraire ; et c' est là ce qui rend si glissante la carrière du génie qui s' élève au parfait, sur-tout dans le moral. Le goût et la raison me semblent plus éclairés dans cette partie, et plus difficiles que jamais. Je ne parle point de cette théorie subtile, qui recherche, s' il est permis de s' exprimer ainsi, jusqu' aux fibres

p398

les plus déliées de l' ame ; je parle de ces idées grandes et justes qui embrassent le système des passions, des vices et des vertus dans leurs rapports les plus éloignés. Jamais le coloris, le dessein, les nuances d' un caractère n' ont eu des juges plus clairvoyans ; jamais par conséquent le poète n' a eu besoin de plus de lumières pour exceller dans la fiction morale en beau. Si Homère venoit aujourd' hui, il seroit mal reçu à nous peindre un sage comme Nestor ; aussi ne le peindroit-il pas de même. Le héros qui diroit à son fils : *disce puer virtutem ex me*, seroit obligé d' être plus modeste, plus intrépide, plus généreux, plus fidèle à la foi des sermens, que le héros de l' aénéide.

à l' égard de la beauté physique qui est l' objet capital de la peinture et de la sculpture, elle exerce peu les talens du poète : il l' indique, il ne la peint jamais, et en l' indiquant il fait plus que la peindre. Dans un tableau, dans une statue, on ne voit guère que ce que l' artiste y a mis ; dans

p399

une peinture poétique chacun voit ce qu' il imagine : c' est le spectateur qui, d' après quelques touches du poète, se peint lui-même l' objet indiqué. Réunissez tous les peintres célèbres, et demandez leur de copier Hélène d' après Homère, Armide d' après Le Tasse, ève d' après Milton, Corine et Délie d' après Ovide et Tibule, l' esclave d' Anacréon d' après le portrait détaillé qu' en a fait ce poète voluptueux : toutes ces copies auront quelque chose d' analogue entre elles ; mais de mille il n' y en aura pas deux qui se ressemblent, au point de faire deviner que l' original est le même. Chacun se fait une ève, une Armide, une Hélène, et c' est un des charmes de la poésie de nous laisser le plaisir de créer.

*incessu patuit dea,*  
me dit Virgile. C' est à moi à me peindre Vénus.

*stat sonipes,... etc.*  
c' est à moi à tirer de-là l' image d' un coursier superbe.

*mille trahens... etc.*



ne croit-on pas voir l' arc-en-ciel ?

p400

*hic gelidi fontes,... etc.*

il n' en faut pas davantage pour se représenter un paysage délicieux.

Le Tasse parle en maître sur l' art de peindre en poésie avec plus ou moins de détail, selon le plus ou le moins de gravité du style, en quoi il compare Virgile et Pétrarque.

*dederatque comas... etc.* ,

dit Virgile en parlant de Vénus déguisée en chasseresse. Pétrarque dit la même chose, mais d' un style plus fleuri.

*erano i capei... etc.*

le poète ne peut ni ne doit finir la peinture

p401

de la beauté physique : il ne le peut, manque de moyens pour en exprimer tous les traits avec la correction, la délicatesse que la nature y a mise, et pour les accorder avec cette harmonie, cette liaison, cette unité d' où dépend l' effet de l' ensemble ; il ne le doit pas, en eût-il les moyens, par la raison que plus il détaille son objet, plus il assujettit notre imagination à la sienne. Or quelle est l' intention du poète ? Que chacun de nous se peigne vivement ce qu' il lui présente. Le soin qui doit l' occuper est donc de nous mettre sur la voie, et il n' a besoin pour cela que de quelques traits vivement touchés.

Belle sans ornement, dans le simple appareil d' une beauté qu' on vient d' arracher au sommeil.

Qui de nous à ces mots ne voit pas Junie comme Néron vient de la voir ? Mais il faut que ces traits qui nous indiquent le tableau que nous avons à nous peindre, soient tels que nous n' ayons aucune peine à remplir les milieux. L' art du poète consiste

p402

allors à marquer ce qui ne tombe pas sous les sens du commun des hommes, ou ce qu' ils ne saisissent pas d' eux-mêmes avec assez de délicatesse ou de force ; et à passer sous silence ce qu' il est facile d' imaginer.

Une idée inséparable de celle du beau moral et physique, est celle de la liberté. Tout ce qui sent l' esclavage, même dans les choses inanimées, a je ne sai quoi de triste et de bas. La mode, l' opinion, l' habitude ont beau vouloir altérer en nous ce sentiment inné, ce goût dominant de l' indépendance ; la nature à nos yeux n' a sa grandeur, sa majesté qu' autant qu' elle est libre ou qu' elle semble l' être. Recueillez les voix sur la comparaison d' un parc magnifique et d' une belle forêt. L' un est la prison de luxe, de la mollesse et de l' ennui : l' autre est l' asyle de la méditation vagabonde, de la douce rêverie et du sublime enthousiasme. En voyant les eaux captives baigner servilement les marches de Versailles, et les eaux bondissantes de Vaucluse se précipiter à travers les rochers,

p403

on dit également *cela est beau* . Mais on le dit des efforts de l' art, et on le sent des jeux de la nature : aussi l' art qui l' assujettit, fait-il l' impossible pour nous cacher les entraves qu' il lui donne ; et dans la nature, livrée à elle-même, le peintre et le poète se gardent bien d' imiter les accidens où l' on peut déceler quelques traces de servitude. Il s' ensuit que le sentiment du beau suppose de l' élévation dans l' ame, et qu' un naturel servile est incapable de rien produire de noble et de grand.

Après le prodige de la beauté, le plus digne objet des soins de la nature, vient celui de l' exagération des forces, des grandeurs, des facultés de l' être physique. Ce sont des héros d' une taille et d' une force prodigieuse, des animaux d' une grandeur énorme, des arbres dont les racines touchent aux enfers, et dont les branches percent les nues. Mais cela tient au merveilleux surnaturel, dont je vais m' occuper tout-à-l' heure.

Une sorte de prodige dont la poésie

p404

tire plus d'avantage, c'est la rencontre et le concours de certaines circonstances que le mouvement naturel des choses semble n'avoir dû jamais combiner ainsi, à-moins d'une expresse intention de la cause qui les arrange. On annonce à Mérope la mort de son fils, on lui amène l'assassin ; et l'assassin est ce fils qu'elle pleure. Oedipe cherche à découvrir le meurtrier de Laïus ; il reconnoît que c'est lui-même, et qu'en fuyant le sort qui lui a été prédit, il a tué son pere et épousé sa mere. Oreste est conduit à l'autel de Diane pour y être immolé ; et la prêtresse qui va l'égorger se trouve sa soeur Iphigénie. Voilà de ces coups de la destinée si éloignés de l'ordre des choses, qu'ils semblent tous prémédités. Tout ce qui est possible n'est pas vraisemblable ; et lorsque dans la combinaison des évènements, ou dans le jeu des passions nous appercevons une singularité trop étudiée, le poète nous devient suspect : l'illusion cesse avec la confiance. En cela péche dans Inès l'affectation de donner pour juges

p405

à Dom Pedre deux hommes, dont l'un doit le haïr et l'absout, l'autre doit l'aimer et le condamner. Cette antithèse inutile est évidemment combinée à plaisir. L'unique moyen pour persuader, est de paroître de bonne foi. Or plus la rencontre des incidens est étrange ; plus en la comparant avec la suite naturelle des choses, nous sommes enclins à douter de la bonne foi du témoin : aussi cette espèce de fable exige-t-elle beaucoup de réserve et de précaution. La première règle est que chacun des incidens soit simple et naturellement amené ; la seconde, qu'ils soient en petit nombre : par-là le merveilleux de leur combinaison se rapproche de la nature. Prenons pour exemple la fable du Cid. Rodrigue

est obligé de réparer, par la mort du pere  
de sa maîtresse, l' affront du soufflet qu' a  
reçu le sien. Il n' est pas possible d' imaginer  
dans nos moeurs une situation plus  
cruelle, et le sort pour accabler deux  
amans semble avoir exprès combiné cette

p406

opposition des intérêts les plus sensibles et  
des devoirs les plus sacrés. Voyons cependant  
d' où naissent ces combats de l' amour  
et de la nature : d' une dispute élevée entre  
deux courtisans, sur une marque d' honneur,  
accordée à l' un préférablement à l' autre.  
Rien de plus simple ni de plus familier.  
Le spectateur voit naître la querelle, il la  
voit s' animer, s' aigrir, se terminer par  
cette insulte qui ne se lave que dans le  
sang ; et sans avoir soupçonné l' artifice du  
poète, il se trouve engagé avec les personnages  
qu' il aime, dans un abîme de  
malheurs. Il en est ainsi de tous les sujets  
bien constitués : chaque incident vient s' y  
placer comme de lui-même dans l' ordre  
le plus naturel ; et lorsqu' on les voit réunis,  
on est confondu de l' espèce de  
merveilleux qui résulte de leur ensemble.  
Toutefois, si ces incidens étoient trop  
accumulés, chacun d' eux fût-il amené  
naturellement, leur concours passeroit la  
croyance. C' est ce qu' il faut éviter avec  
soin dans la composition d' une fable ; et il  
me semble qu' on s' éloigne de plus en plus

p407

de cette règle, en multipliant sur la scène  
des incidens mal enchaînés. Nous examinerons  
ceci de plus près en parlant de la  
tragédie. Passons au merveilleux de la  
première classe.  
Le merveilleux hors de la nature n' est  
qu' une extension de ses forces et de ses  
loix.  
En suivant le fil des idées qui nous viennent,  
ou de l' expérience intime de nous-mêmes,  
ou du dehors, par la voie des  
sens, nous nous en sommes fait de nouvelles ;

et celles-ci rangées sur le même plan, auroient dû garder les mêmes rapports. Mais l'opinion populaire et l'imagination poétique n'ayant pas toujours consulté la raison, le système des possibles, qu'elles ont comme réalisés, n'est rien moins que soumis à l'ordre, et celui qui l'emploie a besoin de beaucoup d'adresse et de ménagement. Nous ne concevons rien qui se contrarie ; et d'un système qui implique en lui-même, l'ensemble ne peut jamais s'arranger, s'établir dans notre opinion.

p408

Mais la poésie a la ressource de ne prendre des fables reçues que des parties détachées et compatibles entre elles, quoique souvent peu d'accord avec le système total. J'ai dit que les choses d'opinion commune se passoient de vraisemblance tant qu'on ne faisoit que les supposer hors de la fable ; mais on doit se souvenir que si le poète les emploie au-dedans, il est obligé d'y observer les mêmes rapports que dans l'ordre des choses réelles. Il seroit inutile d'alléguer le peu d'harmonie qu'on a mis, par exemple, dans le système de la mythologie : c'est au poète à n'employer du système qu'il adopte que ce qui, dans son ensemble, a le caractère du vrai. Le merveilleux surnaturel est tantôt l'image directe et simple, tantôt le voile symbolique et transparent de la vérité. Dans le premier cas, c'est la pure fiction ; dans le second, c'est l'allégorie ; mais ce n'est jamais que l'imitation exagérée de la nature. Voyons quelle en est l'origine et quel en doit être l'emploi ?

p409

La philosophie est la mere du merveilleux ; et la contemplation de la nature lui en a donné la première idée. Elle voyoit autour d'elle une multitude de prodiges, sans autre cause que le mouvement, qui lui-même avoit une cause. Elle dit donc : il doit y avoir au-delà et au-dessus de ce

que je vois, un principe de force et d' intelligence.  
Ce fut l' idée primitive et génératrice  
du merveilleux. La cause unique  
et universelle, agissant par une loi simple,  
étoit pour le peuple, et si l' on veut pour  
les sages, une idée trop vaste et trop peu  
sensible ; on la divisa en une multitude  
d' idées particulières, dont l' imagination,  
qui veut tout se peindre, fit autant d' agens  
composés comme nous : de-là les dieux,  
les démons, les génies.  
Il fut facile de leur donner des sens plus  
parfaits que les nôtres, des corps plus agiles,  
plus forts et plus grands ; et jusques-là  
le merveilleux n' étant qu' une augmentation  
de masse, de force et de vitesse, l' esprit le  
plus foible put renchérir aisément sur le

p410

génie le plus hardi. La seule règle gênante  
dans cette imitation exagérée de la nature,  
est la règle des proportions ; encore  
n' est-il pas mal-aisé de l' observer dans le  
physique. Dès qu' on a franchi les bornes  
de nos perceptions, il n' en coûte rien  
d' élever le trône de Jupiter, d' appesantir  
le trident de Neptune, de donner aux  
coursiers du soleil, à ceux de Mars et de  
Minerve la vitesse de la pensée. Le pere  
Bouhours observe que lorsque dans Homère  
Poliphème arrache le sommet d' une  
montagne, l' on ne trouve point son action  
trop étrange, parce que le poète a eu soin  
d' y proportionner la taille et la force de  
ce géant. De même lorsque Jupiter ébranle  
l' Olimpe d' un mouvement de ses sourcils,  
et que le dieu des mers frappant la  
terre, fait craindre à celui des enfers que  
la lumière des cieux ne pènètre dans les  
royaumes sombres ; ces actions, mesurées  
sur l' échelle de la fiction, se trouvent dans  
l' ordre de la nature, par la justesse de  
leurs rapports. Voilà, dit-on, de grandes

p411

idées ; oui, mais c' est une grandeur géométrique,  
à laquelle avec de la matière

du mouvement et de l' espace, on ajoûte  
tant que l' on veut.

Le mérite de l' exagération, en faisant  
des hommes plus grands et plus forts que  
nature, auroit été de proportionner des  
ames à ces corps ; mais c' est à quoi Homère  
et presque tous ceux qui l' ont suivi  
ont échoué. Je ne connois que le satan du  
Tasse et de Milton dont l' ame et le corps  
soient faits l' un pour l' autre. Et comment  
observer dans ces composés surnaturels la  
gradation des essences ? Il est bien aisé à  
l' homme d' imaginer des corps plus étendus,  
moins foibles, moins fragiles que le  
sien : la nature lui en fournit les matériaux  
et les modèles ; encore lui est-il échappé  
bien des absurdités, même dans le merveilleux  
physique ; mais combien plus  
dans le moral ! " l' homme (dit Montagne)  
ne peut être que ce qu' il est, ni imaginer  
que selon sa portée " . Il a beau s' évertuer ;  
il ne connoît d' ame que la sienne :

p412

il ne peut donner au colosse qu' il anime  
que ses facultés, ses sentimens, ses idées,  
ses passions, ses vices et ses vertus, ou  
plûtôt celles de ces inclinations, de ces  
affections dont il a le germe. Voilà pourquoi  
l' être parfait, l' être par essence est  
incompréhensible. Avec mes yeux je mesure  
le firmament ; avec ma pensée je ne  
mesure que ma pensée. Que j' essaye d' imaginer  
un dieu ; quelque effort que j' employe  
à lui donner une nature excellente,  
la sagesse, la sensibilité, l' élévation de son  
ame, ne seront jamais que le dernier degré  
de sagesse, de sensibilité d' élévation de  
la mienne. Je lui attribuerai des sens que  
je n' ai pas, un sens, par exemple, pour  
entendre couler le tems, un sens pour lire  
dans la pensée, un sens pour prévoir l' avenir,  
parce qu' on ne m' oblige pas au détail  
du mécanisme de ces nouveaux organes :  
je le douerai d' une intelligence à laquelle  
je supposerai vaguement que rien  
n' est caché, d' une force et d' une fécondité  
d' action, à laquelle il m' est bien aisé de

p413

feindre que rien ne résiste : je l' exempterai des foiblesses de ma nature, de la douleur et de la mort, parce que les idées privatives sont comme la couleur noire qui n' a besoin d' aucune clarté : mais s' il en faut venir à des idées positives, par exemple, le faire penser ou sentir, il ne sera clairvoyant ou sensible, éloquent ou passionné qu' autant que je le suis moi-même. Un ancien a dit d' Homère, il est le seul qui ait vû les dieux ou qui les ait fait voir ; mais de bonne foi, les a-t-il entendus ou fait entendre ? On a dit aussi que Jupiter étoit descendu sur la terre pour se faire voir à Phidias, ou que Phidias étoit monté au ciel pour voir Jupiter. Cette hiperbole a sa vérité : l' on conçoit comment l' artiste, par le caractère majestueux qu' il avoit donné à sa statue, pouvoit avoir obtenu cet éloge ; mais le physique est tout pour le statuaire, et n' est rien pour le poète, s' il n' est d' accord avec le moral. Cet accord, s' il étoit parfait, seroit la merveille du génie ; mais il est inutile d' y prétendre : l' homme n' a que des moyens humains :

p414

*la divinita... etc.*

il faut même avouer, et je l' ai déjà fait entendre, que si par impossible il y avoit un génie capable d' élever les dieux au-dessus des hommes, il les peindroit pour lui seul. Si, par exemple, Homère eût rempli le voeu de Cicéron : *humana ad... etc.* ; le tableau de l' iliade seroit sublime, mais il manqueroit de spectateurs. Nous ne nous attachons aux êtres surnaturels que par les même liens qui les attachent à notre nature. Des dieux d' une sagesse inaltérable, d' une constante égalité, d' une impassibilité parfaite, nous toucheroient aussi peu que des statues de marbre. Il faut pour nous intéresser que Neptune s' irrite, que Vénus se plaigne, que Mars, Minerve, Junon se mêlent de nos querelles et se passionnent comme nous. Il est donc impossible à tous égards d' imaginer des dieux qui ne soient pas hommes. Mais ce qui n' est pas impossible, c' est de leur donner plus d' élévation dans les sentimens, plus



de dignité dans le langage, que n' ont fait

p415

la plupart des poètes. Ce que dit Satan au soleil dans le poème de Milton, ce que Neptune dit aux vents dans l' aenéide, voilà les modèles du merveilleux. La bonne façon d' employer ces personnages, c' est de les faire agir beaucoup et parler peu. Le dramatique est leur écueil, aussi les a-t-on presque bannis de la tragédie. Le merveilleux n' y est guère admis qu' en idée et hors de la fable seulement. Si quelquefois on y fait voir des spectres, ils ne disent que quelques mots et disparaissent à l' instant. Dans la tragédie de Macbeth, après que ce scélérat a assassiné son roi, un spectre se présente et lui dit : *tu ne dormiras plus*. quoi de plus simple et de plus terrible ?

La grande difficulté est d' employer avec décence un merveilleux, qu' il n' est pas permis d' altérer comme celui de la religion. Il est absurde et scandaleux de donner aux êtres surnaturels qu' on révère les vices de l' humanité. Si donc, par exemple, on introduit dans un poème les anges,

p416

les saints, les personnes divines, ce ne doit être qu' en passant et avec une extrême réserve. On ne peut tirer de leur entremise aucune action passionnée. Le s Michel de Raphaël est l' exemple de ce que je veux dire. Il terrasse le dragon, mais avec un front inaltérable, et la sérénité de ce visage céleste est l' image des moeurs qu' on doit suivre dans cette espèce de merveilleux. Aussi dès que la scène du poème de Milton est dans le ciel, sa fiction devient absurde et ne fait plus d' illusion. Des esprits impassibles et purs ne peuvent avoir rien de pathétique. Le champ libre et vaste de la fiction est donc la mythologie, la magie, la féerie dont on peut se jouer à son gré. J' ai dit que l' impossibilité d' expliquer

naturellement les phénomènes physiques a réduit la philosophie à l' invention du merveilleux. On a fait de toutes les causes secondes des intelligences actives, et plus ou moins puissantes, selon leurs grades et leurs emplois. Les élémens en ont été peuplés ;

p417

la lumière, le feu, l' air et l' eau ; les vents, les orages, tous les météores ; les bois, les fleuves, les campagnes, les moissons, les fleurs et les fruits ont eu leurs divinités particulières. Au-lieu de chercher, par exemple, comment la foudre s' allumoit dans la nue, et d' où venoient les vagues d' air dont l' impulsion bouleverse les flots, on a dit qu' il y avoit un dieu qui lançoit le tonnerre, un dieu qui déchaînoit les vents, un dieu qui soulevoit les mers. Cette physique, peu satisfaisante pour la raison, flattoit le peuple amoureux des prodiges ; aussi fut-elle érigée en culte, et après avoir perdu son autorité, elle conserve encore tous ses charmes.

La morale eut son merveilleux comme la physique, et le seul dogme des peines et des récompenses dans l' autre vie, donna naissance à une foule de nouvelles divinités. Il avoit déjà fallu construire au-delà des limites de la nature, un palais pour les dieux des vivans ; on assigna de même un empire aux dieux des morts, et des

p418

demeures aux manes. Les dieux du ciel et les dieux des enfers n' étoient que des hommes plus grands que nature ; leur séjour ne pouvoit être aussi qu' une image des lieux que nous habitons. On eut beau vouloir varier ; le ciel et l' enfer n' offrirent jamais que ce qu' on voyoit sur la terre. L' Olimpe fut un palais radieux, le Tartare un cachot profond, l' élysée une campagne riante.

Le ciel fut embelli par une volupté pure et par une paix inaltérable. Des concerts, des festins, des amours, tout ce qui

flatte les sens de l' homme fut le partage

p419

des immortels. Le calme et l' innocence  
habiterent l' asile des ombres heureuses.  
Les supplices de toute espèce furent infligés  
aux manes criminels, mais avec peu  
d' équité, ce me semble, par les poètes  
même les plus judicieux. La fiction n' en  
fut pas moins reçue et révérée ; et le  
Tartare fut l' effroi des méchants, comme  
l' élysée étoit l' espoir des justes.  
Un avantage moins sérieux que la philosophie  
tira de ce nouveau système, fut  
de rendre sensibles les idées abstraites,  
dont elle fit encore des légions de divinités.  
La métaphysique se jeta dans la fiction  
comme la physique et comme la morale.  
Les vices, les vertus, les passions humaines  
ne furent plus des notions vagues.  
La sagesse, la justice, la vérité, l' amitié,  
la paix, la concorde, tous ces biens et les  
maux opposés ; la beauté, cette collection  
de tant de traits et de nuances ; les graces,  
ces perceptions si délicates, si fugitives ; le  
tems même, cette abstraction que l' esprit  
se fatigue vainement à concevoir, et qu' il

p420

ne peut se résoudre à ne pas comprendre ;  
toutes ces idées factices et composées de  
notions primitives, qu' on a tant de peine à  
réunir en une seule perception, tout cela,  
dis-je, fut personnifié. Un merveilleux qui  
faisoit tomber sous les sens, ce qui même  
eût échappé à l' intelligence la plus subtile,  
ne pouvoit manquer de saisir, de captiver  
l' esprit humain : on ne connut bien-tôt  
plus d' autres idées que ces images allégoriques.  
Toutes les affections de l' ame,  
presque toutes ses perceptions, prirent une  
forme sensible : l' homme fit des hommes  
de tout : on distingua les idées métaphysiques  
aux traits du visage, et chacune  
d' elles eut un symbole au-lieu d' une  
définition.  
Mais pour réunir plusieurs idées sous

une seule image, on fut souvent obligé de former des composés monstrueux, à l'exemple de la nature, dont les écarts furent pris pour modèles. On lui voyoit confondre quelquefois dans ses productions les formes et les facultés des espèces

p421

différentes, et en imitant ce mélange on rendoit sensible au premier coup-d'oeil les rapports de plusieurs idées : c'est du-moins ainsi que les savans ont expliqué ces peintures symboliques. Il est à présumer en effet que les premiers hommes qui ont dompté les chevaux ont donné l'idée des centaures, les hommes sauvages l'idée des satyres, les plongeurs l'idée des tritons, etc. Comme allégorie, ce genre de fiction a donc sa justesse et sa vraisemblance. Il a aussi ses difficultés, et l'imagination n'y est point affranchie de la règle des proportions et de l'ensemble. Il a fallu que dans l'assemblage monstrueux de deux espèces, chacune d'elles eût sa beauté, sa régularité spécifique, et formât de plus avec l'autre un tout que l'imagination peut réaliser, sans déranger les loix du mouvement et les procédés de la nature. Il a fallu proportionner les mobiles aux masses, et les supports aux fardeaux : que dans le centaure les épaules de l'homme fussent en proportion avec la

p422

croupe du cheval ; dans les syrènes, le dos du poisson avec le buste de la femme ; dans le sphinx, les aîles et les serres de l'aigle avec la tête de la femme et avec le corps du lion ; mais cela regarde la sculpture et la peinture bien plus que la poésie. Comme celle-ci ne fait qu'indiquer les traits du composé physique, le soin de les lier, de les accorder l'intéresse moins. Ce monstre à voix humaine, aigle, femme et lion. Voilà comme elle dessine le sphinx ; c'est au pinceau, c'est au ciseau de former de ces traits détachés un tout harmonieux et

d' accord avec lui-même.  
Revenons au système universel du merveilleux.  
On vient de voir toute la philosophie  
animée par la fiction, et l' univers  
peuplé d' une multitude innombrable d' êtres,  
d' une nature analogue à celle de  
l' homme. Rien de plus favorable aux arts,  
et sur-tout à la poésie. La mythologie sous  
ce point de vûe est l' invention la plus  
ingénieuse de l' esprit humain.

p423

Mais il eût fallu que le système en fût  
composé par un seul homme, ou du-moins  
sur un plan suivi. Formé de pièces prises  
çà et là, et qu' on n' a pas même eu soin  
d' ajuster l' une à l' autre, il ne pouvoit  
manquer d' être rempli de disparates et  
d' inconséquences ; et cela n' a pas empêché qu' il  
n' ait fait les délices des peuples, et  
long-tems l' objet de leur adoration : *quod  
finxêre timent*, tant la raison est esclave des  
sens. Mais aujourd' hui que la fable n' est  
plus qu' un jeu, nous lui passons, hors du  
poème, toutes ses irrégularités, pourvû  
qu' au dedans on nous les dérobe.  
On a demandé s' il étoit permis dans  
le sérieux de l' épopée et de la tragédie,  
d' employer un merveilleux auquel on ne  
croit plus. Cette question qui a fait tant de  
bruit, est, ce me semble, facile à résoudre.  
J' ai distingué dans le merveilleux la fiction  
simple et l' allégorie. L' une embrasse  
tous les êtres fantastiques qui ont pris la  
place des causes naturelles, et qui sont  
venus à l' appui des vérités morales. Jupiter,

p424

Neptune, Pluton, ne sont pas donnés  
pour des symboles, mais pour des personnages  
aussi réels qu' Achille, Hector, et  
Priam ; ils ne doivent donc être employés  
que dans les sujets où ils ont leur vérité  
relative aux lieux, aux tems, à l' opinion.  
Les tems fabuleux de l' égypte, de la  
Grèce et de l' Italie ont la mythologie pour  
histoire. L' idée du minotaure est liée avec

celle de Minos ; et lorsque vous voyez Philoctète, vous n'êtes point surpris d'entendre parler de l'apothéose d'Hercule comme d'un fait simple et connu. Les sujets pris dans ces tems-là reçoivent donc la mythologie ; mais il n'est pas permis de la transplanter ; et s'il s'agit de Thémistocle ou de Socrate, elle n'a plus lieu. Il en est de même des sujets pris dans l'histoire du *latium* : Aénéas, Iule, Romulus lui-même est dans le système du merveilleux ; après cette époque l'histoire est plus sévère et n'admet que la vérité. Ce que je dis de la fable doit s'appliquer à la magie : il n'y a que les sujets

p425

pris dans les tems où l'on croyoit aux enchanteurs qui s'accoutument de ce système. Il convenoit à la Jérusalem délivrée ; il n'eût pas convenu à la Henriade. Lucain s'est conduit en homme consommé, lorsqu'il a banni de son poëme le merveilleux de la fable. Si l'on eût vû l'Olimpe divisé entre Pompée et César, comme entre les Grecs et les Troyens, cela n'eût fait aucune illusion. Il seroit encore plus ridicule, aujourd'hui, de mettre en scène les dieux d'Homère dans les révolutions d'Angleterre ou de Suède. Mais combien plus choquant est le mélange de deux systèmes, tel qu'on le voit dans la plupart des poëtes italiens ? N'est-il pas insensé de faire prédire à Vénus par Jupiter la grandeur des pontifes romains, comme le Bolognetto l'a fait dans son poëme ? Les peintres et les sculpteurs ont imité les poëtes dans ces disparates absurdes. On voit dans la chapelle des célestins à Paris, un beau mausolée fait par Germain Pilon, composé d'un groupe des trois grâces : l'idée de ce

p426

monument est ingénieuse, mais il est déplacé. Il n'y a plus de merveilleux absolu pour les sujets modernes que celui de la religion, et je crois avoir fait sentir

combien l' usage en est difficile.  
Comme la féerie n' a jamais été reçue,  
elle ne peut jamais être sérieusement employée ;  
mais elle aura lieu dans un poème  
badin. Il en est de même du merveilleux  
de l' apologue, dont je parlerai en son  
lieu. Toutefois il y a dans les moeurs et  
les actions des animaux des traits qui tiennent  
du prodige, et qui ne sont pas indignes  
de la majesté de l' épopée. On en  
cite des exemples de fidélité, de reconnaissance,  
d' amitié, qui sont pour nous  
de touchantes leçons. Le chien d' Hesiodé  
qui accuse et convainc Ganitor d' avoir  
assassiné son maître ; celui qui découvre à  
Pyrrhus les meurtriers du sien ; celui  
d' Alexandre, auquel on présente un cerf pour  
le combattre, puis un sanglier, puis un  
ours, et qui ne daigne pas quitter sa place ;  
mais qui voyant paroître un lion, se lève

p427

pour l' attaquer, " montrant manifestement  
(dit Montagne) qu' il déclaroit celui-là  
seul digne d' entrer en combat avec lui " ;  
le lion qui reconnoît dans l' arène l' esclave  
Endrodeus qui l' avoit guéri, ce lion, qui lèche  
la main de son bienfaiteur, s' attache à  
lui, le suit dans Rome, et fait dire au peuple  
qui le couvre de fleurs, voilà le lion  
hôte de l' homme, voilà l' homme médecin  
du lion ; ce qu' on atteste des éléphants ; ce  
qu' on a vû du lion de Chantilli ; ce que tout  
le monde sait de l' instinct belliqueux des  
chevaux ; enfin ce qui se passe sous nos  
yeux dans le commerce de l' homme avec  
les animaux qui lui sont soumis, donneroit  
lieu, ce me semble, au merveilleux le plus  
sensible, si on l' employoit avec goût.  
à l' égard de l' allégorie, comme elle  
n' est pas donnée pour une vérité absolue et  
positive, mais pour le symbole et le voile  
de la vérité ; si elle est claire, ingénieuse  
et décente, elle est parfaite. Mais il faut  
avoir soin qu' elle ne tienne à aucun système,  
si ce n' est à celui qu' on a pris. On

p428

peut par-tout diviniser la paix ; mais cette idée charmante qui en est le symbole (les colombes de Vénus faisant leur nid dans le casque de Mars) seroit indécente dans un sujet pieux. L' allégorie des passions, des vices, des vertus, etc. Est reçue dans l' épopée, quel que soit le tems et le lieu de l' action : elle est aussi admise sur la scène lyrique ; mais l' austérité de la tragédie ne permet plus de l' y employer. Eschyle introduit en personne la force et la nécessité ; le théâtre françois n' admet rien de semblable. Mais soit en récit, soit en scène, l' allégorie ne doit être qu' accidentelle et passagère, et sur-tout ne jamais prendre la place de la passion, à-moins que le poëte, par des raisons de bienséance, ne soit obligé de jeter ce voile sur ses peintures. L' auteur de la Henriade a employé cet artifice ; mais Homère et Virgile se sont bien gardés de faire des personnages allégoriques de la colère d' Achille et de l' amour de Didon. Le mieux est de peindre la passion

p429

toute nue et par ses effets, comme dans la tragédie. Toutes les fois que la nature est touchante et passionnée, le merveilleux est au-moins superflu. C' est dans les momens tranquilles qu' on l' employe avec avantage. Il remue l' ame par la surprise ; et quoique ce soit le plus foible de tous les ressorts du coeur humain, il nous est cher, par l' émotion qu' il nous cause. Les règles de l' allégorie sont les mêmes que celles de l' image. Il est inutile de les répéter. Quant aux modèles, je n' en connois pas de plus parfaits que l' épisode de la mollesse dans le lutrin, et l' évocation de la haine dans l' opéra d' Armide. Celle-ci sur-tout est d' autant plus belle qu' en laissant d' un côté, à la vérité simple tout ce qu' elle a de pathétique, de l' autre, elle se saisit d' une idée abstraite qui nous seroit échappée, et dont elle fait un tableau frappant. Je vais tâcher de me faire entendre. Armide aime Renauld et desire de le haïr. Ainsi dans l' ame d' Armide l' amour est en réalité, et la haine n' est qu' en idée. On ne



p430

parle point le langage d' une passion que l' on ne sent pas ; le poète, au naturel, ne pouvoit donc exprimer vivement que l' amour d' Armide. Comment s' y est-il pris pour rendre sensible, actif et théâtral le sentiment qu' Armide n' a pas dans le coeur ? Il en a fait un personnage. Et quel développement eût jamais eu le relief de ce tableau, la chaleur et la véhémence de ce dialogue ?

La Haine.

Sors, sors du sein d' Armide, amour, brise ta chaîne... etc.

p431

Qu' ai-je donc entendu en disant, qu' on ne doit point mettre l' allégorie à la place de la passion ? Le voici. Je suppose qu' au-lieu du tableau que je viens de rappeler, on vît sur le théâtre Armide endormie, et l' amour et la haine personnifiés, se disputant son coeur ; ce combat, purement allégorique, seroit froid. Mais la fiction de Quinault ne prend rien sur la nature : la passion qui possède Armide est exprimée dans sa vérité toute simple, et le poète lui oppose, au moyen de l' allégorie, la passion qu' Armide n' a pas. Plus on réfléchit sur la beauté de cette fable, plus on y trouve de génie et de goût.

Le mérite de l' allégorie est donc de rendre sensible et présent ce qui ne le seroit pas, ou ce qui le seroit moins sans elle ; et tout ce que j' ai dit en faveur des images, peut aussi lui être appliqué. Ainsi, au-lieu

p432

de définir les vices qui assiègent la porte des enfers, M De Voltaire les personnifie, et jamais leur caractère ne fut plus vivement ni plus fidèlement exprimé. Là git la sombre envie à l' oeil timide et louche,... etc.

Le grand art d' employer le merveilleux

est de le mêler avec la nature, comme s' ils ne faisoient qu' un seul ordre de choses, et comme s' ils n' avoient qu' un mouvement commun. Cet art d' engrener les roues de ces deux machines et d' en tirer une action combinée, est celui d' Homère au plus

p433

haut degré. On en voit l' exemple dans l' iliade. L' édifice du poème est fondé sur ce qu' il y a de plus naturel et de plus simple, l' amour de Crysès pour sa fille. On la lui a enlevée, il la redemande, on la lui refuse : elle est captive d' un roi superbe qui rebute ce pere affligé. Crysès, prêtre d' Apollon, lui adresse ses plaintes. Le dieu le protège et le venge. Il lance ses flèches empoisonnées dans le camp des grecs. La contagion s' y répand, et Calcas annonce que le dieu ne s' apaisera que lorsqu' on aura réparé l' injure faite à son ministre. Achille est d' avis qu' on lui rende sa fille ; Agamemnon, à qui elle est tombée en partage, consent à la rendre, mais il exige une autre part au butin. Achille indigné lui reproche son avarice et son ingratitude. Agamemnon pour le punir envoie prendre Briseïs dans ses tentes ; et de-là cette colère qui fut si fatale aux grecs. La nature n' auroit pas enchaîné les faits avec plus d' aisance et de simplicité ; et c' est dans ce passage facile, dans cette intime

p434

liaison du familier et du merveilleux que consiste la vraisemblance. Plus le merveilleux s' éloigne de la vérité, plus il faut de sagesse et de goût pour le réconcilier avec elle : c' est où triomphe la philosophie ; et encore une fois, qu' on ne confonde pas l' esprit métaphysique avec l' esprit philosophique. Le premier veut voir les idées toutes nues ; le second n' exige de la fiction que de les vêtir décemment. L' un réduit tout à la précision rigoureuse de l' analogie et de l' abstraction ; l' autre n' assujettit les arts qu' à leur vérité

hypothétique : il se met à leur place, il donne dans leurs sens, il se pénètre de leur objet, et n' examine leurs moyens que relativement à leurs vûes. S' ils franchissent les bornes de la nature, il les franchit avec eux : ce n' est que dans l' extravagant et l' absurde qu' il refuse de les suivre. Il veut, pour parler le langage d' un philosophe, (l' abbé Terrasson) que la fiction et le merveilleux " suivent le fil de la nature " ; c' est-à-dire, qu' ils aggrandissent les proportions

p435

sans les altérer ; qu' ils augmentent les forces sans déranger le mécanisme ; qu' ils élèvent les sentimens et qu' ils étendent les idées sans en renverser l' ordre, la progression ni les rapports. L' usage de l' esprit philosophique, dans la poésie et dans les beaux arts, consiste à en bannir les disparates, les contrariétés, les dissonances ; à vouloir que les peintres et les poètes ne bâtissent pas en l' air des palais de marbre avec des voûtes massives, de lourdes colonnes, et des nuages pour base ; à vouloir que le char qui élève Hercule dans l' Olimpe, ne soit pas fait comme pour rouler sur des rochers ou dans la boue ; que les démons, pour tenir leur conseil, ne se donnent pas l' inutile peine de se bâtir un palais infernal ; qu' ils ne fondent pas du canon pour tirer sur les anges, etc. Et quand toutes ces absurdités auront été bannies de la fiction, le génie et l' art n' auront rien perdu.  
" un double rang de mille millions d' anges forme le char de l' éternel " .

p436

Voilà comme la raison sévère aime à voir l' imagination s' aggrandir, et faire de l' immensité le champ vaste de nos idées.  
Anges, etc. Et quand toutes ces absurdités

CHAPITRE 11

p1

*des diverses formes du discours poétique.*  
non-seulement la poésie s'attache  
à peindre ce qu'elle exprime, mais  
elle imite encore le langage de celui qu'elle  
fait parler. Que ce soit le poète ou l'un de  
ses personnages, cela est égal : dès qu'il a  
un caractère distinct, une situation décidée,  
il doit avoir une façon de penser, de  
sentir et de s'exprimer convenable au rôle  
qu'il joue lui-même ou qu'il fait jouer ; et  
c'est là sur-tout ce qui distingue les divers

p2

genres que je vais parcourir. Mais ce n'est  
qu'à propos de chacun d'eux en particulier  
que je puis tirer de cette imitation personnelle  
les règles de convenance que le  
poète doit observer.  
Je commence donc par les formes  
primitives que peut prendre le langage  
poétique en général.  
On peut réduire le discours au monologue  
et à la scène : monologue, toutes les  
fois que celui qui parle n'est censé avoir ni  
interlocuteurs, ni témoins : scène, toutes  
les fois qu'il est entendu ou qu'il est  
supposé l'être, soit qu'on l'écoute en silence,  
ou qu'on s'entretienne avec lui.  
La parole est un acte si familier à  
l'homme, si fort lié par l'habitude avec la  
pensée et le sentiment, elle donne tant de  
facilité, tant de netteté à la conception, par  
les signes qu'elle attache aux idées, que  
dans une méditation profonde, dans une  
vive émotion, il est tout naturel de se  
parler à soi-même. Je ne dirai pas, pour  
établir la vraisemblance du monologue, qu'en

p3

nous souvent l'homme tranquille et sage  
réprimande et modère l'homme passionné ;  
cela nous mènerait trop loin : je m'en tiens  
à un fait plus simple. Il n'est personne  
qui quelquefois ne se soit surpris se parlant

à lui-même de ce qui l' affectoit ou l' occupoit sérieusement. Il est donc très-vraisemblable que l' avare, à qui l' on vient d' enlever sa cassette, fasse entendre ses cris et ses plaintes ; que Caton, avant de se donner la mort, délibère à haute voix sur l' avenir qui l' attend ; qu' Auguste, qui vient de voir le moment où il étoit assassiné, se parle et se reproche tout le sang qu' il a répandu ; qu' Orosmane, croyant Zaïre infidèle, et l' attendant pour se venger, dans l' égarement de la fureur, parle seul et parle tout haut.

Il est un peu plus rare qu' un homme plongé dans des réflexions douces et tranquilles, les énonce à haute voix. Cela même a pourtant sa cause dans la nature : car nos idées ainsi produites au dehors, nous reviennent par l' organe de l' oreille, plus

p4

vives, plus nettes, plus distinctes qu' auparavant. Mais cet entretien solitaire ne fût-il pas aussi bien fondé en raison, il suffiroit qu' il le fût en exemple : le fréquent usage qu' on en fait en poésie, n' est tout-au-plus qu' une extension qu' on a donnée à la vérité, et la vraisemblance d' opinion s' y trouve. Il suffit pour cela que le monologue porte le caractère de la rêverie, que la marche en soit vagabonde comme celle de l' imagination, et qu' il parcoure légèrement la chaîne des idées qui se présentent à l' esprit, ou des sentimens qui s' élèvent dans l' ame.

Ainsi tous les genres de poésie où est imitée la passion ou la réflexion solitaire, comme le poème dramatique, le pastoral, le lyrique, l' élégiaque, sont susceptibles du monologue. Il n' y a que le poème méthodique et raisonné, où l' ame est toute à elle-même, comme l' épître sérieuse, le poème didactique, l' épique simple et sans mélange, qui ne doivent jamais l' employer. Les qualités essentielles du monologue

p5

sont le mouvement et la variété. Les idées y doivent être liées, mais par un fil imperceptible. Plus les sentimens qu' il exprime naissent en foule et en desordre, plus il imite le trouble, les combats, le flux et reflux des passions ; plus il est dans la vraisemblance : jamais il n' est si naturel que lorsqu' il est au plus haut point de véhémence et de chaleur. C' est-là sur-tout que sont placés ces mouvemens que j' ai peints sous l' image d' un tourbillon de feu, ces mouvemens d' une ame qui se roule sur elle-même, comme les vagues de la mer, lorsque des vents opposés les soulèvent du fond de l' abîme. On sent bien que rien n' est plus contraire à l' expression de ces mouvemens orageux, qu' une symmétrie affectée ; aussi ne peut-on excuser le rondeau dans le monologue du cid, que par le mauvais goût qui règnoit alors. Il ne faut pas croire cependant que la marche du monologue pathétique soit arbitraire : la passion même a son ordre prescrit ; mais l' ame doit le suivre sans s' en appercevoir.

p6

Je m' en expliquerai en parlant de l' ode. Dans le monologue ce n' est pas toujours à soi-même qu' on adresse la parole : c' est quelquefois à un être insensible, ou à quelque absent, dont on oublie que l' on ne peut être entendu.

Ce délire suppose l' égarement de la passion, ou une rêverie qui approche du songe ; et tout ce que j' ai dit de la prosopopée trouve ici son application.

Mais je n' appelle point monologue ce que le poète écrit dans l' intention d' être lû, soit qu' il s' adresse à un absent, comme dans l' épître, ou qu' il parle aux hommes en général, comme dans le poème épique ou didactique : alors il se fait un auditoire en idée, et cet auditoire est censé présent. Ce n' est donc plus un monologue, mais une scène non dialoguée.

L' homme est enclin à communiquer à ses semblables ce qu' il a vû, ce qu' il a oui dire d' intéressant et de merveilleux ;

p7

de-là le récit de l' épopée : ce qu' il a observé, découvert, soit dans les arts, soit dans la nature ; de-là les préceptes du poème didactique : ce qui l' affecte, l' émeut, le touche personnellement ; de-là ces effusions de coeur, si familières dans la poésie pathétique. Rien de tout cela n' a besoin d' être amené par le dialogue, l' ame s' y engage d' elle-même, et le plaisir de se reproduire en se communiquant lui suffit.

*docet omnis oratio vel res, vel animus loquentis* : ces deux mots renferment tout.

Le discours qui fait connaître une chose en elle-même, par sa nature et ses propriétés, s' appelle définition. Le discours qui présente une chose telle qu' elle tombe sous les sens, s' appelle image ; et si elle est détaillée, on la nomme description : *perspicua rei expositio* . L' une et l' autre conviennent à tous les genres de poésie, mais spécialement au poème didactique, lequel n' imite que pour instruire avec plus d' agrément et d' attrait.

La narration est l' exposé des faits,

p8

comme la description est l' exposé des choses ; et celle-ci est comprise dans celle-là, toutes les fois que la description des choses contribue à rendre les faits plus vraisemblables, plus intéressants, plus sensibles.

Il n' est point de genre de poésie où la narration ne puisse avoir lieu ; mais dans le dramatique elle est accidentelle et passagère, au-lieu que dans l' épique elle domine et remplit le fond.

Toutes les règles de la narration sont relatives aux convenances, et à l' intention du poète.

Quel que soit le sujet, le devoir de celui qui raconte, pour remplir l' attente de celui qui l' écoute, est d' instruire et de persuader : ainsi les premières règles de la narration, sont la clarté et la vraisemblance. La clarté consiste à exposer les faits d' un style qui ne laisse aucun nuage dans les idées, aucun embarras dans les esprits. Il y a dans les faits des circonstances qui se supposent et qu' il seroit superflu d' expliquer.

Il peut arriver aussi que celui qui raconte ne soit pas instruit de tout, ou qu'il ne veuille pas tout dire ; mais ce qu'il ignore, ou veut dissimuler, ne le dispense pas d'être clair dans ce qu'il expose. L'obscurité même qu'il laisse, ne doit être que pour les personnages qui sont en scène. Les circonstances des faits, leurs causes, leurs moyens, le spectateur veut tout savoir ; et si l'acteur est dispensé de tout éclaircir, le poète ne l'est pas. Il est vrai qu'il a droit de jeter un voile sur l'avenir ; mais s'il est habile, il prend soin que ce voile soit transparent, et qu'il laisse entrevoir ce qui doit arriver, dans un lointain confus et vague, comme on découvre les objets éloignés, à la foible lumière des étoiles. C'est un nouvel attrait pour le lecteur, un nouveau charme qui se mêle à l'intérêt qui l'attache et l'attire.

à l'égard du présent et du passé tout doit être aux yeux du lecteur, sans nuage et sans équivoque. Les éclaircissemens sont faciles dans l'épopée, où le poète cède et reprend la parole quand bon lui semble. Dans le dramatique il faut un peu plus d'art pour mettre l'auditeur dans la confiance ; mais ce qu'un acteur ne sait pas, ou ne doit pas dire, quelque autre peut le savoir et le révéler ; ce qu'ils n'osent confier à personne, ils se le disent à eux-mêmes ; et comme dans les momens passionnés il est permis de penser tout haut, le spectateur entend la pensée. C'est donc une négligence inexcusable que de laisser dans l'exposition des faits, une obscurité qui nous inquiète et qui nuit à l'illusion. Si les faits sont trop compliqués, la méthode la plus sage, en travaillant, c'est de les réduire d'abord à leur plus grande simplicité ; et à mesure qu'on aperçoit dans



p11

leur exposé quelque embarras à prévenir, quelque nuage à dissiper, on y répand des traits de lumière. Le comble de l' art est de faire ensorte que ce qui éclaircit la narration soit aussi ce qui la décore : c' étoit le talent de Racine.

Le poète est en droit de suspendre la curiosité ; mais il faut qu' il la satisfasse : cette suspension n' est même permise qu' autant qu' elle est motivée ; et il n' y a qu' un poème folâtre, comme celui de L' Arioste, où l' on soit reçu à se jouer de l' impatience de ses lecteurs.

L' art de ménager l' attention sans l' épuiser, est d' avouer avec candeur que l' on n' est pas instruit soi-même de ce qu' on laisse ignorer, ou de faire au-moins entrevoir les raisons qu' on a de le taire. On employe quelquefois un incident nouveau pour suspendre et différer l' éclaircissement ; mais qu' on prenne garde à ne pas laisser voir qu' il est amené tout exprès, et sur-tout à ne pas employer plus d' une fois le même artifice. Le spectateur veut bien

p12

qu' on le trompe, mais il ne veut pas s' en appercevoir. La ruse est permise en poésie comme le larcin à Lacédémone ; mais on punit les mal-adroits.

Il n' y a que les faits surnaturels dont le poète soit dispensé de rendre raison en les racontant. Oedipe est destiné dès sa naissance à tuer son pere et à épouser sa mere ; Calcas demande qu' on immole Iphigénie sur l' autel de Diane : qu' a fait Oedipe, qu' a fait Iphigénie pour mériter un pareil sort ? Telle est la loi de la destinée, telle est la volonté du ciel : le poète n' a pas autre chose à répondre. Il faut avouer que ces traditions populaires, si choquantes pour la raison, étoient commodes pour la poésie.

Les poètes anciens n' ont pas toujours dédaigné de motiver la volonté des dieux ; et le merveilleux est bien plus satisfaisant lorsqu' il est fondé, comme dans l' aénéide le ressentiment de Junon contre les troyens,

et la colère d' Apollon contre les grecs  
dans l' iliade. Mais pour motiver la conduite

p13

des dieux, il faut une raison plausible :  
il vaut mieux n' en donner aucune  
que d' en alléguer de mauvaises. Dans  
l' aenéide, par exemple, les vaisseaux  
d' Aenée, au moment qu' on va les brûler,  
sont changés en nymphes : pourquoi ?  
Parce qu' ils sont faits des bois du mont  
Ida consacré à Cibelle ; mais, comme un  
critique l' observe, plusieurs de ces  
vaisseaux n' en ont pas moins péri sur les mers,  
et ce qui ne les a pas garantis des eaux, ne  
devoit pas les garantir des flammes.  
Ce que je viens de dire de la clarté  
contribue aussi à la vraisemblance. Un fait  
n' est incroyable que parce qu' on y voit de  
l' incompatibilité dans les circonstances, ou  
de l' impossibilité dans l' exécution ; or en  
l' expliquant tout se concilie, tout s' arrange,  
tout se rapproche de la vérité.  
D' un tissu de faits possibles le récit peut être  
incroyable, si chacun d' eux est si rare, si  
singulier,

p14

qu' il n' y ait pas d' exemple dans la  
nature d' un tel concours d' évènements. Il  
peut arriver une fois que la statue d' un  
homme tombe sur son meurtrier et l' écrase,  
comme fit celle de Mytis. Il peut arriver  
qu' un anneau jetté dans la mer, se retrouve  
dans le ventre d' un poisson, comme  
l' anneau de Policrate ; mais un pareil accident  
doit être entouré de faits simples et  
familiers qui lui communiquent l' air de  
vérité. C' est une idée lumineuse d' Aristote,  
que la croyance qu' on donne à un  
fait se réfléchit sur l' autre, quand ils sont  
liés avec art. " par une espèce de paralogisme  
qui nous est naturel,... etc. "  
cette remarque importante prouve combien,  
dans le récit du merveilleux, il est  
essentiel d' entremêler des circonstances  
communes.

p15

Ceux qui demanderoient qu' un poëme fût une suite d' évènements inouis, n' ont pas les premières notions de l' art. Ce qu' ils desirent dans un poëme est le vice des anciens romans. Pour me persuader que les héros qu' on me présente, ont fait réellement des prodiges dont je n' ai jamais vû d' exemples, il faut qu' ils fassent des choses qui tous les jours se passent sous mes yeux. Il est vrai que parmi les détails de la vie commune, l' on doit choisir avec goût ceux qui ont le plus de noblesse dans leur naïveté, ceux dont la peinture a le plus de charmes ; et en cela les moeurs anciennes étoient plus favorables à la poësie que les nôtres. Les devoirs de l' hospitalité, les cérémonies religieuses donnoient un air vénérable à des usages domestiques qui n' ont plus rien de touchant parmi nous. Que les grecs mangent avant le combat, leurs sacrifices, leurs libations, leurs voeux, l' usage de chanter à table les louanges des dieux ou des héros, rendent ce repas auguste. Qu' Henri lv ait pris et

p16

fait prendre à ses soldats quelque nourriture avant la bataille d' Ivry, c' est un tableau peu favorable à peindre. Il y a donc de l' avantage à prendre ses sujets dans les tems éloignés, ou ce qui revient au même, dans les pays lointains ; mais dans nos moeurs on peut trouver encore des choses naïves et familières, qui ne laissent pas d' avoir de la noblesse et de la beauté. Et pourquoi ne peindroit-on pas aujourd' hui les adieux d' un guerrier qui se sépare de sa femme et de son fils, avec cette ingénuité naturelle qui rend si touchans les adieux d' Hector ? Homère trouveroit parmi nous la nature encore bien féconde, et sauroit bien nous y ramener. Le poëte est si fort à son aise lorsqu' il fait des hommes de ses héros ! Pourquoi donc ne pas s' attacher à cette nature simple et charmante lorsqu' une fois on l' a saisie ? Pourquoi du-moins ne pas se relâcher plus souvent de cette dignité factice, où l' on tient

ses personnages en attitude et comme à la gêne ? Le dirai-je ? Le défaut dominant de

p17

notre poésie héroïque, c' est la roideur. Je la voudrais souple comme la taille des graces. Je ne demande pas que le plaisant s' y mêle au sublime ; mais je suis bien persuadé qu' on ne sauroit trop y mêler le familier noble, et que c' est sur-tout de ces relâches que dépend l' air de vérité. Je viens de voir une scène, qui dans le style de l' épopée n' auroit pas déparé la henriade : c' est un souper d' Henri Iv chez un paysan, qui l' a trouvé la nuit égaré dans les bois, et qui, sans le connoître, lui donne asile. Le villageois et sa famille parlent du roi devant le roi lui-même, du soin qu' il prend de rendre heureux ses peuples, et de l' amour qu' on a pour lui. On chante ses exploits, ses vertus, ses plaisirs ; on boit à la santé de ce bon maître ; on le presse lui-même d' y boire ; on lui reproche de ne pas se livrer aux sentimens qu' il voit éclater. Vous n' aimez pas notre roi comme nous l' aimons, lui dit son hôte : vous êtes un mauvais françois. à cette scène attendrissante, chacun sent que les larmes

p18

d' Henri doivent couler, et l' on ne peut retenir les siennes. Je m' apperçois qu' à propos de la narration, je touche aux moeurs du poëme héroïque ; mais dans mon sujet tout se tient, et à-moins de mutiler mes idées, je suis obligé d' anticiper souvent sur ce qui doit y avoir rapport. La troisième qualité de la narration c' est l' à-propos. Toutes les fois que des personnages qui sont en scène, l' un raconte et les autres écoutent ; ceux-ci doivent être disposés à l' attention et au silence, et celui-là doit avoir eu quelque raison de prendre, pour le récit dans lequel il s' engage, ce lieu, ce moment, ces personnes mêmes. S' il étoit vrai que Cinna rendit compte à

émilie, dans l' appartement d' Auguste, de ce qui vient de se passer dans l' assemblée des conjurés, la personne et le tems seroient convenables, mais le lieu ne le seroit pas. Théràmène raconte à Thésée tout le détail de la mort d' Hypolite ; la personne et le lieu sont bien choisis, mais

p19

ce n' est point dans le premier accès de sa douleur, qu' un pere qui se reproche la mort de son fils, peut entendre la description du prodige qui l' a causée. Les récits dans lesquels s' engagent les héros d' Homère sur le champ de bataille, sont déplacés à tous égards.

Une règle sûre pour éprouver si le récit vient à propos, c' est de se consulter soi-même, de se demander, si j' étois à la place de celui qui l' écoute, l' écouterois-je ? Le ferois-je, à la place de celui qui le fait ? Est-ce là même et dans ce même instant, que ma situation, mon caractère, mes sentimens ou mes desseins me détermineroient à le faire ? Cela tient à une qualité de la narration plus essentielle que l' à-propos : c' est de l' intérêt que je parle. La narration purement épique, c' est-à-dire du poète à nous, n' a besoin d' être intéressante que pour nous-mêmes. Qu' elle réunisse à notre égard l' agrément et l' utilité ; l' objet du poète est rempli : elle peut même se passer d' instruire, pourvû qu' elle

p20

attache. Or le plaisir qu' elle peut causer est celui de l' esprit, de l' imagination ou du sentiment.

Plaisir de l' esprit, lorsqu' elle est une source de réflexions ou de lumières : c' est l' intérêt que nous éprouvons à la lecture de Tacite. Il suffit à l' histoire, il ne suffit pas à la poésie ; mais il en fait le plus solide prix, et c' est par-là qu' elle plaît aux sages.

Plaisir de l' imagination, lorsqu' on présente aux yeux de l' ame le tableau de la

nature : c' est-la ce qui distingue la narration du poète de celle de l' historien. Le soin de la varier et de l' enrichir, fait qu' on y mêle souvent des descriptions épisodiques ; mais l' art de les enlacer dans le tissu de la narration, de les placer dans les repos, de leur donner une juste étendue, de les faire désirer, ou comme délassemens, ou comme détails curieux, cet art, dis-je, n' est pas facile.

p21

Cet attrait même de la nouveauté, ce plaisir de l' imagination, s' il étoit seul, seroit foible et bien-tôt insipide : l' ame ne sauroit s' attacher à ce qui ne l' éclaire ni ne l' émeut ; et du-moins si on la laisse froide, ne faut-il pas la laisser vuide.

Plaisir du sentiment, lorsqu' une peinture fidèle et touchante exerce en nous cette faculté de l' ame par les vives impressions de la douleur ou de la joie ; qu' elle nous émeut, nous attendrit, nous inquiette et nous étonne, nous épouvente, nous afflige et nous console tour-à-tour ; enfin qu' elle nous fait goûter la satisfaction de nous trouver sensibles, le plus délicat de tous les plaisirs.

De ces trois intérêts, le plus vif est évidemment celui-ci. Le sentiment supplée à tout, et rien ne supplée au sentiment : seul, il se suffit à lui-même, et aucune autre beauté ne se soutient s' il ne l' anime. Voyez ces récits qui se perpétuent d' âge en âge,

p22

ces traits dont on est si avide dès l' enfance, et qu' on aime à se rappeler encore dans l' âge le plus avancé : ils sont tous pris dans le sentiment. Mais c' est du concours de ces trois moyens de captiver les esprits, que résulte l' attrait invincible de la narration et la plénitude de l' intérêt. C' est donc sous ces trois points de vûe que le poète, avant de s' engager dans ce travail, doit en considérer la matière pour en mieux pressentir l' effet. Il jugera, par

la nature du fond, de sa stérilité ou de son abondance ; et glissant sur les endroits qui ne peuvent rien produire, il réservera les forces du génie pour semer en un champ fécond.

Je n' ai considéré jusques-ici l' intérêt, que du poète au lecteur, et tel qu' il est même dans l' épopée ; mais dans le poème dramatique il est relatif encore aux personnages qui sont en scène ; et c' est par eux qu' il doit commencer. Qu' importe, direz-vous, qu' un autre que moi s' intéresse au récit

p23

que j' entends ? Il importe beaucoup, et on va le voir. Je conviens que si le spectateur est intéressé, l' objet du poète est rempli ; mais l' intérêt dépend de l' illusion, et celle-ci de la vraisemblance : or il n' est pas vraisemblable que sur la scène deux acteurs s' occupent, l' un à dire, l' autre à écouter ce qui n' intéresse ni l' un ni l' autre.

De plus, l' intérêt du spectateur n' est que celui des personnages, et selon que ce qu' il entend les affecte plus ou moins, l' impression réfléchie qu' il en reçoit est plus profonde ou plus légère.

Les faits contenus dans l' exposition de Rodogune ne manquent ni d' importance, ni de pathétique ; mais des deux personnages qui sont en scène, l' un raconte froidement, l' autre écoute plus froidement encore, et le spectateur s' en ressent.

L' intérêt personnel de celui qui raconte est un besoin de conseil, de secours, de consolation, de soulagement. L' intérêt qui lui vient du dehors est un mouvement d' affection ou de haine pour celui dont la fortune

p24

ou la vie est en péril ou comme en suspens. L' intérêt personnel de celui qui écoute est tranquille ou passionné, de curiosité ou d' inquiétude, et l' une et l' autre est d' autant plus vive que l' évènement le touche de plus près. L' intérêt, s' il lui est étranger, vient d' un sentiment de bienveillance

ou d' inimitié, de compassion ou d' humanité simple.  
Plus la narration est intéressante pour les acteurs, moins elle a besoin de l' être directement pour les spectateurs : je m' explique.  
Un fait simple, familier, connu, qui vient de se passer sous nos yeux, n' est rien moins qu' intéressant pour nous à entendre raconter ; mais si ce récit va porter la joie dans l' ame d' un malheureux qui nous a fait verser des larmes ; s' il le tire du bord de l' abîme où nous avons frémi de le voir tomber ; s' il jette la désolation, le desespoir dans l' ame d' une mere, d' un ami, d' un amant ; si par une révolution subite il change la face des choses, et fait passer le personnage que nous aimons

p25

d' une extrémité de fortune à l' autre ; il devient très-intéressant, quoiqu' il n' ait rien de merveilleux, rien de curieux en lui-même. Si au contraire la narration n' a pas cette influence rapide et puissante sur le sort des personnages ; si elle ne doit exciter aucune de ces secousses, dont l' ébranlement se communique à l' ame des spectateurs ; au défaut de cette réaction, elle doit avoir une action directe, et relative de l' objet à nous-mêmes. C' est-là qu' il faut nous rendre les objets présents par la vivacité des peintures. Aenée et Didon, Henri Iv et élisabeth ne sont pas assez émus pour nous émouvoir et nous attendrir ; mais le tableau de l' incendie de Troye, et celui du massacre de la s Barthelemy nous frappent, nous ébranlent directement et sans contre-coups : c' est ainsi qu' agit l' épopée lorsqu' elle n' est pas dramatique ; et alors pour suppléer à l' action, elle exige les couleurs les plus vives et les plus vraies, les couleurs même de la nature, et sans aucun vernis de l' art.

p26

Plus l' exposé d' un évènement tragique est nud, simple et naïf, mieux il fait l' impression



de la chose : toute circonstance  
qui n'ajoute pas à l'intérêt l'affaiblit.  
Je vais bien-tôt en donner  
des exemples. Au-lieu que dans  
les récits tranquilles et qui n'intéressent  
que l'imagination, le fond n'est rien, la  
forme est tout : le travail fait le prix de la  
matière. Alors la poésie se répand en  
descriptions, en comparaisons, ressources  
qu'elle dédaigne lorsqu'elle est vraiment  
pathétique : car ces vains ornemens blesseroient  
la décence, autre règle que le  
poète doit s'imposer en racontant.  
*quid deceat, quid non*, est un point de  
vûe sur lequel il doit avoir sans cesse les  
yeux attachés. Ce n'est point là ce qu'on  
vous demande, dit Horace à l'artiste qui  
prodigue des ornemens étrangers ou superflus.  
Je lui dis plus encore : ce n'est point  
là ce que vous vous demandez à vous-même.  
Que faites-vous ? C'est le coeur et  
non pas les sens que vous devez frapper.

p27

Vous voulez nous peindre la nature dans  
sa touchante simplicité, et vous la chargez  
d'un voile dont la richesse fait l'épaisseur.  
Est-ce avec des vers pompeux et de brillantes  
images que vous prétendez m'arracher  
des larmes ? Est-ce avec cet éclat de  
paroles qu'une amante sur le tombeau de  
son amant, une mere sur le corps froid et  
livide d'un fils unique et bien aimé, vous  
pénètre et vous déchire l'ame ? Consultez  
vous, écoutez la nature, et jetez au feu  
ces descriptions fleuries qui la glacent au  
fond de nos coeurs.  
Les décences de la narration, du poète  
à nous, se bornent à n'y rien mêler d'obscène,  
de bas, de choquant. Contre cette  
règle pèche dans l'aenéide la fiction puérile  
et dégoûtante des harpies ; et dans le  
paradis perdu, l'allégorie du péché et de  
la mort. Le nuage qui dans l'iliade couvre  
Jupiter et Junon sur le mont Ida, est pour  
les poètes une leçon et un modèle de bienséance.  
Les décences d'un acteur à l'autre sont

p28

dans le rapport de leur rang, de leur situation respective. Un malheureux, qui pour émouvoir la pitié fait le récit de ses aventures, est réservé, timide et modeste, ménager du tems qu' on lui donne, et attentif à n' en pas abuser. Mérope demande à égiste quel est l' état, le rang, la fortune de ses parens ; vous savez quelle est sa réponse.

Si la vertu suffit pour faire la noblesse,... etc. Ainsi le style, le ton, le caractère de la narration, et tout ce qu' on appelle convenance, est dans le rapport de celui qui raconte avec celui qui l' écoute. Si Virgile a une tempête à décrire, il est naturel qu' il employe toutes les couleurs de la poésie à la rendre présente à l' esprit du lecteur.

p29

Mais qu' Idoménée, dans la plus cruelle situation où puisse être réduit un pere, fasse à l' un de ses sujets la confidence de son malheur ; il ne s' amusera point à décrire la tempête qu' il a essuïe : son objet n' est pas d' effrayer celui qui l' entend, mais de lui confier sa peine. " nous allions périr, lui dira-t-il ; ... etc. " voilà le langage de la douleur.

Il en est d' un personnage tranquille à peu près comme du poète : le sujet de la narration ne doit pas l' affecter assez pour

p30

lui faire négliger les détails : par exemple, il est naturel qu' Aenée racontant à Didon la mort de Laocoon et de ses enfans, décrive la figure des serpens, qui fendant la mer, vinrent les étouffer :

*pectora quorum... etc .*

Didon est disposée à l' entendre ; au-lieu que dans le récit de la mort d' Hypolite, ni la situation de Théràmène, ni celle de Thésée ne comporte ces riches détails : cependant sur le dos de la plaine liquide... etc. Ces vers sont très-beaux, mais ils sont

déplacés. Si le sentiment dont Thérémène est saisi étoit la frayeur, il seroit naturel qu' il en eût l' objet présent, et qu' il le décrivît

p31

comme il l' auroit vû ; mais peu importe à sa douleur et à celle de Thésée que le front du dragon fût armé de cornes, et que son corps fût couvert d' écailles. Si Racine eût dans ce moment interrogé la nature, lui qui la connoissoit si bien, j' ose croire qu' après ces deux vers, l' onde approche, se brise, et vomit à nos yeux... etc, il eût passé rapidement à ceux-ci, tout fuit, et sans s' armer d' un courage inutile,... etc.

Il est dans la nature, que la même chose racontée par différens personnages, se présente sous des traits différens : soit qu' ils ne l' ayent pas vûe de même ; soit qu' ils ne se rappellent de ce qu' ils ont vû que ce qui les a vivement frappés ; soit que le sentiment qui les domine, ou le dessein qui les occupe, leur fasse négliger et passer sous silence tout ce qui ne l' intéresse pas. Pour savoir quels sont les détails sur lesquels il faut se reposer, ou bien glisser légèrement,

p32

il n' y a donc qu' à examiner la situation, ou l' intention de celui qui raconte : sa situation, lorsqu' il se livre aux mouvemens de son ame, et qu' il ne raconte que pour se soulager ; son intention, lorsqu' il se propose d' émouvoir l' ame de celui qui l' écoute, et d' en disposer à son gré. Là, tout ce qui l' affecte lui-même ; ici, tout ce qui peut exciter dans l' autre les sentimens qu' il veut lui inspirer, sera placé dans sa narration : tout le reste y sera superflu. La règle est simple, elle est infaillible.

Que l' intention de celui qui raconte soit d' instruire, ou seulement d' émouvoir ; qu' il révèle des choses cachées, ou qu' il rappelle des choses connues ; les détails ne sont pas les mêmes. Le complot d' égiste et de Clitemnestre, l' arrivée d' Agamemnon,

les embuches qu' on lui dresse, comment il est surpris et assassiné dans son palais, Oreste a dû voir tout cela dans le récit que lui a fait Palamède, quand il a voulu l' en instruire. Mais s' il ne s' agit plus que de lui rappeler ce crime connu, pour

p33

l' exciter à la vengeance, c' est à grands traits qu' il le lui peindra.  
Oreste, c' est ici que le barbare égiste,... etc.  
Il en est de même d' un personnage, qui plein de l' objet qui l' intéresse directement, se le rappelle, ou le rappelle à d' autres : il l' effleure et n' en prend que les traits relatifs à sa situation. Ainsi, dans l' apothéose de Vespasien, Bérénice n' a vû, ne fait voir à Phénice que le triomphe de Titus.  
De cette nuit Phénice, as-tu vû la splendeur ? ... etc.

p34

Tel est aussi, dans Andromaque, le souvenir de la prise de Troïe.  
Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle,... etc.  
Dans ce tableau les yeux d' Andromaque ne se détachent point de Pyrrhus : elle ne distingue que lui : tout le reste est confus et vague. C' est ainsi que tout doit être relatif et subordonné à l' intérêt qui domine dans le moment de la narration.

p35

Comme elle n' est jamais plus tranquille, plus désintéressée que dans la bouche du poète, elle n' est jamais plus libre de se parer des fleurs de la poésie : aussi dans ce calme des esprits a-t-elle besoin de plus d' ornemens que lorsqu' elle est passionnée. Or ses ornemens les plus familiers sont les descriptions et les comparaisons.  
La description n' est quelquefois que la définition passagère d' un objet qui tombe sous les sens : c' est ce qu' on appelle circonlocution.

Ce monstre à voix humaine, aigle, femme et lion... etc.

La circonlocution fait la richesse du style, par les idées qu' elle rassemble ou qu' elle réveille en passant. Elle contribue aussi quelquefois à l' élégance et à la noblesse, en évitant le voisinage des idées basses ou

p36

rebutantes que le terme propre rappellerait. Voyez dans Sémiramis comme l' idée des médicaments est ennoblie.

Ces végétaux puissans qu' en Perse on voit éclore,... etc.

On employe souvent la circonlocution à la place des termes que l' habitude et le préjugé ont avilis : c' est le besoin qui l' a inventée.

Et il en est des ornemens du style comme de ceux de l' architecture.

Mais la description ne se borne pas à caractériser son objet ; elle en présente souvent le tableau dans ses détails les plus intéressans et dans toute son étendue. Ici le goût consiste à bien choisir, 1 l' objet que l' on veut peindre ; 2 le point de vûe le plus favorable à l' effet que l' on se propose ; 3 le moment le plus avantageux, si l' objet est changeant ou mobile ; 4 les traits

p37

qui l' expriment le plus vivement tel qu' on a dessein de le faire voir ; 5 les oppositions qui peuvent le rendre plus saillant et plus sensible encore.

Le choix de l' objet, comme je l' ai fait voir, doit se regler sur l' intention du poëte.

Le tableau doit-il être gracieux ou sombre, pathétique ou riant ? Cela dépend de la place qu' il lui destine et de l' effet qu' il en attend. *elega* (dit Le Tasse en parlant du poëme héroïque)... etc.

La règle est la même pour tous les genres.

Dans le gracieux, choisissez ce que la nature a de plus riant ; dans le naïf, ce qu' elle a de plus simple ; dans le pathétique, ce qu' elle a de plus touchant, etc.

Le point de vûe est relatif de l' objet au spectateur : l' aspect de l' un, la situation de l' autre, concourent à rendre la description plus ou moins intéressante ; mais (ce qu' il est important de remarquer) toutes les fois qu' elle a des auditeurs en scène,

p38

le lecteur se met à leur place, et c' est de-là qu' il voit le tableau. Lorsque Cinna répète à émilie ce qu' il a dit aux conjurés pour les animer à la perte d' Auguste, nous nous mettons, pour l' écouter, à la place d' émilie ; et sitôt qu' il vient à décrire les horreurs des proscriptions, je les peins dans le meurtre à l' envi triomphans ; ... etc.

Ce n' est plus à la place d' émilie que nous sommes, c' est à la place des conjurés. Tous les grands poètes ont senti l' avantage de donner à leurs descriptions des témoins qu' elles intéressent, bien sûrs que l' émotion qui règne sur la scène se répand dans l' amphitéâtre, et que mille ames n' en font qu' une quand l' intérêt les réunit. Mais abstraction faite de cette émotion

p39

réfléchie, le point de vûe direct de l' objet à nous, est plus ou moins favorable à la poésie comme à la peinture, selon qu' il répond plus ou moins à l' effet qu' elle veut produire. Un poète fait-il l' éloge d' un guerrier, il le voit comme Hermione voit Pyrrhus, intrépide, et par-tout suivi de la victoire. Il oublie que son héros est un homme, et que ce sont des hommes qu' il fait égorger. Sa valeur, son activité, son audace, le don de prévoir, de disposer, de maîtriser les évènements, l' influence d' une grande ame sur des milliers d' ames vulgaires qu' elle remplit de son ardeur : voilà ce qui le frappe. Mais veut-il lui reprocher ses triomphes ; tout change de face, et l' on voit, des murs que la flamme ravage ; ... etc.

p40

Ainsi, cette Hermione qui dans Pyrrhus admiroit un héros intrépide, un vainqueur plein de gloire et de charmes, n' y voit bien-tôt plus qu' un meurtrier impitoyable et même lâche dans sa fureur.  
Du vieux pere d' Hector la valeur abattue... etc.  
Ce changement de face dans l' objet que l' on peint, dépend sur-tout du moment que l' on choisit et des détails que l' on employe. Comme presque toute la nature est mobile et que tout y est composé, l' imitation peut varier à l' infini dans les détails ; et c' est une étude assez curieuse que celle des tableaux divers qu' un même sujet a produits, imités par des mains savantes.

p41

Que l' on compare les assauts, les batailles, les combats singuliers décrits par les plus grands poètes anciens et modernes : avec combien d' intelligence et de génie chacun d' eux a varié ce fond commun, par des circonstances tirées des lieux, des tems et des personnes ! Combien, par la seule nouveauté des armes l' assaut des faubourgs de Paris diffère de l' attaque des murs de Jérusalem et de celle du camp des grecs !  
On entendoit gronder ces bombes effroyables,... etc.

p42

Indépendamment de ces variations que les arts et les moeurs ont produites, les aspects de la nature, ses phénomènes, ses accidens different d' eux-mêmes par des circonstances qui se combinent à l' infini.  
Dans les horreurs de la famine que tant de poètes avoient décrites, l' Homère françois est assez heureux pour avoir à peindre, d' après l' histoire, l' effrayant tableau d' une mere qui égorge son fils pour assouvir sa faim.  
Furieuse, elle approche avec un coutelas,... etc.

p44

Le Dante a dans son enfer un tableau du même genre. Le poète, comme on sait, parcourt les régions infernales. Il voit d' un côté des abîmes de feu, et de l' autre un étang glacé : sur cet étang il distingue, dans une foule de malheureux, un homme acharné sur un autre, et qui lui ronge la tête. Il demande à ce furieux ce que lui a fait celui qu' il dévore.

Voici ce morceau fidèlement traduit par un homme de lettres, versé dans l' étude des poètes italiens, qui en sent les beautés, et qui sait les rendre.

" Ugolin soulève sa tête, et se détache de son horrible proie... etc. "

p48

la même situation se présente encore sous un nouvel aspect, dans les circonstances épouvantables de l' embrasement du vaisseau *le prince* . On y voit quelques malheureux échappés aux flammes, sur une barque à la merci des flots, partageant avec une équité religieuse le peu d' alimens qu' ils ont pû sauver ; mais bien-tôt pâles, exténués, défaillans, consumés par la faim, s' observer l' un l' autre d' un oeil

p49

défiant et avide, impatiens de dévorer le premier qui succombera. Ainsi le physique et le moral combinés produisent des variétés sans nombre ; et la nature, dans le gracieux, n' est pas moins féconde que dans le pathétique.

Les contrastes ont le double avantage de varier et d' animer la description.

Non-seulement deux tableaux opposés de ton et de couleur se font valoir l' un l' autre ; mais dans le même tableau, ce mélange d' ombre et de lumière détache les objets et les relève avec plus d' éclat.

Dans la peinture que je viens de rappeler, de la famine horrible où Paris assiégé



fut réduit ; voyez lorsqu' Henri veut sauver son peuple et qu' il lui fait donner du pain, voyez, dis-je, l' effet des contrastes réunis dans un même tableau : ils voyoient devant eux ces piques formidables,... etc.

p50

Observez dans la même description l' effet des tableaux opposés.  
Ce n' étoient plus ces jeux, ces festins et ces fêtes,... etc.  
Combien, dans la peinture qu' a fait le Tasse de la sécheresse brûlante qui consume le camp de Godefroi, le tourment de la soif, et la pitié qu' il inspire, s' accroissent par le souvenir des ruisseaux, des claires fontaines dont on a quitté les bords délicieux !  
*s' aucun... etc.*

p51

un exemple de l' effet des contrastes, après lequel il ne faut rien citer, est celui des enfans de Médée caressant leur mere qui va les égorger, et souriant au poignard levé sur leur sein : c' est le sublime dans le terrible.  
Mais il faut observer dans les contrastes des images, que le mélange en soit harmonieux. Il en est de ces gradations comme de celles du son, de la lumière et des couleurs ; rien n' est terminé, tout se communique, tout participe de ce qui l' approche. Un accord n' est si doux à l' oreille, l' arc-en-ciel n' est si doux à la vûe, que parce que les sons et les couleurs s' allient par un doux mélange.  
La poésie a donc ses accords ainsi que la musique, et ses reflets ainsi que la peinture. Tout ce qui tranche est dur et sec. Mais jusqu' à quel point les objets opposés doivent-ils se ressentir l' un de l' autre ?

p52

L' influence est-elle réciproque, et

dans quelle proportion ? Voilà ce qu' il n' est pas facile de déterminer ; cependant la nature l' indique. Il y a, dans tous les tableaux que la poésie nous présente, l' objet dominant auquel tout est soumis. C' est lui dont l' influence doit être la plus sensible ; comme dans un tableau l' objet le plus coloré, le plus brillant, est celui qui communique le plus de sa couleur à ce qui l' environne. Ainsi lorsque le gracieux ou l' enjoué contraste avec le grave ou le pathétique, le gracieux ne doit pas être aussi fleuri, ni l' enjoué aussi plaisant que s' il étoit seul et comme en liberté. La douleur permet tout-au-plus de sourire. Que Virgile compare un jeune guerrier expirant à une fleur qui vient de tomber sous le tranchant de la charrue ; il ne dit de la fleur que ce qui est analogue à la pitié que le jeune homme inspire : *languescit moriens* . Dans les descriptions que j' ai citées du Tasse et de M De Voltaire, on a pû voir qu' en opposant des images riantes à des tableaux

p53

douloureux, ils n' ont pris des uns que les traits qui s' accordoient avec les autres, c' est-à-dire, ce qui s' en retrace naturellement à l' esprit d' un homme qui souffre les maux opposés à ces biens. Ni l' un ni l' autre poète ne s' est livré à son imagination, comme auroit fait Ovide ou Pétrarque ; mais tous les deux ont obéi aux mouvemens de la simple nature.

De même, dans un tableau où domine la joie, les choses les plus tristes en doivent prendre une teinte légère. C' est ainsi que les poètes lyriques dans leurs chansons voluptueuses, parlent gaiement des peines de l' amour, des revers de la fortune, des approches de la mort. Mais où le contraste est le plus difficile à concilier avec l' harmonie, c' est du pathétique au plaisant. Dans l' enfant-prodigue, la gaieté de Jasmin a cette teinte que je desire : elle est d' accord avec la tristesse noble du jeune Euphémon, et avec le ton général de cette pièce si touchante.

Dans le contraste, l' objet dominant est

soumis lui-même aux loix de l'harmonie. Ceci n'est pas facile à entendre ; mais les exemples vont l'éclaircir. Pour soutenir le contraste d'une gaieté douce et riante, le pathétique doit être modéré. Hector sourit en voyant Astianax effrayé de son casque ; mais Andromaque ne sourit point : c'est que l'attendrissement d'Hector est compatible avec le sentiment qui le fait sourire ; au-lieu que le cœur d'Andromaque est trop ému pour se faire un plaisir de la frayeur de son enfant. Ce badinage même, tout noble qu'il est, ne seroit plus décent, si la douleur d'Andromaque étoit plus vive ; si, par exemple, elle avoit pour cause un oracle, au-lieu d'un simple pressentiment. Homère a pris les nuances qui se touchent du gracieux au pathétique ; et c'est dans cette justesse de perception ; dans cette délicatesse de sentiment que consiste le goût du vrai, le talent de saisir la nature. Les amours peuvent se jouer avec la massue d'Hercule, tandis que ce héros soupire aux pieds d'Omphale ; mais

ni sa mort, ni son apothéose ne comportent rien de pareil. Ainsi le sujet principal doit lui-même se concilier avec les contrastes qu'on lui oppose, ou plutôt, on ne doit lui opposer que les contrastes qu'il peut souffrir. Rien de plus rare et de plus précieux que cet accord de tons et de couleurs ; et ce qui souvent fait qu'on le manque, c'est qu'on n'est pas dans l'illusion. Mais quelle est donc, me direz-vous, l'illusion du poète dans l'épopée ? Celle d'un témoin tranquille dans les choses tranquilles, mais ému, affecté plus ou moins dans le pathétique, selon que le tableau qu'il a devant les yeux est plus ou moins terrible ou touchant. Ainsi le poète est lui-même soumis aux décences ; et quoique simple narrateur, il ne doit pas raconter des désastres d'un ton léger et d'un style badin. Mais pour déterminer les décences, pour décider, par exemple, jusqu'à quel point le

comique peut être noble et l' héroïque peut être enjoué, il faudrait pouvoir fixer dans

p56

les esprits des idées qui changent sans cesse au gré de l' usage et de l' opinion. C' est au goût du poète à présentir l' effet de ses peintures, et je crois avoir fait entendre comment le goût peut se former.

Tout ce que j' ai dit de la justesse et de la clarté des images, peut s' appliquer aux comparaisons. Cependant la comparaison n' est pas toujours, comme l' image, le voile transparent de l' idée : elle en est souvent le miroir. Je m' explique : tantôt l' on ne voit l' objet qu' à-travers l' image qui l' enveloppe ; tantôt l' objet sensible par lui-même se répète dans la comparaison, comme dans une glace qui l' embellit en le réfléchissant. Or, par *embellir* , on sait que j' entends rendre un objet plus capable des effets qu' on veut qu' il opère : ainsi l' intention du poète décide encore du choix de ses comparaisons.

L' intention la plus commune dans l' emploi des comparaisons, est de rendre l' objet plus sensible.

Lucain veut exprimer le respect qu' avoit Rome pour la vieillesse de Pompée ; il le

p57

compare à un vieux chêne chargé d' offrandes et de trophées. " il ne tient plus à la terre que par de foibles racines,... etc. "

Le Tasse avoit à peindre l' effet des charmes d' Armide, quoiqu' à demi voilés, sur l' ame des guerriers qui la virent paroître dans le camp de Godefroi.

Si la comparaison peint vivement son objet, c' est assez : il n' est pas besoin qu' elle le relève. Ainsi cette comparaison de Moïse est sublime, quoiqu' au-dessous de son objet : ... etc.

p58

Ainsi, pourvû que les fourmis et les abeilles

nous donnent une juste idée de la diligence des troïens et de l'industrie des tyriens ; on n'a plus rien à demander à Virgile. Tout ce qu'on peut exiger, c'est que les images soient nobles, c'est-à-dire, que l'opinion commune n'y ait point attaché l'idée factice de bassesse. Mais l'opinion change d'un siècle à l'autre ; et à cet égard le siècle présent n'a pas droit de juger les siècles passés. Si l'on a raison de reprocher à Homère et à Virgile d'avoir comparé Ajax et Turnus à un âne, ce n'est donc pas à cause de la bassesse de ces images : car ces poètes savoient mieux que nous si elles étoient viles aux yeux des grecs et des romains, et leur choix fait du-moins présumer qu'elles ne l'étoient pas. Mais ce qu'on ne peut desavouer, c'est que l'obstination de l'âne ne peint qu'à demi l'acharnement d'Ajax. Ce que

p59

l'ardeur d'un guerrier a de fier, d'impétueux, de terrible, n'y est point exprimé : voilà par où la comparaison est défectueuse. L'intention du poète en employant une image, n'est remplie que lorsque tout son objet s'y fait voir, au-moins dans ce qu'il a de relatif aux sentimens qu'il veut exciter : or les sentimens qui naissent de la peinture des combats sont l'étonnement, la pitié, la crainte. Il est donc décidé, par la nature même et indépendamment de l'opinion, que les images du lion, du tigre, de l'aigle ou du vautour, rendent mieux l'action d'un guerrier au milieu du carnage, que celle de l'âne, qui ne peint qu'une patiente stupidité. Je dis la même chose de la comparaison d'Amate avec un sabot que fouette un

p60

enfant : j'y vois la rapidité du mouvement, mais ce n'est point assez ; et l'égarement de Didon est bien mieux rendu par l'image de la biche que le chasseur a blessée, et qui courant dans les forêts, emporte le

trait mortel avec elle. C' est la plénitude de l' idée qui fait la beauté de la comparaison ; et en supposant même que le poète ne voulût que rendre son objet plus sensible, la comparaison qui l' embrasse le mieux est celle qu' il devrait préférer. Je sais qu' il n' est pas besoin que l' image présente toutes les faces de l' objet ; mais la face qu' elle présente doit se peindre vivement à l' esprit ; et c' est l' affaiblir que d' en retrancher ce qui en fait la force ou la grace. Une épreuve sûre de la bonté ou du vice des comparaisons, c' est de cacher le premier terme, et de demander à ses juges à quoi ressemble le second. Si le rapport est juste et sensible, il se présentera naturellement. Qu' on donne à lire à un homme intelligent ces beaux vers de l' aenéide :

p61

*qualis,... etc.*

ou ces beaux vers de la henriade :  
tel qu' échappé du sein d' un riant pâturage,... etc.  
Ou ceux du même poème :  
tels au fond des forêts précipitant leurs pas,... etc.  
On n' aura pas besoin de lui dire que ce coursier est un jeune héros, et que ces chiens sont des combattans réunis contre

p62

un ennemi terrible. Il est difficile qu' un objet vil et bas ait une parfaite ressemblance avec un objet important et noble, et l' analogie de l' un à l' autre est une preuve que si l' image a été avilie par le caprice de l' opinion, c' est une tache passagère que le bon sens effacera. Par exemple, le chien n' est pas chez nous un animal assez noble pour l' épopée : M De Voltaire, en ne le nommant pas, a ménagé notre délicatesse ; mais il l' a peint avec des traits qui le vengent de ce mépris, et qui l' ennoblissent à nos yeux mêmes. C' est ainsi qu' on doit en user toutes les fois que l' avilissement est injuste ; car alors le préjugé s' attache aux mots, et on l' élude en les évitant. Nous n' avons encore vû dans la comparaison

qu' un miroir simple et fidèle ;  
mais souvent elle embellit, relève, aggrandit  
son objet. Telle est dans une ode d' Horace  
la comparaison de Drusus avec l' oiseau  
qui porte la foudre. Telle est dans la  
pharsale la comparaison de l' ame de César  
avec la foudre elle-même.

p63

*magnamque cadens,... etc.*

quelquefois aussi l' intention du poète est  
de ravalier ce qu' il peint, comme dans cette  
comparaison si nouvelle et si juste, des  
seize avec le limon qui s' élève du fond des  
eaux.

Ainsi, lorsque les vents, fougueux tyrans des  
eaux,... etc.

Mais alors, et cet exemple en est la preuve,  
l' objet est vil et l' image est noble : cela  
dépend du choix des mots ; car la noblesse  
des termes est indépendante de l' idée :  
c' est l' usage qui la donne ou qui la refuse  
à son gré : témoins la boue et le limon,  
qu' il a reçus dans le style héroïque. En cela  
l' usage n' a d' autre règle que son caprice,  
et c' est lui qu' il faut consulter.

Enfin, la comparaison s' emploie quelquefois  
à rassembler en un tableau circonscrit

p64

et frappant, une collection d' idées abstraites,  
que l' esprit, sans cet artifice, auroit  
de la peine à saisir. Ainsi, Bayle compare  
le peuple aux flots de la mer, et les passions  
des grands aux vents qui les soulèvent.

Ainsi Fléchier, dans l' éloge de Turenne,  
dit en s' adressant à Dieu : " comme  
il s' élève du fond des vallées des vapeurs  
grossières,... etc. "

de même, Lucain pour exprimer l' inclination  
des peuples à suivre Pompée,  
quoiqu' épouventés des progrès de César,  
se sert de l' image des flots qui obéissent  
encore au premier vent qui les a poussés,  
quoiqu' un vent opposé se lève, et règne  
déjà dans les airs.

Que ceux qui refusent à Lucain le nom de poète, nous disent si cette façon d'exprimer une réflexion politique, est d'un simple historien.

Il est de l'essence de la comparaison de circonscrire son objet : tout ce qui en excède l'image est superflu, et par conséquent nuisible au dessein du poète. La comparaison finit où finissent les rapports. Homère emporté par le talent et le plaisir d'imiter la nature, oubloit souvent que le tableau qu'il peignoit avec feu, n'étoit placé qu'autant qu'il étoit relatif ; et dans la chaleur de la composition il l'achevoit comme absolu et intéressant par lui-même. C'est un beau défaut, si l'on veut, mais c'en est un grand que d'introduire dans un récit des circonstances et des détails qui n'ont aucun trait à la chose. Le bon sens est la première qualité du génie, et l'à-propos la première loi du bon sens : aussi quoiqu'on

ait excusé la surabondance des comparaisons d'Homère, aucun des poètes célèbres ne l'a imitée, non pas même dans l'ode, qui de sa nature est plus vagabonde que le poème épique.

Au reste, la comparaison est elle-même une excursion du génie du poète, et cette excursion n'est pas également naturelle dans tous les genres. Plus l'ame est occupée de son objet direct, moins elle regarde autour d'elle ; plus le mouvement qui l'emporte est rapide, plus il est impatient des obstacles et des détours ; enfin plus le sentiment a de chaleur et de force, plus il maîtrise l'imagination et l'empêche de s'égarer. Il s'ensuit que la narration tranquille admet des comparaisons fréquentes, développées, étendues et prises de loin ; qu'à mesure qu'elle s'anime elle en veut moins, les veut plus concises, et aperçues de plus près ; que dans le pathétique, elles ne doivent être qu'indiquées par un trait rapide ; et que, s'il s'en présente quelques-unes dans la véhémence de la passion, un seul mot les doit exprimer.



p67

Quant aux sources de la comparaison, elle est prise communément dans la réalité des choses, mais quelquefois aussi dans l'opinion et dans l'hypothèse du merveilleux. Ainsi M De Voltaire compare les ligueurs aux géans : ainsi, après avoir dit du vertueux Mornai, jamais l'air de la cour, et son souffle infecté,... etc. La narration, comme on vient de le voir, est l'exposé de ce qu'on a vû ou entendu dire de curieux ou d'intéressant. Mais une communication plus intime, est celle qui expose au-dehors ce qui se passe au-dedans de nous-mêmes. Qui ne connoît pas le plaisir que nous avons à inspirer nos sentimens, à persuader nos opinions, à répandre nos lumières, à multiplier ainsi

p68

notre ame ? C'est un attrait qui dans le moral, peut se comparer à celui de la reproduction physique, et peut-être l'un des premiers besoins de l'homme en société. La poësie, dont c'est là l'objet, a donc sa source dans la nature. Quant aux moyens d'instruire et de persuader, ils sont les mêmes en philosophie, en éloquence, en poësie. Le soin qu'on prend d'embellir plus ou moins la vérité, ne change rien à la méthode de l'exposer ou de la déduire. Je le ferai voir en parlant des genres de poësie où doit dominer la raison. Il y a cependant un procédé que la philosophie ne connoît pas, et dans lequel la poësie excelle : c'est de frapper l'ame du côté sensible, de l'émouvoir, de l'attirer hors de l'équilibre du doute, de l'intéresser à croire ce qu'on veut lui persuader, et de lui inspirer pour le sentiment ou l'opinion qu'on lui propose, un penchant qui donne à la vraisemblance tout le poids de la vérité. On sent combien cette éloquence

insinuante ou passionnée est essentielle à la poésie qui n'est que prestige et séduction. Elle y est répandue comme un feu élémentaire, soit dans le langage du poète, soit dans celui de ses acteurs : tantôt sensible et touchante, comme dans le télémaque et dans la henriade ; tantôt naïve et simple, comme dans les fables de Lafontaine ; tantôt impérieuse et dominante, comme dans Corneille et Lucain.

C'est peu de se répandre dans le style poétique, elle s'y rassemble quelquefois en un foyer lumineux et brûlant, dont elle écarte, comme autant de nuages, les ornemens qui l'obscurcissent, puissante de sa chaleur et brillante de sa lumière. Alors la poésie n'est que l'éloquence même dans tout son éclat. Voyez dans l'Iliade la harangue de Priam aux pieds d'Achille ;

dans Ovide, celles d'Ajax et d'Ulysse ; celles des démons dans les poèmes du Tasse et de Milton son imitateur ; dans Corneille, les plaidoyers de Cinna et de Maxime sur l'abdication d'Auguste ; dans Racine, les discours de Burrhus et de Narcisse au jeune Néron ; dans la henriade, la harangue de Potier aux états ; celle de Brutus au sénat dans la tragédie de ce nom ; dans la mort de César, celle d'Antoine au peuple, etc. C'est tour-à-tour le langage de Démosthène, de Cicéron, de Massillon, de Bossuet, à quelques hardiesses près que la poésie autorise, et que l'éloquence elle-même se permet aussi quelquefois.

Si l'on m'accuse ici de confondre les genres, que l'on me dise en quoi diffèrent l'éloquence de Burrhus parlant à Néron, dans la tragédie de Racine, et celle de Cicéron parlant à César dans la peroration pour Ligarius ? Toute la différence que je vois entre l'éloquence poétique et l'éloquence oratoire, c'est que l'une doit être

l' élixir de l' autre. L' importance de la vérité rend l' auditeur patient ; au-lieu que la fiction n' attache qu' autant qu' elle intéresse. L' éloquence du poète doit donc être plus vive, plus animée, plus rapide, plus soutenue que celle de l' orateur. L' un est libre dans le choix, dans la forme de ses sujets : il les soumet à son génie ; l' autre est commandé par ses sujets mêmes, et son génie en est dépendant. Ainsi les détails épineux et languissans qu' on pardonne à l' orateur, seroient justement reprochés au poète. L' éloquence du poète n' est donc que l' éloquence exquise de l' orateur, appliquée à des sujets intéressans, féconds et dociles ; et les divers genres d' éloquence que les rétheurs ont distingués, le délibératif, le démonstratif, le judiciaire, ont lieu dans la poésie héroïque ; mais les poètes ont soin de choisir de grandes causes à discuter, de grands intérêts à débattre. Auguste doit-il abdiquer ou garder l' empire du monde ? Ptoloméé doit-il accorder ou refuser un asyle à Pompée ; et s' il le reçoit,

doit-il le défendre, doit-il le livrer à César vif ou mort ? Atilla doit-il s' allier au roi des françois ou à l' empereur des romains ? Soutenir Rome chancelante sur le penchant de sa ruine, ou hâter les grands destins de l' empire françois encore au berceau ? écouter la gloire ou l' ambition ? Voilà de quoi il s' agit dans les délibérations de Corneille : si la scène d' Atilla est foiblement traitée, au-moins est-elle grandement conçue, et l' idée seule en auroit dû imprimer le respect à Boileau. La scène délibérative qui mérite le mieux d' être placée à côté de celles que je viens de citer, est l' exposition de Brutus. Le sénat doit-il recevoir, écouter l' ambassadeur de Porsenna ? Et en l' écoutant, doit-il traiter avec l' envoyé du protecteur des tarquins ? Il n' est point de spectateur dont l' ame ne reste comme suspendue, tandis que de tels intérêts sont balancés, et discutés avec chaleur. Ce qui rend encore plus

théâtrales ces sortes de délibérations, c' est  
lorsqu' à la cause publique se joint l' intérêt

p73

capital d' un personnage intéressant dont le  
sort dépend de ce qu' on va résoudre ; car  
il faut bien se souvenir que l' intérêt individuel  
d' homme à homme est le seul qui  
nous touche vivement. Les termes collectifs  
de peuple, d' armée, de république,  
ne nous présentent que des idées vagues.  
Rome, Carthage, la Grèce, la Phrigie,  
ne nous intéressent que par l' entremise des  
personnages dont le destin dépend du  
leur. C' étoit une belle chose, dans Inès, que  
la scène où l' on délibère si Alphonse doit  
punir ou pardonner la révolte de son fils ;  
mais il falloit à ce jugement terrible un  
appareil imposant, et sur-tout dans les opinions  
un caractère majestueux et sombre,  
qui inspirât la crainte des loix et la pitié  
pour l' ame d' un pere. Cette scène, j' ose  
le dire, étoit au-dessus des forces de Lamotte.  
C' étoit à celui qui a peint l' ame  
d' Alvarez et l' ame de Brutus, de traiter  
cette situation, qui faute d' éloquence et  
de dignité, n' est ni touchante ni vraisemblable.  
Lorsqu' un pere met en délibération

p74

s' il doit sauver ou perdre son fils, et  
qu' on veut le résoudre à le perdre, il faut  
s' assurer, pour vaincre la nature, d' un fort  
et puissant contre-poids.  
J' ai indiqué, en parlant du style, les  
mouvemens qui donnent la vie et l' ame à  
l' éloquence pathétique ; et les moyens de  
les employer sont plus essentiellement l' objet  
de l' art oratoire que de l' art poétique. Je  
renvoje aux préceptes qu' en ont donnés  
le rétheur et l' orateur latins, sur-tout  
aux exemples sans nombre que nous en  
ont laissé les hommes éloquens dont j' ai  
recommandé l' étude ; et je me borne ici à  
réfuter l' opinion de ceux qui distinguent  
en poësie le discours prémédité d' avec celui  
qui n' est pas censé l' être. Loin de rien

admettre en poésie qui sente l'artifice et  
qui décèle le travail, je bannirois même  
de l'éloquence oratoire tout ce qui a l'air  
d'être préparé. Rien ne persuade et ne touche  
que ce qui semble, sans aucun art,  
couler de source et du fond de l'ame.  
Quel que soit celui qui parle de mémoire,

p75

s'il ne fait pas oublier que son rôle est  
appris, ce n'est plus qu'un acteur qui joue :  
l'expression n'a sa vraisemblance que lorsqu'elle  
est telle que la nature doit l'inspirer  
dans le moment. Toute la théorie de  
l'éloquence poétique se réduit donc à bien  
savoir quel est celui qui parle, quels sont  
ceux qui l'écoutent, ce qu'il veut que l'un  
persuade aux autres, et de régler sur ces  
rapports le langage qu'il lui fait tenir. Rien  
n'est moins facile, je l'avoue ; car il faut  
être en même tems à la place de l'acteur  
et de l'auditeur, ou se revêtir au-moins  
tour-à-tour du caractère de l'un et de l'autre :  
ce qui demande une imagination forte,  
une ame active et souple à l'excès, et une  
profonde étude de l'homme : aussi n'y a-t-il  
rien de plus rare que des poètes éloquens.  
Le discours dont je viens de parler suppose  
l'intention de persuader ou d'émouvoir :  
son action se dirige au-dehors : c'est  
l'ame qui agit sur d'autres ames. Mais  
quelquefois aussi celui qui parle ne veut que  
répandre et soulager son coeur. Par exemple,

p76

lorsqu'Andromaque fait à Céphise le  
tableau du massacre de Troïe, ou qu'elle lui  
retrace les adieux d'Hector ; son dessein  
n'est pas de l'instruire, de la persuader,  
de l'émouvoir. Elle n'attend, ne veut rien  
d'elle. C'est un coeur déchiré qui gémit,  
et qui trop plein de sa douleur, ne demande  
qu'à l'épancher. Rien de plus naturel,  
rien de plus favorable au développement  
des passions. Il est un degré où elles  
sont muettes ; mais avant de parvenir à cet  
excès de sensibilité qui touche à l'insensibilité

même, plus on est ému, moins on peut se suffire ; et si l' on n' a pas un ami fidèle et sensible à qui se livrer, on espère en trouver un jour parmi les hommes ; on grave ses peines ou ses plaisirs sur les arbres, sur les rochers ; on les confie dans ses écrits aux siècles qui sont à naître, et qui les liront quand on ne sera plus ; ainsi par une illusion vaine, mais consolante, on se survit à soi-même, et l' on jouit en idée de l' intérêt qu' on inspirera. C' est-là ce qui fonde la vraisemblance de tous les genres

p77

de poésie où l' ame, par un mouvement spontané, dépose ses sentimens les plus cachés, ses affections les plus intimes. C' est-là sur-tout que les moeurs sont naïvement exprimées ; car dans toutes les autres scènes la nature est gênée, et peut se déguiser.

Plus la passion tient de la foiblesse, plus elle est facile à se répandre au-dehors.

L' amour a plus de confidens que la haine et que l' ambition : celles-ci supposent dans l' ame une force qui sert à les renfermer.

Achille indigné contre Agamemnon, se retire seul sur le rivage de la mer, et se soulage en mêlant ses cris aux mugissemens des vagues : s' il avoit aimé Briséis, il auroit eu besoin de Patrocle. Aussi l' élégie, qui n' est autre chose que le développement de l' ame, préfere-t-elle l' amour à des sentimens plus sérieux et plus profonds : aussi nos poètes qui ont mis au théâtre cette passion, que les grecs dédaignoient de peindre, ont-ils trouvé dans le trouble, les combats, les mouvemens divers qu' elle

p78

excite, une source intarissable de la plus belle poésie. Dans combien de sens opposés le seul Racine n' a-t-il pas vû les plis et les replis du coeur d' une amante ! Avec combien de passions diverses il a mêlé celle de l' amour ! C' est sur-tout dans ces confidences intimes, qu' il a eu l' art de ménager,

c' est-là, dis-je, qu' il expose ou prépare  
l' effet touchant des situations, et qu' il  
établit sur les moeurs la vraisemblance de  
la fable. Sans les trois scènes de Phèdre  
avec Oenone, ce rôle qui nous attendrit  
jusqu' aux larmes, eût été révoltant pour  
nous. Qu' on se rappelle seulement ces  
vers :  
je me connois, je sais toutes mes perfidies,... etc.  
C' est-là ce qui gagne les esprits en faveur

p79

du coupable odieux à lui-même, et  
tourmenté par ses remords. La fureur jalouse  
de Phèdre, la comparaison qu' elle fait  
du bonheur d' Hypolite et de son amante  
avec les maux qu' elle-même a soufferts ;  
tous les jours se levoient clairs et sereins pour  
eux,... etc.  
Son égarement, son desespoir rendent naturel  
et supportable le silence qu' elle a gardé  
sur l' innocence d' Hypolite. Mais il n' en  
falloit pas moins, pour obtenir grace, et la  
fable d' Euripide, sans l' art de Racine,  
n' étoit pas digne du théâtre françois. On  
a reproché à notre scène tragique d' avoir  
trop de discours et trop peu d' action : ce  
reproche bien entendu peut être juste.  
J' observerai cependant que les critiques  
ont souvent confondu l' action avec le  
mouvement, et nous allons bien-tôt voir  
qu' il est un genre de fables qui ne peut  
se passer de ce développement des moeurs,  
si peu connu sur le théâtre d' Athènes. Il

p80

est vrai que nos poètes se sont engagés  
quelquefois dans des analyses de sentiment  
aussi froides que superflues ; mais si le coeur  
ne s' épanche que parce qu' il est trop plein  
de sa passion, et lorsque la violence de ses  
mouvemens ne lui permet pas de les retenir,  
l' effusion n' en sera jamais ni froide  
ni languissante. La passion porte avec elle  
dans ses mouvemens tumultueux, de quoi  
varier ceux du style ; et si le poète est bien  
pénétré de ses situations, s' il se laisse guider

par la nature, au-lieu de vouloir la conduire à son gré ; il placera ces mouvemens où la nature les sollicite, et laissant couler le sentiment à pleine source, il en saura prévenir à propos l' épuisement et la langueur. Les réflexions, les affections de l' ame qui servent d' aliment à cette espèce de pathétique, sont innombrables : il est impossible de les prévoir. Cependant comme elles ont pour base une passion douloureuse, et souvent compliquée, le poète en méditant sur la situation qu' il veut développer, peut y observer quelque méthode,

p81

et dans les circonstances les plus marquées, se donner quelques points d' appui. Je suppose, par exemple, Ariane exhalant sa douleur sur l' infidélité de Thésée. Quel est celui qu' elle aime, à quel excès elle l' a aimé, ce qu' elle a fait pour lui, le prix qu' elle en reçoit, quels sermens il trahit, quelle amante il abandonne, en quels lieux, dans quel moment, en quel état il la laisse, quel étoit son bonheur sans lui, dans quel malheur il l' a plongée, et de quel supplice il punit tant d' amour et tant de bienfaits : voilà ce qui se présente au premier coup-d' oeil. Que le poète se plonge dans l' illusion ; à mesure que son ame s' échauffera, tous ces germes de sentiment vont se développer d' eux-mêmes. Si la passion est compliquée, ses mouvemens plus tumultueux, sont plus difficiles à imiter ; mais le caractère une fois bien saisi, si le poète s' en pénètre, la nature lui indiquera la prédominance alternative des sentimens opposés, le fort et le foible de l' un et de l' autre. En cela le défaut des jeunes poètes est d' écrire

p82

avant que d' avoir réfléchi, et de croire pouvoir faire parler la nature ou selon leur fantaisie, ou d' après un léger souvenir. Mais ce n' est pas assez que de pareilles scènes, faites de génie et dans l' enthousiasme, soient amenées à propos. L' intrigue est



une chaîne mobile, dont tous les chaînons doivent s'attirer : ce qu'une situation produit, en doit produire une nouvelle : une scène qui laisse l'action où elle l'a prise, fût-elle une beauté particulière, est un défaut dans le tout ensemble. voyez le chapitre 8 e. comme c'est là sur-tout que se manifestent les affections de l'ame, et que les traits les plus déliés, les nuances les plus délicates des caractères se font sentir ; cette sorte de scène exige et suppose une profonde étude des moeurs. Les commençans ne demandent pas mieux que de s'épargner cette étude, et l'exemple du théâtre anglois, encore barbare auprès du nôtre, leur fait donner tout aux mouvemens, aux tableaux, et aux situations, c'est-à-dire, au squelette de la tragédie.

p83

Ainsi, pour éviter la langueur et la mollesse qu'on nous reproche, on tombe dans un excès contraire, la sécheresse et la dureté. Il est plus facile de sentir que d'indiquer précisément quel est, entre ces deux excès, le milieu que l'on devrait prendre ; mais on le trouvera sans peine, si renonçant à la folle vanité de briller par les détails, l'on se pénètre à fond du sentiment que l'on exprime, et si l'on s'abandonne à la nature, qui n'en dit ni trop ni trop peu. Vous qui voulez vous instruire dans l'art des scènes pathétiques, étudiez le peuple dans ses mouvemens passionnés, et voyez si son éloquence s'amuse aux détails inutiles, si son dialogue traîne et languit. Le dialogue est de sa nature la forme de scène la plus animée et la plus favorable à l'action. Quoique toute espèce de dialogue soit une scène, il ne s'ensuit pas que tout dialogue soit dramatique. Aristote a rangé dans la classe des poésies épiques les dialogues de Platon : sur quoi Dacier se fait

p84

cette difficulté : " ces dialogues ne ressemblent-ils

pas plutôt au poème dramatique qu' au poème épique ? Non sans doute, répond Dacier lui-même ". Et dans un autre endroit, oubliant sa décision et celle d' Aristote, il nous assure que les dialogues de Platon, sont *des dialogues purement dramatiques* . Si l' on s' entendoit bien soi-même, on ne se contrediroit pas. Le dialogue épique ou dramatique a pour objet une action ; le dialogue philosophique a pour objet une vérité. Ceux des dialogues de Platon qui ne font que développer la doctrine de Socrate, sont des dialogues philosophiques ; ceux qui contiennent son histoire depuis son apologie jusqu' à sa mort, sont mêlés d' épique et de dramatique : l' équivoque est facile à lever.

Il y a une sorte de dialogue dramatique où l' on imite une situation plutôt qu' une action de la vie. Il commence où l' on veut, dure tant qu' on veut, finit quand on veut : c' est du mouvement sans progression, et

p85

par conséquent le plus mauvais de tous les dialogues. Tels sont les églogues en général, et particulièrement celles de Virgile, admirables d' ailleurs par la naïveté du sentiment et le coloris des images. Non-seulement le dialogue en est sans objet, mais il est aussi quelquefois sans suite. On peut dire en faveur de ces pastorales, qu' un dialogue sans suite peint mieux un entretien de bergers ; mais l' art en imitant la nature, a pour but d' occuper agréablement l' esprit en intéressant l' ame : or ni l' ame, ni l' esprit ne peut s' accommoder de ces propos alternatifs, qui détachés l' un de l' autre, ne se terminent à rien. Qu' on se rappelle l' entretien de Mélibée avec Titire dans la première des bucoliques de Virgile.

Mél. *Titire, vous jouissez d' un plein repos... etc.*

p86

on ne peut se dissimuler que Titire ne répond point à cette question de Mélibée, *quel est ce dieu ?* c'est-là qu'il doit dire : *"je l'ai vû à Rome,... etc"* .

L'on avouera que ce dialogue seroit plus dans l'ordre de nos idées, et n'en seroit pas moins dans le naturel et la naïveté d'un berger. Mais c'est sur-tout dans la poésie dramatique que le dialogue doit tendre à son but. Un personnage qui, dans une situation intéressante, s'arrête à dire de belles choses qui ne vont point au fait, ressemble à une mère, qui cherchant son fils dans les campagnes, s'amuseroit à cueillir des fleurs.

Cette règle, qui n'a point d'exception réelle, en a quelques-unes d'apparentes : il est des scènes où ce que dit l'un des personnages

p87

n'est pas ce qui occupe l'autre. Celui-ci plein de son objet, ou ne répond point ou ne répond qu'à son idée. On flatte Armide sur sa beauté, sur sa jeunesse, sur le pouvoir de ses enchantemens ; rien de tout cela ne dissipe la rêverie où elle est plongée. On lui parle de ses triomphes et des captifs qu'elle a faits ; ce mot seul touche à l'endroit sensible de son âme ; sa passion se réveille et rompt le silence.

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous, Renaud, etc.

Mérope entend sans l'écouter tout ce qu'on lui dit de ses prospérités et de sa gloire. Elle avoit un fils ; elle l'a perdu ; elle l'attend : ce sentiment seul l'intéresse. Quoi, Narbas ne vient point ! Reverrai-je mon fils ?

Il est des situations où l'un des personnages détourne exprès le cours du dialogue, soit crainte, ménagement ou dissimulation ; mais alors même le dialogue tend à son but, quoiqu'il semble s'en écarter. Toutefois il ne prend ces détours que dans

p88

des situations modérées : quand la passion

devient impétueuse et rapide, les replis du dialogue ne sont plus dans la nature. Un ruisseau serpente, un torrent se précipite. Aussi voit-on quelquefois la passion retenue, comme dans la déclaration de Phèdre, s'efforcer de prendre un détour, et tout-à-coup rompant sa digue, s'abandonner à son penchant.

Ah cruel ! Tu m'as trop entendue ; ... etc.  
Une des qualités essentielles du dialogue, c'est d'être coupé à propos. Hors des situations dont je viens de parler, où le respect, la crainte, la pudeur retiennent la passion et lui imposent silence ; hors de-là, dis-je, le dialogue est vicieux dès que la réplique se fait attendre : défaut que les plus grands maîtres n'ont pas toujours évité. Corneille a donné en même temps l'exemple et la leçon de l'attention qu'on doit apporter à la vérité du dialogue. Dans la scène d'Auguste avec Cinna, Auguste va convaincre

p89

de trahison et d'ingratitude un jeune homme, fier et bouillant, que le seul respect ne sauroit contraindre ; il a donc fallu préparer le silence de Cinna par l'ordre le plus imposant : cependant, malgré la loi que lui fait Auguste de tenir *sa langue captive*, dès qu'il arrive à ce vers :  
Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner.  
Cinna s'emporte et va répondre : mouvement naturel et vrai, que le grand peintre des passions n'a pas manqué de saisir. C'est ainsi que la réplique doit partir sur le trait qui la sollicite. Les récapitulations ne sont placées que dans les délibérations et les conférences politiques, c'est-à-dire, dans les moments où l'âme doit se posséder. On peut distinguer par rapport au dialogue quatre formes de scènes dans la tragédie. Dans la première, les interlocuteurs s'abandonnent aux mouvements de leur âme, sans autre motif que de l'épancher : elles ne conviennent, comme je l'ai dit, qu'à la violence de la passion ; dans tout autre cas elles doivent être bannies du

p90

théâtre comme froides et superflues. Dans la seconde, les interlocuteurs ont un dessein commun qu' ils concertent ensemble, ou des secrets intéressans qu' ils se communiquent. Telle est la belle scène d' exposition entre émilie et Cinna. Cette forme de dialogue est froide et lente, à-moins qu' elle ne porte sur un intérêt très-pressant. La troisième, est celle où l' un des interlocuteurs a un projet ou des sentimens qu' il veut inspirer à l' autre : telle est la scène de Nérestan avec Zaire. Comme l' un des personnages n' y est point en action, le dialogue ne sauroit être ni rapide ni varié ; et ces sortes de scènes ont besoin de beaucoup d' éloquence. Dans la quatrième, les interlocuteurs ont des vûes, des sentimens, ou des passions qui se combattent, et c' est la forme la plus favorable au théâtre. Mais il arrive souvent que tous les personnages ne se livrent pas, quoiqu' ils soient tous en action ; et alors la scène demande d' autant plus de force et de chaleur dans le style, qu' elle est moins animée par le

p91

dialogue. Telle est dans le sentiment, la scène de Burrhus avec Néron ; dans la véhémence, celle de Palamède avec Oreste et électre ; dans la politique, celle de Cléopatre avec ses deux fils ; dans la passion, celle de Phèdre avec Hypolite. Quelquefois aussi tous les interlocuteurs se livrent au mouvement de leur ame, et se combattent à découvert. Voilà, ce semble, la forme de scènes qui doit le plus échauffer l' imagination du poète, et produire le dialogue le plus rapide et le plus animé. Cependant on en voit peu d' exemples, même dans nos meilleurs tragiques, si l' on excepte Corneille, qui a poussé la vivacité, la force et la justesse du dialogue au plus haut degré de perfection. L' extrême difficulté de ces belles scènes, vient de ce qu' elles supposent à-la-fois un sujet très-important, des caractères bien contrastés, des sentimens qui se combattent, des intérêts qui se balancent, et assez de ressources dans le poète pour que l' ame des spectateurs soit tour-à-tour entraînée vers l' un et l' autre

p92

parti par l' éloquence des répliques. On peut citer pour modèle en ce genre la délibération entre Auguste, Cinna et Maxime ; la scène entre Horace et Curiace ; celle entre Félix et Pauline ; la conférence de Pompée avec Sertorius ; enfin plusieurs scènes d' Héraclius et du Cid, et sur-tout celle entre Chimène et Rodrigue, où l' on a relevé, d' après le malheureux Scuderi, quelques jeux trop recherchés dans l' expression, sans dire un mot de la beauté du dialogue, de la noblesse et du naturel des sentimens, qui rendent cette scène une des plus belles et des plus pathétiques du théâtre.

En général, le desir de briller a beaucoup nui au dialogue de nos tragédies : on ne peut se résoudre à faire interrompre un personnage à qui il reste encore de belles choses à dire, et le goût est la victime de l' esprit. Cette malheureuse abondance n' étoit pas connue de Sophocle et d' Euripide ; et si les modernes ont quelque chose à leur envier, c' est l' aisance, la précision

p93

et le naturel qui règnent dans leur dialogue.

Dans le comique, Moliere est encore un modèle plus accompli : il dialogue comme la nature, et l' on ne voit pas dans toutes ses pièces un seul exemple d' une réplique hors de propos. Mais autant que ce maître des comiques s' attachoit à la vérité, autant ses successeurs s' en éloignent.

La facilité du public à applaudir les tirades et les portraits, a fait de nos scènes de comédie des galeries en découpure.

Un amant reproche à sa maîtresse d' être coquette ; elle répond par une définition de la coquetterie. C' est sur le mot qu' on réplique et non sur la chose, moyen d' allonger tant qu' on veut une scène oisive, où souvent l' intrigue n' a pas fait un pas. La répartie sur le mot est quelquefois

plaisante, mais ce n' est qu' autant qu' elle  
va au fait. Qu' un valet, pour apaiser son  
maître qui menace un homme de lui couper le  
nez, lui dise,

p94

que feriez-vous, monsieur, du nez d' un marguillier ?  
Le mot est lui-même une raison. *la lune toute  
entière* de Jodelet est encore plus comique.  
C' est ainsi que M De Marivaux, qu' on  
peut citer pour exemple d' un dialogue  
vif et pressé, plein de finesse et de saillies,  
fait toujours répondre à la chose, quand  
même il semble jouer sur le mot, et l' on  
sent bien que ce n' est pas de cette espèce  
de plaisanterie que je prétens qu' on doit  
s' abstenir.

Les écarts du dialogue viennent communément  
de la stérilité du fond de la  
scène, et d' un vice de constitution dans le  
sujet. Si la disposition en étoit telle, qu' à  
chaque scène on partît d' un point pour  
arriver à un point déterminé, ensorte que  
le dialogue ne dût servir qu' aux progrès  
de l' action ; chaque réplique seroit à la  
scène, ce que la scène est à l' acte, c' est-à-dire,  
un nouveau moyen de nouer ou  
de dénouer. Mais dans la distribution primitive  
on laisse des intervalles vuides d' action ;

p95

ce sont ces vuides qu' on veut remplir ;  
et de-là les excursions et les lenteurs  
du dialogue. On demande combien d' acteurs  
on peut faire dialoguer ensemble.  
Horace dit *trois tout-au-plus* ; mais rien  
n' empêche de passer ce nombre, pourvû  
qu' il n' y ait dans la scène ni confusion ni  
longueur.

## CHAPITRE 12

*de la tragédie.*

l' homme est né timide et compatissant.  
Comme il se voit dans ses semblables,  
il craint pour eux et pour lui-même

les périls dont ils sont menacés, il s'attendrit sur leurs peines, il s'afflige de leurs malheurs, et moins ces malheurs sont mérités, plus ils l'intéressent ; la crainte même et la pitié qu'il en ressent lui sont chères ; car au plaisir physique d'être ému, au plaisir moral et tacitement réfléchi d'éprouver qu'il est juste, sensible et bon,

p96

se joint celui de se comparer au malheureux dont le sort le touche.

Il est donc naturel que les anciens ayent choisi la terreur et la pitié pour ressorts du pathétique : toute autre émotion est trop forte ou trop foible, ou n'est mêlée d'aucun plaisir. Celle de la haine est triste et pénible, celle de l'horreur est insoutenable pour nous. Le spectacle de l'échafaud est la tragédie de la grossière populace. Le cirque pouvoit amuser des peuples nourris au carnage : mais à Rome même, où l'on alloit voir des hommes déchirés par des bêtes féroces, on n'eût pas permis à Médée d'égorger ses enfans sur la scène, ni au cruel Atrée d'y préparer son abominable festin.

L'émotion de la joie est délicieuse ; mais si elle dure, elle s'affoiblit. Ce sentiment est dans notre ame comme une plante étrangère qui sèche et périt de langueur, sans autre cause que l'aridité d'un fonds qui n'est pas fait pour elle.

p97

L'admiration qu'excite en nous la vertu, la grandeur d'ame, et tout ce qui porte l'empreinte de l'héroïsme, sans même en excepter le crime, ajoute à l'intérêt théâtral, mais n'y suffit pas. Les hommes compatissent avec plaisir, mais ils n'admirent qu'avec peine ; ou si la beauté de ce qui les frappe les ravit, les enlève un moment, cet enthousiasme cesse bien-tôt avec la surprise qui l'a causé.

Il n'y a donc que la terreur et la pitié dont le pathétique soit vif et durable ; il



n' y a qu' elles qui nous causent de doux frémissemens, et qui nous fassent goûter sans relâche, au sein même de la douleur, un plaisir plus délicat et plus sensible que celui de la joie.

L' homme heureux est étranger à l' homme. La plus haute vertu, si elle n' est pas dans le péril ou dans le malheur, ne fait sur nous qu' une impression légère. Nous sentons notre ame s' avancer à l' appui de la foiblesse et de l' innocence que l' infortune accable ou poursuit, et se retirer dès

p98

que le malheur cesse. Enfin la terreur et la pitié ont l' avantage de suivre le progrès des évènements, de croître à mesure que le péril augmente, et de tenir l' ame suspendue, jusqu' au moment où tous les fils de l' intrigue sont dénoués ; au-lieu que l' admiration et la joie naissent dans toute leur force, et s' affoiblissent presque en naissant.

On croit suppléer à l' intérêt de la crainte par celui de la curiosité ; mais la curiosité n' est vive et passionnée, qu' autant que la crainte ou la pitié l' animent ; et si l' état actuel des choses n' est ni pénible ni douloureux, l' ame s' y repose sans impatience, froide et tranquille sur l' avenir.

Le double intérêt de la crainte et de la pitié doit donc être l' ame de la tragédie. Mais si la première règle est d' émouvoir les spectateurs, la seconde est de ne les émouvoir qu' autant qu' ils veulent être émus. Or il est un point au-delà duquel le spectacle est trop douloureux. Tel est pour nous peut-être celui d' Atrée ; tel seroit celui d' Oedipe si on n' avoit pas adouci le cinquième

p99

acte de Sophocle. Cela dépend du naturel et des moeurs du peuple à qui l' on s' adresse ; et par le degré de sensibilité qu' il apporte à ses spectacles, on jugera du degré de force qu' on peut donner aux tableaux qu' on expose à ses yeux. Voilà donc un point sur lequel la tragédie n' est

point invariable.

Mais la fin poétique, où le plaisir n' est pas le seul effet que la tragédie se propose, et à mesure qu' elle donne plus ou moins à l' agrément ou à l' utilité, tel ou tel de ses moyens doit prévaloir sur tel ou tel autre. C' est pour n' avoir pas assez réfléchi sur les causes de ses variations, qu' on a si long-tems disputé sur ses règles. Pour répandre quelque lumière sur la théorie de ce bel art, et terminer, s' il est possible, tous les débats qu' il a causés ; commençons par examiner quelle étoit la fin que la tragédie se proposoit sur le théâtre d' Athènes, et quelle est la fin qu' elle se propose sur le théâtre françois. La tragédie peut avoir deux fins, l' une

p100

prochaine, et l' autre éloignée. La première est de plaire en intéressant, et celle-là est indispensable : la seconde d' instruire et de corriger, et celle-ci, quoique moins essentielle au poëme, en fait l' excellence et le prix. Il n' est pas même naturel à une ame élevée et sensible de borner son ambition à donner, dans un spectacle aussi majestueux, un amusement stérile et frivole. Cette vanité soutiendrait mal le courage et l' émulation du poëte dans un travail aussi long, aussi pénible et aussi hardi. Le desir d' être utile au monde, est seul digne de l' animer. La fin poétique, ou l' agrément, suffit aux poësies légères ; mais les poëmes sérieux, comme la tragédie et l' épopée, se proposent naturellement, sans que l' art en fasse une loi, l' utilité d' un grand exemple, dont le plaisir n' est que le moyen. Or tout ce qui influe sur les moeurs par

p101

les préceptes, l' exemple ou l' habitude, intéresse l' ordre public, et dans ce sens étendu la fin morale est aussi politique. Mais la fin politique n' est pas toujours morale. Dans la Grèce la tragédie avoit deux objets ; l' un relatif au culte, et l' autre

au gouvernement. La crainte des dieux et la haine des rois, sont les leçons qu' elle donnoit aux peuples. D' un côté les plus grands hommes des tems héroïques, foibles, imprudens, vicieux, capables de tous les excès, souillés des plus énormes crimes, faisoient voir aux peuples le danger de remettre leur sort dans les mains d' un seul, et flattoient l' esprit républicain en égalant tous les hommes sous l' empire inévitable et absolu de la destinée. Le siège de Thèbes, celui de Troïe, les fables d' Hercule, de Minos, de Tantale, etc. étoient des sources fécondes

p102

de crimes et de malheurs illustres ; et c' est-là qu' on puisoit les traits de ces satyres instituées en haine de la royauté. D' ailleurs ces mêmes héros, victimes aveugles des dieux et du sort, annonçoient aux hommes leur dépendance, et leur imprimoient une sainte terreur, ce qui donnoit au spectacle une majesté religieuse et sombre. C' est à quoi se termine l' action de presque toutes les tragédies grecques, et rien ne s' accorde mieux avec l' intérêt théâtral. Mais comme tout s' y conduit par la fatalité, ou par la volonté des dieux, souvent bizarre, injuste et cruelle, c' est communément l' innocence et la bonté qui succombent, et le crime qui sort triomphant : de-là vient que Socrate et Platon reprochoient à la tragédie d' aller contre la loi, qui veut que les bons soient récompensés, et que les méchants soient punis. Comment s' y est donc pris Aristote pour justifier ce genre de fables et y trouver de l' utilité ? S' il eût reconnu dans un poème dont il faisoit l' apologie, l' objet

p103

politique dont je viens de parler, il n' eût pas fait sa cour à Alexandre son disciple. Il s' est donc rejetté sur la morale, en donnant pour objet à la tragédie de nous guérir des passions mêmes qu' elle excite,

et ces passions, dit-il, sont la terreur et la pitié. " la terreur nous vient de la possibilité... etc. " or, l' effet salutaire qu' il attribue à l' habitude

p104

de ces deux passions, c' est de nous familiariser avec ce qui les cause. Castelvetro qui a saisi son idée, l' a rendue sensible par une image. Il compare le spectacle de la tragédie à celui de la peste ou de la guerre. Au commencement, dit-il, on est timide et compatissant, mais peu-à-peu on s' accoûtume à la vûe des morts et des mourans, aux cris, aux plaintes, au bruit des armes. C' est ainsi que par l' habitude le théâtre nous rend moins sensibles aux évènements qu' il nous peint. Marc-Aurele l' entendoit de même. " les tragédies ont été (dit-il) inventées... etc. " ce passage, dont s' autorise Dacier, prouve deux choses ; 1 que la fatalité étoit le dogme de la tragédie ancienne ;

p105

2 que son but moral, si elle en avoit un, étoit de rendre l' homme patient par habitude, et courageux par desespoir. Platon lui attribuoit des effets opposés. " vraiment (dit-il) la raison vous enseignera,... etc. " voilà donc l' effet du pathétique mis en problème chez les anciens. Aristote veut que la tragédie guérisse les passions en les excitant, et Platon soutient qu' elle les réveille et les nourrit au-lieu de les éteindre. Mais ils sont d' accord sur le principe : savoir, qu' il seroit bon de nous rendre insensibles à des évènements, dont la douleur ne change pas le cours. Or c' est à

p106

quoi tendoit, selon l' idée d' Aristote, le spectacle de la tragédie. Son but n' étoit pas de modérer en nous

les passions actives, mais d'habituer l'ame  
aux impressions de la terreur et de la pitié,  
de l'en charger comme d'un poids qui  
exercât ses forces, et lui fît paroître plus  
léger le poids de ses propres malheurs.  
Pour cela ce n'étoit pas assez d'une affliction  
passagère, qui causée par les incidens  
de la fable, fût appaisée au dénouement.  
Si l'acteur intéressant finissoit par être  
heureux, si le spectateur se retiroit tranquille  
et consolé, ce n'étoit plus rien. Il  
falloit qu'il s'en allât frappé de ces idées.  
" l'homme est né pour souffrir : il doit s'y  
attendre et s'y résoudre ". Sans donc  
s'occuper de l'émotion que nous cause le  
progrès des évènements, Aristote s'attache  
à celle que le spectacle laisse dans nos ames.  
C'est par-là (dit-il) que la tragédie purge  
la crainte, la pitié, et toutes les passions  
semblables, c'est-à-dire, toutes les impressions  
douloureuses qui nous viennent du

p107

dehors. Voyons à-présent si sa doctrine  
et la pratique du théâtre ancien s'accorde  
avec l'utilité morale.  
Il y a sans doute une crainte salutaire  
qu'il est bon d'exciter en nous ; mais est-ce  
la crainte des évènements qu'il n'est pas  
en nous d'éviter ? La vûe habituelle d'un  
spectacle où l'homme est l'aveugle jouet  
de la destinée, où le sentier de la vertu  
le conduit au crime, et celui de la prudence  
au malheur ; où la vie humaine est  
semée de pièges, d'écueils, d'abîmes inévitables ;  
cette vûe doit produire deux  
effets opposés, selon les caractères. Si elle  
agit sur des hommes foibles, et c'est le  
plus grand nombre, elle les rendra inquiets,  
craintifs, pusillanimes : si elle agit  
sur des hommes naturellement courageux,  
elle les rendra plus déterminés ; mais dans  
l'un et l'autre cas, la persuasion de la fatalité  
conduit à l'abandon de soi-même. Dès  
que tout est nécessaire, la prudence est  
inutile, le crime et la vertu se confondent,  
il n'y a plus ni devoirs ni mœurs. Or on

p108

a vû que les grecs faisoient de la fatalité la base de l' action théâtrale, et Dacier lui-même en convient. " les poètes tragiques (dit-il) ont suivi l' opinion des stoïciens,... etc. " en effet, l' homme conduit au malheur par la fatalité, ressemble au taureau, qui du pâturage court à l' autel où le couteau l' attend : rien n' est plus digne de compassion ; mais alors c' est contre les dieux qu' on s' intéresse à l' homme, et le plaisir d' être compatissant touche au danger de devenir impie. Ainsi la crainte qu' inspire la tragédie ancienne n' est pas celle du

p109

crime, mais celle du malheur : ce n' est pas cette crainte salutaire de nous-mêmes qui nous modère et nous retient, mais une crainte injurieuse pour les dieux, qui nous consterne et nous décourage.

Aristote, pour éluder la difficulté, exige dans le personnage intéressant un certain mélange de vices et de vertus : il veut qu' il soit malheureux, mais par une de ces fautes où chacun de nous peut tomber ; et jusques-là rien de plus censé que sa doctrine. Mais il a fallu l' accommoder à la pratique du théâtre ancien, et pouvoir l' appliquer aux exemples d' Oedipe, d' Oreste, de Méléagre, etc. C' est ce qui lui a fait imaginer les fautes involontaires : solution qui n' en est pas une, mais qui donnoit un air d' équité aux decrets de la destinée, et qui adoucissoit, du-moins en idée, la dureté d' un spectacle où l' on entendoit sans cesse gémir les victimes de ces decrets. Aristote savoit bien qu' on n' est pas coupable sans le vouloir. Pour lever l' équivoque dont on a si souvent abusé en interprétant sa

p110

doctrine, supposons au-lieu d' une faute involontaire un crime véritable mais éloigné, et dès long-tems puni par les remords, comme celui de Sémiramis ; ou une foiblesse excusable parce qu' elle est

naturelle, comme celle d' Hécube pour un fils qu' elle a trop aimé. Alors l' exemple du châtement sera pathétique et moral. Mais il s' en faut bien que les sujets cités par Aristote ressemblent à ceux de Sémiramis et d' Hécube.

Quels sont les crimes d' Oedipe ? De s' être battu en homme de courage. Il est trop curieux, dit-on, parce qu' il tâche de découvrir la source des maux qui désolent Thèbes. La digne cause pour se trouver incestueux et parricide ! C' est une chose étrange que le soin qu' on a pris de chercher des vices à ce bon roi. Mais quand on aura tout épuisé pour noircir Oedipe, je demanderai par quelle faute, volontaire ou non, Jocaste a mérité de se trouver la femme de son fils parricide, destinée qui fait frémir ? Je demanderai par quelle faute Oreste a

p111

mérité d' être choisi par un dieu pour assassiner sa mere ? S' il falloit qu' il n' obéît pas, le sens moral de la fable est impie ; et s' il falloit qu' il obéît, pourquoi chargé d' un crime inévitable traîne-t-il après lui les enfers ? C' est électre qu' il falloit punir, elle qui crioit, *frappe, frappe* . Thieste s' est attiré son malheur, sans doute ; mais si l' on voit d' un côté le crime de Thieste horriblement puni, et celui d' Atrée, bien plus exécration, sans remords et sans châtement ; quel sera le fruit de l' exemple ? Quel seroit le fruit de l' exemple de Sémiramis, si l' on voyoit Assur triomphant sur le trône de Ninus ? Il me paroît donc évident que du côté de la terreur, ce que les anciens appelloient la tragédie pathétique, n' étoit

p112

rien moins que moral. On auroit beau vouloir y démêler des exemples utiles aux moeurs ; ce que Socrate, Platon, Aristote lui-même n' y trouvoient pas, il est inutile de l' y chercher.

à l' égard de la pitié, il est certain que moins le malheur est mérité, plus elle est

naturelle et vive. Quand on voit Philoctète abandonné dans l' île de Lemnos, c' est sur-tout la comparaison de son malheur avec son innocence qui fait le pathétique de sa situation. Mais dans quel sens Aristote a-t-il entendu qu' un tel spectacle purge la pitié par elle-même ? Y a-t-il en elle un excès vicieux et dont il soit à désirer que le théâtre nous corrige ? " en quelque état qu' un homme puisse être (remarque Dacier),... etc. "

je veux le croire ; et de-là je conclus que la tragédie nous dispose à la patience, ou, si l' on veut, modère en nous une impatiente sensibilité pour les maux qui nous

p113

sont personnels. Mais s' il est bon d' adoucir le sentiment de nos malheurs, par la comparaison de notre état avec un état plus pénible ; est-ce de même un bien de refroidir dans nos ames le sentiment des malheurs d' autrui ? Un peuple qui punissoit de mort un aréopagite pour avoir tué un oiseau qui s' étoit réfugié dans sa maison, ce peuple auroit-il regardé un excès de compassion comme un vice ? Auroit-il regardé comme un bien de devenir moins compatissant ? Quel étrange et cruel dessein que d' affaiblir en nous la pitié ! La pitié, le plus doux lien dont la nature ait uni les hommes ! Comment donc Aristote a-t-il pu attribuer à la tragédie une pareille moralité ? C' est que la constance, l' égalité d' ame étoit le plus grand des biens dans les principes de la philosophie ancienne ; et l' on a vû que Platon, qui condamne la tragédie, lui reproche comme un mal de nous émouvoir et de nous attendrir. Aristote et Platon étoient d' accord sur l' avantage de l' apathie. L' un accusoit le théâtre

p114

d' y nuire, l' autre vouloit qu' il y contribuât ; mais tous les deux partoient du même point. La philosophie et la politique donnent



dans deux excès opposés : l' une tend à détacher l' homme de tout ce qui n' est pas lui-même ; l' autre à le détacher de lui-même et de tout ce qui lui est propre.

Celle-ci toute occupée de la chose publique, voudroit que chaque citoyen fût une machine obéissante, dont le bien public fût l' unique ressort ; celle-là, pour rendre l' homme indépendant et impassible, voudroit étouffer dans leur germe toutes les passions ennemies de son repos et de sa liberté. Or le germe des passions, c' est la sensibilité naturelle. Il est donc certain que l' avantage, réel ou non, de nous en guérir par l' habitude, étoit le seul qu' attribuoit à la tragédie ancienne le plus zélé de ses partisans.

Quant au fond, il ne m' appartient pas de décider entre Aristote et Platon ; mais je crois qu' il en est du sens intime comme

p115

des sens extérieurs : un exercice continuel l' affoibliroit ; un exercice modéré le ranime, et tel est celui du théâtre. Or il peut y avoir des climats où les hommes naissent déjà trop sensibles ; mais parmi nous rien n' est moins à craindre que de trouver dans les âmes trop de chaleur et d' activité. Je crois en avoir assez dit dans l' apologie du théâtre.

Il reste un problème à résoudre au sujet de la pitié. En supposant, comme je le crois, que l' habitude à voir des malheureux nous rendît moins sensibles à nos propres malheurs, n' en serions-nous pas aussi moins sensibles aux malheurs des autres ? Et si cela étoit, le spectacle qui produiroit ce double effet seroit-il un bien ? Dans une république toute occupée du soin de sa défense et de sa liberté, comme Sparte, où l' on auroit voulu que les hommes fussent d' airain, la seconde question seroit décidée. Il me semble même voir que Platon la décide assez clairement. Mais tout gouvernement qui détache l' homme de

p116

ses affections personnelles, est mauvais par essence. Je veux bien, avec Cicéron, que nos premiers devoirs soient pour la patrie ; mais la nature, l' amitié, l' amour, la reconnaissance, l' humanité nous en prescrivent d' inviolables, et qui tous exigent plus de sensibilité que n' en a le commun des hommes : la diminuer seroit donc un mal ; et s' il falloit préférer d' être moins foibles et moins compatissans, ou plus compatissans et plus foibles, il n' y auroit point à balancer. Heureusement il est très-possible et très-naturel de concilier la constance et la fermeté d' ame avec la tendre humanité. Nous voyons même tous les jours que les coeurs lâches sont impitoyables, et que les courageux sont compatissans. Le spectacle qui nous attendrit a donc, 1 l' avantage de nous épargner ce que la surprise ajoûteroit aux accidens qui nous arrivent, en nous préparant, par les malheurs des autres, à ceux qui nous sont réservés ; 2 d' attirer sur nos semblables, par l' habitude de la pitié, cette sensibilité, cette

p117

bonté active dont l' exercice augmente le ressort.  
" la tragédie en nous rendant familiers les malheurs qu' elle nous peint,... etc. " ; voilà l' équivoque. " à n' en être pas trop touchés quand ils nous arrivent " ; cela est juste : " quand ils arrivent à nos semblables " ; cela est faux, et si par malheur l' un étoit la suite de l' autre, la tragédie seroit un spectacle odieux à l' humanité. Nous venons de voir que l' exercice de la sensibilité humaine et la résolution à souffrir patiemment, étoient les seuls fruits que la morale pût recueillir de la tragédie ancienne ; que sa fin la plus prochaine étoit d' émouvoir, d' attendrir, de faire trembler et verser des larmes ; et que sa fin plus éloignée étoit d' imprimer aux républiques de la Grèce la crainte et la haine de la royauté. Voyons en quoi son objet a changé sur notre théâtre. Pour nous, l' utilité politique de la tragédie

ne differe point de son utilité morale.

Le bonheur et la gloire du gouvernement monarchique dépendent des moeurs du souverain, de celles de ses ministres, de ses courtisans, de ses guerriers, des dépositaires de ses loix, et des peuples qui lui obéissent. La tragédie est donc pour nous une leçon politique, sitôt qu' elle est une leçon de moeurs ; et je crois avoir prouvé, dans l' apologie du théâtre, que tout y inspire l' horreur du crime, l' amour de la vertu, le mépris et la haine du vice. Mais de toutes les leçons que la tragédie avoit à donner, le danger des passions est la plus générale et la plus importante.

La colère, la vengeance, l' ambition, la noire envie, et sur-tout l' amour, étendent leurs ravages dans tous les états, dans toutes les classes de la société. Ce sont-là les vrais ennemis de l' ordre, et ceux qu' il étoit le plus essentiel de nous faire craindre, par la peinture des forfaits et des malheurs où ils peuvent nous entraîner, puisqu' ils y ont entraîné des hommes souvent

moins foibles, plus sages et plus vertueux que nous. C' est à quoi les grecs n' ont pas même pensé. S' ils ont mis l' amour au théâtre, ils l' ont fait allumer par la colère de Vénus, comme pour ôter à l' exemple ce qu' il avoit d' utile et de moral. Quel fruit tirer des fureurs d' Hercule et d' Ajax, aveuglés l' un par Junon, l' autre par Minerve ? On y voit que " les dieux disposent à leur gré de notre raison " (choeur du premier acte d' Ajax) ; mais est-ce là une vérité bien utile et bien consolante ? Dans Atrée, la vengeance est implacable et atroce ; elle s' assouvit : qu' en arrive-t-il ? Qu' arrive-t-il à Médée pour avoir égorgé ses enfans ? Si dans la tragédie ancienne la passion est quelquefois l' instrument ou la cause du malheur, ce malheur ne tombe donc pas sur l' homme passionné, mais sur quelque victime innocente. On diroit que les grecs évitoient à dessein le but moral que nous cherchons, car ils n' ont pû le méconnoître.

Quoi de plus simple en effet, pour  
guérir les hommes de leurs passions, que

p120

de leur en montrer les victimes ? Quoi de  
plus terrible et de plus touchant que  
l' exemple d' un homme à qui la nature et  
la fortune ont tout accordé pour être heureux,  
et en qui une seule passion à tout  
ravagé, tout détruit ? Une passion, dis-je,  
sans méchanceté, qui souvent même prend  
sa source dans un coeur noble et généreux.  
C' est bien là le caractère mixte qu' il doit  
souhaiter Aristote pour réunir la  
crainte et la pitié ; mais le théâtre moderne  
en a mille exemples, et le théâtre  
ancien n' en a pas un.

On nous reproche de rendre les passions  
aimables : il est vrai, nous les parons  
comme des victimes, pour apprendre à  
les immoler. Il ne s' agit pas de les faire  
haïr, mais de les faire craindre : c' est l' attrait  
qui en fait le danger : pour en prévenir  
la séduction, il faut donc les peindre  
avec tous leurs charmes. On tenteroit en-vain  
de rendre odieux des sentimens dont  
un bon naturel est bien souvent la cause et  
l' excuse. Le ressentiment des injures, la

p121

colère, l' ambition, l' amour, les foiblesses  
du sang, le desir de la gloire, sont funestes  
dans leurs effets, quoiqu' intéressans dans  
leur cause. C' est avec ce mélange de bien  
et de mal qu' il faut qu' on les voye sur le  
théâtre ; car c' est ainsi qu' on les voit dans  
la nature, et ce n' est que par la ressemblance  
que l' exemple est sensible et frappant.

Plus le personnage est intéressant,  
plus son malheur sera terrible : sa bonté,  
ses vertus même n' en feront que mieux  
sentir le danger de la passion qui l' a perdu ;  
et plus la cause de son malheur est  
excusable par notre foiblesse, plus nous  
voyons près de nous le précipice où il est  
tombé.

Ce ne sont plus des accidens inévitables

que la tragédie nous fait craindre ; c' est en nous-mêmes qu' elle nous fait voir les ennemis que nous avons à combattre, et la source des malheurs que nous avons à prévenir. Or cette crainte de soi-même, non-seulement n' est pas incompatible avec le courage et la résolution, mais elle y

p122

dispose par la prudence, qui est la base d' une conduite ferme. Ce n' est donc pas une foiblesse dont il soit bon de nous guérir, mais un sentiment vertueux qu' on ne peut graver trop avant dans nos ames. Cette constitution de fable est à-la-fois si morale et si intéressante, si analogue à la nature et à tous les principes de l' art, qu' elle semble avoir dû se présenter d' abord aux inventeurs de la tragédie ; et ceux qui entendent citer depuis si long-tems les anciens comme nos modèles, doivent trouver bien étrange ce que j' ose avancer ici, que le théâtre grec ne fut jamais le théâtre des passions. Mais si l' on fait attention que la tragédie ne fut d' abord qu' un hymne en l' honneur de Bacchus ; que Thespis, sans autre dessein que de délasser le coeur et d' amuser le peuple, s' avisa d' introduire un personnage qui récitoit des aventures merveilleuses ; qu' Eschile ne fit qu' ajoûter un second personnage à celui de Thespis, et changer le récit en action ; que Sophocle se contenta d' y joindre un

p123

troisième acteur, et qu' ainsi se forma peu-à-peu ce spectacle, sans avoir eu de plan général ; on ne sera plus étonné qu' il n' eût jamais acquis cette belle forme que lui a donnée le grand Corneille, en le refondant d' un seul jet. Thespis n' avoit jamais pensé qu' à divertir le peuple ; ses successeurs s' y sont mieux pris, mais ils n' ont guère eu d' autres soins. La seule loi que leur imposoit le gouvernement, étoit de nourrir le génie républicain, et de rendre odieuse la monarchie. On sait que l' un d' eux fut

puni pour avoir osé présenter sur le théâtre  
Milet réduite en servitude. " les premiers  
poètes (dit Aristote lui-même)... etc. "  
et en effet, de tous les  
exemples qu' il cite, soit de la  
beauté du sujet, soit de la beauté de la  
fable, il n' y en a pas un seul où la passion  
soit la cause du malheur.  
Deux hommes de lettres, à qui par leur

p124

état le spectacle étoit interdit, ont trouvé,  
l' un que le théâtre françois n' inspiroit pas  
assez la crainte ; l' autre qu' il n' excitoit pas  
assez la pitié : leurs raisons méritent d' être  
discutées. " pour imprimer la crainte à ses  
auditeurs (dit Aristote dans sa rhétorique)... etc. "  
le pere S applique au théâtre cette méthode. Il  
trouve que les anciens l' ont suivie, que les  
modernes l' ont négligée, et que le théâtre y a  
beaucoup perdu. Selon moi, ce sont les  
modernes qui l' ont suivie, et les anciens  
qui l' ont négligée : il s' agit de le faire voir.  
L' orateur qui veut nous inspirer la  
crainte, nous présente non-seulement des  
malheurs dans lesquels nous pouvons tomber,  
mais qui ont un rapport sensible avec  
nos penchans, nos vices, nos foiblesses.  
Il ne nous dit pas : si vous disputez le pas  
à un inconnu comme Oedipe, ou si vous

p125

êtes curieux comme lui, vous tuerez votre  
pere, vous épouserez votre mere, vous  
vous arracherez les yeux ; mais il nous dit :  
si vous vous livrez à vos passions, vous en  
serez les victimes ; si vous calomniez le  
juste, ou si vous opprimez le foible, le  
ciel qui les aime les vengera. Qu' il nous  
présente un ravisseur horriblement puni,  
comme Thieste ; il ne nous fait pas voir à  
côté, un monstre exécrationnable, comme Atrée,  
jouissant de sa vengeance et du jour qu' il  
a fait pâlir ; mais il oppose l' innocent au  
coupable, et nous montre celui-ci plus  
malheureux, même dans ses succès, que  
l' autre au comble de l' infortune : l' enfer

dans l' ame de Mélitus, le ciel dans celle de Socrate. En un mot, s' il nous met sous les yeux des exemples de la peine attachée au crime, ce crime ne sera pas l' effet de l' erreur : car d' une erreur il n' y a rien à conclurre. Il est donc évident que le dessein qu' Aristote attribue à l' orateur, et celui qu' il attribue au poète, ne sont pas les mêmes. Selon lui, le but de l' orateur

p126

est de rendre les hommes justes par crainte ; et le but du poète est de les guérir de la crainte et la pitié, comme de deux maladies de l' ame. Et si l' on demande d' où vient qu' Aristote ne donne pas à la poésie le même objet qu' à l' éloquence ; c' est que dans son système poétique il falloit accorder les préceptes avec les exemples, et qu' il étoit sophiste comme un autre au besoin.

Il y a deux sortes de crainte à distinguer dans l' effet théâtral, l' une directe, l' autre réfléchie ; et cette distinction qu' on n' a pas faite encore, applanit la difficulté. Antiochus tient au bord de ses lèvres la coupe empoisonnée ; c' est pour lui que je tremble : Orosmane, dans un moment de jalousie et de fureur, vient de tuer Zaïre qu' il adoroit ; capable des mêmes passions, c' est pour moi-même, c' est moi que je crains : Oedipe, sans le savoir, sans le vouloir, sans l' avoir mérité, tombe dans des malheurs, dans des crimes qui me font trembler, et ma frayeur a pour objet mon

p127

aveuglement, ma dépendance, ma foiblesse, et l' ascendant de ma destinée, tous maux auxquels je ne puis rien. Ainsi, tantôt la crainte que j' éprouve m' est étrangère, tantôt elle m' est personnelle : l' une cesse avec le péril du personnage intéressant, ou se dissipe l' instant d' après ; l' autre laisse une impression qui survit à l' illusion du spectacle ; mais elle est infructueuse, si elle naît d' un malheur indépendant de celui

qui l' éprouve. Il n' y a que  
l' exemple des maux que l' homme se fait  
librement à lui-même, qui soit pour  
l' homme une leçon. Le théâtre où le malheur  
procède de la volonté que la passion  
égare ou séduit, est donc le seul où soit  
observée la méthode qu' Aristote prescrit à  
l' orateur, d' intimider l' homme par l' exemple  
de l' homme.

Du reste, ce que le pere S reproche  
aux poètes françois fait leur éloge.  
C' est pour rendre la passion redoutable  
autant qu' elle est dangereuse, qu' ils ne  
nous cachent aucun des moyens qu' elle a

p128

de nous séduire et de nous égarer. Il faut  
que l' homme sache, non-seulement dans  
quel abîme la passion le conduit, mais par  
quels détours elle peut l' y conduire. C' est  
aux fleurs mêmes dont le bord de cet abîme  
est parsemé, qu' il doit apprendre à le  
connoître. C' est, dit-on, ménager le coupable,  
que de peindre les charmes de la  
séduction à laquelle il a succombé. Oui  
sans doute, et c' est par-là qu' on le rend  
plus digne de pitié que de haine : aussi  
n' est-ce pas de crime, mais de foiblesse  
qu' il s' agit de convaincre les spectateurs,  
pour les faire trembler sur eux et pour eux.  
Ce n' est pas non plus le malheur inévitable  
de leur condition qu' il est utile de leur  
exagérer, mais le malheur qu' ils y attachent  
eux-mêmes, par les excès auxquels  
ils se livrent. La crainte réfléchie qu' inspire  
le théâtre moderne peut donc n' être pas  
aussi forte que celle qu' imprimoit le théâtre  
ancien ; mais elle est beaucoup plus salutaire,  
et d' une moralité plus sensible pour  
le plus grand nombre des spectateurs.

p129

Voyons si le reproche qu' on lui fait du  
côté de la pitié, n' est pas aussi injuste.  
On peut nous objecter d' abord, qu' un  
malheur volontaire n' excite point la pitié ;  
mais distinguons un malheur volontaire



en lui-même, d' un malheur causé par une faute volontaire. L' un, comme celui de Brutus, de Régulus et de Caton, est du choix de celui qui l' éprouve : alors ce n' est pas de l' avoir choisi qu' on est à plaindre, mais d' avoir été réduit à le choisir ; et si l' alternative est telle qu' on ne put sans crime ou sans honte se dispenser du choix qu' on a fait, il est dans l' ordre des maux inévitables : telle est la situation de Rodrigue, et c' est par-là qu' elle est si touchante. Si le choix est absolument libre, comme celui de Décius, il excite l' admiration, mais il n' inspire ni pitié ni crainte. Quant au malheur causé par une faute volontaire, la pitié qu' il inspire dépend de l' indulgence qu' on a pour la faute. Or il y a des fautes, non-seulement excusables, mais intéressantes : telles sont celles de l' amour.

p130

On s' intéresse, on tremble (dit le pere J) pour un héros aimable et vertueux, dont les jours ou la fortune sont menacés ; mais pourquoi pleurerait-on ? L' espérance reste toujours, et l' espérance arrête les larmes. Il ajoûte, " que nous voulons voir le vice puni et la vertu triomphante,... etc. " j' observe, 1 que les sujets les plus pathétiques du théâtre ancien ont été mis sur notre scène ; et que ceux qui finissent par le succès des bons et le malheur des méchants, ne sont pas les moins pathétiques, témoins la Mérope et les deux Iphigénies. 2 que les sujets mis nouvellement au théâtre, tels que ceux du Cid, de Rodogune, d' Inez, de Mahomet, d' Alzire, de Sémiramis, de l' orphelin de la Chine, ne le cèdent point en pathétique aux plus beaux de l' antiquité. 3 que le pathétique de l' action théâtrale ne dépend pas du dénouement, mais bien de ce qui

p131

le précède. Pour me faire entendre supposons, selon le voeu du pere J, que l' on change le dénouement de Mérope, d' Iphigénie

en Aulide, ou de l'orphelin ;  
qu'égiste meure au-lieu de Poliphonte ; que  
Diane laisse consommer le sacrifice qu'elle  
a demandé ; que celui de Zamti s'accomplisse :  
est-ce après une telle catastrophe  
qu'une mère désolée aura le temps d'attendrir  
l'âme des spectateurs ? Quand le malheur  
est décidé, tout est fait : on n'écoute  
pas même les plaintes. Le dénouement de  
Sémiramis est le plus pathétique du théâtre,  
parce que le poète y a ménagé la plus  
tragique des reconnaissances. Ninias croit  
avoir tué le perfide Assur ; il se trouve  
avoir poignardé sa mère, et cette révolution  
met le comble à la terreur et à la  
pitié. Une révolution pareille fait la beauté  
du dénouement d'Inès. Mais que la catastrophe  
ne soit que funeste, comme celle  
de Britannicus, qu'ajoutera-t-elle au pathétique ?  
C'est dans le moment du péril  
que l'on tremble ; c'est quand on arrache

p132

à Mérope son fils, à Idamé son enfant, à  
Clitemnestre sa fille, que la nature fait ses  
derniers efforts. Que l'on demande à cent  
mille spectateurs, que ces tableaux ont  
attirés, si l'espérance arrête les larmes. Les  
poètes, par l'évidence du péril et la force  
de l'illusion, savent bien nous dérober ce  
qui peut affaiblir la crainte ou suspendre la  
pitié : c'est l'artifice de la composition de  
montrer l'abîme et de cacher l'issue ; et  
dans cet art les poètes modernes sont fort  
au-dessus des anciens.

Il reste cependant à examiner si la tragédie,  
dont le dénouement nous console,  
est moins utile pour les mœurs que celle  
dont le dénouement achève de nous affliger.  
S'il nous console, dit-on, l'impression  
de la terreur et de la pitié s'efface. Mais  
ne s'efface-t-elle pas de même après un  
dénouement funeste, dès que l'illusion a  
cessé ? Quelques minutes de plus en font  
tout l'avantage ; et dès qu'on a eu le temps  
de se dire, que ce qu'on vient de voir n'est  
qu'un jeu, ce qu'on éprouve au-delà n'est

p133

qu' un reste de saisissement qui n' a plus rien de moral. Où est donc, peut-on me demander, l' utilité du pathétique ? Dans l' exercice de la sensibilité, que je regarde comme un grand bien, et dans l' impression de l' exemple : car en cessant de craindre pour le personnage fictif que je viens de voir en danger, je ne cesse pas de craindre pour moi-même. Je ne vois plus ses périls, mais je sens les miens ; et ma réflexion rejetant ce que le spectacle a eu de trompeur, recueille et conserve avec soin ce qu' il a eu de réel et d' utile. Il en est de la peinture du crime et de la vertu comme de celle des passions : le sentiment qu' elle excite en nous, quoique né dans l' illusion, ne s' efface pas avec elle. Que Britannicus vienne d' être empoisonné, c' est une erreur qui s' évanouit ; mais qu' une ame, comme celle de Burrhus, soit digne d' amour et de respect ; qu' une ame, comme celle de Narcisse, soit digne de mépris et d' horreur, ce sont des vérités qui me restent.

p134

D' un poème dont l' objet a changé, les moyens ont dû changer de même, et nous allons examiner en quoi. Les principaux moyens de la tragédie sont compris dans cette division : la fable, les moeurs et le discours. La fable embrasse l' invention du sujet et la composition des choses ; les moeurs sont les qualités, les inclinations des personnes ; le discours est l' exposé des choses et l' expression des moeurs. Dans le système des grecs il étoit naturel qu' on subordonnât les moeurs à la fable. " c' est par les actions qu' on est heureux ou malheureux (disoit Aristote)... etc. " on ne peut exprimer plus clairement la méthode des anciens. Prenez l' inverse, et vous aurez la nôtre. C' est par les qualités, les inclinations de l' ame, avons-nous dit, qu' on est heureux ou malheureux, et ce ne sont pas les faits qui instruisent, mais les causes

p135

de ces faits : donc il ne faut imiter les actions que dans la vûe de peindre et de corriger les moeurs. Aristote raisonnoit en poète, et nos poètes ont raisonné en philosophes citoyens.

La fable est le moyen le plus efficace et le plus important du poème comme poème. Je conviens même avec Aristote, qu' elle se passe de moeurs décidées, et qu' elle peut, sans leur secours, exciter en nous la crainte et la pitié. Mais cela suppose une action dont les incidens viennent du dehors, arrangés par la destinée, ce qui n' a plus rien de moral ; au-lieu que si l' action naît de l' ame des acteurs, la source du bonheur ou du malheur est en eux-mêmes, et les moeurs sont à la fable ce que la cause est à son effet. Aussi Le Tasse a-t-il décidé que la fable n' est rien sans les moeurs. Il y a donc dans le choix du sujet deux qualités essentielles à considérer : savoir, s' il est terrible et touchant, et s' il est d' un exemple utile. Celui qui ne veut qu' intéresser n' a besoin

p136

que de livrer au sort une victime innocente, un homme sans passions, sans caractère, sans moeurs décidées, mêlé de vices et de vertus, ou, si l' on veut, sans vertus et sans vices, en un mot, ni méchant ni bon.

Il suffit qu' il soit homme et qu' il soit malheureux. C' est la devise du théâtre ancien.

Mais celui qui veut nous instruire, nous corriger en nous intéressant, doit écarter de son sujet la fatalité, la contrainte, et faire de l' homme passionné, mais libre, l' instrument de son propre malheur. C' est la méthode du théâtre moderne.

Cependant, pour nous instruire avec fruit, il faut nous plaire, et pour nous plaire il faut nous émouvoir. Le pathétique est donc la première qualité de la fable, et le pathétique est essentiellement dans le sujet. Il est donc vrai, pour nous comme pour les anciens, que *le sujet est l' ame de la tragédie* .

Le sujet doit être une action, c' est-à-dire, un effet procédant de sa cause. Cette

p137

action doit être vraisemblable. On a déjà vu ce que j'entends par-là (1<sup>er</sup> vol ch 10). " il faut absolument (dit Aristote)... etc. " en effet, on ne sait ni pourquoi ce malheureux prince a été destiné au parricide et à l'inceste, ni comment le successeur de Laïus a si long-tems ignoré les circonstances de sa mort. Je ne conseille à aucun poète de se fier à cet exemple. Nous passons comme inexplicables les decrets de la destinée ; nous dispensons même les poètes de rendre raison d'un fait naturel aisé à concevoir. Mais s'il est difficile à croire, nous demandons qu'il soit expliqué ; et celui qui dans l'avant-scène le supposerait sans raison, bâtiroit comme sur le sable. Il faut que l'action soit théâtrale, j'entens,

p138

que tout ce qui doit être en spectacle soit possible à représenter. Les choses indécentes, horribles, ou d'un merveilleux que l'oeil démentiroit, doivent se passer hors de la scène.  
*nec pueros... etc.*  
cette règle est encore plus gênante sur notre théâtre que sur le théâtre d'Athènes, et la raison en est bien naturelle. Tout s'affoiblit dans le lointain ; et ce qui nous révolte ou nous blesse de près, vu de plus loin nous émeut à peine. Le même tableau sur un plus grand théâtre faisoit donc une impression moins vive ; et ce qui dans un spectacle immense n'avoit que le degré de force qu'il falloit pour remuer les coeurs, les soulèveroit dans nos petites salles, où tout se passe sous nos yeux. Il nous seroit affreux, par exemple, de voir à deux pas de distance, Oedipe verser sur ses enfans des gouttes de sang au-lieu de larmes ; et

p139

peut-être la seule différence des lieux est-elle

cause que le tragique s' est affoibli.  
Je parle du tragique qui tombe sous les  
sens ; car celui qui résulte des mouvements,  
des affections de l' ame, est ou doit être  
par-tout le même, et la force en fait la  
beauté.

Il faut que l' action soit merveilleuse,  
quoique dans l' ordre de la nature, c' est-à-dire,  
que la cause de l' évènement le produise  
par des moyens étranges, et paroisse  
jusque-là disposée à un effet contraire,  
ou du-moins différent : *da una... etc.*  
alors la leçon est plus frappante,  
moins commune, et par-là  
plus utile : car elle nous découvre  
ou de nouveaux périls dans la prospérité,  
ou de nouvelles ressources dans l' infortune,  
ce qui doit naturellement nous rendre  
plus prudens ou plus courageux.  
Par la même raison l' action doit être  
progressive et d' une certaine étendue ; car  
si l' effet procédoit immédiatement de sa

p140

cause, le rapport en étant trop visible, il  
n' y auroit plus rien d' étonnant. Ajoûtez  
que l' ame auroit à peine le tems de goûter  
le plaisir de s' éprouver compatissante. Il  
faut donc lui ménager une émotion graduée  
qui successivement l' agite, et la  
presse de plus en plus, jusqu' à ce moment  
de trouble, d' attendrissement et d' effroi,  
au-delà duquel la douleur cesse d' être un  
plaisir. Ajoûtez encore cette raison d' Aristote,  
que la beauté consiste dans l' ordre et  
la grandeur. Il est donc de l' essence de  
l' action théâtrale d' avoir une certaine étendue.  
Mais " la mémoire (dit Le Tasse) est  
juge de la grandeur du poëme, comme  
l' oeil est juge de la grandeur des corps " .  
Il faut donc que l' esprit la saisisse à-la-fois,  
et que la mémoire l' embrasse.  
Cette action doit être entière et complete,  
c' est-à-dire, avoir son commencement,  
son milieu, et sa fin. Or le commencement  
est ce qui ne suppose rien  
avant soi, mais qui laisse attendre après  
soi quelque chose ; la fin est ce qui ne laisse

p141

rien attendre, mais qui suppose quelque chose avant soi ; le milieu est ce qui dépend de quelque chose qui précède, et qui fait attendre quelque chose qui suit. Ainsi, dans le passage d' un état à un autre, les deux termes doivent être un repos ; avec cette différence, qu' on peut supposer l' action commencée, mais qu' on ne peut pas la laisser imparfaite : c' est-à-dire, qu' on peut la prendre plus bas que sa source, mais qu' il faut la conduire au terme de son cours. C' est même une règle prescrite de rapprocher, autant qu' il est possible, les deux extrémités de la fable, afin que l' intérêt soit plus vif, et le mouvement plus rapide.

Plus la cause est collective et l' effet composé, moins la fable est simple ; mais l' action n' en est pas moins une, et cette unité consiste dans le rapport intime et réciproque de ce tout moral avec ses parties, soit dans la cause, soit dans l' effet. On a reconnu sur notre théâtre le défaut des intrigues épisodiques ; et il est certain que si

p142

la chaîne est double, quoiqu' entrelacée, l' attention et l' intérêt s' affoibliront en se divisant : l' ame sera obligée de changer d' objet ; et comme elle ne peut obéir à deux mouvemens à-la-fois, il est à craindre qu' en se succédant ils ne se détruisent l' un l' autre. Il ne suffit pas qu' un épisode soit adhérent à l' action principale, il faut qu' il lui soit inhérent ; et tout incident qui dans la fable, ne fait point partie ou de la cause, ou de l' effet, ou des moyens, ou des obstacles ; en un mot, " tout ce qui peut être mis ou omis, sans faire un changement sensible " ; tout cela, dis-je, doit être banni d' une fable bien constituée. Jusqu' ici les règles du théâtre grec sont communes à tous les théâtres du monde, parce qu' elles sont relatives à la vraisemblance, à l' illusion, à l' intérêt, en un mot, au plaisir que ce spectacle doit causer, et que j' appelle la fin poétique. Mais des règles qui ne se fondent que sur l' opinion ou sur des circonstances locales, n' ont pas la même autorité : de ce nombre

p143

est celle qu' on a prescrite à la tragédie sur le choix de ses personnages.

Aristote veut que pour sujet " on choisisse parmi les hommes... etc. " je pense au contraire qu' une action, pour être importante et mémorable, digne en un mot d' être rappelée aux siècles à venir comme un exemple utile et frappant, n' a pas besoin d' un personnage illustre. Ceci demande quelque détail.

Les anciens avoient des motifs que nous n' avons pas, de choisir des hommes dont la fortune intéressât tout un peuple : 1 la fin politique qu' ils se proposoient ; 2 l' intérêt national qui se mêloit à l' intérêt personnel, dans les sujets pris de l' histoire fabuleuse de leurs ancêtres ; 3 la facilité de faire intervenir le chœur dans une action publique ; au-lieu que dans les accidens de la vie privée, il eût été difficile de

p144

l' introduire avec vraisemblance. Tout cela nous est étranger. Quant aux raisons qui nous sont communes avec eux, il est certain que la dignité des personnages peut donner plus de poids à l' exemple ; et lorsqu' on a le choix, il est avantageux de prendre au-moins des noms fameux. Le sort d' un homme public, d' un héros, d' un monarque, a de l' influence sur le sort des états, et par conséquent il ajoûte à l' action théâtrale plus d' importance et de grandeur : il en résulte aussi pour le spectacle plus de pompe et de majesté.

Je sai ce qu' on oppose à ces motifs : l' élévation des personnages fait que leur sort nous touche moins, dit-on ; les revers qui les menacent ne menacent pas le commun des hommes ; et plus leur fortune excite l' envie, moins leur malheur excite la pitié.

Mais, 1 tout cela est détruit par les faits : Mérope, Hécube, Clitemnestre, Brutus, Orosmane, Antiochus, sont par



leur rang fort élevés au-dessus du peuple

p145

qu' ils attendrissent ; et nous pleurons, nous frémissons pour eux, comme s' ils étoient nos égaux. Un roi dans le bonheur est pour nous un roi ; dans le malheur il est pour nous un homme, d' autant plus à plaindre qu' il étoit plus heureux, et que chacun de nous se mettant à sa place, sent tout le poids du coup qui l' a frappé. Le but de la tragédie est, selon nous, de corriger les moeurs en les imitant, par une action qui serve d' exemple. Or que la victime de la passion soit illustre, que sa ruine soit éclatante, la leçon n' en est pas moins générale. La même cause qui répand la désolation dans un état peut la répandre dans une famille : l' amour, la haine, l' ambition, la jalousie, et la vengeance, empoisonnent les sources du bonheur domestique comme celles du bonheur public. Il y a par-tout des hommes colères comme Achille ; des meres faciles comme Hécube ; des amantes foibles comme Inès, ou emportées comme Hermione ; des amans capables de tout dans

p146

la jalousie comme Orosmane, et furieux par excès d' amour. Ainsi, du-moins dans les sujets passionnés, la moralité de l' exemple est commune, et l' intérêt universel. Il en est de même des sujets où l' action naît du contraste du vice et de la vertu, du crime et de l' innocence, ou de deux devoirs opposés. Ce n' est pas seulement pour les rois que la clémence d' Auguste est un modèle à suivre ; et lorsqu' Alcide, le plus vaillant des hommes, descend des cieux pour engager Philoctete son ami à pardonner aux atrides l' ingratitude la plus sensible, et le plus cruel abandon ; ce n' est pas moins une leçon pour le peuple qu' un exemple pour les héros. La morale est une pour tous les états. Le devoir des petits et le devoir des grands sont comme deux

cercles concentriques, qui ont tous deux les mêmes rayons.

Mais autant je suis éloigné de préférer la tragédie populaire à la tragédie héroïque, autant je suis éloigné de l'exclure du théâtre. La tragédie est l'imitation d'une

p147

action générale, et non pas d'un fait particulier.

Elle nous fait voir, non ce qui peut arriver à un homme de tel rang, mais à un homme de tel caractère. C'est donc par les mœurs des personnages, et non par leur naissance et leur fortune que le sujet sera théâtral. " plus la fable approche des évènements ordinaires, ... etc. " la tragédie populaire a donc ses avantages, comme l'héroïque a les siens. Quelle comparaison de Barnewel avec Athalie du côté de la pompe et de la majesté du théâtre ! Mais aussi quelle comparaison du côté du pathétique et de la moralité !

C'est faire injure au cœur humain et méconnaître la nature, que de croire qu'elle ait besoin de titres pour nous émouvoir et nous attendrir. Les noms sacrés d'ami, de père, d'amant, d'époux, de fils, de mère, d'homme enfin : voilà les qualités pathétiques : leurs droits ne prescriront jamais. Qu'importe quel est le rang, le nom, la

p148

naissance du malheureux, que sa complaisance pour d'indignes amis, et la séduction de l'exemple, ont engagé dans les pièges du jeu, qui a ruiné sa fortune et son honneur, et qui gémit dans les prisons, dévoré de remords et de honte ? Si vous demandez quel il est ; je vous réponds : il fut homme de bien, et pour son supplice il est époux et père ; sa femme, qu'il aime et dont il est aimé, languit, réduite à l'extrême indigence, et ne peut donner que des larmes à ses enfans qui demandent du pain. Cherchez dans l'histoire des héros une situation plus touchante, plus morale, en un mot plus tragique ; et au

moment où ce malheureux s'empoisonne,  
au moment, où après s' être empoisonné  
il apprend que le ciel venoit à son secours ;  
dans ce moment douloureux et terrible,  
où à l' horreur de mourir se joint le regret  
d' avoir pu vivre heureux ; dites-moi ce  
qui manque à ce sujet pour être digne de  
la tragédie ? Le merveilleux, me direz-vous.  
Hé, ne le voyez-vous pas ce merveilleux

p149

dans le passage rapide de l' honneur  
à l' opprobre, de l' innocence au  
crime, du doux repos au desespoir, en un  
mot, dans l' excès du malheur attiré par  
une foiblesse.

Un jeune homme (c' est un fait arrivé)  
devient éperdument amoureux d' une femme,  
que dès son enfance il ne connoît qu' à  
titre d' amie et par ses bienfaits. Dans l' emportement  
de sa passion il la presse, et la  
réduit au point de lui avouer qu' elle est  
sa mere. à l' instant même il se tue à ses  
yeux. Cet évènement, pour être digne de  
la tragédie, a-t-il besoin d' être relevé  
par les noms de reine et de héros ? L' histoire  
d' un homme accusé d' avoir assassiné  
son fils, et qui meurt dans les supplices,  
en prenant la nature et le ciel à témoins  
de son innocence, aura-t-elle besoin d' être  
ennoblie, pour déchirer le coeur de nos  
neveux ?

C' est un préjugé puérole et faux, que  
de faire dépendre la qualité du poème de

p150

la qualité des personnages. Ce sont les  
effets qui distinguent les causes, et le sceau  
du tragique est l' impression de la terreur  
et de la pitié.

Que la tragédie fût essentiellement une  
leçon de politique, et la vérité qu' elle doit  
enseigner une maxime d' état, il est certain  
qu' elle en devroit prendre l' exemple  
dans le rang le plus élevé : j' avouerai  
même que ces leçons étant les plus importantes,  
ces sujets sont aussi les plus beaux.

Mais si l' on se borne à donner de grandes leçons de mœurs, n' est-ce point assez d' un exemple vulgaire ? La tragédie suppose alors un génie moins élevé ; mais elle en exige un d' autant plus naturel, que le modèle est plus près de nous, et que nous jugeons mieux de la ressemblance. Par trop de ménagement pour le préjugé

p151

que j' attaque, Corneille qui étoit bien éloigné de mépriser la tragédie populaire, a manqué le plus grand effet du cinquième acte de Don Sanche. Après ces beaux vers, je suis fils d' un pêcheur, et non pas d' un infâme... etc.

Au-lieu d' un récit qui émeut foiblement, que n' a-t-il fait paroître au milieu de la cour de Castille, le pêcheur lui-même, dans les bras duquel son fils Don Sanche auroit volé ? Cette leçon n' auroit été que plus attendrissante pour les ames vertueuses, et plus accablante pour ces enfans dénaturés, qui dans une haute fortune, rougissent d' un pere obscur et malheureux. On ne se borne pas à vouloir que dans la tragédie les personnages soient d' un rang illustre, on veut encore qu' ils soient connus ; et Castelvetro ne permet pas

p152

même d' inventer les noms des acteurs subalternes. Mais Aristote décide que tout peut être d' invention, et les faits et les personnages : la pratique du théâtre le confirme, et la raison le persuade encore plus. Je conviens que la vérité mêlée au mensonge, lui communique son autorité ; mais j' ai déjà fait voir en parlant de la vraisemblance, qu' une fiction bien tissée n' a pas besoin d' un tel secours. Un fait n' est pas connu dans l' histoire ; et qu' importe ? Avons-nous tous les lieux, tous les siècles présents ? Qui de nous s' inquiette de savoir où le poète a pris ce tableau qui l' attendrit, ce caractère qui l' enchante ? On seroit plus fondé à craindre qu' en attribuant

à un personnage illustre ce qui ne lui est  
point arrivé, on ne fût comme démenti  
par le silence de l' histoire ; mais alors  
chacun de nous suppose que cette circonstance  
d' une vie célèbre lui est échappée ;  
et pourvû qu' elle s' accorde avec ce qui  
lui est connu des personnes, des lieux, et  
des tems, il ne demande rien de plus.

p153

Après tout, l' illusion du théâtre est volontaire :  
on sait en y allant qu' on sera  
trompé ; et loin de s' en défendre, on se  
plaît à l' être, pourvû qu' on le soit avec art.  
Parmi les qualités de l' action, je ne  
compte pas la moralité, parce qu' elle n' est  
pas essentielle au poëme comme poëme.  
L' Oedipe où les dieux seuls sont criminels ;  
les deux Iphigénies, ces monumens de la  
plus affreuse superstition ; la Phèdre, où  
l' innocence est prise pour victime, ont aujourd' hui  
le même succès que sur le théâtre  
d' Athènes. La raison en est simple : ces sujets  
sont terribles et touchans. Que l' exemple  
en soit utile ou nuisible aux moeurs, c' est à  
quoi ne pense guère un peuple qui cherche  
le plaisir d' être ému. Aussi en ne supposant  
aux poëtes que le dessein d' enlever les suffrages,  
peut-être leur dirois-je comme le  
p J. " poëtes tragiques, vous êtes peintres ; ... etc. "

p154

je conviens avec Aristote, qu' il n' est  
rien de plus capable de nous émouvoir  
qu' un personnage, qui par erreur ou par  
l' impulsion d' une cause invincible, fait  
périr ce qu' il a de plus cher, un ami son  
ami, un fils sa mere, une mere son fils, etc.  
J' avouerai de même, avec M Diderot,  
" que s' il y a quelque chose de touchant,  
c' est le spectacle d' un homme rendu  
coupable et malheureux malgré lui " .  
Mais j' en reviens sans cesse à l' utilité morale  
dont un poëte, homme de bien, ne  
doit jamais se dispenser, quoique le peuple  
l' en dispense. Et quel prix, quelle solidité,  
quel attrait cet avantage de plus ne

donne-t-il pas à un beau poème ! Comparez ce qui reste dans l' ame après le spectacle d' Oedipe, d' électre, et d' Atrée, avec ce qui reste après le spectacle de Cinna, de Britannicus, de Radamiste, et d' Alzire. Dans Cinna, l' on voit à quel excès peut se porter un amour effréné, et quel

p155

est l' empire de la clémence sur les coeurs les plus inflexibles : dans Britannicus, l' affreuse destinée d' un jeune prince, qui naturellement porté au vice, est encore livré à la basse ambition des flatteurs : dans Radamiste, les tourmens d' un coeur que les passions ont entraîné dans le crime, et les malheurs qui naissent de l' extrême sévérité d' un pere envers ses enfans : dans Alzire, l' avantage de la belle nature sur l' éducation, et de la religion sur la nature. Voilà des leçons générales, touchantes et lumineuses. Mais de l' Oedipe, de l' électre, de l' Atrée, etc. Quel fruit pouvons-nous recueillir ?

Si l' on a bien conçu quel étoit l' objet du théâtre grec, et quel est l' objet du théâtre moderne, on doit prévoir que les ressorts de celui-ci ne sont ni aussi simples, ni aussi faciles à manier.

Voyons à quoi se réduisoit la théorie des anciens relativement à la composition de la fable. Aristote la divise en quatre parties de *quantité* : le prologue, ou l' exposition ;

p156

l' épisode, ou les incidens ; l' exode, ou la conclusion ; et le choeur que nous avons supprimé,... etc. Il parle du noeud et du dénouement ; mais le noeud ne l' occupe guère. Il distingue, comme je l' ai dit, les fables simples et les fables implexes. Il appelle simples, " les actions qui étant continues et unies finissent sans reconnaissance et sans révolution " . Il appelle implexes, " celles qui ont la révolution ou la reconnaissance, ou

mieux encore, toutes les deux. " or la seule règle qu' il prescrit à l' une et à l' autre espèce de fable, c' est que la chaîne des incidens soit continue ; qu' au-lieu de venir l' un après l' autre ils naissent naturellement les uns des autres contre l' attente du spectateur, et qu' ils amènent le dénouement. Et en effet, dans ses principes il n' en falloit pas davantage, puisqu' il ne demandoit qu' un évènement qui laissât le spectateur pénétré de terreur et de compassion. Ce n' est donc qu' au dénouement qu' il s' attache. Mais quel sera le pathétique intérieur

p157

de la fable ? C' est ce qui l' intéresse peu. On voit donc bien pourquoi sur le théâtre des grecs, la fable n' ayant à produire qu' une catastrophe terrible et touchante, elle pouvoit être si simple ; mais cette simplicité qu' on nous vante, n' étoit au fond que le vuide d' une action stérile de sa nature. En effet, la cause des évènements étant indépendante des personnages, antérieure à l' action même, ou supposée au-dehors, comment la fable auroit-elle pu donner lieu au contraste des caractères et au combat des passions ? Dans l' Oedipe, tout est fait avant que l' action commence. Laius est mort ; Oedipe a épousé Jocaste : il n' a plus, pour être malheureux, qu' à se reconnoître inceste et parricide. Peu-à-peu le voile tombe, les faits s' éclaircissent, Oedipe est convaincu d' avoir accompli l' oracle, et il s' en punit : voilà le plan du chef-d' oeuvre des grecs. Heureusement il y a deux crimes à découvrir, et ces éclaircissemens qui font frémir la nature occupent et remplissent la scène.

p158

Dans l' Hécube, dès que l' ombre d' Achille a demandé qu' on lui immole Polixène, il n' y a pas même à délibérer : Hécube n' a plus qu' à se plaindre, et Polixène n' a plus qu' à mourir. Aussi le poète, pour donner à sa pièce la durée prescrite, a-t-il été

obligé de recourir à l' épisode de Polidore.  
Dans l' Iphigénie en Tauride, il est décidé  
qu' Oreste mourra, même avant qu' il arrive :  
sa qualité d' étranger fait son crime.  
Mais comme la pièce est implexe, la reconnaissance  
prolongée remplit le vuide,  
et supplée à l' action. On peut remarquer  
que je cite les chefs-d' oeuvre du théâtre  
des grecs.  
Comment donc les grecs, avec un évènement  
fatal, et dans lequel le plus souvent  
les personnages n' étoient que passifs,  
trouvoient-ils le moyen de fournir à cinq  
actes ? Le voici : 1 on donnoit sur leur  
théâtre plusieurs tragédies de suite dans  
le même jour : Dacier prétend qu' on en  
donnoit jusqu' à seize ; elles ne devoient  
donc pas être aussi longues que sur le théâtre

p159

françois. 2 le choeur occupoit une  
partie du tems, et ce qu' on appelle un  
acte n' avoit besoin que d' une scène ; 3 des  
plaintes, des harangues, des descriptions,  
des cérémonies, des disputes philosophiques  
ou politiques remplissoient les  
vuides ; et au-lieu de ces incidens qui doivent  
naître les uns des autres et amener  
le dénouement, l' on entremêloit l' action  
de détails épisodiques et superflus, dont  
les grecs s' amusoient sans doute, mais  
dont les françois ne s' amuseroient pas.  
La grande ressource des poètes grecs  
étoit la reconnaissance, moyen fécond en  
mouvemens tragiques, sur-tout favorable  
au génie de leur théâtre, et sans lequel leurs  
plus beaux sujets, comme l' Oedipe, l' Iphigénie  
en Tauride, l' électre, le Cresphonte,  
le Philoctete, se seroient presque réduits  
à rien.  
On peut voir dans la poétique d' Aristote,  
et sur-tout dans le commentaire de  
Castelvetro, de combien de manières se  
varioit la reconnaissance, soit relativement

p160

à la situation et à la qualité des personnes,



soit relativement aux moyens  
qu' on employoit pour l' amener, et aux  
effets qu' on lui faisoit produire.

La reconnaissance à laquelle Aristote  
donne la préférence, est celle qui naît des  
incidens de l' action, comme dans l' Oedipe ;  
mais je crois pouvoir lui comparer celle  
qui naît d' un signe involontaire que l' inconnu  
laisse échapper, comme dans l' opera de  
Thésée, où ce jeune héros est reconnu à  
son épée au moment qu' il jure par elle. Le  
plus beau modèle en ce genre est la manière  
dont Oreste se faisoit connoître à sa  
soeur dans l' Iphigénie du sophiste Polydes,  
lorsque ce malheureux prince, conduit aux  
marches de l' autel pour y être immolé,  
disoit : " ce n' est donc pas assez que ma  
soeur ait été sacrifiée à Diane ; il faut  
aussi que je le sois " .

La reconnaissance doit-elle produire  
tout-à-coup la révolution, ou laisser encore  
en suspens le sort des personnages ? Dacier  
qui préfere la plus décisive, n' a vû l' objet  
que d' un côté.

p161

Si la révolution se fait du bonheur au  
malheur, elle doit être terrible, et par  
conséquent inattendue : alors la reconnaissance,  
comme dans l' Oedipe, doit tout  
changer, tout renverser, tout décider en  
un instant. Si au contraire la révolution  
se fait du malheur au bonheur, et que la  
reconnaissance réunisse des malheureux  
qui s' aiment, comme dans Mérope et  
dans Iphigénie ; pour que leur réunion soit  
attendrissante, il faut que l' évènement soit  
suspendu et caché : car la joie pure et  
tranquille est le poison de l' intérêt. L' art  
du poète consiste alors à les engager, au  
moyen de la reconnaissance même, dans  
un péril nouveau, sinon plus terrible, au-moins  
plus touchant que le premier, par  
l' intérêt qu' ils prennent l' un à l' autre.  
Mérope en est un exemple rare et difficile à  
imiter.

Il n' y a point de reconnaissance sans  
une sorte de péripétie ou changement de  
fortune ; ne fît-elle, comme dans la fable  
simple, qu' ajoûter au malheur des personnages

intéressans. Mais il peut y avoir des révolutions sans reconnaissance, et quoiqu' elles ne soient pas aussi belles, les grecs ne les dédaignoient pas.

Toute révolution théâtrale est le passage d' un état de fortune à un état pire ou meilleur ; et plus les deux états sont opposés, plus elle est tragique.

Les grecs distinguoient donc la fable simple, la fable à révolution simple, et la fable à révolution composée.

La fable simple est celle qui n' a point de révolution décisive, et dans laquelle les choses suivent un même cours, comme dans Atrée : celui qui méditoit de se venger se venge ; celui qui dès le commencement étoit dans le péril et dans le malheur y succombe, et tout est fini.

Dans la fable simple il y a des momens où la fortune semble changer de face, et ces demi-révolutions produisent des mouvemens très-pathétiques. C' est l' avantage des passions de rendre par leur flux et reflux l' action indécise et flotante ;

mais dans les sujets où la fatalité domine, ce balancement est plus difficile, aussi est-il rare chez les anciens.

Dans la fable implexe à révolution simple, s' il n' y a qu' un personnage principal, il est vertueux, ou méchant, ou mixte, et il passe d' un état heureux à un état malheureux, ou d' un état malheureux à un état heureux. S' il y a deux personnages principaux, l' un et l' autre passent ensemble de la bonne à la mauvaise fortune, ou de la mauvaise à la bonne ; ou bien la fortune de l' un des deux persiste, tandis que celle de l' autre change ; et ces combinaisons se multiplient par la qualité des personnages, dont chacun peut être méchant ou bon, ou mêlé de vices et de vertus.

La fable à révolution composée doit avoir au-moins deux personnages principaux, tous deux bons, tous deux méchants, tous deux mixtes, ou l' un bon et l' autre méchant, ou l' un mixte et l' autre

méchant ou bon, et tous deux changeant de fortune en sens contraire par la même révolution.

p164

Voilà les élémens de toutes les combinaisons possibles ; mais elles ne remplissent pas toutes également les deux fins de la tragédie.

Dans la fable unie et simple, le malheur du méchant n'inspire ni la terreur, ni la pitié. " un tel spectacle (dit Aristote) peut faire quelque plaisir,... etc. "

le malheur de l' homme de bien nous afflige et nous épouvante, et les grecs l' employoient souvent ; mais il nous attriste, nous décourage, et finit par nous indigner. Ou la pitié qu' il inspire languit et s' épuise, ou elle s' accroît jusqu' à la révolte ; et si d' un côté l' ame se plaît dans la compassion qu' elle éprouve, de l' autre elle ne peut souffrir la mélancholie où la plonge le spectacle du malheur attaché à la vertu. Il ne reste donc à la fable simple que le malheur d' un personnage mixte, en qui la foiblesse, l' imprudence

p165

ou la passion se mêlent et se concilient avec la bonté du naturel, et avec des vertus qui le rendent aimable.

Par les mêmes raisons, les fables à révolution simple n' ont pour elles que trois combinaisons : le personnage mixte, passant de l' une à l' autre fortune, et dans les deux sens opposés ; ou l' homme de bien, passant de l' infortune à la prospérité. Je dis l' homme de bien : car si dans le malheur il nous afflige et nous épouvante ; dès qu' il en sort, il nous encourage et nous invite à la constance, si nous sommes jamais éprouvés comme lui.

De la fable à révolution double il faut exclure toutes les combinaisons qui supposent deux personnages de même qualité : car si de deux hommes également bons ou méchants, ou mêlés de vices et de vertus, l' un devient heureux et l' autre

malheureux, l' impression de deux évènements  
opposés se contrarie et se détruit :  
on ne sait plus si l' on doit s' affliger ou se

p166

réjouir, ni ce qu' on doit espérer ou craindre.  
Il faut en exclure aussi la fable où périt  
l' homme de bien, tandis que le méchant  
prospère : car autant que celui-là nous intéresse  
et nous afflige, autant celui-ci nous  
révolte ; et quand même à la place de  
l' homme vertueux on supposerait un caractère  
mixte, son malheur comparé au  
bonheur du méchant, nous causerait encore  
plus d' indignation que de pitié. Toutefois  
du côté de la crainte ce genre a son  
utilité, et il donne des leçons terribles.  
Le théâtre admet encore la double révolution,  
qui précipite le méchant de la  
prospérité dans l' infortune, tandis qu' elle  
fait passer de l' infortune à la prospérité  
l' homme juste, ou l' homme intéressant  
dans ses erreurs et dans ses foiblesses. Il  
admet aussi la chute d' un personnage mixte  
du bonheur dans l' adversité, tandis que  
l' homme vertueux sort triomphant des  
plus rudes épreuves.

p167

Mais il s' en faut bien que les grecs  
aient employé toutes ces ressources. Un  
ou deux personnages vertueux ou bons,  
ou mêlés de vices et de vertus, qui malheureux  
constamment, succombent, ou  
qui par quelque accident imprévu, échappent  
au sort qui les menaçait : voilà leurs  
fables les plus renommées. Aristote les  
réduit toutes à quatre combinaisons. " il  
faut (dit-il)... etc. " j' ai fait  
voir dans le précis de la poétique d' Aristote,  
que celle de ces combinaisons qu' il  
auroit dû préférer, selon ses principes, est  
la fable où le crime n' est reconnu qu' après  
qu' il est commis ; car c' est-là le dénouement  
le plus touchant et le plus terrible.  
Il s' est donc contredit lui-même, en préférant  
la fable où la connaissance du crime

que l' on va commettre empêche qu' il ne soit achevé. Mais sans insister sur ce point de critique, ce qu' il importe de savoir,

p168

c' est que le crime commis avant d' être connu, et le crime connu avant d' être commis, font tous deux des actions très-touchantes : l' une réserve le fort de l' intérêt pour le dénouement, comme dans Oedipe ; l' autre l' épuise avant la révolution, comme dans Iphigénie en Tauride : celle-là nous afflige, celle-ci nous console ; et les poètes n' ont qu' à choisir.

Une dispute plus sérieuse, et qu' il seroit bon de terminer, est celle qui s' est élevée à propos du dénouement de Rodogune, sur un troisième genre de fable, qu' Aristote sembloit avoir banni du théâtre, et que Corneille a réclamé. Il s' agit de la fable où le crime, entrepris avec connoissance de cause, ne s' achève pas. " cette manière (dit le philosophe grec) est très-mauvaise ; ... etc. " c' est ainsi qu' il devoit raisonner, persuadé comme il l' étoit, que le pathétique dépendoit de la catastrophe : aussi ajoute-t-il que, " dans

p169

ces occasions il vaut mieux que le crime s' exécute, comme celui de Médée " ; et c' est à ce nouveau genre de fable qu' il donne le troisième rang.

Corneille au-contre avoit en vûe les mouvemens que doit exciter le pathétique intérieur de la fable jusqu' au moment de la catastrophe, et c' est par-là qu' il s' est décidé. " lorsqu' on agit (dit-il) avec une entière connoissance... etc. " il convient donc qu' un crime résolu, prêt à se commettre, et qui n' est empêché que par un changement de volonté, fait un dénouement vicieux. Mais si celui qui l' a entrepris fait ce qu' il peut pour l' achever, et si l' obstacle qui l' arrête vient d' une cause étrangère, " il est hors de doute (poursuit Corneille)... etc. "

p170

voilà donc Aristote et Corneille opposés en apparence, et qui tous deux sont conséquents. L' un se proposoit de laisser la terreur et la pitié dans l' ame des spectateurs après le dénouement : il devoit donc souhaiter que le crime fût consommé. L' autre se proposoit d' exciter ces deux passions durant le cours du spectacle, peu en peine de ce qui en résulte après que tout est fini

p171

et que l' illusion a cessé : il devoit donc regarder comme inutile d' achever le crime. Aristote parle du personnage principal et intéressant : or il est certain que l' atrocité d' un crime volontaire et prémédité le rendroit odieux. Corneille au contraire parle d' un personnage odieux, et c' est lui qu' il charge du crime : par-là l' innocence et la vertu sont en péril ; on voit l' instant qu' elles vont succomber ; on s' attendrit, on frémit pour elles ; et plus le danger est pressant, plus la crainte et la pitié redoublent. De-là naissent les grands mouvemens du cinquième acte de Rodogune, qu' il s' agissoit de justifier. Ainsi Aristote et Corneille ont suivi tous deux leur idée ; et c' est-là ce qu' auroit dû voir Dacier, au-lieu d' oser dire que le malheur d' Antiochus dans Rodogune " bien loin d' exciter la pitié et la crainte,... etc. " Aristote l' a si peu *prédit* , qu' il n' a jamais pensé à

p172

cette constitution de fable, et que la combinaison des plans de Corneille n' a jamais eu de modèle dans l' antiquité. Nos premiers poètes, comme le Sénèque des latins, ne savoient rien de mieux que de défigurer les poèmes des grecs en les imitant ; lorsqu' il parut un génie créateur, qui rejettant comme pernicieux tous les moyens étrangers à l' homme, les oracles,

les destins, la fatalité, fit de la scène française le théâtre des passions actives et fécondes, et de la nature livrée à elle-même, l'agent de ses propres malheurs. Dès-lors le grand intérêt du théâtre dépendit du jeu des passions. Leurs progrès, leurs combats, leurs ravages, tous les maux qu'elles ont causés, les vertus qu'elles ont étouffées comme dans leur germe, les crimes qu'elles ont fait éclore du sein même de l'innocence, du fond d'un naturel heureux : tels furent, dis-je, les tableaux que présenta la tragédie. On vit sur le théâtre les plus grands intérêts du cœur humain combinés et mis en balance,

p173

les caractères opposés et développés l'un par l'autre, les penchans divers combattus et s'irritant contre les obstacles, l'homme aux prises avec la fortune, la vertu couronnée au bord du tombeau, et le crime précipité du faite du bonheur dans un abîme de calamités. Il n'est donc pas étonnant qu'une telle machine soit plus vaste et plus compliquée que les fables du théâtre ancien.

Pour exciter la terreur et la pitié dans le sens d'Aristote, que falloit-il ? Une simple combinaison de circonstances, d'où résultât un événement pathétique. Pour peu que le personnage mis en péril allât au-devant du malheur, c'étoit assez ; souvent même le malheur le cherchoit, le poursuivoit, s'attachoit à lui, sans que son ame y donnât prise ; et plus la cause du malheur étoit étrangère au malheureux, plus il étoit intéressant. Ainsi, dès la naissance d'Oedipe, un oracle avoit prédit qu'il seroit parricide et incestueux ; et en fuyant

p174

le crime il y étoit tombé. Ainsi, Hercule aveuglé par la haine de Junon avoit égorgé sa femme et ses enfans. Rien de tout cela ne supposoit ni vice, ni vertu, ni caractère décidé dans l'homme jouet de la destinée ; et

Aristote avoit raison de dire que la tragédie ancienne pouvoit se passer de moeurs. Mais ce moyen, qui n' étoit qu' accessoire, est devenu le ressort principal.

L' amour, la haine, la vengeance, l' ambition, la jalousie ont pris la place des dieux et du sort : les gradations du sentiment, le flux et reflux des passions, leurs révolutions, leurs contrastes ont compliqué le noeud de l' action, et répandu sur la scène des mouvemens inconnus aux anciens. La destinée étoit un agent despotique dont les decrets absolus n' avoient pas besoin d' être motivés ; la nature au contraire a ses principes et ses loix. Dans le desordre même des passions, règne un ordre caché, mais sensible, et qu' on ne peut renverser sans que la nature, qui se juge elle-même,

p175

ne s' apperçoive qu' on lui fait violence, et ne murmure au fond de nos coeurs. On sent combien la précision, la délicatesse et la liaison des ressorts visibles de la nature les rend plus difficiles à manier que les ressorts cachés de la destinée. De ce changement de mobiles naît encore une difficulté plus grande, celle de graduer l' intérêt par une succession continuelle de mouvemens, de situations et de tableaux de plus en plus terribles et touchans. Voyez dans les modèles anciens, voyez même dans les règles d' Aristote en quoi consistoit le tissu de la fable : l' état des choses dans l' avant-scène, un ou deux incidens qui amenoient la révolution et la catastrophe, ou la catastrophe sans révolution : voilà tout. Aujourd' hui, quel édifice à construire qu' un plan de tragédie, où l' on passe sans interruption d' un état pénible à un état plus pénible encore ; où l' action renfermée dans les bornes de la nature, ne forme qu' une chaîne, tortueuse

p176

à la vérité, mais une, simple et sans branches ; où tous les évènements amenés l' un



par l' autre, soient tirés du fond du sujet et du caractère des personnages ! Or, telle est l' idée que nous avons de la tragédie à l' égard de l' intrigue. Une fable tissée comme celle de Polieucte, d' Héraclius et d' Alzire auroit, je crois, étonné Aristote : il eût reconnu qu' il y avoit un art au-dessus de celui d' Euripide et de Sophocle ; et cet art consiste à trouver dans les moeurs le principe de l' action.

Par les moeurs on entend, comme je l' ai dit, les qualités, les inclinations, et les affections de l' ame. Par les qualités de l' ame le caractère est décidé naturellement tel ou tel : par les inclinations il obéit ou à la nature, ou à l' habitude, et à celle-ci, secondant ou contrariant celle-là : par les affections il reçoit une forme accidentelle, souvent analogue, quelquefois opposée à son naturel et à ses penchans. " l' homme (dit Gravina) s' éloigne de son caractère... etc. "

p177

cet effet naturel des passions est le grand objet de la tragédie.

Distinguons d' abord deux sortes de caractères : les uns destinés à intéresser pour eux-mêmes ; les autres destinés à rendre ceux-là plus intéressans.

Les moeurs du personnage dont vous voulez que le péril inspire la crainte, et que le malheur inspire la pitié, doivent être *bonnes* , dans le sens d' Aristote. " il y a (dit-il) quatre choses à observer dans les moeurs : ... etc. " mais comment accorder ce passage avec celui-ci ? " l' inclination, la résolution exprimée par les moeurs peut être mauvaise ou bonne ; ... etc. " par la bonté des moeurs n' a-t-il entendu que la vérité ? Non : il exige que les moeurs soient *bonnes* , dans le même

p178

sens qu' il a dit qu' un personnage doit être bon : ce qui le prouve, c' est l' exemple que lui-même il en a donné.  
" je crois (dit Corneille en tâchant de

fixer l' idée que ce philosophe attachoit à  
*la bonté* des moeurs)... etc. "  
mais si l' on observe qu' Aristote ne s' occupe  
jamais que du personnage intéressant,  
il est bien aisé de l' entendre. Son principe  
est que ce personnage doit être digne de  
pitié. Il exige donc pour lui, non-seulement  
cette vérité de moeurs, qu' on appelle  
bonté poétique, et qu' il designe lui-même  
par la convenance, la ressemblance, et

p179

l' égalité ; mais une bonté morale, c' est-à-dire,  
un fond de bonté naturelle qui perce  
à travers les erreurs, les foiblesses, les  
passions.  
Il est plus difficile de démêler ce caractère  
primitif dans le vice que dans le crime,  
par la raison que le vice est une pente  
habituelle, et que le crime n' est qu' un mouvement.  
Sur la scène on ne voit pas l' instant  
où l' homme vicieux ne l' étoit pas encore ;  
on n' y voit pas même les progrès  
du vice : ainsi dans le vice on confond  
l' habitude avec la nature. Au-lieu que  
l' homme innocent, et même vertueux,  
peut être coupable d' un moment à l' autre :  
le spectateur voit le passage et la violence  
de l' impulsion. Or plus l' impulsion est forte  
et moralement irrésistible, plus aisément  
le crime obtient grace à nos yeux, et par  
conséquent mieux la crainte qu' il inspire  
se concilie avec l' estime, la bienveillance  
et la pitié. Du crime on sépare le criminel,  
mais on confond presque toujours le  
vicieux avec le vice.

p180

D' ailleurs, le vice est une habitude tranquille  
et lente, peu susceptible de combats et  
de mouvemens pathétiques ; au-lieu que le crime  
est précédé du trouble, et  
accompagné du remords. L' un ne suppose  
que mollesse et lâcheté dans l' ame ;  
l' autre y suppose une vigueur, qui dans  
d' autres circonstances pouvoit se changer  
en vertu. Enfin la durée de l' action théâtrale

ne suffit pas pour corriger le vice ;  
et un instant suffit pour passer de l'innocence  
au crime, et du crime au repentir :  
c'est même la rapidité de ces mouvements  
qui fait la beauté, la chaleur, le pathétique  
de l'action.

Le personnage, qui dans l'intention du  
poète doit attirer sur lui l'intérêt, peut  
donc être coupable, mais non pas vicieux ;  
et s'il l'a été, on ne doit le savoir qu'au  
moment qu'il cesse de l'être. C'est une  
leçon que nous a donnée l'auteur de  
l'enfant-prodige. Encore le vice qu'on attribue  
au personnage intéressant, ne doit-il  
supposer ni méchanceté, ni bassesse, mais

p181

une faiblesse compatible avec un heureux  
naturel. Le jeune Euphémon en est aussi  
l'exemple.

La bonté des mœurs théâtrales, dans  
le sens d'Aristote, n'est donc que la bonté  
naturelle du personnage intéressant. Ce  
personnage étoit le seul qu'il eût en vûe ;  
et en effet, voulant qu'il fût malheureux  
par une faute involontaire, il n'avoit pas  
besoin de lui opposer des méchants : les  
dieux et les destins en tenoient lieu dans  
les sujets conduits par la fatalité. Aussi n'y  
a-t-il pas un méchant dans l'Oedipe ; et  
dans l'Iphigénie en Tauride il suffit que  
Thoas soit timide et superstitieux. Il en  
est de même des sujets dans lesquels la passion  
met l'homme en péril, ou le conduit  
dans le malheur : il ne faut que la laisser  
agir : pour rendre ses effets terribles  
et touchans, on n'a pas besoin d'une  
cause étrangère. Tous les caractères sont  
vertueux dans la tragédie de Zaïre ; et  
Zaïre finit par être égorgée de la main  
de son amant. C'est même un défaut dans

p182

la fable d'Inès, que la cause du malheur  
soit la scélératesse, au-lieu de la passion.  
L'action en est plus pathétique, je l'avoue ;  
mais elle en est beaucoup moins morale.

La perfection de la fable à l'égard des mœurs, est que le malheur soit l'effet du crime, et le crime l'effet de l'égarement. Plus la passion est violente, plus le crime peut être grand, et la peine qui le suit douloureuse et terrible. Alors en plaignant le coupable on se dit à soi-même, " le ciel qui le punit est rigoureux, mais équitable " ; et la pitié qu' on en ressent n' est point mêlée d' indignation. Si au contraire une passion foible fait commettre un crime atroce, cela suppose un homme méchant : si une faute légère est punie par un malheur affreux, cela suppose des dieux injustes : si un malheur léger est la peine d' un crime horrible, c' est une sorte d' impunité dont l' exemple est pernicieux. Le moyen de tout concilier est donc de commencer par donner à la passion le plus haut degré de chaleur et de force, et puis

p183

de la faire agir dans son accès, sans que la réflexion ait le tems de la ralentir et de la modérer. La scélératesse du crime d' Atrée vient, non pas de ce qu' il est atroce, mais de ce qu' il est médité. Oserai-je le dire ? Il y avoit un moyen de rendre Médée intéressante après son crime : c' étoit de rendre Jason perfide avec audace ; de révolter le coeur de Médée par l' indignité de ses adieux ; de saisir ce moment de dépit, de rage, de desespoir, pour lui présenter ses enfans ; de les lui faire poignarder soudain ; de glacer tout-à-coup ses transports ; de faire succéder à l' instant la mere sensible à l' amante indignée, et de la ramener sur le théâtre, éperdue, égarée, hors d' elle-même, détestant la vie et se donnant la mort. Le tableau où l' on a peint les enfans de Médée lui tendant leurs mains innocentes, et la caressant avec un doux sourire, tandis que le poignard à la main elle balance à les égorger ; ce tableau, dis-je, est plus touchant, plus terrible, plus fécond en mouvemens pathétiques,

p184

et plus théâtral que celui que je viens de proposer ; mais j' ai voulu faire voir par cet exemple, qu' il n' est presque rien que l' on ne pardonne à la violence de la passion. Toutefois, pour qu' elle soit digne de pitié dans ces mouvemens qui la rendent atroce, il faut la peindre avec ce trouble, cet égarement, ce desordre des sens et de la raison, où l' ame ne se consulte plus, ne se possède plus elle-même. Quand le crime n' est pas consommé, comme dans Cinna, dans Manlius, dans le fils de Brutus, dans l' époux d' Inès, le malheur peut aussi ne pas l' être ; mais on y perd le dernier degré du pathétique ; et quoiqu' il soit possible, avant de sauver le coupable, de nous arracher pour lui les larmes de la pitié, il est vrai du-moins que sa délivrance affoiblit l' impression de terreur que l' exemple d' une passion funeste doit laisser au fond de nos coeurs. Le précepte d' Aristote, de terminer l' action par un dénouement funeste au personnage intéressant, convient donc parfaitement à ce premier genre de fable.

p185

Les passions les plus intéressantes sont par-là même les plus dangereuses : ainsi la terreur et la pitié naissent d' une même source. La haine est triste et pénible, elle nous pèse et nous importune. L' envie suppose de la bassesse dans l' ame et porte son supplice avec elle. L' ambition a de la noblesse, et l' orgueil en peut être flatté ; mais lorsqu' elle va jusqu' aux attentats, et jusqu' au mépris de la vie, elle est la passion de peu de personnes ; et comme l' élévation, l' audace, la fermeté qu' elle exige, ne sont pas des vertus touchantes, elle intéresse foiblement. La vengeance, la colère, le ressentiment des injures sont plus dans la nature des hommes nés sensibles, et disposés à la vertu par la bonté de leur caractère : cette sensibilité, cette bonté même, sont quelquefois le principe et l' aliment de ces passions. C' est ce qu' Homère a merveilleusement exprimé dans la colère d' Achille. La fureur avec laquelle il venge la mort de son ami est atroce, et ne rend point

Achille odieux, parce qu' elle prend sa

p186

source dans l' amitié, et que d' un sentiment vertueux l' excès même est attendrissant. En général, le même attrait qui fait le danger de la passion, fait l' intérêt du malheur qu' elle cause ; et plus il est doux et naturel de s' y livrer, plus celui qui s' est perdu en s' y livrant est à plaindre, et son exemple à redouter. Des crimes et des malheurs dont la bonté d' ame, dont la vertu même ne défend pas, doivent faire trembler l' homme vertueux, et à plus forte raison l' homme foible. On méprise, on déteste les passions qui prennent leur source dans un caractère vil ou méchant, et cette aversion naturelle en est le préservatif. Mais celles qu' animent les sentimens les plus chers à l' humanité nous intéressent par leurs causes, et leurs excès même trouvent grace à nos yeux. Voilà celles dont il est besoin que les exemples nous garantissent ; et rien n' est plus propre que ces exemples à réunir les deux fins de la tragédie, le plaisir qui naît de la pitié, et la prudence qui naît de la

p187

crainte. Mais pour avoir sa pleine moralité, la passion doit être personnellement funeste à celui qui s' y livre, et c' est ce qui manque dans l' iliade à l' orgueil d' Agamemnon.  
*quidquid delirant reges plectuntur achivi.*  
est une leçon terrible pour les peuples ; mais elle ne l' est pas assez pour les rois. De ce que je viens de dire, il s' ensuit qu' après les sentimens de la nature (que je ne mets pas au nombre des passions funestes, quoiqu' ils puissent avoir leur excès et leur danger comme dans Hécube), la plus théâtrale de toutes les passions, la plus terrible et la plus touchante par elle-même, c' est l' amour : non pas l' amour fade et langoureux, non pas la froide galanterie ; mais l' amour en fureur, l' amour

au desespoir, qui s' irrite contre les obstacles,  
se révolte contre la vertu même, ou  
ne lui cede qu' en frémissant. C' est dans  
ses emportemens, ses transports, c' est au  
moment qu' il rompt les liens de la patrie  
et de la nature, au moment qu' il veut secouer

p188

le frein de la honte ou le joug du  
devoir, c' est alors qu' il est vraiment tragique.  
" est-ce (dit-on) dans cette situation  
humiliante qu' il faut peindre un héros " ?  
Oui sans doute, et plus son caractère y  
répugne, plus son exemple est effrayant.  
" dès que l' amour domine (dit-on encore)  
il étouffe cette ardeur de gloire qui est  
le principe de l' héroïsme " . Et quelle est  
la passion qui, dans ses accès, n' étouffe pas  
tout autre sentiment ? C' est-là ce qui les  
rend si terribles et si funestes. La colère et  
la vengeance ne font-elles pas renoncer  
Achille à l' honneur de vaincre qui lui est  
réservé ? Faut-il pour cela bannir du théâtre  
le ressentiment des injures ? Faut-il en  
bannir l' amour, parce qu' il entraîne dans  
son tourbillon tout ce qu' il rencontre dans  
une ame d' étranger ou de contraire à  
lui ? On ajoute que " c' est la moins théâtrale  
de toutes les passions " ; et pour  
le prouver on cite Hercule filant aux pieds  
d' Omphale, et les langueurs des héros  
de romans. Un tel amour, je l' avoue, est

p189

indigne du théâtre ; mais celui de Pedre  
pour Inès, celui d' Orosmane pour Zaïre,  
celui de Radamiste pour Zénobie est-il la  
moins tragique des passions ? *il avilit tout.*  
a-t-il avili le caractère de Zamore ou d' Alzire ?  
Ne prend-il *aucune teinture d' héroïsme*  
*en passant par le coeur* de Sévère, de  
Pauline, ou d' Achille ? Et si dans ses égaremens  
il dégrade les héros ; s' il fait plus,  
s' il dénature l' homme, comme toutes les  
passions furieuses ; en est-il moins digne  
d' être peint avec ses crimes et ses attraits ?  
Il semble que le bannir du théâtre ce soit

le bannir de la nature. Mais s' il n' étoit plus sur la scène, en seroit-il moins dans le coeur ? " le théâtre (dit-on) le rend intéressant, et par-là même contagieux " . Le théâtre, puis-je dire à mon tour, le peint redoutable et funeste ; il enseigne donc à le fuir. Mais avec des réponses vagues on élude tout, et l' on n' éclaircit rien. Allons au fait. Il est bon qu' il y ait des époux, et il est bon que ces époux s' aiment. Or ce

p190

sentiment naturel, cette union, cette harmonie de deux ames, où se cache l' attrait du plaisir, ce n' est pas l' amitié, c' est l' amour. Il est facile de m' entendre. Cet amour chaste et légitime est un bien : il remplit les vûes de la nature, il suppose la bonté du coeur, la sensibilité, la tendresse ; car les méchants ne s' aiment pas. L' amour est donc intéressant dans sa cause et dans son principe. Il devient encore plus touchant si la vertu partage le culte qu' il rend aux graces et à la beauté ; et lorsque leur triomphe se change en deuil, que deux coeurs tendres, vertueux, fidèles sont désunis et déchirés, malheur à qui leur refuse des larmes. " mais cet amour, si pur et si doux, devient souvent furieux et coupable " . Oui sans doute, et c' est-là ce qui le rend digne d' effroi dans ses effets, comme il est digne de pitié dans sa cause. S' il y a quelque passion en même tems plus séduisante et plus funeste que celle de l' amour, elle mérite la préférence ; mais si l' amour est celle des passions qui réunit le plus de

p191

charmes et de dangers, je m' en tiens à ce que j' en ai dit dans l' apologie du théâtre ; et je conclus, par ces mots du Tasse, qui ne croyoit pas, non plus que Virgile, l' amour indigne des héros : *parendo mi... etc.* . Après ce genre de tragédie, où l' homme est victime de ses passions, genre aussi simple que celui des grecs, mais plus fécond, plus animé, plus capable de remplir



le théâtre ; vient celui où l' innocence  
et la vertu sont poursuivies par le crime.  
Celui-ci est du plus grand pathétique, sur-tout  
si au-lieu d' une constance stoïque,  
on donne à l' homme vertueux et souffrant  
cette sensibilité si naturelle et si touchante,  
qui se communique et se change en pitié ;  
si même au-lieu d' une vertu courageuse et  
ferme, on peint l' innocence foible et timide  
en bute aux complots des méchants. En  
cela nous sommes au-dessous des grecs,  
qui de leurs héros n' ont pas dédaigné de  
faire des hommes, et du compagnon même

p192

d' Hercule, un malheureux qui s' abandonne  
au sentiment de sa douleur. Ce que  
nous appellons dignité gêne et refroidit  
la nature. Que l' innocence et la vertu  
soient donc aux plus rudes épreuves de  
l' infortune et de la douleur : qu' une mere,  
comme Mérope, soit réduite au choix de  
voir périr son fils, ou de se donner elle-même  
au meurtrier de son époux : qu' une  
mere, comme Idamé, se voye arracher  
son enfant que l' on va livrer à la mort : la  
nature n' a rien de plus cruel, ni le théâtre  
rien de plus tragique. Il n' y a point là  
de *faute involontaire* : c' est l' innocence, la  
vertu même ; et l' action n' en est que plus touchante.  
Mais lorsque le malheur menace  
l' innocence, je ne puis vouloir qu' il  
soit consommé. " la chute du méchant  
(dit-on) ne cause ni pitié, ni crainte " .  
Non sans doute ; mais le méchant peut-il  
arriver au moment de réussir, le juste au  
moment de succomber, sans que l' effroi,  
la pitié nous saisissent ? Avant de savoir quel  
sera le succès, voyons-nous tranquillement

p193

les complots de l' un et les périls de l' autre,  
le poison de Cléopâtre sur les lèvres  
d' Antiochus ? C' est dans l' attente et l' appareil  
du crime que doit résider le pathétique et  
l' intérêt de l' action. Mais au dénouement  
il faut que tout change, et qu' il décide

comme la loi.

Le dénouement est-il un arrêt, demande le p J ? Pourquoi non, s' il est une leçon de moeurs ? Ainsi pensoient Socrate et Platon : je dis plus, ainsi pensoit Aristote lui-même, puisqu' il demandoit que le personnage malheureux fût coupable en quelque chose. Mais *si le malheur est juste, qu' aura-t-il de surprenant et de tragique* ? Le tragique régnera dans l' intérieur de l' action. Où est le tragique d' Iphigénie en Tauride ? Où est celui de Rodogune ? Le malheur y tombe-t-il sur l' innocent ? Quant au merveilleux, je l' ai déjà dit, il consiste à faire naître les évènements d' une cause naturelle mais éloignée, et par des moyens imprévûs. Or ce merveilleux peut se trouver dans la délivrance du juste comme dans

p194

le triomphe du coupable, et il en est plus satisfaisant.

On insiste et l' on dit : " la tragédie représente une action telle qu' elle s' est passée,... etc. "

oui, mais dans le monde, un malheur non mérité se perd dans la foule des évènements, au-lieu qu' au théâtre c' est l' objet unique ; et l' ame remplie de ce revers terrible, a pour ainsi dire sous les yeux tout ce qui peut en rendre l' iniquité plus manifeste et plus révoltante.

Qu' est-ce d' ailleurs qu' embellir la nature, si ce n' est retrancher de l' imitation ce qui nuirait au plaisir qu' elle cause ? Or le plaisir qu' on cherche à la tragédie n' est pas celui de voir l' innocent périr et le criminel prospérer. Ce spectacle étoit odieux aux athéniens eux-mêmes, puisqu' Aristote avoue qu' ils préféroient les dénouemens heureux, et qu' il reproche aux poètes d' avoir eu trop d' indulgence pour cette

p195

foiblesse. Hé bien, cette foiblesse, si c' en est une, est celle des françois comme des athéniens ; et il n' y a que des peuples

féroces qui puissent s' amuser à voir le triomphe du crime sur la foible innocence. On voit tous les jours le sage malheureux, le juste opprimé : je l' avoue, et c' est déjà trop de le voir en réalité. Puisque la poésie nous trompe, qu' elle nous trompe du-moins à l' avantage de la vertu ; qu' elle multiplie à mes yeux ses triomphes ; et que je me retire plus persuadé que jamais, qu' il est bon, même pour le repos et le bonheur de cette vie, d' être innocent et vertueux. Je ne demande pas que l' homme de bien ne tombe jamais sous les coups du méchant ; mais je veux du-moins qu' il périsse digne d' envie, et non pas digne de pitié ; qu' il laisse son persécuteur couvert de honte et rongé de remords ; et qu' il me fasse dire de lui ce qu' Horace le pere dit de ses enfans :  
la gloire de leur mort m' a payé de leur perte.

p196

Où sera donc le pathétique de l' action ? Je l' ai dit, dans le cours de l' action même, dans l' émotion qui règne et qui redouble d' un acte à l' autre, dans l' attente, l' approche et l' appareil du crime, dans les épreuves douloureuses et les périls sans cesse imminens où l' on voit l' innocence exposée ; et tout cela est indépendant de la dernière révolution.

Lorsqu' Aristote bannit du théâtre les fables qui se terminent par le malheur du méchant, il ne parle que des fables simples ; et quoiqu' il ait dit, " qu' une fable, pour être bien composée, doit être simple et non pas double " , il ne laisse pas d' admettre au second rang, " la fable qui a une double catastrophe, heureuse pour les bons et funeste pour les méchants " . Il reconnoît donc, malgré le principe qui fait la base de sa poétique, une sorte de terreur et de pitié antérieure au dénouement, et qui en est indépendante. Lorsqu' on voit Mérope trembler pour les jours de son fils, livré par elle-même

p197

au meurtrier de son époux ; attend-on le dénouement pour être ému de crainte et de pitié ? Mais cette pitié, cette crainte (dit-on) va cesser à la mort de Poliphonte. Et pourquoi veut-on que je me retire le cœur navré d'une douleur qui m'est odieuse, et dont l'effet, s'il étoit durable, seroit de me décourager ? Qu'on m'agite aussi cruellement qu'il est possible jusqu'à la catastrophe ; qu'on me fasse voir la vertu dans l'opprobre, dans les douleurs, au bord même du précipice ; qu'on me fasse voir, comme appelées, la calomnie traînant l'innocence par les cheveux au tribunal de la justice ; mais lorsque le voile de l'illusion tombera, que je puisse dire en rentrant en moi-même : c'est ainsi que le ciel confond tôt ou tard le coupable, et qu'il protège l'innocent. Quelque violente que soit l'impression de douleur que me fait le dénouement, elle est bien-tôt effacée ; mais ce qui ne s'efface pas de même, c'est la réflexion que j'emporte avec moi. Qu'elle soit donc à l'avantage de l'innocence

p198

et de la vertu, et qu'en me retraçant ce que je viens de voir, elle me rappelle un dieu juste.

Le poète qui se ménage un dénouement heureux pour les bons, et malheureux pour les méchants, a l'avantage de pouvoir peindre l'innocence avec tous ses charmes, la vertu dans tout son éclat, le crime avec toute son audace. Plus la scélératesse de l'entreprise, plus l'atrocité du complot révoltent, plus la révolution qui va les confondre transportera les spectateurs. Tant que le crime n'est point achevé, l'indignation reste suspendue, et l'espérance la contient : ce n'est que par l'iniquité de l'évènement que l'indignation se décide, et c'est ce qu'on doit éviter. Un troisième genre de fable, est celui qui met les bons dans une situation douloureuse et pénible sans l'entremise des méchants ; soit par la violence qu'une âme vertueuse se fait à elle-même, soit par la violence qu'on lui fait du dehors, mais avec un droit légitime.

Si le malheur est inévitable, comme dans Hécube, non-seulement il n' y a plus de moralité, mais, ce qui touche de plus près le poète, il n' y a plus lieu à ces mouvemens d' une ame incertaine et flottante, qui font la chaleur de l' action théâtrale. Si au contraire le devoir qui combat le penchant, laisse à l' ame la liberté du choix, comme dans Régulus, dans Brutus, dans le Cid, tous les ressorts du pathétique sont en jeu, l' ame agitée se développe, et le cruel sacrifice qu' elle fait d' elle-même, est d' autant plus touchant qu' il est plus généreux. Le pathétique de ce genre consiste dans les combats du devoir avec le penchant, ou de deux penchans opposés l' un à l' autre. La première règle est, que l' alternative n' ait point de milieu, que les deux intérêts soient incompatibles. Il faut que le Cid laisse son pere deshonoré, ou qu' il tue le pere de son amante. La seconde est, que les deux intérêts

soient assez forts pour se combattre avec chaleur, et assez respectables tous deux pour être dignes du combat qu' ils se livrent : qu' il y ait de la foiblesse à balancer, mais de la foiblesse sans honte. La troisième est, que le parti le plus vertueux soit aussi le plus violent, le plus pénible pour la nature. La quatrième, que le personnage intéressant se décide pour le parti le plus vertueux. Je ne crois pas qu' on doive faire une règle de consommer le sacrifice par un dénouement funeste : c' est-là cependant qu' il est beau ; car l' intérêt que l' on prend à la victime est d' autant plus vif qu' elle se dévoue elle-même ; et la pitié qu' elle inspire n' est mêlée d' aucun sentiment qui en altère la douceur. " un malheur volontaire et glorieux (dit-on) n' inspire point de crainte " . Je l' avoue ; mais lorsqu' un homme sensible et vertueux s' y livre en se détachant de tout ce qu' il a de plus cher, il inspire une pitié bien tendre ! Et

p201

n' est-ce rien que cet amour, cette vénération qu' il nous laisse pour la vertu dont il est animé ? Un attrait si puissant et si doux ne vaut-il pas le frein de la crainte ?

*oderunt peccare... etc.*

le théâtre françois a donc trois genres de tragédie (sans compter celle des anciens, où l' homme n' étoit qu' un aveugle instrument des decrets de la destinée) il en a trois, qui par différentes voies se réunissent à ce but commun, de nous émouvoir et de nous instruire. Il y a donc aussi trois sortes de moeurs qui remplissent les vûes du poëte : l' innocence et la vertu, le crime et la méchanceté, la foiblesse et la passion. Or il est aisé de voir, selon le sujet qu' on a pris, selon la forme qu' on donne à la fable, quelle est de ces trois sortes de moeurs, celle que l' on doit employer. Nous aurons lieu d' y réfléchir encore en traitant du poëme épique. Ici je me borne à deux principes qu' il ne faut jamais perdre de vûe : l' un, de ne donner au personnage

p202

intéressant que des passions et des crimes qui se concilient avec la bonté naturelle : l' autre, de lui donner pour victime des maux qu' il cause, ou pour cause des maux qu' il éprouve, une personne qui lui soit chère, afin que son crime lui soit plus odieux, ou que son malheur lui soit plus sensible.

Ou l' on agit contre un coupable qu' on aime, comme Brutus et Manlius ; ou contre un innocent qu' on aime, comme Agamemnon contre sa fille ; ou contre un innocent que l' on hait, comme les grecs contre Astianax ; ou contre un ennemi coupable, comme Hécube contre Polimnestor ; et de ces actions les deux premières sont évidemment les plus pathétiques. Le principe est le même pour celui qui souffre que pour celui qui fait souffrir. Le mal qui vient d' un ami affecte l' ame par l' endroit sensible, et réunit les effets douloureux de l' ingratitude et de la cruauté : de plus, il laisse le coupable malheureux

par son crime, quand même il est volontaire,

p203

à plus forte raison quand il ne l' est pas. Voilà ce qui rend si touchante la catastrophe de Sémiramis ; voilà ce qui fait le pathétique du cinquième acte de Venise sauvée.

Je réserve pour le chapitre suivant ce qui concerne la ressemblance des moeurs, ou leur vérité relative. Dans le précédent, à propos de la scène, je crois en avoir dit assez sur l' expression des sentimens ; et en comparant le style de la tragédie avec celui de l' épopée, j' aurai bien-tôt lieu d' en faire sentir les propriétés et les nuances. Pour le matériel de la fable, savoir la durée de l' action, les intervalles qu' on lui donne, et le lieu où elle doit se passer, il n' y a de règles que celles qui concourent à l' intérêt et à la vraisemblance. Comme la tragédie en changeant d' objet a changé de moeurs, elle a de même, à certains égards, changé de forme en changeant de théâtre. Les grecs ne divisoient point la tragédie par actes, ils supposoient l' action continue. Mais comme tout ne se passoit

p204

pas sur la scène, ils employoient le chœur à remplir le théâtre en l' absence des acteurs. On a, je crois, trop exagéré l' avantage du chœur dans la tragédie. Il pouvoit quelquefois produire de grands effets, comme dans l' oedipe, et dans les euménides ; mais la preuve que les anciens n' attachoient pas à cet usage autant d' importance qu' on l' imagine, c' est que l' un des plus grands maîtres dans l' art d' émouvoir, Euripide négligeoit le chœur, au point de l' occuper de choses vagues qui ne tenoient point à l' action. Il faut avouer cependant qu' on a perdu en supprimant le chœur, 1 une partie de la grandeur et de la majesté du spectacle ; 2 des scènes muettes, souvent très-pathétiques ; 3 les moyens d' entretenir l' émotion des spectateurs,

même dans les momens de relâche ;  
au-lieu que dans le vuide de nos entre-actes,  
les idées se dissipent et l' intérêt se  
refroidit.  
Mais pour nous, les inconvéniens du

p205

choeur l' emporteroient sur ses avantages.  
1 dans un spectacle comme celui des  
grecs, tout s' adoucit par l' éloignement :  
le choeur n' étoit là qu' une masse ; au-lieu  
que sur nos petits théâtres tous les détails  
sont apperçus : le geste, l' attitude, les  
traits du visage, tout doit concourir à l' illusion ;  
et rien n' est plus difficile que de  
donner à l' action d' une multitude d' hommes,  
de l' ensemble, de la vérité, de la  
décence. 2 sur un théâtre où l' accent musical  
est supposé l' accent naturel, comme  
sur notre scène lyrique, il est tout simple  
que le choeur chante comme le reste des  
acteurs ; mais sur un théâtre où les héros  
parlent, il seroit ridicule que le peuple  
chantât. Or il est mal-aisé de faire parler  
une multitude à la fois, à moins qu' elle ne  
chante : aussi, quoique la mélopée des  
grecs fût une déclamation plus accentuée  
que la nôtre, lorsque le choeur ne faisoit  
que parler, un seul homme en étoit l' organe  
(et la tragédie moderne employe au  
besoin cette espèce de choeur) mais dès

p206

que tout le peuple devoit parler ensemble,  
on le faisoit chanter, et c' est ce qui n' est plus  
pratiquable. 3 la présence du choeur,  
dans les intermèdes, exigeoit l' unité de  
lieu et la publicité de l' action, deux raisons  
qui nous auroient privés d' un grand  
nombre d' excellens sujets dont s' est  
enrichi le théâtre.  
On nous reproche d' avoir substitué au  
choeur des confidens froids et souvent inutiles.  
Mais rien n' empêche que ces confidens  
ne soient aussi animés que le choeur  
pouvoit l' être. Il est dans la nature et dans  
les moeurs de tous les pays et de tous les



tems, d' avoir un ami, un esclave affidé  
à qui l' on se confie ; au-lieu qu' il ne sera  
jamais vraisemblable qu' on prenne un peuple  
pour confident de ses secrets les plus  
intimes, de ses crimes les plus cachés.  
On l' engageoit par serment à garder le  
silence ; mais il eût été plus simple de le  
garder soi-même : et puis, ce peuple qui  
ne cessoit de gémir sur le sort de l' innocence,  
la laissoit égorger sans mot dire,

p207

pour ne pas violer son serment. Quel personnage  
à regretter, dans une action théâtrale,  
qu' un spectateur qui jamais n' agit !  
Le rôle de nos confidens est souvent trop  
négligé ; mais c' est la faute des poètes. Il  
faut juger des moyens par l' usage qu' on  
en peut faire, et non par l' abus qu' on en  
fait. Or j' ai fait voir, dans le chapitre  
précédent, quelle chaleur, quelle clarté,  
quelle vraisemblance pouvoient répandre  
dans l' action théâtrale, des confidences  
ménagées avec art, et animées par un vif  
intérêt, comme celles de Phèdre à Oenone.  
Cependant, la tragédie n' ayant plus  
d' intermèdes, elle s' est vûe réduite au  
choix, ou de poursuivre son action sans  
repos et sans intervalles, ou de l' interrompre  
par des silences et des vuides absolus.  
La continuité d' action étoit impraticable ;  
et quand le poète en auroit pû vaincre  
toutes les difficultés, je doute que le spectateur  
eût soutenu deux heures d' attention  
sans relâche.  
Il a donc fallu diviser la tragédie en

p208

actes, et nous en avons pris l' exemple  
des latins. Ils vouloient, si l' on en croit  
Horace, qu' elle eût cinq actes, ni plus,  
ni moins. Nous avons subi cette loi, règle  
arbitraire et capricieuse autant qu' elle est  
gênante et nuisible. En effet, on a dit  
cinq actes, comme on auroit dit six ou  
quatre, et avec aussi peu de raison. Cependant,  
si l' action n' a dans sa marche que

trois degrés à parcourir, comme il arrive assez souvent, ou si elle en a cinq, comme cela peut être, on est obligé d' affaiblir une des situations pour l' étendre, ou de mutiler deux situations qui, pressées l' une par l' autre, n' ont pas le tems de se développer. La bonne règle seroit de donner à l' action l' étendue qu' elle exige, et les intervalles dont elle a besoin pour s' exécuter avec vraisemblance ; sans autres limites que celles du tems qu' on veut donner à ce plaisir, et du tems que l' attention peut durer sans être pénible. Il seroit à souhaiter que la durée fictive de l' action pût se borner au tems du spectacle ;

p209

mais c' est être ennemi des arts et du plaisir qu' ils causent, que de leur imposer des loix qu' ils ne peuvent suivre, sans se priver de leurs ressources les plus fécondes, et de leurs plus touchantes beautés. Il est des licences heureuses dont le public convient tacitement avec les poètes, à condition qu' ils les employent à lui plaire et à le toucher. De ce nombre est l' extension feinte et supposée du tems réel de l' action théatrale. De l' aveu des grecs elle pouvoit comprendre une révolution du soleil, c' est-à-dire, un jour. Nous avons accordé les vingt-quatre heures, et le vuide de nos entre-actes est favorable à cette licence ; car il est bien plus facile d' étendre en idée un intervalle que rien ne mesure sensiblement, qu' il ne l' étoit de prolonger un intermède occupé par le chœur, et mesuré par le chœur même. Comme le spectateur oublie le lieu où il est, il veut bien oublier aussi le tems qu' il y passe, et regarder l' entre-acte comme

p210

une absence, dont le tems s' écoule sans qu' il s' en apperçoive. Mais pour mieux l' en distraire, il seroit à souhaiter que le lieu même de l' action disparût, et qu' on baissât la toile à la fin

de chaque acte. Il en résulteroit un autre avantage, la facilité de changer le lieu de l' action, et de préparer le spectacle sans qu' on vît le jeu des machines et les mouvemens des décorations. On en use ainsi toutes les fois que l' appareil du théâtre l' exige ; mais par-là le spectateur est averti du changement, et le tableau qu' on lui prépare ne cause plus la même surprise ; au-lieu que s' il étoit d' usage de baisser la toile à la fin des actes, jamais le spectacle ne seroit annoncé.

On sera surpris que je suppose le changement de lieu comme une licence permise ; mais je fais plus, je nie que ce soit une licence pour nous. L' entre-acte, je viens de le dire, est comme une absence et des acteurs et des spectateurs. Les acteurs

p211

peuvent donc avoir changé de lieu d' un acte à l' autre ; et à l' égard des spectateurs, ils sont supposés n' avoir point de lieu fixe : ils sont en esprit où se passe l' action, et si elle change ils changent avec elle.

Ce qui doit être vraisemblable, c' est que l' action ait pû se déplacer, et pour cela il faut un intervalle. Ce n' est donc jamais d' une scène à l' autre, mais seulement d' un acte à l' autre que peut s' opérer le changement de lieu.

Je sais bien que pour le faciliter au milieu d' un acte, on peut rompre l' enchaînement des scènes, et laisser le théâtre vuide un instant ; mais cet instant ne suffit pas à la vraisemblance : car il faut que le trajet soit possible dans l' intervalle supposé.

Après tout, ce n' est pas trop gêner les poètes que d' exiger d' eux, à la rigueur, l' unité de lieu pour chaque acte, et la possibilité morale du passage d' un lieu à un autre, dans l' espace de tems fictif que l' entre-acte est censé avoir eu. Or la plus longue durée

p212

qu' on lui suppose est celle d' une nuit ; le

trajet possible dans une nuit est donc la plus grande distance des lieux qu' il soit permis de supposer dans le passage d' un acte à l' autre. Ainsi par degré, la mesure du tems que l' on peut donner aux intervalles de l' action, détermine l' éloignement des lieux où l' on peut transporter la scène. Une règle plus sévère priveroit la tragédie d' un grand nombre de beaux sujets, ou l' obligeroit à les mutiler. On voit même que les poètes qui ont voulu s' astraindre à l' unité de lieu rigoureuse, ont forcé l' action d' une manière plus opposée à la vraisemblance, que ne l' eût été le changement de lieu : car au-moins ce changement ne trouble l' illusion qu' un instant ; au-lieu que si l' action se passe où elle n' a pas dû se passer, l' idée du lieu et celle de l' action se combattent dans les esprits : or j' ai fait voir que la vraisemblance ou la vérité relative dépend de l' accord des idées, et que l' illusion ne peut être où la vraisemblance n' est pas.

p213

La facilité de changer de lieu est donc un avantage des intervalles vuides : aussi sur le théâtre ancien, le choeur qui remplissoit l' intermède rendoit-il la scène immuable. Et comment faisoient les grecs, me direz-vous ? Ils faisoient des fautes contre la vraisemblance. Ils ne changeoient pas de lieu, mais ils réunissoient dans un même lieu ce qui devoit se passer en des lieux différens. La scène étoit un endroit public, un espace vague, un temple, un vestibule, une place, un camp, quelquefois même un grand chemin. L' aire du théâtre répondoit en même tems à plusieurs édifices, dont les acteurs sortoient pour dire au peuple, quelquefois, ce qu' ils auroient dû rougir de s' avouer à eux-mêmes. Est-il étonnant qu' Aristote et Horace ayent fait assez peu de cas de cette espèce d' unité de lieu, pour ne pas daigner l' ériger en règle ? Si donc nous avons perdu quelque chose à la suppression des choeurs, c' est

p214

du-moins y avoir gagné beaucoup que d' avoir acquis, par le vuide des entre-actes, la liberté du changement de lieu. Mais comment le spectateur, sans changer de place, croira-t-il avoir changé de lieu ? Comment ? Par la même illusion qui d' abord l' a rendu présent à ce qui se passoit dans Rome ou dans Athènes. Au spectacle on fait toujours abstraction du lieu physique où l' on est. Le spectateur n' est censé présent à l' action qu' en idée. Ce principe est même si universellement reconnu, qu' on regarde comme une licence choquante de faire adresser la parole au spectateur. Or s' il étoit censé présent, il seroit aussi supposé visible ; et non-seulement il seroit naturel que l' acteur s' adressât à lui quelquefois, mais il seroit absurde qu' il agît et parlât devant lui comme s' il n' y étoit pas. Il est donc supposé que l' action n' a pour témoins que les acteurs eux-mêmes. Ainsi, le reproche que nous fait Dacier porte à faux, quand il dit que " les actions de nos tragédies ne sont presque plus

p215

des actions visibles ; ... etc. " il trouvoit sans doute plus naturel que les bourgeois d' Athènes vissent du théâtre de Bacchus ce qui se passoit sous les murs de Troïe ? Comment Dacier n' a-t-il pas compris que quel que soit le lieu de la scène, un palais, un temple, une place publique, si le spectateur étoit censé y être et voir les acteurs, les acteurs seroient censés le voir ? Nous ne sommes, je le répète, présents à l' action qu' en idée ; et comme il n' en coûte rien de se transporter de Paris au capitole dès le premier acte, il en coûte encore moins dans l' intervalle du premier au second, de passer du Capitole dans la maison de Brutus. Le plus grand avantage du changement de lieu, est celui de rendre visibles des

p216

tableaux, des situations pathétiques, qui sans cela n' auroient pu se tracer qu' en récit. Peut-être à la fin de ce volume trouverai-je place pour quelques réflexions sur le concours du décorateur et de l' acteur avec le poète ; en attendant j' établis en principe, que tout ce qui contribue à donner à l' action plus de force et de vérité, doit être mis en usage. Or avec les restrictions convenables, le tableau qui met sous les yeux une situation terrible ou touchante, est préférable au récit qui ne nous la peint qu' en idée. Mais il faut bien se souvenir que ces tableaux ne sont faits que pour donner lieu au développement des passions ; que s' ils sont trop accumulés, en se succédant ils s' effacent l' un l' autre ; que l' émotion qu' ils nous causent ne se nourrit que des sentimens qu' ils font naître dans l' ame même des acteurs ; et qu' interrompre cette émotion avant qu' elle ait pû se répandre, c' est faire au coeur la même violence qu' on fait à l' oreille, lorsqu' on éteint mal à propos le son

p217

d' un corps harmonieux. Une tragédie composée de ces mouvemens brusques, sans suite et sans gradations, est un assemblage de germes dont aucun n' a le tems d' éclore. L' invention des tableaux est donc une partie essentielle du génie du poète ; mais ce n' est ni la seule, ni la plus importante. La tragédie est la peinture du jeu des passions, et non pas du jeu des hasards. Il faut donner aux causes qui produisent les incidens à peu près le même tems qu' elles y employent dans la nature, et aux effets qu' ils produisent eux-mêmes, le tems de se développer.

On vient de voir en quoi la constitution de la tragédie moderne differe de celle de la tragédie ancienne, soit pour la fable, soit pour les moeurs, soit pour la représentation théâtrale. Si mon ouvrage n' étoit qu' un traité de l' art dramatique, j' épargnerois aux jeunes poètes le soin de tirer de ces différences les inductions qu' elles présentent ; mais l' étendue de l' objet que j' embrasse m' empêche de donner

à chaque partie tous les développemens qu' elle exigeroit. Du-reste, si mes principes sont bien établis, les conséquences en découleront d' elles-mêmes. Sans revenir sur l' art de combiner et de mettre en jeu les caractères, d' enchaîner les évènements, de préparer les situations, de graduer le pathétique, de donner en un mot à l' action toute la vraisemblance et tout l' intérêt qu' elle peut avoir, je terminerai donc ce chapitre par quelques réflexions sur le dénouement de la tragédie. Tantôt l' évènement qui doit dénouer l' intrigue semble la renouer lui-même, voyez *Alzire* ; tantôt il vient tout-à-coup renverser la situation des personnages, et rompre à-la-fois tous les noeuds de l' action, voyez *Mithridate* . Cet évènement s' annonce quelquefois comme le terme du malheur, et il en devient le comble, voyez *Inès* ; quelquefois il semble en être le comble, et il en devient le terme, voyez *Iphigénie en Aulide* . Le dénouement le plus parfait, est celui où l' action se décide par

une révolution soudaine, qui porte le personnage intéressant d' une extrémité de fortune à l' autre : tel est celui de Rodogune. Que la révolution décisive soit heureuse ou malheureuse, elle ne doit jamais être prévue par l' acteur intéressé ; et lors même qu' il touche à sa perte, sa situation n' est jamais si touchante que lorsqu' il a le bandeau sur les yeux. Mais faut-il que la révolution soit inattendue pour le spectateur ? Non pas si elle est funeste ; car en la prévoyant on frémit d' avance, et la terreur mène à la pitié. On voit dès l' exposition d' Oedipe, que ce malheureux prince va se convaincre d' inceste et de parricide, éclairer l' abîme où il est tombé, et finir par être en horreur à la nature et à lui-même ; et à chaque nouvelle clarté qui lui vient, la terreur et la pitié redoublent. Il n' est donc pas toujours vrai, comme le croyoit Aristote, que la terreur et la pitié naissent de la

surprise ; puisque la prévoyance en est

p220

souvent la cause, comme on va le sentir encore mieux.  
C' est lorsque le dénouement est heureux, qu' il ne doit être pour le spectateur que dans l' ordre des possibles, et des possibles éloignés, dont les moyens sont inconnus : car le personnage en péril cesse d' être à plaindre dès qu' on prévoit sa délivrance. Mais ne la prévoit-on pas (direz-vous) quand on a lû la tragédie, ou qu' on l' a vû jouer une fois ? Le soin qu' a pris le poète de cacher un dénouement heureux est donc alors inutile. Non, si son intrigue est bien tissue. Quelque prévenu que l' on soit de la manière dont tout va se résoudre, la marche de l' action en écarte la réminiscence : l' impression de ce que l' on voit empêche de réfléchir à ce que l' on sait ; et c' est par ce prestige que les spectateurs qui se laissent toucher, pleurent vingt fois au même spectacle, plaisir que ne goûtent jamais les vains raisonneurs et les froids critiques.

p221

Ceux-ci portent à nos spectacles deux principes opposés, le sentiment qui veut être ému, et l' esprit qui ne veut pas qu' on le trompe. La prétention à juger de tout fait que l' on ne jouit de rien : on veut en même tems prévoir les situations, et en être surpris, combiner avec l' auteur, et s' attendrir avec le peuple, être dans l' illusion et n' y être pas. Les nouveautés sur-tout ont ce desavantage, qu' on y va moins en spectateur qu' en critique : là chacun des connoisseurs est comme double, et son coeur a dans son esprit un incommode et fâcheux voisin. Ainsi le poète, qui ne devrait avoir que l' imagination à séduire, a de plus la réflexion à combattre et à repousser. C' est un malheur pour le public lui-même ; mais de son côté il est sans remède : ce n' est que du côté du



poète qu' il est possible d' y remédier, et j' en ai déjà indiqué les moyens. Le premier et le plus facile, est de rendre par un dénouement funeste le pathétique de l' évènement indépendant de la

p222

surprise : le second, de faire naître le dénouement, s' il est heureux, du fond des caractères passionnés, et par-là susceptibles des mouvemens contraires. Dans le premier cas, ce qui doit arriver étant en évidence, et l' intérêt n' ayant plus l' inquiétude pour aliment, le poète n' a plus à craindre la prévoyance du spectateur. Mais comme le pathétique dépend absolument de l' impression réfléchie, qui de l' ame de l' acteur intéressant se communique à la nôtre ; si l' impression n' étoit pas violente, le contre-coup seroit foible et léger. Pourquoi la mort de Zopire, celle de Sémiramis, celle de Zaïre, celle d' Inès est-elle pour nous si douloureuse ? Parce qu' elle est douloureuse à l' excès pour les acteurs dont nous prenons la place. Pourquoi le dénouement de Britannicus est-il si froid, tout funeste qu' il est ? Parce qu' il n' excite ni dans l' ame de Néron, ni dans celle de Burrhus, ni dans celle d' Agrippine une assez forte émotion. Junie demande vengeance au peuple et

p223

se retire parmi les vestales : sa douleur n' a rien de touchant. Mais Sémiramis égorgée tend les bras à son meurtrier, et son meurtrier est son fils ; mais Zopire se traîne vers ses enfans qui viennent de l' assassiner, et leur apprend qu' ils ont plongé le poignard dans le sein de leur pere ; mais Orosmane en retirant sa main sanglante du sein de Zaïre, apprend qu' elle étoit innocente et qu' elle n' a jamais aimé que lui ; mais Inès entourée de ses enfans, sent les atteintes du poison mortel, et Pèdre, au moment qu' il se croit le plus heureux des époux et des peres, trouve sa femme qu' il

adore, empoisonnée et rendant les derniers soupirs. Voilà de ces évènements, qui pour déchirer l'ame des spectateurs n'ont pas besoin de la surprise, et qui sont même d'autant plus pathétiques qu'ils sont annoncés et prévus. Aussi les anciens, lorsqu'ils préparoient une catastrophe funeste, ne prenoient-ils aucun soin de la cacher au spectateur, et c'est pour ce genre de tragédie

p224

un avantage que je n'ai pas voulu dissimuler. Si au contraire le poète médite un dénouement heureux, il faut absolument qu'il le cache, et le plus sûr moyen est de le faire naître du tumulte et du choc des passions. Leurs mouvemens orageux et divers trompent à chaque instant la prévoyance du spectateur, et le laissent jusqu'à la fin dans le doute et dans l'inquiétude. Le sort des personnages intéressans est comme un vaisseau battu par la tempête : fera-t-il naufrage, ou gagnera-t-il le port ? C'est ce qu'on tâche en vain de prévoir. " par les moeurs (dit Aristote) on prévoit la résolution, la conduite de tel ou de tel personnage ". Oui par les moeurs habituelles d'une ame qui se possède et se maîtrise ; et voilà celles qu'on doit éviter, si l'on veut cacher un dénouement qui naisse du fond des caractères. Ne faut-il donc employer alors que des personnages sans moeurs, ou dont les moeurs soient indécises ?

p225

Non ; mais il faut que l'évènement dépende de la résolution d'une ame agitée par des forces qui se combattent, comme le devoir et le penchant, ou deux passions opposées. Quoi de plus décidé que le caractère de Cléopâtre ; et quoi de moins décidé que le parti qu'elle prendra, quand Rodogune propose l'essai de la coupe ? Quoi de plus surprenant, et néanmoins quoi de plus vraisemblable que de la voir se résoudre à boire la première

pour y engager par son exemple Rodogune et Antiochus ? Voilà ce qui s' appelle un coup de génie. Il seroit injuste, je le sais, d' en exiger de pareils ; mais toutes les fois qu' on aura pour moyen le contraste des passions, il sera facile de tromper l' attente des spectateurs sans s' éloigner de la vraisemblance, et de rendre l' évènement à la fois douteux et possible. Pour cacher un dénouement heureux, les anciens, au défaut des passions, n' avoient guère que la reconnoissance, et tout l' intérêt portoit alors sur l' incertitude

p226

où l' on étoit si les acteurs intéressans se reconnoïtroient à propos : tel est l' intérêt de l' Iphigénie en Tauride. C' est un excellent moyen pour produire la révolution ; mais, comme l' observe Corneille, il n' a point la chaleur féconde des mouvemens passionnés.

Quelquefois on employe à produire la révolution un caractère équivoque et dissimulé, qui se présente tour-à-tour sous deux faces, et laisse le spectateur incertain de la résolution qu' il prendra. Le chef-d' oeuvre de l' art en ce genre est le complot d' Exupère, moyen visiblement caché du dénouement d' Héraclius.

La ressource la plus commune et la plus facile est celle d' un incident nouveau ; mais cet incident ne produit son effet, qu' autant que ce qui le précède le prépare sans l' annoncer.

J' en ai dit assez pour faire voir que le choix que nous laisse Aristote d' amener la péripétie, ou nécessairement, ou vraisemblablement, n' est rien moins qu' indifférent

p227

et libre. Un dénouement qui n' est que vraisemblable, n' en exclut aucun de possible, il laisse tout craindre et tout espérer. Un dénouement nécessaire n' en peut laisser attendre aucun autre ; et l' on ne doit pas supposer que lorsque l' effet

tient de si près à la cause, le lien qui les unit échappe aux yeux des spectateurs. Si donc le dénouement est malheureux, comme il est bon qu'il soit prévu, rien n'empêche qu'il soit nécessaire ; mais s'il doit être heureux, il doit être caché, et par conséquent n'être que vraisemblable. La même raison permet de prolonger un dénouement funeste, et oblige à presser un dénouement heureux. L'un peut très-bien occuper un acte sans que l'action languisse. Il y a même dans le théâtre grec telle tragédie dont tout le noeud est dans l'avant-scène, et dont toute l'action n'est qu'un dénouement prolongé : tel est cet Oedipe qu'on nous donne pour un chef-d'oeuvre de l'art.

p228

Mais si l'autre, j'entends le dénouement heureux, est pris de plus loin que d'une ou deux scènes rapides, l'action dénouée lentement et fil-à-fil, s'affoiblit et tombe en langueur. La révolution ne doit s'annoncer qu'au moment qu'elle arrive, encore faut-il que la promptitude des évènements ne nuise pas à leur vraisemblance, ni leur vraisemblance à leur incertitude, conditions faciles à remplir séparément, mais difficiles à concilier. On écrirait des volumes sur l'art de la tragédie, sans épuiser un sujet si fécond ; mais la nature et le théâtre sont pour l'homme de génie deux livres qui les contiennent tous. C'est à ces études que je le renvoie. Mon dessein n'a été que d'éclaircir et de fixer, s'il étoit possible, les premières notions de l'art, pour épargner aux jeunes poètes de vains préjugés, de faux scrupules, et la perte d'un tems précieux.

p229

CHAPITRE 13

*de l' épopée.*

on vient de voir que la tragédie, en imitant une action grave, intéressante et mémorable, employe à nous la retracer, non-seulement le discours, signe intellectuel et factice de nos idées ; mais la ressemblance même, signe naturel et physique des choses. Pour suppléer à l' évidence du spectacle, l' épopée n' a que le récit, au moyen duquel il faut qu' elle donne à son imitation toutes les apparences de la réalité.

L' épopée est donc une tragédie dont l' action se passe dans l' imagination du lecteur. Ainsi, tout ce qui dans la tragédie est présent aux yeux, doit être présent à l' esprit dans l' épopée. Le poète est lui-même le décorateur et le machiniste ; et non-seulement il doit retracer dans ses vers le lieu de la scène, mais le tableau, le mouvement, la pantomime de l' action, en un mot tout ce qui tomberoit sous

p230

les sens si le poème étoit dramatique.

Il y a sans doute, pour cette imitation en récit, du désavantage du côté de la chaleur et de la vérité ; mais il y a de l' avantage du côté de la grandeur et de la magnificence du spectacle, du côté de l' étendue et de la durée de l' action, du côté de l' abondance et de la variété des incidens et des peintures.

Dans la tragédie, le lieu physique du spectacle oppose ses limites à l' essor de l' imagination, elle y est comme emprisonnée ; dans le poème épique, la pensée du lecteur s' étend au gré du génie du poète, et embrasse tout ce qu' il peint. Mille tableaux qui se succèdent dans les descriptions de Virgile, se succèdent aussi dans ma pensée, et en les lisant je les vois.

Le poème épique, à cet égard, est le désespoir du poète tragique. Combien celui-ci ne se trouve-t-il pas resserré sur le théâtre même le plus vaste, lorsqu' il se compare à son rival, qui n' a d' autres bornes que celles de la nature, qu' il franchit même quand il lui plait.

Un autre avantage de l' épopée sur la tragédie, c' est l' espace de tems fictif qu' elle peut donner à son action. Dans un spectacle qui ne doit durer que deux ou trois heures, dans une action, dont la chaleur doit sans cesse aller en croissant, parce qu' elle a pour mobiles des passions sans relâche, et pour objet une émotion qu' il ne faut pas laisser languir ; le tems fictif ne peut guère s' étendre avec vraisemblance au-delà d' une révolution du soleil. Mais le tems de l' épopée n' a de bornes que celles de son action, naturellement plus ou moins rapide, selon que le mouvement qui l' anime est plus violent ou plus doux. Voilà donc le génie du poète épique en liberté, soit pour le tems, soit pour les lieux, tandis que celui du poète tragique est à la gêne. Celui-ci est encore à l' étroit du côté des moyens, et bien plus sur notre théâtre que sur le théâtre d' Athènes. Je ne parle pas seulement du désavantage du lieu, mais de la loi qui astraint le poète à tirer

tous les incidens du fond même du sujet, sans le concours ni l' entremise d' aucune puissance étrangère ; au-lieu que si l' importance de l' action du poème épique le permet, on est libre d' y faire intervenir le ciel, l' enfer, la nature entière. Euripide et Sophocle introduisoient les dieux sur la scène tragique, ou les faisoient agir du dehors toutes les fois qu' ils en avoient besoin, soit pour le noeud, soit pour le dénouement ; mais sur la scène françoise, la nature livrée à elle-même, est réduite à produire elle seule tous les incidens de l' action. Il y a même une infinité de moyens naturels qui sont interdits à la tragédie, ou par les limites du tems, ou par celles de l' espace. Si elle les employe, c' est dans l' avant-scène, encore est-elle obligée de les indiquer en peu de mots ; sans même avoir le tems de peindre ce que les faits ont de plus touchant ; au-lieu que tout ce qui peut ajoûter à la grandeur, à l' intérêt,

au charme de l'illusion, trouve place  
dans l'épopée.

p233

La tragédie est obligée de commencer  
dans le fort de l'action, et assez près du  
dénouement pour laisser dans l'avant-scène  
tout ce qui suppose de longs intervalles ;  
son mouvement accéléré d'acte  
en acte est si continu, si rapide, l'inquiétude  
qu'elle répand est si vive, et l'intérêt  
de la crainte et de la pitié si pressant, que  
ce qu'on appelle épisodes, c'est-à-dire,  
les circonstances et les moyens de l'action,  
s'y réduisent presque à l'étroit besoin  
sans rien donner à l'agrément ; au-lieu que  
dans l'épopée la chaîne de l'action étant  
plus longue et le dessein plus étendu, les  
incidens, que je regarde comme la trame  
du tissu de la fable peuvent l'orne et l'enrichir  
de mille couleurs différentes. Faut-il,  
pour me faire entendre, une image  
plus sensible encore ? La tragédie est un  
torrent qui brise ou franchit les obstacles ;  
l'épopée est un fleuve majestueux qui suit  
sa pente, mais dont la course vagabonde  
se prolonge par mille détours. On voit  
donc que la tragédie l'emporte sur l'épopée

p234

par la rapidité, la chaleur, le pathétique  
de l'action ; mais que l'épopée l'emporte  
sur la tragédie, par la variété, la  
richesse, la grandeur et la majesté.  
" j'y vois aussi (me direz-vous) que tel  
sujet qui convient à la tragédie ne convient  
pas à l'épopée : soit parce que l'action  
en est trop essentiellement rapide et  
pressante pour souffrir de longs épisodes,  
soit parce qu'elle n'est pas assez féconde  
en tableaux variés et frappans pour suppléer  
à l'évidence de la représentation  
théâtrale ". Je l'avoue ; mais ce que j'entends,  
c'est que tout sujet qui convient à  
l'épopée doit convenir à la tragédie,  
c'est-à-dire, être capable d'exciter en  
nous l'inquiétude, la terreur et la pitié :

car s' il n' étoit pas assez intéressant pour la scène, il le seroit bien moins encore pour le récit, qui n' est jamais aussi animé. C' est dans ce sens-là qu' Aristote a dit, que le fond des deux poèmes étoit le même.  
" il faut (dit-il en parlant de l' épopée) en dresser la fable... etc. "

p235

en effet, l' on peut voir dans sa poétique, d' un côté le sujet de l' odissée dénué de ses épisodes, et tel qu' Homère l' eût conçu s' il eût voulu le mettre au théâtre ; de l' autre, celui d' Iphigénie en Tauride avant d' être accommodé au théâtre, et tel qu' il dépendoit d' Euripide d' en faire un poème épique ou un poème dramatique à son choix. En suivant son idée, pour la développer,

p236

essayons de disposer le sujet d' Iphigénie, comme Euripide l' eût disposé lui-même, s' il en eût voulu faire un poème en récit.  
Oreste couvert du sang de sa mere, et poursuivi par les Euménides, cherche un refuge dans le temple d' Apollon, de ce dieu qui l' a poussé au crime. Il embrasse son autel, l' implore, lui offre un sacrifice ; et l' oracle interrogé lui ordonne pour expiation, d' aller enlever la statue de Diane profanée dans la Tauride.  
Oreste prend congé d' électre. Il ne veut pas que Pilade le suive ; Pilade ne veut point l' abandonner : ce jeune prince quitte un pere accablé de vieillesse, dont il est l' appui, une mere tendre dont il fait les délices, et qui tous deux l' encouragent, en le baignant de larmes, à suivre un ami malheureux. Oreste présent à leurs adieux, se sent déchirer le coeur aux noms de fils, de pere et de mere.  
Il s' embarque avec son ami ; et si le petit voyage d' Ulisse et d' Aenée est traversé

p231



par tant d'obstacles, quelles ressources  
n' a pas ici le poète pour varier celui  
d' Oreste ? Qu' on s' imagine seulement qu' il  
parcourt la mer égée, où son pere et tous  
les héros de la Grèce ont été si long-tems  
le jouet des ondes ; qu' il la parcourt à la vûe  
de Scyros, où l' on avoit caché le jeune  
Achille ; à la vûe de Lemnos, où Philoctete  
avoit été abandonné ; à la vûe de Lesbos,  
où les grecs avoient commencé de  
signaler leur vengeance ; à la vûe du rivage  
de Troie dont la cendre fume encore ;  
qu' il a l' Hélespont, la Propontide,  
et l' Euxin à traverser pour arriver dans la  
Tauride. Quelle carrière pour le génie du  
poète !

Aux incidens naturels qui peuvent retarder  
tour-à-tour et favoriser l' entreprise  
d' Oreste, ajoûtez la haine des dieux  
ennemis du sang d' Agamemnon, la faveur  
des dieux qui le protègent, les furies  
attachées aux pas d' Oreste, et qui viennent  
l' agiter toutes les fois qu' il veut s' oublier  
dans les plaisirs ou dans le repos. Tous

p232

ces agens surnaturels vont mêler à l' action  
du poème un merveilleux déjà fondé  
sur la vérité relative, et adopté par l' opinion.  
Cependant, Thoas épouvanté par la  
voix des dieux, qui lui présage qu' un étranger  
lui arrachera le sceptre et la vie,  
Thoas ordonne que tous ceux que leur  
mauvais sort, ou leur mauvais dessein amenera  
dans la Tauride, soient immolés sur  
l' autel de Diane. Iphigénie en est la prêtresse ;  
elle a horreur de ces sacrifices ; et  
après avoir employé tout ce que l' humanité  
a de plus tendre et la religion de plus  
touchant, pour fléchir l' ame du tyran :  
" non (lui dit-elle) Diane n' est point une  
divinité sanguinaire ; et qui le sait mieux  
que moi " ? Alors elle lui raconte comment,  
destinée elle-même à être immolée  
sur son autel, elle a été enlevée par cette  
divinité bienfaisante. " jugez (conclut  
Iphigénie) si Diane se plairoit à voir  
couler un sang... etc. "

le tyran persiste. Oreste et Pilade abordent dans ses états ; ils sont arrêtés, conduits à l' autel ; et le poëme est terminé par la tragédie d' Euripide, dont je n' ai fait jusqu' ici que développer l' avant-scène. On voit par cet exemple, que l' action de l' épopée n' est que l' action de la tragédie plus étendue et prise de plus loin.

L' action de la tragédie doit être pathétique ; celle de l' épopée doit l' être aussi et dans le même sens, c' est-à-dire, capables d' inspirer la terreur et la compassion.

Le Tasse ne pensoit pas de même. *il poëma heroïco* (dit-il) *e una... etc.* . Il regarde le merveilleux comme la source du pathétique de l' épopée ; et laissant à la tragédie la terreur et la pitié, il réduit le poëme héroïque à l' admiration, le plus froid des sentimens de l' ame. S' il eût mis

sa théorie en pratique, son poëme n' auroit pas tant de charmes. Quelqu' admiration qu' inspire l' héroïsme, quelque surprise que nous cause le merveilleux répandu dans les fables d' Homère, de Virgile, et du Tasse lui-même, l' intérêt en seroit bien foible sans les épisodes terribles et touchans qui le raniment par intervalle ; et les poëtes l' ont si bien senti, qu' ils ont eü recours à chaque instant à quelque nouvelle scène tragique. Retranchez de l' iliade les adieux d' Andromaque et d' Hector, la douleur d' Achille sur la mort de Patrocle, et son entrevûe avec le vieux Priam ; retranchez de l' aenéide les épisodes de Laocoon et de ses enfans, de Didon, de Marcellus, d' Euriale, et de Pallas ; retranchez de la Jérusalem la mort de Dudon, celle de Clorinde, l' amour et la douleur d' Armide, et voyez ce que devient l' intérêt de l' action principale, réduite à l' admiration que peut causer le merveilleux des faits ou la beauté des caractères. Je l' ai déjà dit, on se lasse bientôt

d' admirer des héros que l' on ne plaint pas ;  
on ne se lasse jamais de plaindre des héros  
qu' on admire et qu' on aime. L' aliment de  
l' intérêt, soit épique, soit dramatique, est  
donc la crainte et la pitié. Il est vrai que  
la beauté des caractères y contribue, mais  
elle n' y suffit pas. *concorre... etc.*  
la règle la plus sûre dans le choix du  
sujet de l' épopée est donc de le supposer  
au théâtre, et de voir l' effet qu' il y produiroit.  
S' il est vraiment tragique et théâtral,  
son intérêt se répandra sur les épisodes ;  
au-lieu que s' il n' avoit rien de pathétique  
par lui-même, en vain les épisodes  
seroient intéressans, chacun d' eux ne communiqueroit  
à l' action qu' une chaleur accidentelle,  
qui s' éteindroit à chaque instant,  
et qu' on seroit obligé de ranimer  
sans cesse par quelque épisode nouveau.  
C' est, direz vous, donner à l' épopée  
des bornes trop étroites que de la réduire  
aux sujets tragiques. Mais l' on peut se souvenir  
que sans compter la tragédie grecque,

celle, dis-je, où tout se conduit par  
la fatalité ; j' en ai distingué trois genres,  
dans lesquels sont compris, je crois, tous  
les intérêts du coeur humain. Si ce n' est  
pas l' homme en proie à ses passions, ce  
sera l' innocence ou la vertu éprouvée par  
le malheur, ou poursuivie par le crime ;  
ce sera la bonté mêlée de faiblesse, entourée  
des pièges du plaisir et du vice, et  
obligée d' immoler sans cesse de doux penchant  
à de tristes devoirs. Or il y a peu  
de sujets intéressans qui ne reviennent à  
l' une de ces trois situations, ou mieux encore  
à quelqu' une de celles qui résultent  
de leur mélange.  
Il est vrai cependant que l' action de  
l' épopée n' est pas susceptible de la même  
chaleur, de la même rapidité que l' action  
de la tragédie. Par exemple, les sujets de  
Mérope et de Sémiramis ne souffriroient  
pas assez de relâche, pour donner au poète  
le tems de peindre et de décorer. Mais je  
me propose de faire sentir cette différence

en parlant des moeurs.

p237

L' action de la tragédie doit être importante et mémorable ; de même et plus essentiellement encore celle de l' épopée. Or cette importance consiste dans la grandeur des motifs, et dans l' utilité de l' exemple. Un poète qui choisit pour sujet une action dont l' importance n' est fondée que sur des opinions particulières à certains peuples, se condamne par son choix à n' intéresser que ces peuples, et à voir tomber avec leurs opinions toute la grandeur de son sujet. Celui de l' aenéide, tel que Virgile pouvoit le présenter, étoit beau pour tous les hommes ; mais dans le point de vûe sous lequel le poète l' a envisagé, il est bien éloigné de cette beauté universelle : aussi le sujet de l' odissée, comme l' a conçu

p238

Homère (abstraction faite des détails) est-il bien supérieur à celui de l' aenéide. Les devoirs de roi, de pere et d' époux, appellent Ulysse à Itaque ; la superstition seule appelle Aenée en Italie. Qu' un héros échappé à la ruine de sa patrie avec un petit nombre de ses concitoyens, surmonte tous les obstacles pour aller donner une patrie nouvelle à ses malheureux compagnons ; rien de plus intéressant ni de plus noble. Mais que par un caprice du destin il lui soit ordonné d' aller s' établir dans tel coin de la terre plutôt que dans tel autre, de trahir une reine qui s' est livrée à lui, et qui l' a comblé de biens, pour aller enlever à un jeune prince une femme qui lui est promise ; voilà ce qui a pû intéresser les dévots de la cour d' Auguste, et flatter un peuple enivré de sa fabuleuse origine, mais ce qui ne peut nous paroître que ridicule ou révoltant. Pour justifier Aenée on ne cesse de dire qu' il étoit pieux, c' est en quoi nous le trouvons pusillanime. La piété envers des dieux injustes ne peut

p239

être reçue que comme une fiction puérile, ou comme une vérité méprisable.

Ainsi, ce que l' action de l' aenéide a de grand est pris dans la nature ; ce qu' elle a de petit est pris dans le préjugé.

L' action de l' épopée doit donc avoir une grandeur et une importance universelles, c' est-à-dire, indépendantes de tout intérêt, de tout système, de tout préjugé national, et fondées sur les sentimens et sur les lumières invariables de la nature.

On a prétendu que l' épopée tiroit son importance de la qualité des personnages : il est certain que la querelle d' Agamemnon avec Achille n' auroit rien d' intéressant si elle se passoit entre deux soldats : pourquoi ?

Parce que les suites n' en seroient pas les mêmes. Mais qu' un plébéien, comme Marius ; qu' un homme privé, comme Cromwell, Fernand Cortès, etc. Entreprene, exécute de grandes choses, soit pour le bonheur, soit pour le malheur de l' humanité ; son action aura toute l' importance qu' exige la dignité de l' épopée.

p240

On veut que l' objet principal soit un intérêt public, et il est vrai que l' action en a plus d' importance ; mais je ne pense pas qu' on en doive faire une règle à l' épopée non plus qu' à la tragédie. Un fils, dont le pere gémiroit dans les fers, et qui tenteroit, pour le délivrer, tout ce que la nature et la vertu, la valeur et la piété peuvent entreprendre de courageux et de pénible ; ce fils, de quelque condition qu' on le supposât, seroit un héros digne de l' épopée, et son action mériteroit un Voltaire ou un Fénelon. On

p241

éprouve même qu' un intérêt particulier est plus sensible qu' un intérêt public, et la raison en est prise dans la nature. Cependant,

comme le poème épique est sur-tout  
l' école des maîtres du monde, ce sont  
les intérêts qu' ils ont en main qu' il doit leur  
apprendre à respecter. Or ces intérêts ne  
sont pas ceux de tel ou de tel homme,  
mais ceux de l' humanité en général, le plus  
grand et le plus digne objet du plus noble  
de tous les poèmes. C' est sur-tout lorsqu' on  
veut mouvoir la grande machine du merveilleux  
qu' il faut prendre un intérêt public,  
vû le préjugé puérile, mais universel,  
qui nous fait croire que les dieux se mêlent  
des grandes choses, et qu' ils négligent les  
petites. C' est ainsi qu' est fondé le merveilleux  
du paradis perdu et de l' iliade. Dans  
l' un il s' agit de perdre la race humaine, de  
lui fermer les portes du ciel, et de l' associer  
au malheur des anges rebelles : dans  
l' autre il s' agit de décider du sort de deux  
nations, dont presque tous les héros tiennent  
aux dieux par les liens du sang.

p242

Mais alors même il faut se souvenir que  
l' intérêt commun ne nous attache que par  
des affections personnelles ; et dans une  
action publique, quelque importante qu' elle  
soit, il est plus avantageux qu' on ne pense  
d' introduire quelquefois des épisodes pris  
dans la classe des hommes obscurs : leur  
simplicité noblement exprimée a quelque  
chose de plus touchant que la dignité  
des moeurs héroïques. Qu' un héros fasse  
de grandes choses, on s' y attendoit, on  
n' en est point surpris. Mais que d' une ame  
vulgaire naissent des sentimens sublimes,  
la nature qui les produit seule, s' en applaudit  
davantage, et l' humanité se complaît  
dans ces exemples qui l' honorent.  
Le moment le plus pathétique de la  
conjuratation de Portugal, n' est pas celui  
où tout un peuple, armé dans un instant,  
se soulève et brise ses fers ; mais celui où  
une femme obscure paroît tout-à-coup,  
avec ses deux fils, au milieu de l' assemblée  
des conjurés, tire deux poignards de  
sous sa robe, les remet à ses deux enfans,

p243

et leur dit : " ne me les rapportez que teints du sang des espagnols " . Combien de traits plus courageux, plus honorables, plus touchans que ceux que consacre l' histoire, demeurent plongés dans l' oubli ! Et quel trésor pour la poésie si elle avoit soin de les recueillir ! Un vieillard, par ce zèle de religion qui fait des martyrs à l' erreur comme à la vérité, avoit encouru la peine des galères. (je dis le fait dans sa simplicité) comme on l' y conduisoit, son fils se présente, et s' adressant à celui qui commandoit la chaîne, " je suis (lui dit-il) le fils de ce vieillard : ... etc. " on le refuse ; il insiste, il met tout en usage ; enfin l' échange est accepté. Il délivre son pere, il se met à sa place ; et ce vertueux jeune homme est

p244

huit ans parmi les forçats, sans qu' il lui échappe une plainte, jusqu' au moment que le ciel permet qu' on le découvre et qu' on le délivre. Supposez seulement que le capitaine de la galère, son ancien ami, le reconnoisse à la chiourme, et voyez quelle scène, quel tableau pathétique cette rencontre va vous donner. Dans un débordement de l' Adige, le pont de Vérone fut emporté, une arcade après l' autre. Il ne restoit plus que l' arcade du milieu, sur laquelle étoit une maison, et dans cette maison une famille entière. Du rivage on voyoit cette famille éplorée tendre les mains, demander du secours. Cependant la force du torrent détruisoit à vûe d' oeil les piliers de l' arcade. Dans ce péril, le comte Spolverini propose une bourse de cent louis à celui qui aura le courage d' aller sur un batteau délivrer ces

p245

malheureux. Il y avoit à courir le danger d' être emporté par la rapidité du fleuve, ou de voir, en abordant au-dessous de la maison, crouler sur soi l' arcade ruinée. Le concours du peuple étoit innombrable,

et personne n' osoit s' offrir. Dans ce moment passe un villageois. On lui dit quelle est l' entreprise proposée, et quel sera le prix du succès. Il monte sur un batteau, gagne à force de rames le milieu du fleuve, aborde, attend au bas de la pile que toute la famille, pere, mere, enfans, et vieillards, se glissant le long d' une corde, soient descendus dans le batteau. " courage (dit-il) vous voilà sauvés " . Il rame, surmonte l' effort des eaux, et regagne enfin le rivage.

Le comte Spolverini veut lui donner la récompense promise. " je ne vends point ma vie (lui dit le villageois) ; mon travail suffit pour me nourrir, moi, ma femme et mes enfans ; donnez cela à cette pauvre famille, qui en a besoin plus que moi " .

p246

Il seroit bien facile, je crois, d' ennoblir de tels incidens sans en altérer le pathétique ; et un poëme où l' humanité se présenteroit sous des formes si touchantes, se passeroit fort bien de ce qu' on appelle le merveilleux.

Indépendamment de ces exemples répandus dans l' épopée, l' action principale doit se terminer à une moralité, dont elle soit le développement ; et plus cette vérité morale aura de poids, plus la fable aura d' importance. Mais pour cela il n' est pas besoin que l' exemple, ou la vérité qu' il renferme, soit présentée sous le voile de l' allégorie, comme l' exige Lebossu. " Homère (dit-il) a fait la fable et le dessein de ses poëmes... etc. " Homère seroit, je crois, bien surpris d' entendre comme on lui fait composer ses poëmes. Aristote ne le seroit pas moins, du sens qu' on donne à ses leçons. " la fable (dit ce philosophe, est la composition

p247

des choses " . Or deux choses composent la fable (dit Lebossu) ; la vérité qui lui sert de fondement, et la fiction qui



déguise la vérité, et qui lui donne la forme de fable. Aristote n' a jamais pensé à ce déguisement. Il ne veut pas que la fable enveloppe la vérité, il veut qu' elle l' imite. Ce n' est donc pas dans l' allégorie, mais dans l' imitation qu' il en fait consister l' essence. Le propre de l' allégorie est que l' esprit y cherche un autre sens que celui qu' elle présente. Or dans la querelle d' Achille et d' Agamemnon, le sens littéral et simple nous satisfait aussi pleinement que dans la guerre civile entre César et Pompée. Le sens moral de l' odysée n' est pas plus mystérieux : il est direct, immédiat, aussi naturel enfin que dans un exemple tiré de l' histoire ; et l' absence d' Ulysse, prise à la lettre, a toute sa moralité. La peine inutile que Lebossu s' est donnée pour appliquer son principe à l' aénéide, auroit dû l' en dissuader. Qui jamais avant lui s' étoit avisé de voir dans l' action de ce poème " l' avantage

p248

d' un gouvernement doux et modéré sur une conduite dure, sévère, et qui n' inspire que la crainte " . Voilà où conduit l' esprit de système. On s' aperçoit que l' on s' égare, mais on ne veut pas reculer. L' abbé Terrasson veut que, sans avoir égard à la moralité, on prenne pour sujet de l' épopée l' exécution d' un grand dessein, et en conséquence il condamne le sujet de l' iliade, qu' il appelle une inaction. Mais la colère d' Achille ne produit-elle pas son effet, et l' effet le plus terrible, par l' inaction même de ce héros ? Ce n' est pas la colère d' Achille en elle-même, mais la colère d' Achille fatale aux grecs, qui fait le sujet de l' iliade. Si par elle une armée triomphante passe tout-à-coup de la gloire de vaincre à la honte de fuir, et de la plus brillante prospérité à la plus affreuse désolation, l' action est grande et pathétique. Le Tasse prétend qu' Homère a voulu démontrer dans Hector, que c' est une chose très-louable de défendre sa patrie,

p249

et dans Achille, que la vengeance est digne  
d' une grande ame. *le quali opinioni  
essendo... etc.* Homère n' a  
pensé à rien de tout cela : car, 1 il n' a  
jamais été douteux qu' il fût beau de servir  
sa patrie, et il n' a jamais été utile de  
persuader qu' il fût grand de se venger soi-même.  
Il est encore moins raisonnable de prétendre  
que l' iliade soit l' éloge d' Achille ;  
c' est vouloir que le paradis perdu soit  
l' éloge de satan. Un panégyriste peint les  
hommes comme ils doivent être ; Homère  
les peint comme ils étoient. Achille et la  
plûpart de ses héros ont plus de vices que  
de vertus, et l' iliade est plutôt la satire  
que l' apologie de la Grèce.  
Je ne sais pas pourquoi l' on cherche dans  
l' iliade une autre moralité que celle qui  
se présente si naturellement ; celle que le  
poète annonce en débutant, et qu' il met  
encore dans la plainte d' Achille à sa mere

p250

après la mort de son ami Patrocle. " ah,  
périssent dans l' univers les contentions et  
les querelles ! ... etc. "  
on voit ici bien clairement ce que j' ai  
dit de la passion, que pour avoir sa moralité  
elle doit être funeste à celui qui s' y  
livre. C' est un principe qu' Homère seul a  
connu parmi les poètes anciens, et s' il l' a  
négligé à l' égard d' Agamemnon, il l' a observé  
à l' égard d' Achille.  
Lucain est sur-tout recommandable  
par la hardiesse avec laquelle il a choisi et  
traité son sujet aux yeux des romains devenus  
esclaves, et dans la cour de leur  
tyran.

p251

Ce génie audacieux avoit senti qu' il  
étoit naturel à tous les hommes d' aimer la  
liberté, de détester qui l' opprime, d' admirer  
qui la défend : il a écrit pour tous les  
siècles ; et sans l' éloge de Néron, dont il  
a souillé son poëme, on le croiroit d' un

ami de Caton.

Le but de la henriade est le même en un point que celui de la pharsale ; mais il embrasse de plus grandes vûes. à l' effroi des guerres civiles, que l' un et l' autre poème apprennent à détester, se joint dans l' exemple de la ligue la juste horreur du fanatisme et de la superstition, ces deux tisons de la discorde, ces deux fléaux de l' humanité.

Ainsi, la grandeur et l' importance de l' action de l' épopée dépendent de l' importance et de la grandeur de l' exemple qu' elle contient ; exemple d' une passion

p252

pernicieuse à l' humanité, sujet de l' iliade : exemple d' une vertu constante dans ses projets, ferme dans les revers, et fidèle à elle même ; sujet de l' odissée, etc. Dans les exemples vertueux, les principes, les moyens, la fin, tout doit être noble et digne ; la vertu n' admet rien de bas. Dans les exemples vicieux, un mélange de force et de foiblesse, loin de dégrader le tableau, ne fait que le rendre plus naturel et plus frappant. Que d' un intérêt puissant naissent des divisions cruelles, on a dû s' y attendre, et l' exemple est infructueux ; mais que l' infidélité d' une femme, et l' imprudence d' un jeune insensé dépeuplent la Grèce et embrasent la Phrygie, cet incendie allumé par une étincelle inspire une crainte salutaire ; l' exemple instruit en étonnant.

Quoique la vertu heureuse soit un exemple encourageant pour les hommes, il ne s' ensuit pas que la vertu infortunée soit un exemple dangereux : qu' on la présente telle qu' elle est dans le malheur, sa situation

p253

ne découragera point ceux qui l' aiment. Caton n' étoit pas heureux après la défaite de Pompée ; et qui n' envierait le sort de Caton tel que nous le peint Sénèque, *inter ruinas publicas stantem* ?

Il est de toute évidence que l'unité d'action est essentielle à la tragédie ; que tous les épisodes, c'est-à-dire tous les incidents particuliers, doivent concourir au noeud ou au dénouement de l'action principale, et l'on est assez d'accord sur ce point. Mais on a long-tems disputé, sur-tout en Italie, sur l'unité d'action du poème héroïque. à l'autorité d'Aristote et à l'exemple d'Homère on oppose le succès de l'Arioste, qui ayant abandonné cette règle, n'est pas moins lû et relû (dit Le Tasse), *da tutte... etc.* Le Tasse, après avoir rendu ce beau témoignage à l'Arioste, ne laisse pas de se décider pour l'unité d'action. " la fable

p254

(dit-il) est la forme du poème : ... etc. "

Gravina est du nombre de ceux qui pensoient que le poème épique étoit dispensé de l'unité d'action, et la raison qu'il en donne suffiroit seule pour faire sentir son erreur.

J'avoueraï, si l'on veut, qu'un poème qui embrasse plusieurs actions ne laisse pas d'être un poème ; mais la question est de savoir si ce poème est bien composé. Or quelques beautés qu'il puisse avoir d'ailleurs, quelques succès qu'elles obtiennent, il est certain que la duplicité, ou la multiplicité d'action divise l'intérêt, et par conséquent l'affoiblit.

M De Lamothe prétend que l'unité de personnage supplée à l'unité d'action, et qu'elle suffit à l'épopée. Distinguons pour plus de clarté, dans l'intérêt même de

p255

l'action, l'unité collective et l'unité progressive.

L'unité collective consiste à réunir tous les voeux en un point, et à décider dans l'ame du lecteur, ou du spectateur, ce qu'il doit desirer ou craindre.

Toutes les fois qu'on nous présente des hommes opposés d'intérêts, dont les succès sont incompatibles, et dont l'un ne peut être heureux que par la perte ou le

malheur de l' autre, notre coeur choisit de  
lui-même et sans le secours de la réflexion,  
celui dont la bonté ou la vertu est  
le plus digne de nous attacher, et nous  
nous mettons à sa place. Dès-lors tout ce  
qui le touche nous est personnel ; notre  
ame passe dans la sienne : voilà l' intérêt  
décidé. Si les deux partis opposés nous  
présentent des personnages intéressans, et  
qui balancent notre affection, ou leur bonheur  
est incompatible, ou il peut se concilier.  
Dans le premier cas l' intérêt se partage  
et s' affoiblit dans ses alternatives.  
Dans le second, notre inclination prend  
une direction moyenne, et se termine au

p256

point où les deux partis peuvent enfin se  
réunir. Le poète doit donc avoir grand  
soin de rendre ce point de réunion sensible ;  
c' est de-là que dépend la décision de  
nos voeux, et ce qu' on appelle unité  
d' intérêt. Enfin si les partis opposés nous sont  
odieux ou indifférens l' un et l' autre, nous  
les livrons à eux-mêmes sans nous attacher  
à leur sort : c' est la guerre des vautours ;  
alors il n' y a d' autre intérêt que celui de la  
curiosité, qui se réduit à peu de chose. Il  
s' ensuit que dans toute composition intéressante  
il doit y avoir au-moins un parti  
fait pour gagner notre bienveillance ; mais  
qu' il n' y ait dans ce parti qu' une seule personne,  
ou qu' il y en ait mille, cela est  
égal ; l' unité de voeu fera l' unité d' intérêt.  
Il est vrai que l' unité de personne supplée  
en quelque chose à l' unité progressive  
de l' intérêt de l' action ; mais si les accidens  
réunis sur le même personnage sont  
indépendans les uns des autres, l' intérêt  
de chaque situation cesse, où elle se dénoue :  
nouvel incident, nouvelle inquiétude ;

p257

nouveau péril, nouvelle crainte ;  
nouveau malheur, nouvelle pitié. D' un  
poème tissu d' incidens détachés, l' intérêt  
peut donc renaître d' instans en instans ;

mais alors la crainte, la pitié, l' inquiétude se terminent à la solution de chacun de ces noeuds ; et s' il y a une action principale, elle devient indifférente. Pour réunir les intérêts épisodiques il faut donc qu' elle en soit le centre, c' est-à-dire, que l' événement qui doit la terminer dépende des incidens, et que chacun d' eux fasse partie ou des moyens, ou des obstacles. Le Tasse a peint l' unité d' action par une grande et belle image. Mais dans cette image on ne voit que ce qui contribue au succès de l' action, l' on n' y voit pas ce qui le retarde et le rend douteux ou pénible : or

p258

l' unité dépend du concours des obstacles comme de celui des moyens. Du-reste, l' alternative proposée par Le Tasse, que toutes les parties du poème soient, comme dans le mécanisme du monde, ou de nécessité, ou de simple agrément, cette alternative donne aux poètes une liberté dont ils ont abusé trop souvent. Je sais qu' on ne doit pas exiger dans le tissu de l' épopée, des liaisons aussi étroites, aussi intimes que dans celui de la tragédie ; mais encore faut-il que les parties fassent un tout, et que les détails forment un ensemble. L' épisode d' Armide est l' exemple de la liberté légitime dont les poètes peuvent user. La délivrance des lieux saints est l' action de ce poème, et les charmes

p259

d' une enchanteresse, qui prive l' armée de Godefroi de ses héros les plus vaillans, concourent à nouer l' action en même tems qu' ils l' embellissent ; au-lieu que l' épisode d' Olinde et de Sophronie, quoique touchant en lui-même, est hors d' oeuvre et ne tient à rien. Pope compare le poème épique à un jardin. " la principale allée est grande... etc. " si l' on considère ainsi l' épopée, il est évident qu' il n' y a plus cette unité d' où dépend l' intérêt : car d' allée en allée le jardin de Pope sera

bien-tôt un labyrinthe ; et comme il n' en est aucune qu' on ne pût supprimer sans changer la grande, il n' en est aucune aussi qui ne pût mener à de nouvelles routes multipliées à l' infini. J' en reviens donc à l' image du fleuve dont les obstacles prolongent le cours, mais qui dans ses détours les plus longs ne cesse de suivre sa pente. Il se partage en rameaux, forme des îles

p260

qu' il embrasse, reçoit des torrens, des ruisseaux, de nouveaux fleuves dans son sein.

Mais soit qu' il entre dans l' océan par une ou plusieurs embouchures, c' est toujours le même fleuve qui suit la même impulsion.

L' analogie de la fable épique avec cette image donnera l' idée de l' unité d' action telle que je la conçois, et telle qu' on en voit peu d' exemples : elle donnera de même l' idée de la variété ; car tantôt le fleuve traverse des cités opulentes ; tantôt il arrose de riches campagnes ; tantôt il roule entre des montagnes et à-travers des rochers escarpés.

Ainsi l' unité de l' action n' en exclut pas l' étendue. Celle de la tragédie n' est guère qu' un tableau ; celle de l' épopée est une suite de tableaux qui peuvent aisément se multiplier sans se confondre. Aristote veut avec raison que la mémoire les embrasse ; et ce n' est pas mettre le génie à l' étroit, que de lui permettre de s' étendre aussi loin que la mémoire. Ceux qui ont voulu prescrire

p261

un tems à l' épopée, n' ont pas fait attention qu' on peut franchir des années en un seul vers, et que les événemens de quelques jours peuvent remplir un long poème. On a calculé que la durée de l' action de l' iliade est de quarante-sept jours ; celle de l' odissée, de cinquante-huit, sans compter l' avant-scène ; et celle de l' énéïde, de deux saisons, l' été et l' automne. Rien de tout cela ne fait règle. Que l' action dure tant qu' il est naturel et vraisemblable

qu' elle a duré ; mais que le rapport des faits, des lieux et des tems ait cette justesse précise d' où dépend l' air de vérité. Quant au nombre des incidens, on peut les multiplier sans crainte ; ils feront un tout régulier, pourvu qu' ils naissent les uns des autres, et qu' ils aboutissent au même point. Ainsi quoiqu' Homère, pour éviter la confusion, n' ait pris pour sujet de l' iliade que l' incident de la colère d' Achille, l' enlèvement d' Hélène vengé par la ruine de Troïe n' en seroit pas moins une action

p262

unique, et telle que l' admet l' épopée dans sa plus grande simplicité. Une action vaste a l' avantage de la fécondité, d' où résulte celui du choix : elle laisse à l' homme de goût et de génie la liberté de reculer dans l' enfoncement du tableau ce qui n' a rien d' intéressant, et de présenter sur les premiers plans les objets capables d' émouvoir l' ame. Si Homère avoit embrassé dans l' iliade l' enlèvement d' Hélène vengé par la ruine de Troïe, il n' auroit eu ni le loisir, ni la pensée de décrire des tapis, des casques, des boucliers, etc. Achille dans la cour de Déidamie, Philoctete à Lemnos, et tant d' autres incidens pleins de noblesse et d' intérêt, parties essentielles de son action, l' auroient suffisamment remplie ; peut-être même n' auroit-il pas trouvé place pour ses dieux, et il y auroit perdu peu de chose. La seconde guerre punique traitée par Silius Italicus, et la guerre civile par Lucain, sont des sujets trop vastes, dit Le Tasse ; ils

p263

n' ont pas laissé place à l' invention. Cela prouveroit tout-au-plus qu' un sujet vaste déroberoit quelque chose à la gloire du poète, mais non pas à la bonté du poème. L' action de l' épopée doit être entière comme celle de la tragédie. Le Tasse remarque avec raison que le poème du Roland



amoureux a son commencement, et n' a pas sa fin ; que celui du Roland furieux a sa fin, et n' a pas son commencement : les deux ensemble, dit-il, font une action complete. Et il ajoûte " c' est un tissu du même fil ; mais la seconde partie est mieux nouée, mieux colorée que la première " .

Je n' ai considéré jusqu' ici le sujet de l' épopée qu' en lui-même ; mais quelle qu' en soit la beauté naturelle, ce n' est encore qu' un marbre informe que le ciseau doit animer.

La composition de l' épopée embrasse trois points principaux : le plan, les caractères et le style. On distingue dans le plan

p264

l' exposition, le noeud et le dénouement ; dans les caractères, les passions et la morale ; dans le style, les qualités relatives au sujet et aux personnages.

L' exposition a trois parties : le début, l' invocation, et l' avant-scène.

Le début n' est que le titre du poème plus développé ; il doit être noble et simple.

M Racine le fils définit l' épopée, une action que raconte une muse, une action qui se passe chez les hommes, mais qui est conduite par des êtres supérieurs ; et il en conclut que l' invocation est essentielle à l' épopée. Mais si une action toute naturelle peut être grande et pathétique, féconde en événements mémorables et en magnifiques tableaux, elle sera digne de l' épopée, et le poète n' aura pas besoin qu' une muse la lui révele.

Lucain qui ne devoit être que trop instruit des malheurs de sa patrie, au lieu d' invoquer un dieu pour l' inspirer, se transporte tout-à-coup au tems où s' alluma la guerre civile. Il frémit, il s' écrie :

p265

" citoyens, arrêtez : quelle est votre fureur ? ... etc. "  
ce mouvement est plein de chaleur ;  
une invocation eût été froide à sa place.

Quant aux faits qui n' ont pu venir naturellement à la connoissance des hommes, comme le poète suppose qu' ils lui sont révélés, on a raison de vouloir qu' une invocation les précède, non-seulement dans le début du poème, mais dans le cours du récit, toutes les fois qu' il est censé avoir besoin de l' inspiration. Il seroit peu vraisemblable que Virgile, sans se dire inspiré, nous fît le détail de ce qui se passe aux enfers. De même, lorsque les choses que le poète va décrire lui semblent au-dessus de ses forces, il est naturel et décent qu' il invoque un dieu pour le soutenir ; et ce mouvement de l' ame, plein de chaleur et d' éloquence, a le double avantage de réveiller l' attention du lecteur, et d' animer le récit du poète.

p266

L' avant-scène est le développement de la situation des personnages au moment où commence le poème, et le tableau des intérêts opposés, dont la complication va former le noeud de l' intrigue. Dans l' avant-scène, ou le poète suit l' ordre des événemens, et la fable se nomme simple ; ou il laisse derriere lui une partie de l' action pour se replier sur le passé, et la fable se nomme implexe. Celle-ci a un grand avantage : non-seulement elle anime la narration en introduisant un personnage plus intéressé et plus intéressant que le poète, comme Henri Iv, Ulysse, énée, etc. Mais encore, en prenant le sujet par le centre, elle fait refluer sur l' avant-scène l' intérêt de la situation présente des acteurs, par l' impatience où l' on est d' apprendre ce qui les y a conduits. Toutefois de grands événemens, des tableaux variés, des situations pathétiques, ne laissent pas de former le tissu d' un beau poème, quoique présentés dans leur ordre naturel. Boileau traite de maigres historiens,

p267

les poètes qui suivent l' ordre des

tems ; mais n' en déplaie à Boileau, l' exactitude ou les licences chronologiques sont très-indifférentes à la beauté de la poésie ; c' est la chaleur de la narration, la force des peintures, l' intérêt de l' intrigue, le contraste des caractères, le combat des passions, la vérité et la noblesse des moeurs, qui sont l' ame de l' épopée, et qui feront du morceau d' histoire le plus exactement suivi, un poème épique admirable. Le noeud de l' intrigue a été jusqu' ici la partie la plus négligée du poème épique, tandis que dans la tragédie elle s' est perfectionnée de plus en plus. On a osé se détacher de Sophocle et d' Euripide ; mais on a craint d' abandonner les traces d' Homère : Virgile l' a imité, et l' on a imité Virgile. Cependant la règle est la même pour l' épique et pour le dramatique. Dans la tragédie, tout concourt au noeud ou au dénouement ; tout devrait donc y concourir dans l' épopée. Dans la

p268

tragédie, un incident, une situation en produit une autre ; dans le poème épique, les incidens et les situations devraient s' enchaîner de même. Dans la tragédie, l' intérêt croît d' acte en d' acte, et le péril devient le plus pressant ; le péril et l' intérêt devraient donc avoir les mêmes progrès dans l' épopée. Enfin le pathétique est l' ame de la tragédie ; il devrait donc être l' ame de l' épopée, et prendre sa source dans les divers caractères et les intérêts opposés. Qu' on examine après cela quel est le plan des poèmes anciens. L' iliade a deux especes de noeuds : la division des dieux, qui est froide et choquante ; et celle des chefs, qui ne fait qu' une situation. La colère d' Achille prolonge ce tissu de périls et de combats, qui forment l' action de l' iliade ; mais cette colère toute fatale qu' elle est, ne se manifeste que par l' absence d' Achille, et les passions n' agissent sur nous que par leur développement. L' amour et la douleur d' Andromaque ne produisent qu' un intérêt momentané. Presque tout le reste du poème

p269

se passe en assauts et en batailles : tableaux qui ne frappent guère que l'imagination, et dont l'intérêt ne va jamais jusqu'à l'âme. Le plan de l'odyssée et celui de l'énéide sont plus variés ; mais comment les situations y sont-elles amenées ? Un coup de vent fait un épisode ; et les aventures d'Ulysse et d'énée ressemblent aussi peu à l'intrigue d'une tragédie, que les voyages d'Anson.

Sans disputer à Homère le titre de génie par excellence, de père de la poésie et des dieux ; sans examiner s'il ne doit ses idées qu'à lui seul, ou s'il a pu les puiser dans les poètes qui l'avoient précédé ; enfin sans nous attacher à des personnalités inutiles, même à l'égard des vivans, et à plus forte raison à l'égard des morts ; attribuons si l'on veut tous les défauts d'Homère à son siècle, et toutes ses beautés à lui seul. Mais après cette distinction, partons de ce principe, qu'il n'est pas plus raisonnable de donner pour modèle en

p270

poésie le plus ancien poème connu, qu'il le seroit de donner pour modèle en horlogerie la première machine à rouage et à ressort, quelque mérite qu'on doive attribuer aux inventeurs de l'une et de l'autre. Pourquoi donc ne feroit-on pas à l'égard d'Homère, et de Virgile son imitateur, ce qu'on a fait à l'égard de Sophocle et d'Euripide ? On a distingué leurs beautés de leurs défauts ; on a pris l'art où ils l'ont laissé ; on a essayé de faire toujours comme ils avoient fait quelquefois ; et c'est sur-tout dans la partie de l'intrigue, que Corneille et Racine se sont élevés au-dessus d'eux. Supposons que tout le poème de l'énéide fût tissu comme le quatrième livre ; que les incidens naissant les uns des autres, pussent produire et entretenir jusqu'à la fin cette variété de sentimens et d'images, ce mélange d'épique et de dramatique, cette alternative pressante d'inquiétude et de surprise, de terreur et de pitié ; l'énéide ne seroit-elle pas supérieure à ce qu'elle est ?

p271

L' épopée, pour remplir l' idée d' Aristote, devrait donc être une tragédie composée d' un nombre de scènes indéterminé, dont les intervalles seroient occupés par le poète : tel est ce principe dans la spéculation ; c' est au génie seul à juger s' il est praticable.

à l' égard du dénouement, Le Tasse décide qu' il doit être heureux, c' est-à-dire, terminer l' action par le triomphe de la vertu, et par le châtement du crime ; en quoi, dit-il, le poème épique donne plus de plaisir que la tragédie : *perche l' huomo non... etc.*

mais dans l' un et l' autre poème, c' est la nature du sujet qui décide si l' évènement doit être heureux ou malheureux. Il est heureux par exemple dans l' odyssee, dans l' énéide, dans la henriade, dans la jérusalem délivrée ; il est malheureux dans l' iliade, dans la pharsale, dans le paradis

p272

perdu ; et tout cela est bien. Du reste, c' est par l' impression de douleur ou de joie que nous fera l' évènement, qu' on peut juger de l' intérêt du poème. Lorsqu' on voit les états d' un prince désolés en son absence par des tyrans qui s' en sont emparés ; sa femme persécutée pour choisir entre eux un époux ; son fils, dans l' âge le plus tendre, exposé chaque jour à périr dans les embûches qu' ils lui dressent ; son pere et sa mere au bord du tombeau, et demandant au ciel son retour ; on est soi-même impatient de le voir rentrer dans ses états, en chasser les usurpateurs, et consoler son peuple et sa famille. Tout ce qui retarde cet évènement nous afflige ; et si le péril est bien ménagé, il fait trembler jusqu' au moment où la crainte fait place à la joie. Tel seroit l' intérêt de l' odyssee, si ce poème avoit été fait dans la force du génie d' Homère. Mais qu' énée, après avoir quitté Carthage, aborde ou n' aborde pas en Italie, qu' il s' y établisse, ou qu' il en soit chassé, c' est de quoi l' on s' inquiette

assez peu ce me semble ; et si nous recueillons les voix, il y en aura beaucoup pour Turnus.

Le poète en méditant son sujet, doit donc se demander d'abord si l'on sera bien inquiet de l'évènement, bien soulagé s'il est heureux, bien affligé s'il est funeste ; ce pressentiment sera la plus sûre épreuve de l'importance et de la bonté du sujet qu'il aura choisi.

Le dénouement de l'épopée, comme celui de la tragédie, doit trancher le fil de l'action par la cessation des périls et des obstacles, ou par la consommation du malheur.

Par exemple, la cessation de la colère d'Achille fait le dénouement de l'Iliade ; la mort de Pompée, celui de la Pharsale ; la mort de Turnus, celui de l'Énéide.

Ainsi l'action de l'Iliade finit au dernier livre ; celui de la Pharsale, au huitième ; celui de l'Énéide, au dernier vers. On sent donc bien que le dénouement du poème ne doit rien laisser en suspens. Mais la fable peut être composée de telle sorte, que

la révolution décisive laisse encore quelques mouvemens à calmer, quelques forfaits à punir, ou quelques doutes à dissiper.

Après la bataille de Pharsale, on demanderait ce qu'est devenu Pompée ; après la mort de Pompée, on demanderait si ce crime a été puni ou impuni, avoué ou désavoué par César : de même, après la mort de Patrocle et la réconciliation d'Achille avec Agamemnon, on demanderait si le retour de ce héros a changé la face des choses. Il y avait donc après le dénouement de l'Iliade et de la Pharsale, quelque chose à désirer encore : c'est ce qu'on a désigné sous le nom d'achevement. Mais il faut l'abrégé le plus qu'il est possible : il est froid s'il est prolongé.

Je distingue dans l'épopée deux sortes de personnages : les uns remplis par le poète lui-même ; et les autres, par ses acteurs. Le premier rôle du poète est celui de témoin ; et Castelvetro veut qu'il soit

désintéressé,... etc. Pour éviter, dit-il, le

p275

soupçon de partialité. Mais cette loi justement imposée à l' historien qui doit convaincre, est trop sévère pour le poète qui ne veut que persuader ; et s' il doit éviter la véhémence du plaidoyer et tout ce qui ressemble à la déclamation, il doit s' éloigner encore plus de l' indifférence et de la froideur qui convient à la gravité de l' histoire. Qu' un poète raconte sans s' émouvoir des choses terribles et touchantes, on l' écoute sans être ému, on voit qu' il récite des fables ; mais qu' il tremble, qu' il gémissé, qu' il verse des larmes, ce n' est plus un poète, c' est un spectateur attendri dont la situation nous pénètre.

Le chœur fait partie des mœurs de la tragédie ancienne ; les réflexions et les sentimens du poète font partie des mœurs de l' épopée.

Tel est l' emploi qu' Horace attribue au chœur, et tel est le rôle que fait Lucain dans tout le cours de son poème. Qu' on

p276

ne dédaigne pas l' exemple de ce poète. Ceux qui n' ont lu que Boileau, méprisent Lucain ; mais ceux qui lisent Lucain, font bien peu de cas du jugement que Boileau en a porté. On reproche avec raison à Lucain d' avoir donné dans la déclamation ; mais combien il est éloquent lorsqu' il n' est pas déclamateur ! Combien les mouvemens qu' excite en lui-même ce qu' il raconte, communiquent à ses récits de chaleur et de pathétique !

César, après s' être emparé de Rome sans aucun obstacle, veut piller les trésors du temple de Saturne, et un citoyen s' y oppose. L' avarice, dit le poète, est donc le seul sentiment qui brave le fer et la mort !

Les loix n' ont plus d' appui contre leur oppresseur,... etc.

Les deux armées sont en présence ; les

soldats de César et de Pompée se reconnoissent ;  
ils franchissent le fossé qui les sépare ;

p277

ils se mêlent ; ils s' attendrissent ; ils  
s' embrassent : le poète saisit ce moment  
pour reprocher à ceux de César leur coupable  
obéissance.

Lâches, pourquoi gémir, pourquoi verser des  
larmes ? ... etc.

César au milieu d' une nuit orageuse,  
frappe à la porte d' un pêcheur. Celui-ci  
demande, quel est ce malheureux échappé  
du naufrage ? Le poète ajoute :  
il est sans crainte ; il sait qu' une cabane  
vile... etc.

Sur le point de décrire la bataille de  
Pharsale, saisi d' horreur, il s' écrit :  
ô Rome ! Où sont tes dieux ? Les siècles  
enchaînés,... etc.

p278

C' en est assez pour indiquer le mélange  
de dramatique et d' épique dont le poète  
peut faire usage, même dans sa narration  
directe, et le moyen de rapprocher l' épopée  
de la tragédie dans la partie qui les  
distingue le plus.

Mais, dira-t-on, si le rôle du chœur rempli  
par le poète, étoit une beauté dans  
l' épopée, pourquoi Lucain seroit-il le seul  
des poètes anciens qui s' y seroit livré ?  
Pourquoi ? Parce qu' il est le seul que le  
sujet de son poème ait intéressé vivement.  
Il étoit romain ; il voyoit encore les traces  
sanglantes de la guerre civile. Ce n' est

p279

ni l' art ni la réflexion qui lui a fait prendre  
le ton dramatique ; c' est son ame, c' est la  
nature elle-même ; et le seul moyen de  
l' imiter dans cette partie, c' est de se pénétrer  
comme lui.

Le second rôle du poète est, comme



je l' ai dit, celui de décorateur et de machiniste :  
il n' est en scène que pour y peindre  
ce que le lecteur doit se représenter.  
Il n' a donc qu' à se demander à lui-même :  
si l' action que je raconte se passoit sur un  
théâtre qu' il me fût libre d' aggrandir et  
de disposer d' après nature, comment seroit-il  
le plus avantageux de le décorer,  
pour l' intérêt et l' illusion du spectacle ?  
Le plan idéal qu' il s' en fera lui-même  
sera le modèle de sa description ; et s' il a  
bien vû le tableau de l' action en la décrivant,  
en la lisant on le verra de même.  
Il en est des personnages comme du  
lieu de la scène : toutes les fois que leurs  
vêtemens, leur attitude, leurs gestes, leur  
expression, soit dans les traits du visage,

p280

soit dans les accents de la voix, intéressent  
l' action que le poète veut peindre, il doit  
nous les rendre présens. Lorsque Vénus se  
montre aux yeux d' Aenée, Virgile nous la  
fait voir comme si elle étoit sur la scène :  
*namque humeris... etc. .*  
Il nous fait voir de même Camille lorsqu' elle  
s' avance au combat,  
*ut regius ostro... etc. .*  
On peut voir des exemples de la pantomime exprimée par  
le poète dans la dispute d' Ajax  
et d' Ulysse pour les armes d' Achille.  
(métam liv 13.) si l' un et l' autre  
héros étoient sur la scène, ils ne nous seroient  
pas plus présens. Mais le modèle le plus  
parfait de l' action théâtrale exprimée dans  
le récit du poète, c' est la peinture de la  
mort de Didon.

p281

Le talent distinctif du poète épique est  
celui d' exposer l' action qu' il raconte : son  
génie consiste à inventer des tableaux  
avantageux à peindre, et son goût à ne  
peindre de ces tableaux que ce qu' il est  
intéressant d' y voir. Homère peint plus en  
détail ; c' est le talent du poète, dit Le Tasse :  
Virgile peint à plus grandes touches ; c' est

le talent du poète héroïque ; et c' est en  
quoi le style de l' épopée differe de celui  
de l' ode, laquelle n' ayant que de petits  
tableaux, les finit avec plus de soin.

J' ai dit que le contraste des tableaux  
en variant les plaisirs de l' ame, les rendoit  
plus vifs, plus touchans. C' est ainsi qu' après  
avoir traversé des déserts affreux,  
l' imagination n' en est que plus sensible à  
la peinture du palais d' Armide. C' est ainsi  
qu' au sortir des enfers, où Milton vient

p282

de nous mener, nous respirons avec volupté  
l' air pur du jardin de délices. Que  
le poète se ménage donc avec soin des passages  
du clair à l' obscur, du gracieux au  
terrible ; mais que cette variété soit  
harmonieuse, et qu' elle ne prenne jamais rien  
sur l' analogie du lieu de la scène, avec  
l' action qui doit s' y passer. Ce n' est point  
un riant ombrage qu' Achille doit chercher  
pour pleurer la mort de Patrocle ; mais le  
rivage aride et solitaire d' une mer en silence,  
ou dont les mugissemens sourds répondent  
à sa douleur.

On ne sait pas assez combien l' imagination  
ajoute quelquefois au pathétique de  
la chose ; et c' est un avantage inestimable  
de l' épopée que de pouvoir donner un  
nouveau fond à chaque tableau qu' elle  
peint. Mais une règle bien essentielle, et  
dont j' exhorte les poètes à ne jamais  
s' écarter, c' est de réserver les peintures  
détaillées pour les momens de calme et de relâche :  
dans ceux où l' action est vive et rapide,  
on ne peut trop se hâter de peindre à

p283

grandes touches ce qui est de spectacle et  
de décoration. Je n' en citerai qu' un exemple.  
Le lever de l' aurore ; la flotte d' Aenée  
voguant à pleines voiles ; le port de Carthage  
vuide et désert ; Didon, qui du haut  
de son palais voit ce spectacle, et dans sa  
douleur, s' arrache les cheveux et se meurtrit  
le sein, tout cela est exprimé dans

l' aenéide en moins de cinq vers.  
On sent que Virgile étoit impatient de  
faire parler Didon, et de lui céder le théâtre.  
C' est ainsi que le poète doit en user  
toutes les fois que l' action le presse de faire  
place à ses acteurs ; et c' est-là ce qui fait  
que le style même du poète est plus ou  
moins grave, plus ou moins orné dans  
l' épopée, selon que la situation des choses  
lui permet ou lui interdit les détails

p284

poétiques. Je n' ajoûterai rien de plus à ce  
que j' ai dit dans le chapitre onzième au  
sujet de ces descriptions, que j' appelle ici  
décorations théâtrales.  
La scène est la même dans la tragédie  
et dans l' épopée pour le style, le dialogue  
et les moeurs ; ainsi, pour savoir si la dispute  
d' Achille avec Agamemnon, l' entretien  
d' Ajax avec Idoménée, etc. Sont tels  
qu' ils doivent être dans l' iliade, il n' y a  
qu' à les supposer au théâtre.  
Cependant, comme l' action de l' épopée  
est moins serrée et moins rapide que  
celle de la tragédie, la scène y peut avoir  
plus d' étendue et moins de chaleur. C' est-là  
que seroient merveilleusement placées  
ces belles conférences politiques dont les  
tragédies de Corneille abondent. Mais  
dans sa tranquillité même la scène épique  
doit être intéressante : rien d' oisif, rien de  
superflu. Encore est-ce peu que chaque  
scène ait son intérêt particulier, il faut  
qu' elle concoure à l' intérêt général de  
l' action ; que ce qui la suit en dépende,

p285

et qu' elle dépende de ce qui la précède.  
à ces conditions on ne peut trop multiplier  
les morceaux dramatiques dans l' épopée :  
ils y répandent la chaleur et la vie.  
Qu' est-ce qui manque à la henriade  
pour être le plus beau des poèmes connus ?  
Quelle sagesse dans la composition !  
Quelle noblesse dans le dessein ! Quel coloris !  
Quelle ordonnance ! Quel poème enfin

que la henriade, si le poète eût connu toutes ses forces lorsqu' il en a formé le plan ; s' il y eût déployé la partie dominante de son talent et de son génie, le pathétique de Mérope et d' Alzire, l' art de l' intrigue et des situations ? Si la plupart des poèmes manquent d' intérêt, c' est parce qu' il y a trop de récit et trop peu de scènes.

Les poèmes, où par la disposition de la fable les personnages se succèdent comme les incidens, et disparaissent pour ne plus revenir ; ces poèmes qu' on peut appeller épisodiques, ne sont pas susceptibles d' intrigues. Je ne prétends pas ici en condamner

p286

l' ordonnance ; je dis seulement que ce ne sont pas des tragédies en récit. Cette définition ne convient qu' aux poèmes dans lesquels des personnages permanens, amenés dès l' exposition, peuvent occuper alternativement la scène, et par des combats de passion et d' intérêt nouer et soutenir l' action. Telle étoit la forme de l' iliade et de la pharsale, si les poètes avoient eû l' art ou le dessein d' en profiter.

L' iliade a été plus que suffisamment analysée par les critiques de ces derniers tems ; mais prenons la pharsale pour exemple de la négligence du poète dans la contexture de l' intrigue. D' où vient qu' avec le plus beau sujet et le plus beau génie Lucain n' a pas fait un beau poème ? Est-ce pour avoir observé l' ordre des tems et l' exactitude des faits ? J' ai répondu à cette critique. Est-ce pour n' avoir pas employé le merveilleux ? Nous verrons dans la suite combien l' entremise des dieux est peu essentielle à l' épopée. Est-ce

p287

pour avoir manqué de peindre en poète, ou les personnages, ou les tableaux que lui présentoit son action ? Les caractères de Pompée et de César, de Brutus et

de Caton, de Marcie et de Cornélie,  
d' Afranius, de Vultéius et de Sceva, sont  
saisis et dessinés avec une noblesse et une  
vigueur dont nous connoissons peu d' exemples.  
Le deuil de Rome à l' approche de  
César, les proscriptions de Sylla, la forêt de  
Marseille et le combat sur mer, l' inondation du  
camp de César, la réunion des deux armées,  
le camp de Pompée consumé par  
la soif, la mort de Vultéius et des siens,  
la tempête que César essuie, l' assaut soutenu  
par Sceva, le charme de la thessalienne,  
tous ces tableaux, et une infinité  
d' autres, répandus dans ce poëme, ne  
sont peints quelquefois qu' avec trop de  
force, de hardiesse et de chaleur. Les discours  
répondent à la beauté des peintures ;  
et si dans l' un et l' autre genre Lucain passe  
quelquefois les bornes du grand et du vrai,

p288

ce n' est qu' après y avoir atteint, et pour  
vouloir renchérir sur lui-même. Le plus  
souvent le dernier vers est ampoulé et le  
précédent est sublime. Qu' on retranche  
de la pharsale les hyperboles et les longueurs,  
défauts d' une imagination vive et  
féconde, corrections qui n' exigent qu' un  
trait de plume ; il restera des beautés dignes  
des plus grands maîtres, et que l' auteur  
des horaces, de cinna, de la mort de  
Pompée ne trouvoit pas au-dessous de lui.  
Cependant, avec tant de beautés la pharsale  
n' est que l' ébauche d' un beau poëme,  
non-seulement par le style qui en est inculte  
et raboteux ; non-seulement par le  
défaut de variété dans les couleurs des  
tableaux, vice du sujet plutôt que du poëte ;  
mais sur-tout par le manque d' ordonnance  
et d' ensemble dans la partie dramatique.  
L' entretien de Caton avec Brutus,  
le mariage de Caton et de Marcie, les  
adieux de Cornélie et de Pompée, la  
capitulation d' Afranius avec César, l' entrevûe  
de Pompée et de Cornélie après la

p289

bataille ; toutes ces scènes, à quelques longueurs près, sont si intéressantes et si nobles ! Pourquoi ne les avoir pas multipliées ? Pourquoi Caton, cet homme divin, si dignement annoncé au second livre, ne reparoît-il plus ? Pourquoi ne voit-on pas Brutus en scène avec César ? Pourquoi Cornélie est-elle oubliée à Lesbos ? Pourquoi Marcie ne va-t-elle pas l' y joindre, et Caton l' y trouver en même tems que Pompée ? Quelle entrevûe ! Quels sentimens ! Quels adieux ! Le beau contraste de caractères vertueux, si le poète les eût rapprochés ! Ce n' est pas à moi à tracer un tel plan ; j' en conçois les difficultés, mais j' écris ici pour les hommes de génie. Les moeurs de l' épopée sont les mêmes que celles de la tragédie, aux différences près qu' exigent l' étendue et la durée de l' action. L' épopée demande que le passage d' un état de fortune à l' autre, ou si l' on veut, de la cause à l' effet, soit progressif et assez lent pour donner aux incidens le tems de se développer. Les passions qu' elle employe

p290

ne doivent donc pas être des mouvemens rapides et passagers, mais des sentimens vifs et durables, comme le ressentiment des injures, l' amour, l' ambition, le desir de la gloire, l' amour de la patrie, etc. Delà vient que le bossu croit devoir préférer pour l' épopée des moeurs habituelles, à des moeurs passionnées ; mais il se trompe, et la preuve en est dans l' avantage du poème pathétique sur le poème qui n' est que moral. Les habitudes sont fortes, mais elles sont presque toutes froides, si la passion ne s' y mêle, et ne les sauve de la langueur.

" la beauté de l' action tragique consiste (dit Le Tasse) dans une révolution soudaine et inattendue,... etc. "

p291

cette distinction n' est fondée ni en exemple, ni en raison ; et Gravina me

semble avoir mieux vû que Le Tasse, lorsqu' il demande pour l' épopée comme pour la tragédie, des caractères mêlés de vices et de vertus. " Homère, dit-il, voulant peindre des moeurs véritables... etc. "

p293

on sent bien cependant que cette théorie mal entendue détruirait la règle de l' unité des moeurs : il ne suffiroit pas même de donner aux poètes, comme a fait Aristote, l' alternative de peindre des moeurs égales, ou également inégales ; car à la faveur de cette inégalité constante, il n' est point de composé moral si monstrueux qu' on ne pût former. Le précepte d' Horace de suivre l' opinion, ou d' observer les convenances, est un guide beaucoup plus sûr. Mais en suivant le précepte d' Horace, il ne faut point perdre de vûe le principe de Gravina.

Comme la tragédie n' est qu' un moment de la vie d' un homme ; que dans ce moment même il est violemment agité d' un intérêt principal et d' une passion dominante ; il doit dans ce court espace suivre une même impulsion, et n' essayer que le flux et le reflux naturels à la passion qui le domine. Au lieu que l' action du poème épique étant étendue à un plus long espace de tems, la passion a ses relâches, et l' intérêt ses diversions : c' est un champ libre et vaste pour " l' inconstance et l' instabilité, qui est le plus commun et apparent vice de la nature humaine " . La sagesse et la vertu seules sont au-dessus des révolutions,

p294

et c' est un genre de merveilleux qu' il est bon de réserver pour elles.

Ainsi, quoique chacun des personnages employés dans l' épopée, doive avoir un caractère déterminé, les orages qui s' y élèvent ne laissent pas quelquefois d' en troubler la surface, et d' en dérober le fond. Mais il faut observer aussi qu' on ne change jamais sans cause d' inclination, de sentiment

et de dessein : ces changemens ne s'opèrent, s'il est permis de le dire, qu'au moyen des contrepoids : tout l'art consiste à charger à-propos la balance ; et ce genre de mécanisme exige une connoissance profonde de la nature. Voyez dans britannicus avec quel art les contrepoids sont ménagés dans les scènes de Burrhus avec Néron, de Néron avec Narcisse ; et au contraire, prenons le dernier livre de l'Iliade. Achille a porté la vengeance de Patrocle jusqu'à la barbarie. Priam vient se jeter à ses pieds pour lui demander le corps de son fils. Achille s'émeut, se laisse fléchir ; jusques-là cette scène est

p295

sublime. Achille invite Priam à prendre du repos. " fils de Jupiter (lui répond le divin Priam)... etc. " quoi de plus pathétique et de moins offensant que cette réponse ! Qui croiroit que c'est à ces mots qu'Achille redevient furieux ? Il s'apaise de nouveau ; il fait laisser sur le chariot de Priam une tunique et deux voiles pour envelopper le corps, avant de le rendre à ce père affligé. Il le prend entre ses bras, le met sur un lit, et place ce lit sur le chariot. Alors il se met à jeter de grands cris ; et s'adressant à Patrocle : " mon cher Patrocle (lui dit-il) ne sois pas irrité contre moi " . Ce retour est encore admirable ; mais achevons. " mon cher Patrocle,... etc. " ; car (on s'attend qu'il va dire, je n'ai pu résister aux larmes de ce père infortuné ; mais non) : " car il m'a apporté

p296

une rançon digne de moi. " ces disparates prouvent que jamais on n'a moins connu l'héroïsme que dans les tems appelés héroïques.

Les convenances dont parle Horace sont, 1 dans le rapport mutuel des qualités d'un caractère, et des forces respectives de ses affections et de ses penchans : 2 dans le rapport de ce même caractère



et de tout ce qui le compose, avec l' idée  
que nous avons des moeurs de son sexe,  
de son âge, de sa qualité, de son état,  
de son pays, etc.

Horace, comme je l' ai dit, donne le  
choix de suivre ou les convenances ou  
l' opinion ; mais il est aisé de voir quelle est  
sur l' opinion l' avantage des convenances.  
Dans tous les tems, les convenances suffisent  
à la persuasion et à l' intérêt. On n' a  
besoin de recourir ni aux moeurs, ni aux  
préjugés du siècle d' Homère, pour fonder  
les caractères d' Ulysse et d' Achille. Le  
premier est dissimulé : le poète lui donne  
pour vertu la prudence ; le second est colère :

p297

il lui donne la valeur. Ces convenances  
sont invariables, comme les essences  
des choses ; au lieu que l' autorité de  
l' opinion tombe avec elle : tout ce qui est faux  
est passager ; l' erreur elle-même méprise  
l' erreur ; la vérité seule, ou ce qui lui  
ressemble, est de tous les pays et de tous  
les siècles.

Homère est divin dans cette partie ; et  
si l' on examine bien pourquoi il dessine si  
purement, on en trouvera la raison dans  
la simplicité de ses caractères. Que dans  
la tragédie un personnage soit agité de  
divers sentimens ; que dans son ame l' habitude,  
le naturel, la passion actuelle se  
combattent ; ces mouvemens tumultueux  
sont favorables à une action qui ne dure  
qu' un jour. Mais si elle doit durer une année,  
comme il faut plus de consistance, il  
faut aussi plus de simplicité. Je conseillerois  
donc aux poètes épiques de prendre  
des caractères simples, des moeurs homogènes,  
une seule passion, une seule vertu,  
un naturel bien décidé, bien affermi par

p298

l' habitude, et analogue au sentiment dont  
il sera le plus affecté.

Les convenances relatives au sexe, à  
l' âge, à l' état, à la qualité des personnes,

ne sont pas une règle invariable. Si l' on en croyoit certains critiques, on ne peindroit les femmes qu' avec des vices ; il est cependant injuste et ridicule de leur refuser des vertus : la foiblesse même et la timidité qui sont comme naturelles à leur sexe, n' empêchent pas qu' elles ne soient bien souvent fortes et courageuses dans le péril et dans le malheur. Je crois avoir répondu dans l' apologie du théâtre aux reproches les plus spécieux qu' on ait jamais fait à leur sexe. Ainsi lorsqu' on peindra une Camille, une Clorinde, une Cornélie, on sera dans la vérité comme lorsqu' on peindra une Armide, une Didon, une Calypso. J' observerai cependant qu' on a toujours supposé aux femmes des passions plus vives qu' aux hommes ; soit que plus retenus par les bienséances, les mouvemens de leur ame en deviennent

p299

plus véhémens ; soit que la nature leur ayant donné des organes plus déliés, l' irritation en soit plus facile et plus prompte. On peut voir à l' égard des passions cruelles, que toutes les divinités du Tartare nous sont peintes par les anciens sous les traits du sexe le plus foible, mais qu' ils croyoient le plus passionné. Comme on lui attribue des passions plus violentes, on lui attribue aussi des sentimens plus délicats ; et ce n' est pas sans raison qu' on a fait les graces et la volupté du même sexe que les furies. Horace nous a peint les moeurs des âges d' après nature, et Scaliger du côté vicieux

p300

y ajoute encore de nouveaux traits. La jeunesse, dit-il, est présomptueuse et crédule, facile à former des liaisons et à s' y livrer ; pleine de sensibilité pour les malheurs d' autrui, et indifférente sur les siens ; fière, violente, avide de gloire, colère, prompte à se venger, ne pardonnant jamais les mépris qu' elle essuie, et méprisant

elle-même tout ce qui ne lui ressemble pas. La vieillesse, dit-il encore, est défiante et soupçonneuse, parce qu' elle a sans cesse présentes les perfidies et les noirceurs dont elle a été tant de fois ou la victime

p301

ou le témoin ; et comme les jeunes gens mesurent tout sur l' espérance de l' avenir, les vieillards jugent de tout sur le souvenir du passé. Ils se décident rarement sur des choses dont ils n' ont pas vû des exemples, plus rarement encore ils se détachent de leur sentiment, et ne souffrent presque jamais qu' on préfère celui des autres ; pusillanimes et opiniâtres, cruels dans leurs haines, tristes dans leurs réflexions, d' une curiosité importune, et prévoyant toujours quelque desastre près d' arriver. Quant à l' état des personnes, le villageois, dit le même critique, est naturellement stupide, crédule, timide, opiniâtre, indocile, présomptueux, enclin à croire qu' on le méprise, et détestant ce mépris. L' habitant des villes est lâche, craintif, plein d' orgueil, indolent, plus prompt en paroles qu' en actions, plongé dans le luxe et dans la mollesse, superbe envers ceux qui lui cèdent, bas avec ceux qui lui imposent ; de la nature du crocodile. L' homme de guerre, ajoute-t-il, est malfaisant, ami du

p302

desordre, se vantant de ses faits glorieux, soupirant après le repos, et le quittant dès qu' il l' a trouvé. On voit dans tous ces états des exemples de tous ces vices, peut-être même sont-ils plus fréquens que ceux des qualités contraires ; et la comédie qui peint les hommes du côté vicieux et ridicule, a grand soin de recueillir ces traits. Mais et les vices et les vertus d' état peuvent souffrir mille exceptions, comme les vices et les vertus qui caractérisent les âges ; et en invitant les poètes à ne pas perdre de vûe ces caractères généraux, je crois devoir

les encourager à s' en éloigner au besoin,  
sur-tout dans la poésie héroïque, où l' on  
peint la nature, non telle qu' elle est communément,  
mais telle qu' elle est quelquefois.  
Achille et Télémaque sont du même  
âge, et rien ne se ressemble moins. On  
aime à voir sur-tout dans les vieillards les  
vertus opposées aux défauts qu' on leur attribue.  
Un vrai sage, comme Alvarès, est  
bien plus intéressant, et n' est pas moins

p303

dans la nature qu' un prétendu sage comme  
Nestor.  
Cette variété dans les moeurs du même  
âge ou de la même condition, tient au  
fond du naturel, qui n' est ni absolument  
différent, ni absolument le même dans tous  
les hommes. Chacun de nous est en abrégé  
dans son enfance ce qu' il sera dans tous les  
âges de la vie, avec les modifications que  
les ans doivent opérer. Or ces modifications  
diffèrent selon la constitution primitive ;  
ensorte, par exemple, que le feu de  
la jeunesse développe en l' un des vices, et  
en l' autre des vertus. Les forces augmentent,  
mais la direction reste, à moins que  
la contention de l' habitude n' ait fait violence  
au naturel, ce qui sort de la règle  
commune.  
Il y a des qualités naturelles et corelatives,  
auxquelles il est important d' avoir  
égard dans la peinture des moeurs : je n' en  
citerai que quelques exemples. De deux  
amis, le plus tendre est naturellement le  
plus âgé : en cela Virgile a bien saisi la

p304

nature, lorsqu' il a peint Nisus se dévouant  
à la mort pour sauver le jeune Euriale. Par  
une raison à-peu-près semblable, la tendresse  
d' un pere pour son fils est plus vive  
que celle d' un fils pour son pere. Ainsi,  
lorsque dans l' odyssée Ulysse et Télémaque  
se retrouvent, les larmes de Télémaque  
sont essuyées quand celles d' Ulysse  
coulent encore. L' amour d' une mere pour

ses enfans est plus passionné que celui d' un  
pere ; et le marquis Maffeï nous en a donné  
un exemple bien précieux et bien touchant.  
Dans sa mérope, cette mere persuadée  
qu' elle ne reverra plus son fils, s' abandonne  
à sa douleur. Un sujet fidele et  
zélé l' invite à s' armer d' un courage égal  
aux malheurs qui l' accablent ; et il lui cite  
l' exemple d' Agamemnon, à qui les dieux  
demanderent sa fille en sacrifice, et qui  
eut le courage de la livrer à la mort. à  
quoi Mérope répond :  
*ô cariso, ... etc.*  
le marquis Maffeï a eu la modestie de

p305

dire à ce sujet : " ce beau sentiment n' est  
pas sorti de l' ame du poëte, ... etc. "  
il raconte donc qu' une mere se  
montrant inconsolable de la perte de son  
fils unique enlevé à la fleur de son âge, un  
saint homme pour l' en consoler, lui rappella  
l' exemple d' Abraham qui s' étoit soumis  
avec tant de constance à la volonté de  
Dieu, quoique le sacrifice qu' il lui demandoit  
fût celui de son fils unique. Ah, monsieur,  
lui répondit cette mere desolée,  
Dieu n' auroit jamais demandé ce sacrifice  
à une mere ! Cette différence est merveilleusement  
observée dans l' orphelin de la  
Chine entre Zamti et Idamé. Toutefois la  
nature même se laisse vaincre quelquefois  
par la passion ou par le fanatisme ; et une  
Médée, une Léontine, quoique plus rare  
dans la nature, n' est pas hors de la vérité.  
En traitant du choix dans l' imitation,  
j' ai parlé des convenances relatives au siècle

p306

et au pays du personnage qu' on employe,  
et de l' art de les rapprocher de  
nos moeurs, en conciliant la vérité absolue  
avec la vérité relative.  
Je me contenterai d' observer ici que les  
moeurs les plus favorables à la poësie sont  
celles qui s' éloignent le moins de la nature :  
1 parce qu' elles sont plus fortement

prononcées, soit dans les vices, soit dans  
les vertus ; que les passions s' y montrent  
toutes nues et dans leur plus grande vigueur :  
2 parce que ces moeurs, affranchies  
de l' esclavage des préjugés, ont dans  
leur simplicité noble quelque chose de rare  
et de merveilleux qui nous saisit et nous  
enlève. écoutez ce que disoit à Cortès  
l' un des envoyés des peuples du Mexique :  
" si tu es un dieu cruel, voilà six esclaves,  
mange-les,... etc. " on raconte que le chef d' une  
nation sauvage, amie des anglois, ayant  
été amené à Londres et présenté à la cour,

p307

le roi lui demanda si ses sujets étoient  
libres. " s' ils sont libres ! Oui sans doute,  
répondit le sauvage : je le suis bien, moi  
qui suis leur chef " . Voilà de ces traits  
qu' on chercheroit en vain parmi les nations  
civilisées de l' Europe : leurs vertus,  
ainsi que leurs vices, ont une couleur artificielle  
qu' il faut observer avec soin pour  
les peindre avec vérité.

Il seroit important de faire voir ici comment  
les différentes passions prennent la  
teinture des divers caractères, et comment  
ceux-ci sont modifiés par les différentes  
passions. Mais cet objet, digne d' occuper  
la vie entière d' un homme de génie,  
est au-dessus de mes forces et au-delà  
des bornes de l' ouvrage que j' ai entrepris.  
Tout ce que je puis, c' est de recommander  
aux poètes de ne jamais le perdre de  
vûe. C' est de l' accord qui règne entre les  
qualités primitives et les modes accidentels  
d' un même caractère, que résultera  
l' ensemble du dessein, l' illusion de la peinture,  
la vérité de l' imitation.

p308

Un article aussi important que les convenances  
est celui de l' intérêt. Le poème  
épique, comme la tragédie, peut être  
constitué de manière que le personnage  
intéressant ait une bonté de moeurs sans  
mélange, qu' il soit innocent, vertueux,

digne à tous égards d' admiration et d' amour ;  
et alors le poète doit écarter du  
caractère de son héros tout ce qui peut  
diminuer les sentimens qu' il veut qu' il  
inspire.

Mais l' épopée, comme la tragédie,  
admet dans les personnages, même intéressans,  
un certain mélange de bonnes et  
de mauvaises qualités, analogues entre  
elles ; et c' est au poète à ne leur donner  
que de ces foiblesses ou de ces passions  
auxquelles il est naturel de pardonner et  
de compâtir.

Comme on a voulu exclure l' amour de  
la tragédie, on a voulu l' exclure de l' épopée.  
Mais si j' ai fait voir qu' il est digne  
de l' une, il est inutile de prouver qu' il n' est  
pas indigne de l' autre.

p309

Je ne prétens pas, comme Le Tasse,  
qu' Homère n' a pas moins chanté l' amour  
d' Achille pour Patrocle, que sa colère  
contre Agamemnon ; mais je pense que  
l' amour est aussi compatible que la colère  
avec les vertus d' un héros ; que dans tous  
les pays et dans tous les âges, il a influé  
sur le sort des plus grands hommes et des  
états les plus puissans ; et que par conséquent  
la peinture de ses dangers est une  
leçon que les poètes ne doivent jamais se  
lasser de donner au monde.

Du reste, que ce soit l' amour, la colère,  
l' ambition, la tendresse filiale, le zele pour  
la religion ou pour la patrie ; il est  
très-essentiel à l' épopée, comme à la tragédie,  
d' être animée par quelque passion ; et plus  
elle aura de chaleur, plus l' action sera vive  
et rapide. On a distingué, assez mal-à-propos  
ce me semble, le poème épique moral,

p310

du poème épique passionné ; car le  
poème moral n' est intéressant qu' autant  
qu' il est passionné lui-même. Supposons,  
par exemple, qu' Homère eût donné à  
Ulysse l' inquiétude et l' impatience naturelles

à un bon pere, à un bon époux, à  
un bon roi, qui loin de ses états et de sa  
famille, a sans cesse présens les maux que  
son absence a pu causer ; supposons dans  
le poëme de Télémaque, ce jeune prince  
plus occupé de l' état d' oppression et de  
douleur où il a laissé sa mere et sa patrie ;  
leurs caractères plus passionnés n' en seroient  
que plus touchans : et lorsque Télémaque  
s' arrache au plaisir, on aimeroit  
encore mieux qu' il cédât aux mouvemens  
de la nature, qu' aux froids conseils de la  
sagesse. Si ce poëme divin du côté de la  
morale, laisse desirer quelque chose, c' est  
plus de chaleur et de pathétique ; et c' est  
aussi ce qui manque à l' odyssee et à la  
plûpart des poëmes connus.  
Je ne prétens pas comparer en tous  
points le mérite d' un beau roman avec

p311

celui d' un beau poëme ; mais qu' il me soit  
permis de demander pourquoi certains  
romans nous arrachent des larmes, nous  
émeuvent, nous troublent, nous attachent  
jusqu' à nous faire oublier (je n' exagère pas)  
la nourriture et le sommeil ; tandis que nous  
lisons d' un oeil sec, je dis plus, tandis que  
nous lisons à peine sans une espèce de langueur,  
les plus beaux poëmes épiques ?  
C' est que dans ces romans le pathétique  
règne d' un bout à l' autre ; au lieu que dans  
ces poëmes il n' occupe que des intervalles,  
et qu' il y est souvent négligé. Les romanciers  
en ont fait l' ame de leur intrigue ; les  
poëtes épiques ne l' ont presque jamais employé  
qu' en épisodes. Il semble qu' ils réservent  
toutes les forces de leur génie pour  
les tableaux et les descriptions, qui cependant  
ne sont à l' épopée que ce qu' est à la  
tragédie le spectacle de l' action. Or le  
plus beau spectacle sans le secours du  
pathétique, seroit bientôt froid et languissant ;  
et c' est ce qui arrive à l' épopée quand  
la passion ne l' anime pas.

p312



En parlant du style poétique en général et de ses divers caractères, je crois avoir fait pressentir quel doit être le style du poème héroïque, soit en action, soit en récit.

La partie dramatique et pathétique de l'épopée doit pouvoir être transportée dans la tragédie sans changer de style et de ton. Qu'un acteur passionné parle dans l'un ou dans l'autre poème, son langage doit être le même. Ce n'est qu'autant que l'épopée admet des passions plus douces, des situations plus tranquilles, que le style en peut être moins sévère et plus décoré. Voyez les endroits de l'Andromaque où Racine a traduit en maître les vers de Virgile ; ces tableaux sont peints comme dans l'épopée, et ils devoient l'être, par la raison que tous les détails en sont intéressans, et que tout ce qui contribue à l'intérêt, c'est-à-dire à rendre plus vive la terreur ou la pitié, appartient à la tragédie. Addison, dans l'exposition de son caton, fait dire à l'un des fils de ce héros :  
*l'aube est couverte, le tems s'appesantit, et*

p313

*des nuages épais s'opposent à la naissance du jour, de ce jour qui doit décider du destin de caton et de Rome* . Cette description est vraiment tragique, parce qu'elle naît de la situation. Il est naturel que le fils de Caton à qui cette journée est redoutable, tire des présages de tout, et remarque les circonstances qui accompagnent la naissance de ce jour terrible. Si dans le poème épique le même acteur étoit dans la même situation, il devoit s'exprimer de même ; et il seroit ridicule qu'il dît comme Homère :  
" l'aurore avec ses doigts de rose, ouvre aux coursiers du soleil les portes de l'orient " . La qualité d'homme inspiré qu'on attribue au poète dans l'épopée, semble l'autoriser à prendre un ton plus haut, un style plus hardi que les personnages qu'on introduit sur la scène ; et dans cette partie, du moins le style du poème épique paroît devoir différer de celui de la tragédie. Il en diffère, je l'avoue, 1 en ce qu'il admet des détails et des ornemens qui conviennent au langage d'un homme tranquille,

et qui ne conviennent pas au langage d' un homme passionné : 2 en ce que le poète peut employer, comme je l' ai dit, les images de tous les tems, de tous les climats, de toutes les conditions de la vie ; contemporain de tous les âges, et citoyen de tous les lieux.

Tandis que l' acteur, quel qu' il soit, ne peut employer avec vraisemblance que les images qui lui sont familières, et qu' il n' a pas besoin de chercher. Mais, à cela près, qu' on me dise pourquoi le style du poète dans l' épopée seroit plus hardi, plus véhément, plus figuré que celui d' un personnage dramatique ? Le poète est inspiré, je le suppose ; mais un intérêt vif, une extrême sensibilité, une imagination échauffée par la grandeur de son objet, ne tiennent-ils pas lieu au personnage de la prétendue inspiration du poète ? Tandis que le sentiment conserve sa douceur naturelle, rien ne le peint mieux qu' une expression simple ; mais lorsqu' il conçoit le degré de chaleur de la passion,

rien ne lui convient mieux que le style figuré. Il n' y a que les mouvemens retenus ou naturellement froids, comme ceux du dépit, de la fierté, du dédain, etc. Qui exigent la gravité d' un style ferme et laconique ; et comme la nature est la même soit en récit, soit en action, la règle est commune aux deux genres. Que Priam aux pieds d' Achille, Achille avec Agamemnon, parlent dans l' épopée ou dans la tragédie, cela est égal ; leur langage est celui de la nature, et la vérité relative en est la même. Les adieux d' Hector et d' Andromaque, les regrets d' évandre sur la mort de Pallas, les plaintes de Nisus sur la mort d' Euriale, et une infinité d' autres morceaux de sentiment et de passion qui dans les poèmes épiques sont de très-belles scènes de tragédie, peuvent tous passer au théâtre sans qu' il y ait un seul mot à changer. Ce qui fait donc que le style grave et sévère domine dans la tragédie, c' est que les acteurs y sont communément plus

émus, plus préoccupés que n' est le poète

p316

ou le personnage qui parle dans l' épopée ;  
et si quelquefois l' enthousiasme de l' admiration,  
l' ivresse de l' amour, celle de la  
joie, ou l' émotion tempérée d' une ame  
qui espère ou qui jouit, trouve place dans  
la tragédie, alors le style en devient naturellement  
plus fleuri, plus brillant qu' il  
ne l' est dans des situations plus pénibles.  
Racine a merveilleusement observé ces  
nuances : de-là vient qu' il est à-la-fois si  
élégant et si naturel.

La qualité des personnages, soit dans  
la tragédie, soit dans l' épopée, décide  
aussi du plus ou moins de pompe et d' éclat  
que le style doit avoir. Le ton de Joad dans  
athalie doit être plus élevé que celui  
d' Abner. En général, le langage des acteurs  
subalternes doit approcher du familier  
noble, et celui des héros être plus  
élevé. Mais il faut distinguer encore parmi  
les personnages subordonnés, ceux qui  
par état doivent s' exprimer avec plus ou  
moins de noblesse. Le style d' Oreste et celui  
de Pilade peuvent être le même ; celui

p317

d' Orosmane doit être plus haut que celui  
de Corasmin : c' est la différence que met  
l' opinion entre un ami et un esclave.  
Après la définition que j' ai donnée de  
la poésie, après ce que j' ai dit de l' harmonie  
dont la prose est susceptible, il est presque  
inutile d' ajouter, que je ne crois pas  
qu' il soit de l' essence du poème héroïque  
d' être écrit en vers.  
Je n' en suis pas moins persuadé que c' est  
un mérite de plus quand on n' y perd rien  
du côté du naturel, de la chaleur, de  
l' énergie, du coloris, etc. Je suis même,  
comme on a pû le voir, fort éloigné de  
croire qu' il y ait de l' impossibilité à donner  
du nombre à notre vers héroïque ; et  
tel qu' il est encore à présent, il y auroit,  
ce me semble, un moyen d' en rompre la

monotonie, et d' en rendre, jusqu' à un certain point, l' harmonie imitative. Ce seroit d' y employer des vers de différente mesure, non pas mêlés au hasard, comme dans nos poësies libres, mais appliqués aux

p318

différens genres auxquels leur cadence est le plus analogue : par exemple, le vers de dix syllabes, comme le plus simple, aux morceaux pathétiques ; le vers de douze, aux morceaux tranquilles et majestueux ; le vers de huit, aux harangues véhémentes ; les vers de sept, de six, et de cinq, aux peintures les plus vives et les plus fortes.

Lorsque dans un essai sur le poëme épique je proposai, il y a quelques années, ce moyen d' en varier la marche, je n' en connoissois point d' exemple ; mais il en existoit un précisément conforme à mon idée dans le porte-feuille d' un homme de lettres, digne d' être proposé pour modèle des graces du style et de l' harmonie des vers. C' est avec cette variété qu' il a décrit nos campagnes d' Italie en 1733 et 1734.

Je n' en citerai pour exemple que la description des batailles de Parme et de Guastalle.

p319

*bataille de Parme.*

déjà les deux partis s' avançoient en silence ; ... etc.

p322

Cet art de changer de nombre, de croiser les vers, de varier les repos, d' arrondir la période poëtique, demande une oreille excellente ; mais aussi quel charme n' auroit pas un poëme écrit avec soin d' après le modèle que je viens de citer ? Et combien ce mélange de vers analogues aux mouvemens de l' ame et au caractère des objets, seroit supérieur à l' uniformité

de nos distiques et de l' octave italienne !  
Je ne sais si jamais personne osera  
essayer en grand de varier ainsi les vers  
de l' épopée ; mais je crois du-moins  
être bien sûr qu' on en viendra aux rimes  
croisées, soit dans l' épique, soit dans le  
dramatique, comme au seul moyen d' éviter  
la monotonie de nos vers rimés deux-à-deux,  
et d' en adoucir la contrainte.  
Je dois, avant de finir ce chapitre, combattre  
l' opinion de ceux qui regardent

p323

l' épopée comme interdite à nos poètes.  
Leur préjugé se fonde, 1 sur ce qu' on  
doit prendre dans l' histoire de son pays le  
sujet que l' on veut chanter, et sur l' impossibilité  
qu' ils trouvent à faire entrer le merveilleux  
dans un sujet moderne ; 2 sur ce  
que toutes les ressources du poème épique  
sont épuisées, et qu' il n' y a rien de beau  
dans la nature que la poésie n' ait déjà  
moissonné.

Il y a sans doute un grand avantage à  
prendre le sujet que l' on veut célébrer  
dans les annales de son pays : la henriade  
en est la preuve et l' exemple : l' action de  
ce poème, soit par elle-même, soit par  
son héros, est peut-être le plus heureux  
choix qu' ait jamais fait la poésie. Mais si le  
même poète avoit traité sérieusement le  
sujet que Chapelain a rendu ridicule, nous  
aurions deux beaux poèmes épiques au-lieu  
d' un. Du reste, lorsque l' épopée sera  
une tragédie en récit, qu' à l' importance  
de l' action, elle joindra l' intérêt de la terreur  
et de la pitié, que les grandes vertus,

p324

les grandes passions, les grands crimes en  
seront les ressorts, que les situations en  
seront théatrales, les tableaux variés et  
frappans, on ne demandera point pour  
s' y intéresser dans quel pays elle s' est  
passée. Mérope, Hermione, Burrhus,  
Zamore, Auguste, ne sont pas françois,  
et chacun d' eux nous attache par le lien

de l' humanité. La nature ne connoît point les limites des empires, ni les différences des tems : le malheur et la vertu ont des droits irrévocables et universels sur le coeur de l' homme.

à l' égard du merveilleux, j' ai déjà fait voir qu' il n' étoit pas le même pour tous les lieux et pour tous les tems ; mais, 1 je crois possible que les vertus et les passions humaines suffisent au merveilleux de l' épopée comme à celui de la tragédie : 2 dans l' opinion de tous les âges et de tous les peuples, le principe du mal est admis, et c' est-là le grand mobile de ce merveilleux terrible et touchant qui convient au poème héroïque. Le Tasse n' a presque jamais eu

p325

recours à l' entremise des esprits célestes ; mais il soulève les enfers, et ce merveilleux passionné lui suffit pour opérer tous ses prodiges.

La difficulté de trouver dans la nature de nouvelles beautés à décrire, de nouveaux tableaux à former, est plus sérieuse et plus importante.

Pope compare le génie d' Homère à un astre qui attire en son tourbillon tout ce qu' il trouve à la portée de ses mouvemens : et en effet, Homère est de tous les poètes celui qui a le plus enrichi la poésie des connoissances de son siècle. Mais s' il revenoit aujourd' hui avec ce feu divin, quelles couleurs, quelles images ne tireroit-il pas des grands effets de la nature si sagement développés, des grands effets de l' industrie humaine que l' expérience et l' intérêt ont portée si loin depuis trois mille ans !

La gravitation des corps, la végétation des plantes, l' instinct des animaux, les développemens du feu, l' action de l' air, etc. Les mécaniques, l' astronomie, la navigation, etc.

p326

Voilà des mines à peine ouvertes où le génie peut s' enrichir. C' est de-là qu' il peut tirer des peintures dignes de

remplir les intervalles d' une action héroïque ; encore doit-il être avare de l' espace qu' elles occupent, et ne perdre jamais de vûe un spectateur impatient qui veut être délassé sans être refroidi, et dont la curiosité se rebute par une longue attente, sur-tout lorsqu' il s' aperçoit qu' on le distrait hors de propos. C' est ce qui ne manqueroit pas d' arriver si, par exemple, dans l' un des intervalles de l' action l' on employoit mille vers à ne décrire que des jeux (aénéide l 5). Le grand art de ménager les descriptions épisodiques est donc de les présenter dans le cours de l' action principale, comme les passages les plus naturels, ou comme les moyens les plus simples ; et la règle du poëte dans cette partie, est de se souvenir sans cesse qu' il n' est que le décorateur du théâtre où son action doit se passer.

p327

## CHAPITRE 14

*de l' opéra.*

le caractère de l' épopée est de transporter la scène de la tragédie dans l' imagination du lecteur. Là, profitant de l' étendue de son théâtre, elle aggrandit et varie ses tableaux, se répand dans la fiction, et manie à son gré tous les ressorts du merveilleux. Dans l' opéra, la muse tragique à son tour, jalouse des avantages que la muse épique a sur elle, essaye de marcher son égale, ou plutôt de la surpasser, en réalisant, du-moins pour les sens, ce que l' autre ne peint qu' en idée. Pour bien concevoir ces deux révolutions, supposez qu' on eût vû sur le théâtre une reine de Phénicie, qui par ses graces et sa beauté eût attendri, intéressé pour elle les chefs les plus vaillans de l' armée de Godefroi, en eût même attiré quelques-uns dans sa cour, y eût donné asyle au fier renaud dans sa disgrâce, l' eût aimé, eût

p328

tout fait pour lui, et l' eût vu s' arracher aux  
plaisirs pour suivre les pas de la gloire ;  
voilà le sujet d' Armide en tragédie. Le  
poète épique s' en empare ; et au lieu d' une  
reine tout naturellement belle, sensible,  
intéressante, il en fait une enchanteresse :  
dès-lors, dans une action simple, tout devient  
magique et surnaturel. Dans Armide,  
le don de plaire est un prestige ; dans  
Renaud, l' amour est un enchantement : les  
plaisirs qui les environnent, les lieux mêmes  
qu' ils habitent, ce qu' on y voit, ce  
qu' on y entend, la volupté qu' on y respire,  
tout n' est qu' illusion ; et c' est le plus  
charmant des songes. Telle est Armide  
embellie des mains de la muse héroïque.  
La muse du théâtre la reclame et la reproduit  
sur la scène, avec toute la pompe du  
merveilleux. Elle demande pour varier et  
pour embellir ce brillant spectacle, les  
mêmes licences que la muse épique s' est  
données ; et appelant à son secours la  
musique, la danse, la peinture, elle nous  
fait voir, par une magie nouvelle, les prodiges

p329

que sa rivale ne nous a fait qu' imaginer.  
Voilà Armide sur le théâtre lyrique ;  
et voilà l' idée qu' on peut se former d' un  
spectacle qui réunit le prestige de tous les  
arts :  
ou les beaux vers, la danse, la musique,... etc.  
Dans ce composé tout est mensonge, mais  
tout est d' accord ; et cet accord en fait la  
vérité. La musique y fait le charme du merveilleux,  
le merveilleux y fait la vraisemblance  
de la musique : on est dans un monde  
nouveau : c' est la nature dans l' enchantement,  
et visiblement animée par une foule  
d' intelligences, dont les volontés sont ses  
loix. Que l' austère vérité s' empare de ce  
théâtre, elle en change tout le système ;  
et si du prestige qu' elle détruit on veut  
conserver quelque trace, l' accord, l' illusion  
n' y est plus. On en voit l' exemple dans  
l' opera italien. La première idée du vrai  
poème lyrique nous est venue d' Italie.

p330



Nous l' avons saisie avidement, et les italiens l' ont abandonnée. Au lieu des sujets fabuleux, où la fiction qu' ils autorisent met tout d' accord en exagérant tout, ils ont pris des sujets d' une vérité inaltérable où le fabuleux n' est admis pour rien ; et c' est à l' austérité de ces sujets, qu' ils ont entrepris d' allier le chant, le plus fabuleux de tous les langages. C' est-là le vice de l' opera que les italiens se sont fait : aussi avec d' excellens poètes et d' excellens musiciens, n' auront-ils jamais qu' un spectacle imparfait, discordant, et ennuyeux pour eux-mêmes.

Sur un théâtre où tout est prodiges, il paroît tout simple que la façon de s' exprimer ait son charme comme tout le reste.

Le chant est le merveilleux de la parole.

Mais dans un spectacle où tout se passe comme dans la nature et selon la vérité de l' histoire, par quoi sommes-nous préparés à entendre Fabius, Regulus, Thémistocle, Titus, Adrien parler en chantant ? Que diroit-on si sur la scène françoise on entendoit Auguste, Cornélie, Agrippine ou

p331

Brutus s' exprimer ainsi ? Les italiens y sont habitués, me direz-vous. Ils ne peuvent l' être au point de s' y plaire. Ils ont perdu leur tragédie, et n' en ont point fait un bon opera. Dans les sujets qu' ils ont pris, le merveilleux du chant ne tient à rien, n' est fondé sur rien. Mais il y a plus : ces sujets mêmes ne sont pas faits pour la musique. Le moyen de conduire, de nouer et de dénouer en chantant des intrigues aussi compliquées que celles d' Apostolo Zeno, qui quelquefois, comme dans l' andromaque, enlace dans un seul noeud les incidens et les intérêts de deux de nos fables tragiques ? Le moyen de chanter avec agrément des conférences politiques, des harangues, etc ? Métastase est plus concis, plus rapide que Zeno ; mais tous les sacrifices qu' il lui en a coûté pour s' accommoder à la musique, n' ont pu changer la nature des choses. Rien de plus sublime, et rien de moins chantant que ces paroles de Titus.  
*vendetta ! Ah tito ! ... etc.*

p332

aussi quelque précision que Métastase ait mise dans la scène, on l'abrege encore ; et c'est la mutiler.

Mais pour mieux entendre quel est le vrai genre de l'opera, considéré seulement comme un poème destiné à être mis en musique, il faut, selon notre méthode, remonter à l'essence des choses.

Un poème est plus ou moins analogue à la musique, selon qu'elle a plus ou moins la facilité d'exprimer ce qu'il lui présente. La musique a d'abord les signes naturels de tout ce qui affecte le sens de l'ouïe, savoir le mouvement, le bruit, et le son. Il est vrai qu'en imitant le bruit simple elle le rend harmonieux ; mais c'est embellir la nature. Pour les objets des autres sens, elle n'a rien qui leur ressemble ; mais au lieu

p333

de l'objet même, elle peint le caractère de la sensation qu'il nous cause : par exemple, dans ces vers de Renaud, plus j'observe ces lieux et plus je les admire... etc.

La musique ne peut exprimer ni le parfum, ni l'éclat des fleurs ; mais elle peint la volupté où l'ame, qui reçoit ces douces impressions, languit amollie et comme enchantée.

Dans ces vers de Castor et Pollux, tristes apprêts, pâles flambeaux, jour plus affreux que les ténèbres ! La musique ne pouvoit jamais rendre l'effet des lampes sépulcrales ; mais elle a exprimé la douleur profonde qu'imprime au coeur de Thélaira la vûe du tombeau de Castor. Il y a d'un sens à l'autre une analogie que la musique observe et saisit, lorsqu'elle veut réveiller par l'organe de l'oreille

p334

la réminiscence des impressions faites sur tel ou tel autre sens. C'est donc aussi

cette analogie que la poésie doit consulter dans les tableaux qu' elle lui donne à peindre. Quant aux affections et aux mouvemens de l' ame, la musique ne les exprime qu' en imitant l' accent naturel. L' art du musicien est de donner à la mélodie des inflexions qui répondent à celles du langage ; et l' art du poète est de donner au musicien des tours et des mouvemens susceptibles de ces inflexions variées, d' où résulte la beauté du chant.

Un poème peut donc être, ou n' être pas lyrique, soit par le fond du sujet, soit par les détails et le style.

Tout ce qui n' est qu' esprit et raison est inaccessible pour la musique. Elle veut de la poésie toute pure, des images et des sentimens.

Tout ce qui exige des discussions, des développemens, des gradations, n' est pas fait pour elle. Faut-il donc mutiler le dialogue, brusquer les passages, précipiter

p335

les situations, accumuler les incidens sans les préparer, sans les lier l' un avec l' autre, ôter aux détails et à l' ensemble d' un poème cet air d' aisance et de vérité d' où dépend l' illusion théâtrale, et ne présenter sur la scène que le squelette de l' action ?

C' est l' excès où l' on donne, et qu' on peut éviter en prenant un sujet analogue au genre lyrique, où tout soit simple, clair et précis, en action et en sentiment.

L' opera italien a des morceaux du caractère le plus tendre ; il en a aussi du plus passionné : c' est-là sa partie vraiment lyrique. Du milieu de ces scènes dont le récit noté n' a jamais ni la délicatesse, ni la chaleur, ni la grace de la simple déclamation, parce que les inflexions de la parole sont inappréciables, que dans aucune langue on ne peut les écrire, et que le chanteur

p336

le plus habile ne peut jamais les faire passer dans sa modulation ; du milieu de ces scènes sortent quelquefois des morceaux

passionnés, auxquels la musique donne une expression plus animée et plus sensible que l' expression même de la nature. Le premier mérite en est au poète qui a sù rendre ces morceaux susceptibles d' une mélodie expressive. Voyez dans l' iphigénie d' Apostolo Zeno, imitée de Racine, combien ces paroles de Clitemnestre sont dociles à recevoir l' accent de la douleur et du reproche.

*prepari... etc.*

dans l' andromaque du même poète, lorsqu' entre deux enfans qu' on présente à Ulysse, réduit au même choix que Phocas,

p337

il ne sait lequel est son fils Télémaque, ni lequel est le fils d' Hector ; les paroles de Léontine dans la bouche d' Andromaque sont d' une mere plus sensible, et ont quelque chose de plus animé dans l' italien que dans le françois.

*guarda pur... etc.*

dans l' olympiade de Métastase, lorsque Megaclès cède sa maîtresse à son ami, et la laisse évanouie de douleur ; quoi de plus favorable au pathétique du chant, que ces paroles :

*se cerca, se dice... etc. .*

p338

Dans le démophon du même poète, imité d' Inès De Castro, combien les adieux de Pèdre et d' Inès sont plus animés, plus touchans dans ce dialogue de Timante et de Dircé !

Timante.

*la destra ti chiedo,... etc.*

p339

c' est-là que triomphe la musique italienne ; et dans l' expression qu' elle y met, on ne sait lequel admirer le plus, ou des accens, ou des accords. Mais on auroit

beau multiplier ces morceaux pathétiques, ils ont toujours la couleur sombre du sujet dont ils dépendent ; et pour y répandre de la variété, l' on est obligé d' avoir recours à un moyen qui seul doit démontrer combien l' on a forcé nature. Je parle de ces sentences, de ces comparaisons, que les poètes ont eu la complaisance de mettre dans la bouche des personnages les plus graves, dans les situations, même les plus douloureuses ; de ces airs sur lesquels une voix efféminée, qui quelquefois est celle d' un héros, vient badiner à contre-sens. En vain les poètes ont mis tout leur soin à faire de ces vers détachés, des peintures vives et

p340

nobles ; il y a de quoi éteindre le feu de l' action la plus animée. Celui qui chante peut flatter l' oreille, mais il est sûr de glacer tous les coeurs. Que devient, par exemple, l' intérêt de la scène lorsque Arbace, dans la plus cruelle situation, où la vertu, l' amour, l' amitié, la nature, puissent jamais être réduits, s' amuse à chanter ces beaux vers ?

*vo solcando... etc.*

il faut avouer que les poètes cèdent le moins qu' il est possible à cette tyrannie de l' usage ; mais pour s' en affranchir, il eût fallu, je crois, travailler sur des sujets plus variés et plus dociles, où le mélange des

p341

situations douloureuses et des situations consolantes, des momens de trouble et de crainte, et des momens de calme et d' espoir, eût donné lieu tour-à-tour au caractère du chant pathétique, et à celui du chant gracieux et léger.

Une intrigue nette et facile à nouer et à dénouer ; des caractères simples ; des incidens qui naissent d' eux-mêmes ; des tableaux sans cesse variés par le moyen du clair obscur ; des passions douces, quelquefois violentes, mais dont l' accès est passager ; un intérêt vif et touchant, mais

qui par intervalles laisse respirer l' ame :  
voilà les sujets que chérit la poésie lyrique,  
et dont Quinault a fait un si beau  
choix.

La passion qu' il a préférée est de toutes  
la plus féconde en images et en sentimens ;  
celle où se succèdent avec le plus de naturel  
toutes les nuances de la poésie, et  
qui réunit le plus de tableaux rians et sombres  
tour-à-tour.

Les sujets de Quinault sont simples, faciles

p342

à exposer, noués et dénoués sans  
peine. Voyez celui de Roland : ce héros  
a tout quitté pour Angélique ; Angélique  
le trahit et l' abandonne pour Médor. Voilà  
l' intrigue de son poeme : un anneau magique  
en fait le merveilleux ; une fête de village  
en amène le dénouement. Il n' y a pas  
dix vers qui ne soient en sentimens ou en  
images. Le sujet d' Armide est encore plus  
simple.

La double intrigue d' Atys et celle de  
Thésée ne sont pas moins faciles à démêler ;  
et telle est en général la simplicité des  
plans de ce poète, qu' on peut les exposer  
en deux mots. à l' égard des détails et du  
style, on voit Quinault sans cesse occupé à  
faciliter au musicien un récit à la fois naturel  
et mélodieux. Le moyen, par exemple,  
de ne pas chanter avec agrément ces vers  
des premières scènes d' Isis ? C' est Hiérix  
qui se plaint d' Io :  
depuis qu' une nymphe inconstante... etc.

p343

Et en parlant à la nymphe elle-même,  
écoutez comme ses paroles semblent solliciter  
le chant.  
Vous juriez autrefois que cette onde rebelle... etc.

p344

On voit un exemple encore plus sensible

de la vivacité, de l'aisance et du naturel  
du dialogue lyrique, dans la scène de  
Cadmus :

je vais partir, belle hermione.

Mais un modèle parfait dans ce genre  
est la scène du cinquième acte d'Armide :

Armide, vous m'allez quitter, etc.

Je n'en citerai que la fin.

p346

Renaud.

D'une vaine terreur pouvez-vous être atteinte,... etc.

C'est en étudiant ces modèles, qu'on  
sentira ce que je ne puis définir : le tour  
élégant et facile, la précision, l'aisance, le  
naturel, la clarté d'un style arrondi, cadencé,  
mélodieux, tel enfin qu'il semble  
que le poète ait lui-même écrit en chantant.

Et ce n'est pas seulement dans les  
choses tendres et voluptueuses que son  
vers est doux et harmonieux ; il sait réunir  
quand il le faut l'élégance avec l'énergie,  
et même avec la sublimité. Prenons pour  
exemple le début de Pluton dans l'opéra  
de Proserpine :

les efforts d'un géant qu'on croyait accablé,... etc.

p347

Il étoit impossible, je crois, d'imaginer  
un plus digne intérêt pour amener Pluton  
sur la terre, et de l'exprimer en de plus  
beaux vers.

Si l'amour est la passion favorite de Quinaut,  
ce n'est pas la seule qu'il ait exprimée  
en vers lyriques, c'est-à-dire, en vers  
pleins d'âme et de mouvement. écoutez  
Cérès au désespoir après avoir perdu sa  
fille, et la flamme à la main embrasant les  
moissons :

j'ai fait le bien de tous. Ma fille est  
innocente,... etc.

écoutez Méduse dans l'opéra de Persée.

p349

Pallas, la barbare Pallas... etc.  
Quelle force ! Quelle harmonie ! Quelle incroyable facilité ! Que ceux qui refusent à la langue françoise d' être nombreuse et sonore lisent ce poëte, et qu' ils décident. Personne n' a croisé les vers et arrondi la période poëtique avec tant d' intelligence et de goût. Mais ce qui lui manque peut-être dans les morceaux d' un mouvement rapide et passionné, c' est cette égalité de nombre et de cadence qu' observent les poëtes italiens, et qui semble donnée par la musique même. Ce qui lui manque, ce sont ces morceaux où le vers ne fait qu' exprimer les mouvemens de l' ame, l' accent de la douleur, le cri du desespoir, et dont les italiens font leurs airs pathétiques : c' est en cela qu' il faut les imiter. L' inégalité des vers ne nuit pas au simple récit dont la modulation est plus libre ; mais l' on doit y éviter le double excès d' un style ou trop diffus, ou trop concis. Les vers dont le style est diffus, sont lents, pénibles à chanter, et d' une expression monotone ; les vers d' un style coupé par des repos fréquens, obligent le musicien à briser de même son style. Cela est réservé au tumulte des passions ; car alors la chaîne des idées est rompue, et à chaque

p350

instant il s' élève dans l' ame un mouvement subit et nouveau. L' italien excelle encore dans ces morceaux de récitatif pathétique. Quant au récit tranquille ou modéré, l' on y exige avec raison une modulation agréable à l' oreille ; et c' est au poëte à faciliter au musicien, par la modulation naturelle du style, le moyen de concilier l' expression avec le chant, accord souvent trop négligé. Un style qui change à tout propos de mouvement et de caractère, n' est pas celui du poëte lyrique. Si vous accumulez, ou les tableaux, ou les sentimens, le musicien se trouve à la gêne, il manque d' espace ; il veut tout peindre, il ne peint rien. C' est dans le vague qu' il se plaît : donnez-lui des masses, il développera ce que vous lui aurez indiqué. Mais laissez-lui des intervalles. Dans les beaux vers du début des élémens,



voyez comme chaque tableau est détaché par un silence : c' est dans ces silences de la voix que l' harmonie va se faire entendre.

p351

Les tems sont arrivés. Cessez triste cahos... etc. Si au contraire les sentimens ou les images que l' on peint sont destinées à former un air d' un dessein continu et simple, l' unité de couleur et de ton est essentielle au sujet même ; et c' est le vague dont j' ai parlé qui facilitera le chant. Dans le démophonon de Métastase, Timante qui frémit de se trouver le frere de son fils, n' exprime sa pitié pour le malheur de cet enfant, qu' en termes vagues ; mais la musique y sait bien suppléer.

p352

Pour que l' intelligence fût plus parfaite, on sent bien qu' il seroit à souhaiter que le poète fût musicien lui-même. Mais s' il ne réunit pas les deux talens, au-moins doit-il avoir celui de pressentir les effets de la musique ; de voir quelle route elle aimeroit à suivre, si elle étoit livrée à elle-même ; dans quels momens elle presseroit ou ralentiroit ses mouvemens ; quels nombres et quelles inflexions elle employeroit à exprimer tel sentiment ou telle image ; quelle est de telle ou de telle émotion de l' ame celle qui lui donneroit une plus belle modulation ; quel cercle elle peut parcourir dans l' étendue de tel ou de tel mode, et dans quel instant elle en doit changer. Tout cela demande une oreille exercée, et de plus un commerce intime, une communication habituelle du poète avec le musicien. Mais peut-être aussi la nature a-t-elle mis une intelligence secrete entre le génie de l' un et le génie de l' autre ; et que c' est

p353

au défaut de cette sympathie, que nos poètes  
les plus célèbres n' ont pas réussi dans  
le genre lyrique. Il est vrai du-moins qu' en  
voyant la poésie médiatrice entre la nature  
et l' art, obligée d' imiter l' une et de favoriser  
l' autre, de prendre le langage qui convient  
le mieux à celui-ci, et qui peint le  
mieux celle-là, de leur ménager en un mot  
tous les moyens de se rapprocher et de  
s' embellir mutuellement, le talent du  
poète lyrique, au plus haut degré, doit  
paroître un prodige. Que sera-ce donc si  
l' on considère l' opera françois comme un  
poème où la danse, la peinture et la mécanique  
doivent concourir avec la poésie  
et la musique à charmer l' oreille et les  
yeux ? Or telle est l' idée hardie qu' en avoit  
conçue le fondateur de notre théâtre lyrique ;  
et l' on peut dire qu' en la concevant,  
il a eu la gloire de la remplir.  
La danse ne peut avoir lieu décemment  
que dans des fêtes : elle est donc essentiellement  
exclue de l' opera italien, grave et  
tragique d' un bout à l' autre. Aussi les ballets

p354

qu' on y a introduits dans les entre-actes,  
sont-ils absolument détachés du sujet,  
souvent même d' un genre contraire ;  
et ce n' est alors qu' un bizarre ornement.  
Dans l' opera françois, les fêtes doivent  
tenir à l' action, comme incidens au-moins  
vrai-semblables ; et il est égal qu' elles viennent  
au commencement, au milieu, ou à  
la fin de l' acte, pourvu que ce soit à propos.  
Il y en a dans le merveilleux ; il y en  
a dans la simple nature. Il y a des plaisirs  
célestes où préside la volupté ; il y en a de  
moins brillans, mais d' aussi doux, destinés  
aux ombres heureuses. Chaque divinité a  
sa cour, et son caractère décide du goût  
des fêtes qu' on y donne. Quelquefois la  
danse exprime une action qui se passe entre  
les dieux. Il est naturel que les plaisirs,  
les amours et les graces présentent en dansant  
à énée les armes dont Venus lui fait  
don ; il est naturel que les démons formant  
un complot funeste au repos du monde,  
expriment leur joie par des danses. La magie  
les emploie de même dans les évocations

p355

et les enchantemens. Parmi les hommes, il y a des danses de culte, et il y en a de réjouissance. Les unes sont graves, mystérieuses ; les autres sont analogues aux moeurs. Il faut distinguer en général la danse qui n'est que danse, et celle qui peint une action. L'une est florissante sur notre théâtre ; mais l'autre, qui peut avoir lieu quelquefois, n'a pas été assez cultivée ; et il existe en Europe un homme de génie qui lui fait exprimer des tableaux ravissans. Nous avons sur le théâtre mille exemples de fêtes ingénieusement amenées ; mais nous en avons mille aussi de fêtes placées mal-à-propos. Ce n'est pas seulement sur la scène, c'est dans l'ame des acteurs et des spectateurs qu'il faut trouver place à des réjouissances. Dans l'opéra de Callirhoé, la désolation règne dans les murs de Calidon : une noire fureur transporte les esprits ; ... etc.

p356

Or c'est dans ce moment que les satyres et les driades viennent célébrer la fête du dieu Pan ; et la reine pour consulter le dieu sur les malheurs de son peuple, attend que l'on ait bien dansé. Dans l'acte suivant, Callirhoé vient d'annoncer qu'elle est la victime qui doit être immolée. Son amant au desespoir, la laisse et court lui-même à l'autel : le bucher brûle ; et moi, j'éteins sa flamme impie... etc. Dans ce moment, les bergers des côteaux voisins viennent danser et chanter dans la plaine ; et Callirhoé assiste à leurs jeux. Il est évident que si le spectateur est dans l'inquiétude et la crainte, ces fêtes doivent l'importuner ; et s'il s'en amuse, c'est qu'il n'est point ému. Cette difficulté

p357

de placer des fêtes, vient de ce que le tissu

de l' action est trop serré. Il est de l' essence de la tragédie, que l' action n' ait point de relâche, que tout y inspire la crainte ou la pitié, et que le danger ou le malheur des personnages intéressans, croisse et redouble de scène en scène. Au contraire, il est de l' essence de l' opera que l' action n' en soit affligeante ou terrible que par intervalles, et que les passions qui l' animent ayent des momens de calme et de bonheur, comme on voit dans les jours d' orage des momens de sérénité. Il faut seulement prendre soin que tout se passe comme dans la nature, que l' espoir succède à la crainte, la peine au plaisir, le plaisir à la peine, avec la même facilité que dans le cours des choses de la vie.

Quinault n' a presque pas une fable qu' on ne pût citer pour modèle de cette variété harmonieuse. Je me borne à l' exemple de l' opera d' Alceste : on y va voir réduite en pratique la théorie que je viens d' exposer. Le théâtre s' ouvre par les noces d' Alceste

p358

et d' Admete, et l' allégresse publique règne autour de ces heureux époux. Lycomède, roi de Scyros, désespéré de voir Alceste au pouvoir de son rival, feint de leur donner une fête ; il attire Alceste sur son vaisseau, et l' enlève aux yeux d' Admete et d' Alcide. Le trouble et la douleur prennent la place de la joie. Alcide s' embarque avec Admete, pour aller délivrer Alceste, et punir son ravisseur. Lycomède assiégé dans Scyros, résiste et refuse de rendre sa captive : l' effroi règne durant l' assaut. Alcide enfin brise les portes, la ville est prise, Alceste est délivrée, et la joie reparoît avec elle. Mais à l' instant la douleur lui succède : on ramène Admete mortellement blessé ; il est expirant dans les bras d' Alceste. Alors Apollon descend des cieux, et lui annonce que si quelqu' un veut se dévouer à la mort pour lui, les destins consentent qu' il vive. Ainsi la douce espérance vient de nouveau suspendre la douleur. Cependant nul ne se présente pour mourir à la place d' Admete,

et l' on voit l' instant où il va expirer.  
 Tout-à-coup il paroît environné de son  
 peuple, qui célèbre son retour à la vie.  
 Apollon a promis que les arts élèveroient  
 un monument à la gloire de la victime  
 qui s' immoleroit pour lui ; ce monument  
 s' élève ; et dans l' image de celle qui s' est  
 immolée, Admete reconnoît son épouse :  
 tout le palais retentit de ce cri de douleur :  
*Alceste est morte !* l' allégresse se change  
 en deuil, et Admete lui-même ne peut  
 souffrir la vie que le ciel lui rend à ce  
 prix. Mais vient Alcide qui lui déclare  
 l' amour qu' il avoit pour Alceste sa femme,  
 et lui propose, s' il veut la lui céder,  
 d' aller forcer l' enfer à la rendre. Admete  
 y consent, pourvu qu' elle vive ; et l' espoir  
 de revoir Alceste suspend les regrets de  
 sa mort. Pluton touché du courage et de  
 l' amour d' Alcide, lui permet de ramener  
 Alceste à la lumière, et ce triomphe  
 répand la joie dans tous les coeurs. Mais  
 à peine Admete a-t-il revu son épouse,  
 qu' il se voit obligé de la céder, et leurs

adieux sont mêlés de larmes. Alceste tend  
 la main à son libérateur ; Admete s' éloigne ;  
 Alcide l' arrête, et refuse le prix qu' il avoit  
 demandé :  
 non, non, vous ne devez pas croire... etc.  
 Lorsque la fable d' un poème est ainsi  
 formée, il n' est pas difficile d' y amener  
 des fêtes. Toutefois il faut en éviter l' excès ;  
 et pour cela il est un moyen bien  
 simple, c' est de s' affranchir de la règle, ou  
 plutôt de l' usage de diviser l' opera en cinq  
 actes. C' est assez de quatre, c' est même  
 assez de trois. Les italiens nous ont donné  
 l' exemple. La plupart de leurs tragédies  
 lyriques n' ont que trois actes ; imitons les.  
 Il seroit à souhaiter qu' Armide n' en eût  
 que quatre. Le poète séduit par son imagination,  
 a trop présumé des secours de  
 la musique, de la danse, de la peinture,

et de la mécanique, lorsqu' il a fait un acte des chevaliers danois. Isis ne demandoit peut-être guère plus d' étendue que le nouvel opera de Psiché ; car la différence des climats où la malheureuse lo se voit traînée, ne change pas sa situation. Si l' opera est coupé en trois actes, que l' un des trois actes présente un grand et magnifique tableau, que chacun des deux autres soit orné d' une fête, l' intérêt de l' action ne sera suspendu que deux fois par la danse ; on y emploiera les talens d' élite ; les ressources de l' art ne s' y épuiseront pas, et le public applaudira lui-même au soin qu' on prendra d' économiser ses plaisirs. Le rassasier de ce qu' il aime, ce n' est pas vouloir l' amuser long-tems.

Les décorations de l' opera font une partie essentielle des plaisirs de la vûe ; et l' on sent combien les sujets pris dans le merveilleux sont plus favorables au décorateur et au machiniste, que les sujets pris de l' histoire. Le changement de lieu que les poètes italiens se sont permis, non-seulement

d' un acte à l' autre, mais de scène en scène et à tout propos, occasionne des décorations, où l' architecture, la peinture et la perspective peuvent éclater avec magnificence ; et la grandeur des théâtres d' Italie donne un champ libre et vaste au génie des décorateurs. Mais des sujets où tout s' exécute naturellement, ne sont guères susceptibles du merveilleux des machines ; et le passage d' un lieu à un autre, réduit à la possibilité physique, retrécit le cercle des décorations.

Dans un poème, quel qu' il soit, si les évènements sont conduits par des moyens naturels, le lieu ne peut changer que par ces moyens mêmes. Or dans la nature, le tems, l' espace et la vîtesse ont des rapports immuables. On peut donner quelque chose à la vîtesse ; on peut aussi étendre un peu le tems fictif au-delà du réel ; mais à cela près, le changement de lieu n' est permis qu' autant qu' il est possible

dans les intervalles donnés. Pourquoi le poème épique a-t-il la liberté de franchir

p363

l' espace ? Parce qu' il a celle de franchir la durée, et de raconter en un vers ce qui s' est passé en dix ans.

Il n' en est pas de même du poète dramatique : le tems lui mesure l' espace, et la nature le mouvement. Un char, un vaisseau peut aller un peu plus ou un peu moins vite ; le tems fictif qu' on lui donne, peut être un peu plus ou un peu moins long ; mais cela se borne à peu de chose. Ainsi, par exemple, si le premier acte du Régulus de Métastase se passait à Carthage et le second à Rome, ce poème aurait beau être lyrique ; cette licence choqueroit le bon sens.

Mais dans un spectacle où le merveilleux règne, il y a deux moyens de changer de lieu qui ne sont pas dans la nature. Le premier est un changement passif : c' est le lieu même qui se transforme. Que le palais d' Armide s' embrase et s' écroule, c' est un changement qui peut être naturel,

p364

et l' on donne le même spectacle dans l' opera de Didon ; mais qu' à la place du palais et des jardins d' Armide, paroissent tout-à-coup un desert, des torrens, des précipices, voilà ce qui ne peut s' opérer sans le secours du merveilleux. Le second changement est actif, et c' est dans la vitesse du passage qu' est le prodige. On ne demande pas quel tems le char de Cybelle emploie à passer de Sicile en Phrygie, et de Phrygie en Sicile ; ni s' il est possible que les dragons d' Armide traversent en un instant les airs. Leur vitesse n' a d' autre règle que la pensée qui les suit. Quinault en formant le projet de réunir tous les moyens d' enchanter les yeux et l' oreille, sentit donc bien qu' il devoit prendre ses sujets dans le système de la fable, ou dans celui de la magie. Par-là il rendit

son théâtre fécond en prodiges ; il se facilita  
le passage de la terre aux cieux, et  
des cieux aux enfers ; se soumit la nature  
et la fiction ; ouvrit à la tragédie la carrière  
de l' épopée, et réunit les avantages

p365

de l' un et de l' autre poème en un seul.  
Je ne dis pas que le poème lyrique ait  
toute la liberté de l' épopée : il est gêné par  
l' unité de tems. Mais tout ce qui dans le  
tems donné se passeroit en récit, se passe en  
action sur le théâtre. Du reste, pour juger  
du genre qu' a pris notre poète, il ne faut  
pas se borner à ce qu' il a fait : aucun des  
arts qui devoient le seconder, n' étoit au  
même degré que le sien ; il a été obligé  
de remplir souvent avec de froids épisodes,  
un tems qu' il eût mieux employé,  
s' il avoit eu plus de secours. Il ne faut pas  
même le juger tel que nous le voyons au  
théâtre ; et sans parler de la musique, il  
seroit ridicule de borner l' idée qu' on doit  
avoir du spectacle de Persée et de Phaëton,  
à ce qu' on peut exécuter dans un  
espace aussi étroit, et avec aussi peu de  
moyens. Mais qu' on suppose la musique,  
la danse, la décoration, les machines, le  
talent des acteurs, soit pour le chant,  
soit pour l' action, au même degré que la  
partie essentielle des poèmes d' Atys, de

p366

Thésée et d' Armide, on aura l' idée de  
ce spectacle tel que je le conçois, et tel  
qu' il doit être pour remplir l' idée que  
Quinaut lui-même en avoit conçue. Depuis  
ce poète, on a suivi ses traces ; et le  
poème de Jephté, celui de Dardanus,  
celui même d' Issé, quoique pastoral, peuvent  
être cités après les siens ; mais à une  
grande distance : je ne vois que Castor et  
Pollux qui se soutienne à côté des poèmes  
de Quinaut.  
On a imaginé depuis un genre d' opera plus  
facile, et qui plaît surtout par sa variété :  
ce sont des actes détachés et réunis



sous un titre commun. La Motte en a été  
l'inventeur. L'Europe galante en fut l'essai,  
et mérita d'en être le modèle. L'avantage  
de ces petits poèmes lyriques, est de n'exiger  
qu'une action très-simple, qui donne  
un tableau, qui amène une fête, et qui,  
par le peu d'espace qu'elle occupe, permet  
de rassembler dans un même spectacle  
trois opéra de genres différens. L'acte de  
Coronis, celui de Pigmalion, celui de Zélindor,

p367

sont des chefs-d'oeuvre en ce  
genre. On peut citer aussi comme modèles  
l'acte de la vûe dans le ballet des sens,  
et dans les élémens celui de la vestale.  
Le choix des sujets dans ces petits opéra,  
se décide par les mêmes qualités que dans  
les grands : des tableaux, des sentimens,  
des images. C'est-là que seroient insoutenables  
les détails qui ne sont pas faits pour  
le chant. Les épisodes sur-tout n'y doivent  
jamais avoir lieu. Ce poème, à raison du  
peu d'espace qu'il occupe, exige moins  
de diversité dans les incidens et dans les  
peintures ; mais le plus petit tableau doit  
avoir un certain mélange d'ombre et de  
lumière. L'intrigue la plus simple a ses gradations ;  
les détails mêmes ont des nuances  
qui les font valoir l'un par l'autre ; et  
en petit comme en grand, il faut concilier  
pour plaire, l'ensemble et la variété.  
L'opéra ne s'est pas borné aux sujets  
tragiques et merveilleux. La galanterie  
noble, la pastorale, la bergerie, le comique,  
le bouffon même, sont embellis par la

p368

musique, et chacun de ces genres a ses  
agrémens. Mais l'on sent bien qu'ils ne  
sont faits que pour occuper un instant la  
scène. Les plus animés sont les plus favorables :  
le comique sur-tout, par ses  
mouvemens, ses saillies, ses traits naïfs,  
ses peintures vivantes, donne à la musique  
un jeu et un essor que les italiens nous  
ont fait connoître, et dont avant la *serva*

*padrona* l' on ne se doutoit point à Paris.  
Mais les arts connoissent-ils la différence  
des climats ? Leur patrie est par-tout où  
l' on sait les goûter. Les beautés de l' opéra  
italien seront celle du nôtre quand il nous  
plaira. Laissons aux voix brillantes et légères  
que l' Italie admire, les ariettes badines  
qui déparent les scènes touchantes ; mais  
tâchons d' imiter ces accens si vrais, si sensibles,  
ces accords si simples et si fort expressifs,  
ces modulations dont le dessein  
est si pur, si facile et si beau, enfin ce  
chant que je ne conçois pas, mais qui  
avec un clavecin et une mauvaise voix, a  
le pouvoir de m' arracher des larmes.

p369

Nos musiciens, profonds dans leur art,  
avec du goût et du génie, n' attendent,  
disent-ils, que des poètes. N' ont-ils pas  
Quinault sous les yeux ? Quelle malheureuse  
honte les empêche d' imiter ceux  
d' Italie ? Métastase est leur poète commun.  
C' est en s' exerçant les uns à l' envi des autres,  
et avec une noble et fière émulation,  
à mettre cinquante fois le même poème  
en musique, qu' ils se sont éclairés sur les  
ressources inépuisables de leur art. Ce  
n' est que par-là qu' on apprend à étudier  
la nature, et à tenter tous les moyens de  
la saisir et de l' exprimer. La musique, j' ose  
le prédire, ne fera parmi nous des progrès  
rapides, que lorsque les talents obstinés  
à se surpasser l' un l' autre sur les mêmes  
choses, éclairés par leur jalousie, et animés  
par la voix du public, se rendront  
réciproquement plus difficiles, plus laborieux,  
plus ardens, plus féconds en ressources.  
La concurrence est gênante ; mais  
cette gêne est précisément ce qui donne  
du ressort au génie ; et l' usage qui défend

p370

à un musicien de toucher à un poème  
déjà mis en musique, ressemble à ces privilèges  
qui favorisent les artistes et qui  
font dépérir les arts.

## CHAPITRE 15

*de la comédie.*

la malignité, naturelle aux hommes, est le principe de la comédie. Nous voyons les défauts de nos semblables avec une complaisance mêlée de mépris, lorsque ces défauts ne sont ni assez affligeans pour exciter la compassion, ni assez révoltans pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l' effroi. Ces images nous font sourire, si elles sont peintes avec finesse : elles nous font rire, si les traits de cette maligne joie, aussi frappans qu' inattendus, sont aiguisés par la surprise. De cette disposition à saisir le ridicule, la comédie tire sa force et ses moyens. Il eût été sans doute plus avantageux de changer

p371

en nous cette complaisance vicieuse en une pitié philosophique ; mais on a trouvé plus facile et plus sûr de faire servir la malice humaine à corriger les autres vices de l' humanité, à peu près comme on employe les pointes du diamant à polir le diamant même : c' est-là l' objet ou la fin de la comédie. Mal-à-propos l' a-t-on distinguée de la tragédie par la qualité des personnages : le roi de Thèbes et Jupiter lui-même sont des personnages comiques dans l' amphitryon ; et Spartacus, de la même condition que sosie, est un personnage tragique à la tête de ses conjurés. Le degré de passion ne distingue pas mieux la comédie de la tragédie. Le desespoir de l' avare, lorsqu' il a perdu sa cassette, ne le cede en rien au desespoir de Philoctète, à qui on enlève les flèches d' Hercule. Des malheurs, des périls, des sentimens extraordinaires, constituent la tragédie ; des intérêts et des caractères familiers, constituent la comédie. L' une peint les

p372

hommes comme ils ont été quelquefois ;  
l' autre comme ils ont coûtume d' être. La  
tragédie est un tableau d' histoire ; la comédie  
est un portrait : non le portrait d' un  
seul homme, comme la satire, mais d' une  
espèce d' hommes répandus dans la société,  
dont les traits les plus marqués sont  
réunis dans une même figure. Enfin, le  
vice n' appartient à la comédie qu' autant  
qu' il est ridicule et méprisable. Dès que  
le vice est odieux, il est du ressort de la  
tragédie. C' est ainsi que Moliere a fait  
de l' imposteur un personnage comique  
dans tartuffe ; au-lieu que Shakespear en  
a fait un personnage tragique dans glocestre.  
Si Moliere a rendu tartuffe odieux au  
cinquième acte, c' est, comme Rousseau  
le remarque, *par la nécessité de donner le  
dernier coup de pinceau à son personnage* .  
Le ridicule est l' objet de la comédie,  
et le ridicule est d' opinion. Ce qui est comique  
pour tel peuple, pour telle société,  
pour tel homme, peut ne pas l' être pour  
tel autre. L' effet du comique résulte de la

p373

comparaison qu' on fait, même sans s' en  
appercevoir, de ses moeurs avec celles  
qu' on voit tourner en ridicule, et suppose  
entre le spectateur et le personnage représenté  
une différence avantageuse pour le  
premier. Ce n' est pas que le même homme  
ne puisse rire de sa propre image,  
lors même qu' il s' y reconnoît : mais cela  
vient d' une duplicité de caractères, qui  
s' observe encore plus sensiblement dans  
le combat des passions, où l' homme est  
sans cesse en opposition avec lui-même.  
On se juge, on se condamne, on se plaisante  
comme un tiers, et l' amour-propre  
y trouve son compte.  
Le comique n' étant qu' une relation, il  
doit perdre à être transplanté ; mais il perd  
plus ou moins en raison de sa beauté essentielle.  
S' il est peint avec force et vérité, il  
aura toujours, comme les portraits de Vandeyk  
et De La Tour, le mérite de la peinture,  
lors même qu' on ne sera plus en état  
de juger de la ressemblance ; et les connoisseurs  
y appercevront cette ame et cette

vie, qu' on ne rend jamais qu' en imitant la nature. D' ailleurs, si le comique porte sur des caractères généraux et sur quelque vice radical de l' humanité, il ne sera que trop ressemblant dans tous les pays et dans tous les siècles. L' avocat Patelin semble peint de nos jours. L' avare de Plaute a ses originaux à Paris. Le misanthrope de Molière eût trouvé les siens à Rome. Tels sont malheureusement chez tous les hommes le contraste et le mélange de l' amour-propre et de la raison, que la théorie des bonnes moeurs et la pratique des mauvaises sont presque toujours et par-tout les mêmes. L' avarice, cette avidité insatiable qui fait qu' on se prive de tout pour ne manquer de rien. L' envie, ce mélange d' estime et de haine pour les avantages qu' on n' a pas. L' hypocrisie, ce masque du vice déguisé en vertu. La flatterie, ce commerce infame entre la bassesse et la vanité, tous ces vices, et une infinité d' autres, existeront par-tout où il y aura des hommes, et par-tout ils seront regardés

comme des vices. Chaque homme méprisera dans son semblable le vice qui n' est pas le sien, et prendra un plaisir malin à le voir humilié : ce qui assure à jamais le succès du comique qui attaque les moeurs générales.

Il n' en est pas ainsi du comique local et momentané : il est borné pour les lieux et pour les tems au cercle du ridicule qu' il attaque ; mais il n' en est souvent que plus louable, attendu que c' est lui qui empêche le ridicule de se perpétuer et de se répandre en détruisant ses propres modèles, et que s' il ne ressemble plus à personne, c' est que personne n' ose lui ressembler. Menage qui a dit tant de mots, et qui en a dit si peu de bons, avoit pourtant raison de s' écrire à la première représentation des *précieuses ridicules* : " courage, Molière, voilà le bon comique " . Observons à-propos de cette pièce, qu' il y a quelquefois un grand art à charger les portraits. La

méprise des deux provinciales, leur empressement pour deux valets travestis, les

p376

coups de bâton qui font le dénouement, exagèrent sans doute le mépris attaché aux airs et aux tons précieux ; mais Molière, pour arrêter la contagion, a usé du plus violent remède. C'est ainsi que dans un dénouement qui a essuyé tant de critiques et qui mérite les plus grands éloges, il a osé envoyer l'hypocrite à la grève. Son exemple doit apprendre à ses imitateurs à ne pas ménager le vice, et à traiter un méchant homme sur le théâtre comme il doit l'être dans la société. Par exemple, il n'y a qu'une façon de renvoyer de dessus la scène un scélérat qui fait gloire de séduire une femme pour la deshonoré. Ceux qui lui ressemblent, trouveront mauvais le dénouement ; tant mieux pour l'auteur et pour l'ouvrage.

Comme presque toutes les règles du poème dramatique concourent à rapprocher par la vraisemblance la fiction de la réalité, l'action de la comédie nous étant plus familière que celle de la tragédie, et le défaut de vraisemblance plus facile

p377

à remarquer, les règles y doivent être plus rigoureusement observées. De-là cette unité, cette continuité de caractère, cette aisance, cette simplicité dans le tissu de l'intrigue, ce naturel dans le dialogue, cette vérité dans le sentiment, cet art de cacher l'art même dans l'enchaînement des situations, d'où résulte l'illusion théâtrale. Si l'on considère le nombre de traits qui caractérisent un personnage comique, on peut dire que la comédie est une imitation exagérée. Il est bien difficile en effet, qu'il échappe en un jour à un seul homme autant de traits d'avarice, que Molière en a rassemblés dans harpagon ; mais cette exagération rentre dans sa vraisemblance, lorsque les traits sont multipliés par des

circonstances ménagées avec art. Quant à la force de chaque trait, la vraisemblance a des bornes.

L' avare de Plaute examinant les mains de son valet, lui dit, *voyons la troisième*, ce qui est choquant. Molière a traduit l' *autre* , ce qui est naturel, attendu que la

p378

précipitation de l' avare a pu lui faire oublier qu' il a déjà examiné deux mains, et prendre celle-ci pour la seconde. Les *autres* est une faute du comédien qui s' est glissée dans l' impression.

Il est vrai que la perspective du théâtre exige un coloris fort, et de grandes touches, mais dans de justes proportions, c' est-à-dire, telles que l' oeil du spectateur les réduise sans peine à la vérité de la nature. Le *bourgeois gentilhomme* paie les titres que lui donne un complaisant mercenaire, c' est ce qu' on voit tous les jours ; mais il avoue qu' il les paie, *voilà pour le monseigneur* : c' est en quoi il renchérit sur ses modèles. Molière tire d' un sot l' aveu de ce ridicule, pour le mieux faire appercevoir dans ceux qui ont l' esprit de le dissimuler. Cette espèce d' exagération demande une grande justesse de raison et de goût. Le théâtre a son optique, et le tableau est manqué dès que le spectateur s' aperçoit qu' on a outré la nature. Par la même raison, il ne suffit pas pour

p379

rendre l' intrigue et le dialogue vraisemblables, d' en exclure ces *à parte* que tout le monde entend, excepté l' interlocuteur, et ces méprises fondées sur une ressemblance ou un déguisement prétendu ; supposition que tous les yeux démentent, hors ceux du personnage qu' on a dessein de tromper. Il faut encore que tout ce qui se passe et se dit sur la scène soit une peinture si naïve de la société, qu' on oublie qu' on est au spectacle. Un tableau est mal peint, si au premier coup-d' oeil on

pense à la toile, et si l' on remarque le mélange des couleurs avant que de voir des contours, des reliefs et des lointains. Le prestige de l' art, c' est de le faire disparaître au point que non-seulement l' illusion précède la réflexion, mais qu' elle la repousse et l' écarte. Telle doit être l' illusion des grecs et des romains aux comédies de Ménandre et de Térence, non à celles d' Aristophane et de Plaute. Observons cependant, à-propos de Térence, que le possible qui suffit à la vraisemblance

p380

d' un caractère ou d' un évènement tragique, ne suffit pas à la vérité des moeurs de la comédie. Ce n' est point un pere comme il peut y en avoir, mais un pere comme il y en a ; ce n' est point un individu, mais une espèce qu' il faut prendre pour modèle. Contre cette règle peche le caractère unique du bourreau de lui-même. Ce n' est point une combinaison possible à la rigueur, c' est une suite naturelle d' évènements familiers qui doit former l' intrigue de la comédie : principe qui condamne l' intrigue de l' hecure, si toutefois Térence a eu dessein de faire une comédie d' une action toute pathétique, et d' où il écarte jusqu' à la fin, avec une précaution marquée, le seul personnage qui pouvoit être plaisant. D' après ces règles que nous allons avoir occasion de développer et d' appliquer, on peut juger des progrès de la comédie, ou plutôt de ses révolutions. Sur le chariot de Thespis, la comédie

p381

n' étoit qu' un tissu d' injures adressées aux passans par des vendangeurs barbouillés de lie. Cratès, à l' exemple d' Epicharmus et de Phormis, poètes siciliens, l' éleva sur un théâtre plus décent, et dans un ordre plus régulier. Alors la comédie prit pour modèle la tragédie inventée par Eschyle,



ou plutôt l' une et l' autre se formèrent  
sur les poésies d' Homère : l' une sur  
l' iliade et l' odyssée ; l' autre sur le  
margitès, poème satyrique du même auteur ;  
et c' est-là proprement l' époque de la naissance  
de la comédie grecque.

On la divise en *ancienne*, *moyenne*, et  
*nouvelle* , moins par ses âges que par les  
différentes modifications qu' on y observa  
successivement dans la peinture des moeurs.  
D' abord on osa mettre sur le théâtre d' Athènes  
des satyres en action, c' est-à-dire,  
des personnages connus et nommés, dont  
on imitoit les ridicules et les vices : telle  
fut la comédie ancienne. Les loix, pour  
réprimer cette licence, défendirent de  
nommer. La malignité des poètes ni celle

p382

des spectateurs ne perdit rien à cette défense :  
la ressemblance des masques, des  
vêtemens, de l' action, désignerent si bien  
les personnages, qu' on les nommoit en les  
voyant : telle fut la comédie moyenne, où  
le poète n' ayant plus à craindre le reproche  
de la personnalité, n' en étoit que plus  
hardi dans ses insultes ; d' autant plus sûr  
d' ailleurs d' être applaudi, qu' en repaissant  
la malice des spectateurs par la noirceur  
de ses portraits, il ménageoit encore à leur  
vanité le plaisir de deviner les modèles.  
C' est dans ces deux genres qu' Aristophane  
triumpha tant de fois à la honte des athéniens.  
La comédie satyrique présentoit d' abord  
une face avantageuse. Il est des vices  
contre lesquels les loix n' ont point  
servi : l' ingratitude, l' infidélité au secret  
et à sa parole, l' usurpation tacite et artificieuse  
du mérite d' autrui, l' intérêt personnel  
dans les affaires publiques, échappent  
à la sévérité des lois ; la comédie satyrique  
y attachoit une peine d' autant plus

p383

terrible, qu' il falloit la subir en plein théâtre ;  
le coupable y étoit traduit, et le public  
se faisoit justice. C' étoit sans doute

pour entretenir une terreur si salutaire,  
que non-seulement les poètes satyriques furent  
tolérés, mais gagés d'abord par les magistrats  
comme censeurs de la république.

Platon lui-même s'étoit laissé séduire à cet  
avantage apparent, lorsqu'il admit Aristophane  
dans son banquet, si toutefois l'Aristophane  
comique est l'Aristophane du banquet :  
ce qu'on peut au-moins révoquer en  
doute. Il est vrai que Platon conseilloit à  
Denis la lecture des comédies de ce poète,  
pour connoître les moeurs de la république  
d'Athènes ; mais c'étoit lui indiquer  
un bon délateur, un espion adroit, qu'il  
n'en estimoit pas davantage.

Quant aux suffrages des athéniens, un  
peuple ennemi de toute domination, devoit  
craindre sur-tout la supériorité du mérite.

La plus sanglante satyre étoit donc  
sûre de plaire à ce peuple jaloux, lorsqu'elle  
tomboit sur l'objet de sa jalousie. Il

p384

est deux choses que les hommes vains ne  
trouvent jamais trop fortes, la flatterie  
pour eux-mêmes, et la médisance contre  
les autres : ainsi tout concourut d'abord à  
favoriser la comédie satyrique. On ne fut  
pas long-tems à s'appercevoir que le talent  
de censurer le vice, pour être utile, devoit  
être dirigé par la vertu, et que la liberté  
de la satyre accordée à un mal-honnête  
homme, étoit un poignard dans les mains  
d'un furieux ; mais ce furieux consolait  
l'envie. Voilà pourquoi dans Athènes,  
comme ailleurs, les méchans ont trouvé  
tant d'indulgence, et les bons tant de sévérité.

Témoin la comédie des nuées,  
exemple mémorable de la scélératesse des  
envieux, et des combats que doit se préparer  
à soutenir celui qui ose être plus sage  
et plus vertueux que son siècle.

La sagesse et la vertu de Socrate étoient  
parvenues à un si haut point de sublimité,  
qu'il ne falloit pas moins qu'un opprobre  
solemnel pour en consoler sa patrie. Aristophane  
fut chargé de l'infame emploi de

p385

calomnier Socrate en plein théâtre ; et ce peuple qui proscrivoit un juste par la seule raison qu' il se lassoit de l' entendre appeller *juste* , courut en foule à ce spectacle.

Socrate y assista debout.

Telle étoit la comédie à Athènes, dans le même tems que Sophocle et Euripide s' y disputoient la gloire de rendre la vertu intéressante, et le crime odieux, par des tableaux touchans ou terribles. Comment se pouvoit-il que les mêmes spectateurs applaudissent à des moeurs si opposées ?

Les héros célébrés par Sophocle et par Euripide, étoient morts ; le sage calomnié par Aristophane, étoit vivant : on loue les grands hommes d' avoir été ; on ne leur pardonne pas d' être.

Mais ce qui est inconcevable, c' est qu' un comique grossier, rampant, et obscène, sans goût, sans moeurs, sans vrai-semblance, ait trouvé des enthousiastes dans le siècle de Molière. Il ne faut que lire ce qui nous reste d' Aristophane, pour juger comme Plutarque, " que c' est moins pour

p386

les honnêtes gens qu' il a écrit,... etc. " qu' on lise après cela l' éloge qu' en fait Madame Dacier : " jamais homme n' a eu plus de finesse,... etc. "

les magistrats s' apperçurent, mais trop tard, que dans la comédie appelée moyenne, les poètes n' avoient fait qu' éluder la loi qui défendoit de nommer : ils en portèrent une seconde, qui bannissant du théâtre toute imitation personnelle, borna la comédie à la peinture générale des moeurs.

C' est alors que la comédie nouvelle cessa d' être une satire, et prit la forme honnête et décente, qu' elle a conservée depuis. C' est dans ce genre que fleurit Ménandre, poète aussi pur, aussi

p387

élégant, aussi naturel, aussi simple qu' Aristophane

l' étoit peu. On ne peut, sans regretter sensiblement les ouvrages de ce poète, lire l' éloge qu' en a fait Plutarque, d' accord avec toute l' antiquité : " c' est une prairie émaillée de fleurs,... etc. " mais comme il est plus aisé d' imiter le grossier et le bas, que le délicat et le noble, les premiers poètes latins, enhardis par la liberté et la jalousie républicaine, suivirent les traces d' Aristophane. De ce nombre fut Plaute lui-même ; sa muse est, comme celle d' Aristophane, de l' aveu non-suspect de l' un de leurs apologistes, " une bacchante, pour ne rien dire de pis, dont la langue est détrempée de fiel " . Térence qui suivit Plaute, comme Ménandre Aristophane, imita Ménandre sans l' égalier. César l' appelloit un *demi-Ménandre* , et lui reprochoit de n' avoir pas la

p388

*force comique* ; expression que les commentateurs ont interprétée à leur façon, mais qui doit s' entendre de ces grands traits qui approfondissent les caractères, et qui vont chercher le vice jusques dans les replis de l' ame, pour l' exposer en plein théâtre au mépris des spectateurs. Plaute est plus vif, plus gai, plus fort, plus varié ; Térence, plus fin, plus vrai, plus pur, plus élégant : l' un a l' avantage que donne l' imagination qui n' est captivée ni par les règles de l' art, ni par celles des moeurs, sur le talent assujetti à toutes ces règles ; l' autre a le mérite d' avoir concilié l' agrément et la décence, la politesse et la plaisanterie, l' exactitude et la facilité. Plaute toujours varié, n' a pas toujours l' art de plaire ; Térence, trop semblable à lui-même, a le don de paroître toujours nouveau. On souhaiteroit à Plaute l' ame de Térence ; à Térence l' esprit de Plaute. Les révolutions que la comédie a éprouvées dans ses premiers âges, et les différences qu' on y observe encore aujourd' hui,

p389

prennent leur source dans le génie  
des peuples, et dans la forme des gouvernemens.  
L' administration des affaires publiques,  
et par conséquent la conduite des  
chefs étant l' objet principal de l' envie et  
de la censure dans un état démocratique,  
le peuple d' Athènes, toujours inquiet et  
mécontent, devoit se plaire à voir exposer  
sur la scène, non-seulement les vices  
des particuliers, mais l' intérieur du gouvernement,  
les prévarications des magistrats,  
les fautes des généraux, et sa propre  
facilité à se laisser corrompre ou séduire.  
C' est ainsi qu' il a couronné les satyres  
politiques d' Aristophane.  
Cette licence devoit être reprimée à  
mesure que le gouvernement devenoit  
moins populaire ; et l' on s' apperçoit de  
cette modération dans les dernières comédies  
du même auteur, mais plus encore  
dans l' idée qui nous reste de celles de  
Ménandre, où l' état fut toujours respecté,  
et où les intrigues privées prirent la place  
des affaires publiques.

p390

Les romains sous les consuls, aussi jaloux  
de leur liberté que les athéniens,  
mais plus jaloux de la dignité de leur gouvernement,  
n' auroient jamais permis que  
la république fût exposée aux traits insultans  
de leurs poètes. Ainsi les premiers  
comiques latins hasarderent la satire personnelle,  
mais jamais la satire politique.  
Dès que l' abondance et le luxe eurent  
adouci les mœurs de Rome, la comédie  
elle-même changea son aprêt en douceur ;  
et comme les vices des grecs avoient  
passé chez les romains, Térence pour les  
imiter, ne fit que copier Ménandre.  
Le même rapport de convenance a déterminé  
le caractère de la comédie sur  
tous les théâtres de l' Europe, depuis la  
renaissance des lettres.  
Un peuple qui affectoit autrefois dans  
ses mœurs une gravité superbe, et dans  
ses sentimens une enflûre romanesque, a  
dû servir de modèle à des intrigues pleines  
d' incidens et de caractères hyperboliques.  
Tel est le théâtre espagnol ; c' est-là

seulement que seroit vrai-semblable le caractère de cet amant. *villa mediana*.

qui brûla sa maison pour embrasser sa dame, l' emportant à travers la flamme.

Mais ni ces exagérations forcées, ni une licence d' imagination qui viole toutes les règles, ni un raffinement de plaisanterie souvent puérite, n' ont pu faire refuser à Lopès De Vega une des premières places parmi les poètes comiques modernes. Il joint en effet à la plus heureuse sagacité dans le choix des caractères, une force d' imagination que le grand Corneille admiroit lui-même. C' est de Lopès De Vega qu' il a emprunté le caractère du *menteur* , dont il disoit avec tant de modestie et si peu de raison, qu' il donneroit deux de ses meilleures pièces pour l' avoir imaginé.

Un peuple qui a mis long-tems son honneur dans la fidélité des femmes, et dans une vengeance cruelle de l' affront d' être trahi en amour, a dû fournir des intrigues périlleuses pour les amans, et capables d' exercer la fourberie des valets : ce peuple

d' ailleurs pantomime, a donné lieu à ce jeu muet, qui quelquefois par une expression vive et plaisante, et souvent par des grimaces qui rapprochent l' homme du singe, soutient seul une intrigue dépourvûe d' art, de sens, d' esprit et de goût. Tel est le comique italien, aussi chargé d' incidens, mais moins bien intrigué que le comique espagnol.

Ce qui caractérise encore plus le comique italien, est ce mélange de moeurs nationales, que la communication et la jalousie mutuelle des petits états d' Italie a fait imaginer à leurs poètes. On voit dans une même intrigue un bolonois, un vénitien, un napolitain, et un bergamasque, chacun avec le ridicule dominant de sa patrie. Ce mélange bizarre ne pouvoit manquer de réussir dans sa nouveauté. Les italiens en firent une règle essentielle de leur théâtre, et la comédie s' y vit par-là condamnée à la grossière uniformité qu' elle

avait eue dans son origine. Aussi dans le recueil immense de leurs pièces anciennes,

p393

n' en trouve-t-on pas une seule dont un homme de goût soutienne la lecture. Les italiens ont eux-mêmes reconnu la supériorité du comique françois. Goldoni l' a pris pour modèle ; et s' il n' a pas toujours assez bien choisi la nature, au-moins l' a-t-il exprimée avec beaucoup de vérité. Florence a proscrit et chassé les histrions ; elle a substitué à leurs farces les meilleures comédies de Molière, traduites en italien. à l' exemple de Florence, Rome et Naples admirent sur leur théâtre les chefs-d' oeuvre du nôtre. Venise se défend encore de la révolution ; mais elle cédera bientôt au torrent de l' exemple et à l' attrait du plaisir. Paris seul ne verra-t-il plus jouer Molière ?  
Un état où chaque citoyen se fait gloire de penser avec indépendance, a dû fournir un grand nombre d' originaux à peindre. L' affectation de ne ressembler à personne, fait souvent qu' on ne ressemble pas à soi-même, et qu' on outre son propre caractère, de peur de se plier au caractère d' autrui.

p394

Là ce ne sont point des ridicules courans ; ce sont des singularités personnelles qui donnent prise à la plaisanterie, et le vice dominant de la société est de n' être pas sociable. Telle est la source du comique anglois, d' ailleurs plus simple, plus naturel, plus philosophique que les deux autres, et dans lequel la vrai-semblance est rigoureusement observée aux dépens même de la pudeur.  
Mais une nation douce et polie, où chacun se fait un devoir de conformer ses sentimens et ses idées aux moeurs de la société, où les préjugés sont des principes, où les usages sont des loix, où l' on est condamné à vivre seul dès qu' on veut vivre pour soi-même ; cette nation ne doit présenter

que des caractères adoucis par les égards,  
et que des vices palliés par les bienséances.  
Tel est le comique françois, dont le  
théâtre anglois s' est enrichi autant que  
l' opposition des moeurs a pu le permettre.  
Le comique françois se divise, suivant  
les moeurs qu' il peint, en haut comique,

p395

ou comique noble, en comique bourgeois,  
et en comique bas.  
Le comique noble, ou le haut comique,  
peint les moeurs des grands ; et celles-ci  
diffèrent des moeurs du peuple et de la  
bourgeoisie, moins par le fond que par la  
forme. Les vices des grands sont moins  
grossiers ; leurs ridicules moins choquans :  
ils sont même pour la plûpart si bien colorés  
par la politesse, qu' ils entrent dans le  
caractère de l' homme aimable. Ce sont  
des poisons assaisonnés que le spéculateur  
décompose ; mais peu de personnes sont à  
portée de les étudier, moins encore en  
état de les saisir. On s' amuse à recopier le  
petit-maître, sur lequel tous les traits du  
ridicule sont épuisés, et dont la peinture  
n' est plus qu' une école pour les jeunes gens  
qui ont quelque disposition à le devenir.  
Cependant on laisse en paix l' intrigant,  
le bas orgueilleux, le prôneur de lui-même,  
et une infinité d' autres dont le monde est  
rempli. Il est vrai qu' il ne faut pas moins  
de courage que de talent pour toucher à

p396

ces caractères ; et les auteurs du faux-sincere  
et du glorieux ont eu besoin de  
l' un et de l' autre : mais aussi ce n' est pas  
sans effort qu' on peut marcher sur les pas  
de l' intrépide auteur du tartufe.  
Boileau racontoit que Molière, après  
lui avoir lu le *misanthrope* , lui avoit dit :  
*vous verrez bien autre chose* . Qu' auroit-il  
donc fait si la mort ne l' avoit surpris, cet  
homme qui voyoit quelque chose au-delà  
du misanthrope ? Ce problème qui confondoit  
Boileau, devoit être pour les



auteurs comiques un objet continuel d'émulation et de recherches ; et ne fût-ce pour eux que la pierre philosophale, ils feroient du-moins en la cherchant inutilement, mille autres découvertes utiles.

Indépendamment de l'étude réfléchie des moeurs du grand monde, sans laquelle on ne sauroit faire un pas dans la carrière du haut comique, ce genre présente un obstacle qui lui est propre, et dont un auteur est d'abord effrayé. La plupart des ridicules des grands sont si bien composés,

p397

qu'ils sont à peine visibles. Leurs vices sur-tout ont je ne sai quoi d'imposant qui se refuse à la plaisanterie ; mais les situations les mettent en jeu. Quoi de plus sérieux en soi que le misanthrope ? Molière le rend amoureux d'une coquette ; il est comique. Le tartufe est un chef-d'oeuvre plus surprenant encore dans l'art des contrastes : dans cette intrigue si comique, aucun des principaux personnages ne le seroit, pris séparément : ils le deviennent tous par leur opposition. En général, les caractères ne se développent que par leur mélange.

Les prétentions déplacées et les faux airs font l'objet principal du comique bourgeois. Les progrès de la politesse et du luxe l'ont rapproché du comique noble, mais ne les ont point confondus. La vanité qui a pris dans la bourgeoisie un ton plus haut qu'autrefois, traite de grossier tout ce qui n'a pas l'air du beau monde. C'est un ridicule de plus, qui ne doit pas empêcher un auteur de peindre les

p398

bourgeois avec les moeurs bourgeoises. Qu'il laisse mettre au rang des farces *George Dandin*, le *malade imaginaire*, les *fourberies de Scapin*, le *bourgeois gentilhomme*, et qu'il tâche de les imiter. La farce est l'insipide exagération, ou l'imitation grossière d'une nature indigne d'être

présentée aux yeux des honnêtes gens. Le choix des objets et la vérité de la peinture, caractérisent la bonne comédie. Le *malade imaginaire*, auquel les médecins doivent plus qu'ils ne pensent, est un tableau aussi frappant et aussi moral qu'il y en ait au théâtre. *Georges Dandin*, où sont peintes avec tant de sagesse les mœurs les plus licentieuses, est un chef-d'œuvre de naturel et d'intrigue ; et ce n'est pas la faute de Molière si le sot orgueil plus fort que ses leçons, perpétue encore l'alliance des dandins avec les sotenvilles. Si dans ces modèles on trouve quelques traits qui ne peuvent amuser que le peuple ; en revanche, combien de scènes dignes des connoisseurs les plus délicats ?

p399

Boileau a eu tort, s'il n'a pas reconnu l'auteur du misantrope dans l'éloquence de Scapin avec le père de son maître ; dans l'avarice de ce vieillard ; dans la scène des deux pères ; dans l'amour des deux fils, tableaux dignes de Térence ; dans la confession de Scapin, qui se croit convaincu ; dans son insolence dès qu'il sent que son maître a besoin de lui. Boileau a eu raison s'il n'a regardé comme indigne de Molière que le sac où le vieillard est enveloppé ; encore eût-il mieux fait d'en faire la critique à son ami vivant, que d'attendre qu'il fût mort pour lui en faire le reproche. *Pourceaugnac* est la seule pièce de Molière qu'on puisse mettre au rang des farces ; et dans cette farce même on trouve des caractères tels que celui de Sbrigani, et des situations comme celle de Pourceaugnac entre les deux médecins, qui décelent le grand-maître. Le comique bas, ainsi nommé parce qu'il imite les mœurs du bas peuple, peut

p400

avoir, comme les tableaux flamands, le mérite du coloris, de la vérité et de la gaieté. Il a aussi sa finesse et ses grâces,

et il ne faut pas le confondre avec le comique grossier : celui-ci consiste dans la manière ; ce n'est point un genre à part, c'est un défaut de tous les genres. Les amours d'une bourgeoise et l'ivresse d'un marquis, peuvent être du comique grossier, comme tout ce qui blesse le goût et les mœurs. Le comique bas au contraire est susceptible de délicatesse et d'honnêteté ; il donne même une nouvelle force au comique bourgeois et au comique noble, lorsqu'il contraste avec eux. Molière en fournit mille exemples. Voyez dans le dépit amoureux la brouillerie et la reconnaissance entre Mathurine et Gros-René, où sont peints dans la simplicité villageoise les mêmes mouvemens de dépit, et les mêmes retours de tendresse qui viennent de se passer dans la scène des deux amans. Molière, à la vérité, mêle quelquefois le comique grossier avec le bas-comique.

p401

Dans la scène que je viens de citer, *voilà ton demi-cent d'épingles de Paris*, est du comique bas. *je voudrais bien aussi te rendre ton potage*, est du comique grossier. La paille rompue est un trait de génie. Ces sortes de scènes sont comme des miroirs où la nature, ailleurs peinte avec le coloris de l'art, se répète dans toute sa simplicité. Le secret de ces miroirs seroit-il perdu depuis Molière ? Il a tiré des contrastes encore plus forts du mélange des comiques. C'est ainsi que dans le *festin de Pierre* il nous peint la crédulité de deux petites villageoises, et leur facilité à se laisser séduire par un scélérat dont la magnificence les éblouit. C'est ainsi que dans le *bourgeois-gentilhomme* la grossièreté de Nicole jette un nouveau ridicule sur les prétentions impertinentes et l'éducation forcée de M Jourdain. C'est ainsi que dans l'*école des femmes* l'imbécillité d'Alain et de Georgette si bien nuancée avec l'ingénuité d'Agnès, concourt à faire réussir les

p402

entreprises de l' amant, et à faire échouer les précautions du jaloux.

Mais une division plus essentielle se tire de la différence des objets que la comédie se propose. Ou elle peint le vice qu' elle rend méprisable, comme la tragédie rend le crime odieux, de-là le comique de caractère : ou elle fait des hommes le jouet des évènements, de-là le comique de situation : ou elle présente les vertus communes avec des traits qui les font aimer, et dans des périls ou des malheurs qui les rendent intéressans, de-là le comique attendrissant.

De ces trois genres, le premier est le plus utile aux mœurs, le plus fort, le plus difficile, et par conséquent le plus rare : le plus utile aux mœurs, en ce qu' il remonte à la source des vices, et les attaque dans leur principe ; le plus fort, en ce qu' il présente le miroir aux hommes, et les fait rougir de leur propre image ; le plus difficile et le plus rare, en ce qu' il suppose dans son

p403

auteur une étude consommée des mœurs de son siècle, un discernement juste et prompt, et une force d' imagination qui réunisse sous un seul point de vûe les traits que sa pénétration n' a pû saisir qu' en détail. Ce qui manque à la plûpart des peintres de caractère, et ce que Moliere, ce grand modèle en tout genre, possédoit éminemment, c' est ce coup d' oeil philosophique, qui saisit non-seulement les extrêmes, mais le milieu des choses : entre l' hypocrite scélérat, et le dévot crédule, on voit l' homme de bien qui démasque la scélératesse de l' un, et qui plaint la crédulité de l' autre. Moliere met en opposition les mœurs corrompues de la société, et la probité farouche du misanthrope ; entre ces deux excès paroît la modération d' un honnête homme. Quel fonds de philosophie ne faut-il point pour saisir ainsi le point fixe de la vérité ! C' est à cette précision qu' on reconnoit Moliere, bien mieux qu' un peintre de l' antiquité ne reconnut son rival au trait de pinceau qu' il avoit tracé sur la toile.

Si l' on me demande pourquoi le comique de situation nous excite à rire, même sans le concours du comique de caractère, je demanderai à mon tour d' où vient qu' on rit de la chute imprévûe d' un passant ? C' est de ce genre de plaisanterie que Hensius a eû raison de dire : *plebis... etc.* . Il n' en est pas ainsi du comique attendrissant ; peut-être même est-il plus utile aux moeurs que la tragédie, vû qu' il nous intéresse de plus près, et qu' ainsi les exemples qu' il nous propose nous touchent plus sensiblement : c' est du moins l' opinion de Corneille. Mais comme ce genre ne peut être soutenu par la grandeur des objets, ni animé par la force des situations, et qu' il doit être à la fois familier et intéressant, il est difficile d' y éviter le double écueil d' être froid ou romanesque : c' est la simple nature qu' il faut saisir, et c' est le dernier effort de l' art d' imiter la simple nature. Quant à l' origine du comique attendrissant, il faut n' avoir jamais lû les anciens pour

en attribuer l' invention à notre siècle ; on ne conçoit même pas que cette erreur ait pû subsister un instant chez une nation accoûtumée à voir jouer l' andrienne de Térence, où l' on pleure dès le premier acte. Tels sont les trois genres de comique, parmi lesquels je n' ai compté ni le comique de mots si fort en usage dans la société, foible ressource des esprits sans talents, sans étude, et sans goût : ni ce comique obscène, qui n' est plus souffert sur notre théâtre que par une sorte de prescription, et auquel les honnêtes gens ne peuvent rire sans rougir ; ni cette espèce de travestissement, où le parodiste se traîne après l' original pour avilir par une imitation burlesque, l' action la plus noble et la plus touchante : genre méprisable, dont Aristophane est l' auteur. Mais un genre supérieur à tous les autres, est celui qui réunit le comique de situation et le comique de caractère, c' est-à-dire,

dans lequel les personnages sont engagés

p406

par les vices du coeur, ou par les travers de l'esprit, dans des circonstances humiliantes qui les exposent à la risée et au mépris des spectateurs. Telle est, dans l'avare de Molière, la rencontre d'Arpagon avec son fils, lorsque sans se connaître ils viennent traiter ensemble, l'un comme usurier, l'autre comme dissipateur.

Il est des caractères trop peu marqués pour fournir une action soutenue : les habiles peintres les ont groupés avec des caractères dominans : c'est l'art de Molière ; ou ils ont fait contraster plusieurs de ces petits caractères entre eux ; c'est la manière de Dufrenoy, qui quoique moins heureux dans l'économie de l'intrigue, est celui de nos auteurs comiques, après Molière, qui a le mieux saisi la nature ; avec cette différence que nous croyons tous avoir aperçu les traits que nous peint Molière, et que nous nous étonnons de n'avoir pas remarqué ceux que Dufrenoy nous fait apercevoir.

p405

Mais combien Molière n'est-il pas au-dessus de tous ceux qui l'ont précédé, ou qui l'ont suivi ? Qu'on lise le parallèle qu'en a fait avec Térence l'auteur du siècle de Louis XIV le plus digne de les juger, Labruyère. " il n'a, dit-il, manqué à Térence que d'être moins froid : ... etc. " la difficulté de saisir comme eux les ridicules et les vices, a fait dire qu'il n'étoit plus possible de faire de comédies de caractères. On prétend que les grands traits ont été rendus, et qu'il ne reste plus que des nuances imperceptibles : c'est avoir bien peu étudié les moeurs du siècle, que de n'y

p406

voir aucun nouveau caractère à peindre.

L' hypocrisie de la vertu est-elle moins facile à démasquer que l' hypocrisie de la dévotion ? Le misantrope par air est-il moins ridicule que le misantrope par principes ?

Le fat modeste, le petit seigneur, le faux magnifique, le défiante, l' ami de cour, et tant d' autres, viennent s' offrir en foule à qui aura le talent et le courage de les traiter. La politesse gase les vices ; mais c' est une espèce de draperie légère, à travers laquelle les grands maîtres savent bien dessiner le nud.

Quant à l' utilité de la comédie morale et décente, comme elle l' est aujourd' hui sur notre théâtre, la révoquer en doute, c' est prétendre que les hommes soient insensibles au mépris et à la honte ; c' est supposer ou qu' ils ne peuvent rougir, ou qu' ils ne peuvent se corriger des défauts dont ils rougissent ; c' est rendre les caractères indépendans de l' amour-propre qui en est l' ame, et nous mettre au-dessus de

p407

l' opinion publique, dont la foiblesse et l' orgueil sont les esclaves, et dont la vertu même a tant de peine à s' affranchir.

Les hommes, dit-on, ne se reconnoissent pas à leur image : c' est ce qu' on peut nier hardiment. On croit tromper les autres, mais on ne se trompe jamais ; et tel prétend à l' estime publique, qui n' oseroit se montrer, s' il croyoit être connu comme il se connoît lui-même.

Personne ne se corrige, dit-on encore : malheur à ceux pour qui ce principe est une vérité de sentiment ; mais si en effet le fond du naturel est incorrigible, du moins le dehors ne l' est pas. Les hommes ne se touchent que par la surface, et tout seroit dans l' ordre, si on pouvoit réduire ceux qui sont nés vicieux, ridicules, ou méchans, à ne l' être qu' au dedans d' eux-mêmes. C' est le but que se propose la comédie ; et le théâtre est pour le vice et le ridicule, ce que sont pour le crime les tribunaux où il est jugé, et les échafauts où il est puni.

p408

## CHAPITRE 16

*de l'ode.*

l'ode étoit l'hymne, le cantique, et la chanson des anciens. Elle embrasse tous les genres depuis le sublime jusqu'au familier noble : c'est le sujet qui lui donne le ton ; et son caractère est pris dans la nature.

Il est naturel à l'homme de chanter : voilà le genre de l'ode établi. Quand, comment, et d'où lui vient cette envie de chanter ? Voilà ce qui caractérise l'ode.

Le chant nous est inspiré par la nature, ou dans l'enthousiasme de l'admiration, ou dans le délire de la joie, ou dans l'ivresse de l'amour, ou dans la douce rêverie d'une âme qui s'abandonne aux sentimens qu'elle excite en elle l'émotion légère des sens.

Ainsi quels que soient le sujet et le ton de ce poëme, le principe en est invariable.

Toutes les règles en sont prises dans la situation de celui qui chante, et dans

p409

les règles mêmes du chant. Il est donc bien aisé de distinguer quels sont les sujets qui conviennent essentiellement à l'ode. Tout ce qui agite l'âme et l'élève au-dessus d'elle-même, tout ce qui l'émeut voluptueusement, tout ce qui la plonge dans une douce langueur, dans une tendre mélancolie ; les songes intéressans dont l'imagination l'occupe, les tableaux variés qu'elle lui retrace, en un mot tous les sentimens qu'elle aime à recevoir, et qu'elle se plaît à répandre, sont favorables à ce poëme.

On chante pour charmer ses ennuis, comme pour exhaler sa joie ; et quoique dans une douleur profonde il semble qu'on ait plus de répugnance que d'inclination pour le chant, c'est quelquefois un soulagement que se donne la nature. Orphée se consolait, dit-on, en exprimant ses regrets sur sa lyre :

*te dulcis... etc. .*

La même opinion a donné une vraisemblance



poétique à l'ode, dans les sujets les plus graves. On croit que la lyre de Tirthée apprivoisoit les peuples féroces, et rendoit le courage aux peuples abattus. La sagesse, la vertu même n' a donc pas dédaigné le secours de la lyre : elle a plié ses leçons aux règles du nombre et de la cadence ; elle a même permis à la voix d' y mêler l' artifice du chant, soit pour les graver plus avant dans nos ames, soit pour en tempérer la rigueur par le charme des accords, soit pour exercer sur les hommes le double empire de l' éloquence et de l' harmonie, de la raison et du sentiment. Ainsi le genre de l' ode s' est étendu, élevé, ennobli ; mais on voit que le principe en est toujours et par-tout le même. Pour chanter, il faut être ému. Il s' ensuit que l' ode est dramatique, c' est-à-dire que ses personnages sont en action. Le poète même est acteur dans l' ode ; et s' il n' est pas affecté des sentimens qu' il exprime, l' ode sera froide et sans ame. Elle n' est pas toujours également passionnée, mais elle n' est

jamais, comme l' épopée, le récit d' un simple témoin. Dans Anacréon j' oublie le poète ; je ne vois que l' homme voluptueux. De même, si l' ode s' élève au ton sublime de l' inspiration, je veux croire entendre un homme inspiré ; si elle fait l' éloge de la vertu, ou si elle en défend la cause, ce doit être avec l' éloquence d' un zele ardent et généreux. Il en est des tableaux que l' ode peint, comme des sentimens qu' elle exprime : le poète en doit être affecté, comme il veut m' en affecter moi-même. La Mothe a connu toutes les règles de l' ode, excepté celle-ci : de-là vient qu' il a mis dans les siennes tant d' esprit, et si peu de chaleur. C' est de tous les poètes lyriques, celui qui annonce le plus d' enthousiasme, et qui en a le moins. Le sentiment et le génie ont des mouvemens qui ne s' imitent pas. Boileau a dit, en parlant de l' ode : son style impétueux souvent marche au hasard :

chez elle un beau desordre est un effet de l' art.

p412

On ne sauroit croire combien ces deux vers mal-entendus, ont fait faire d' extravagances. On s' est persuadé que l' ode appelée *pindarique* , ne devoit aller qu' en bondissant : de-là tous ces mouvemens qui ne sont qu' au bout de la plume, et ces formules de transports, *qu' entends-je ? que vois-je ? Où suis-je ?* qui ne se terminent à rien.

Qu' Horace, dans une chanson à boire, se dise inspiré par le dieu du vin et de la vérité pour chanter les louanges d' Auguste, c' est une flatterie ingénieuse déguisée sous l' air de l' ivresse : le période est court, le mouvement rapide, le feu soutenu, et l' illusion complete. Mais à ce début,  
*quo me,... etc. .*

Comparez celui de l' ode sur la prise de Namur :

quelle docte et sainte yvresse  
aujourd' hui me fait la loi ?

Cette *docte et sainte ivresse* n' est point le

p413

langage d' un homme enivré. Supposez même que le style en fût aussi véhément, aussi naturel que dans la version latine : *quis me furor... etc. .*

Ce début seroit déplacé. Ce n' est point là le premier mouvement d' un poète qui a devant les yeux l' image sanglante d' un siège.

Celui des modernes qui a le mieux pris le ton de l' ode, sur-tout lorsque David le lui a donné, Rousseau, dans l' ode à M Du Luc, commence par se comparer au ministre d' Apollon, possédé du dieu qui l' inspire. Ce n' est plus un mortel, c' est Apollon lui-même qui parle par ma voix.

Ce début me semble bien haut, pour un poème dont le style finit par être l' expression douce et touchante du sentiment le plus tempéré.

Pindare, en un sujet pareil, a pris un ton beaucoup plus humble. " je voudrais

p414

voir revivre Chiron,... etc. "  
rien de plus imposant, de plus majestueux que ce début prophétique du poète français que je viens de citer.  
Qu'aux accents de ma voix la terre se réveille... etc.  
Mais quelles sont ces vérités inouïes ?  
" que vainement l'homme se fonde sur

p415

ses grandeurs et sur ses richesses ; ... etc. "  
voilà le précis de cette ode.  
Horace débute comme Rousseau, dans les leçons qu'il donne à la jeunesse romaine, sur l'inégalité apparente, et sur l'égalité réelle entre les hommes.  
Mais voyez comme il se soutient. C'est peu de cette vérité que Rousseau a développée.  
Horace oppose les terreurs de la tyrannie, les inquiétudes de l'avarice, les dégoûts, les sombres ennuis de la fastueuse opulence, au repos, au doux sommeil de l'humble médiocrité. C'est de-là qu'est prise cette grande maxime, qui passe encore de bouche en bouche :

p416

*regum... etc.* .  
Et ce tableau si vrai, si terrible de la condition des tyrans :  
*districtus... etc.* .  
Et celui que Boileau a si heureusement rendu, quoique dans un genre moins noble :  
*sed timor... etc.* .  
Si ces vérités ne sont pas nouvelles, au moins sont-elles présentées avec une force inouïe ; et cependant l'on reproche au poète le ton imposant qu'il a pris : tant il est vrai qu'il faut avoir de grandes leçons à donner au monde, pour être en droit de demander silence.

p417

Lamotte prétend que ce début, condamné dans un poème épique, je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre.

Seroit placé dans une ode. Oui s' il étoit soutenu ; " cependant (dit-il) dans l' épopée comme dans l' ode, le poète se donne pour inspiré " ; et de-là il conclut que le style de l' ode est le même que celui de l' épopée. Cette équivoque est de conséquence, mais il est facile de la lever. Dans l' épopée on suppose le poète inspiré, au-lieu qu' on le croit possédé dans l' ode. Muse, dis-moi la colère d' Achille. La muse raconte et le poète écrit : voilà l' inspiration tranquille. Est-ce l' esprit divin qui s' empare de moi ? C' est lui-même.

Voilà l' inspiration prophétique. Mais il faut bien se consulter avant que de prendre un si rapide essor : par exemple, il ne convient pas à celui qui va décrire un cabinet de médailles ; et après avoir dit comme Lamotte,

p418

docte fureur, divine ivresse,  
en quels lieux m' as tu transporté !  
L' on ne doit pas tomber dans de froides réflexions sur l' incertitude et l' obscurité des inscriptions et des emblèmes. Le haut ton séduit les jeunes gens, parce qu' il marque l' enthousiasme ; mais le difficile est de le soutenir ; et plus l' essor est présomptueux, plus la chute sera risible. L' air du délire est encore un ridicule que les poètes se donnent, faute d' avoir réfléchi sur la nature de l' ode. Il est vrai qu' elle a le choix entre toutes les progressions naturelles des sentimens et des idées, avec la liberté de franchir les intervalles que la réflexion peut remplir ; mais cette liberté a des bornes, et celui qui prend un délire insensé pour l' enthousiasme, ne le connoît pas.

L' enthousiasme est, comme je l' ai dit,  
la pleine illusion où se plonge l' ame du  
poète. Si la situation est violente l' enthousiasme  
est passionné : si la situation est voluptueuse,  
c' est un sentiment doux et calme.

p419

Ainsi, dans l' ode l' ame s' abandonne ou  
à l' imagination ou au sentiment. Mais la  
marche du sentiment est donnée par la  
nature ; et si l' imagination est plus libre,  
c' est un nouveau motif pour lui laisser un  
guide qui l' éclaire dans ses écarts.  
On ne doit jamais écrire sans dessein,  
et ce dessein doit être bien conçu avant  
que l' on prenne la plume, afin que la  
réflexion ne vienne pas ralentir la chaleur  
du génie. Entendez un musicien habile  
préluder sur des touches harmonieuses : il  
semble voltiger en liberté d' un mode à l' autre ;  
mais il ne sort point du cercle qui lui  
est prescrit par la nature. L' art se cache,  
mais il le conduit ; et dans ce desordre  
tout est régulier. Rien ne ressemble mieux  
à la marche de l' ode.  
Gravina en donne une idée encore plus  
grande, en parlant de Pindare, dont il  
semble avoir pris le style pour le louer plus  
magnifiquement. " Pindare (dit-il) pousse  
son vaisseau sur le sein de la mer : ... etc. "

p420

cette allégorie, en déguisant le défaut  
essentiel de Pindare, ne laisse pas de caractériser  
l' ode, dont l' artifice consiste à cacher  
une marche régulière sous l' air de l' égarement,  
comme l' artifice de l' apologue  
consiste à cacher un dessein rempli de sagesse  
sous l' air de la naïveté. Mais ces idées  
vagues dans les préceptes, sont plus sensibles  
dans les exemples. étudions l' art du  
poète dans ces belles odes d' Horace :  
*justum et tenacem, etc. Descende coelo, etc.*  
*coelo tonantem, etc. .*  
Dans l' une, Horace vouloit combattre  
le dessein proposé de relever les murs de  
Troie, et d' y transférer le siege de l' empire.

Voyez le détour qu' il a pris. Il commence  
par louer la constance dans le bien.  
C' est par-là, dit-il, que Pollux, Hercule,  
Romulus lui-même s' est élevé au rang des

p421

dieux. Mais quand il fallut y admettre le  
fondateur de Rome, Junon parla dans le  
conseil des immortels et dit, qu' elle vouloit  
bien oublier que Romulus fût le sang  
des troyens, et consentir à voir dans leurs  
neveux les vainqueurs et les maîtres du  
monde ; pourvu que Troïe ne sortît jamais  
de ses ruines, et que Rome en fût séparée  
par l' immensité des mers. Cette ode est  
pour la sagesse du dessein un modèle peut-être  
unique ; mais ce qu' elle a de prodigieux,  
c' est qu' à mesure que le poète approche  
de son but, il semble qu' il s' en  
écarte et qu' il a rempli son objet lorsqu' on  
le croit tout-à-fait égaré.

Dans l' autre, il veut faire sentir à Auguste  
l' obligation qu' il a aux muses, non-seulement  
d' avoir embelli son repos, mais  
de lui avoir appris à bien user de sa fortune  
et de sa puissance. Rien n' étoit plus délicat,  
plus difficile à manier. Que fait le  
poète ? D' abord il s' annonce comme le  
protégé des muses. Elles ont pris soin de  
sa vie dès le berceau ; elles l' ont sauvé de

p422

tous les périls ; il est sous la garde de ces  
divinités tutélaires ; et en action de grace  
il chante leurs louanges. Dès-lors il lui est  
permis de leur attribuer tout le bien qu' il  
imagine, et en particulier la gloire de présider  
aux conseils d' Auguste, de lui inspirer  
la douceur, la générosité, la clémence.  
Mais de peur que la vanité de son héros  
n' en soit blessée, il ajoute qu' elles n' ont  
pas été moins utiles à Jupiter lui-même  
dans la guerre contre les titans ; et sous  
le nom de Jupiter et des divinités célestes  
qui président aux arts et aux lettres, il  
représente Auguste environné d' hommes  
sages, humains, pacifiques, qui modèrent

dans ses mains l' usage de la force, de la force, dit le poète, l' instigatrice de tous les forfaits.

Dans la troisième, veut-il louer les triomphes d' Auguste et l' influence de son génie sur la discipline des armées romaines ;

p423

il fait voir le soldat fidèle, vaillant, invincible sous ses drapeaux, il le fait voir sous Crassus, lâche déserteur de sa patrie et de ses dieux, s' allant avec les parthes, et servant sous leurs étendards. Il va plus loin, il remonte aux beaux jours de la république ; et dans un discours plein d' héroïsme qu' il met dans la bouche de Régulus, il représente les anciens romains posant les armes et recevant des chaînes de la main des carthaginois, en opposition avec les romains du temps d' Auguste vainqueurs des parthes, et qui vont, dit-il, subjuguier les bretons.

Cet art de flatter est comme imperceptible : le poète n' a pas même l' air de s' apercevoir du parallèle qu' il présente. On le prendrait pour un homme qui s' abandonne à son imagination, et qui oublie les triomphes présents pour s' occuper des malheurs passés. Tel est le prestige de l' ode. C' est là qu' un beau désordre est un effet de l' art. En réfléchissant sur ces exemples, on voit que l' imagination, qui semble égarer

p424

le poète, pouvoit prendre mille autres routes ; au lieu que dans l' ode où le sentiment domine, la liberté du génie est réglée par les lois que la nature a prescrites aux mouvemens du coeur humain.

Ce n' est pas qu' un sentiment n' ait qu' une branche ; mais il en est de sa génération comme de la génération harmonique : les passages doivent être dans l' ordre de la nature, et quels que soient les intervalles, les rapports doivent être sentis. L' ame a son tact comme l' oreille, elle a sa méthode comme la raison : or chaque son a un générateur,

chaque conséquence un principe ; de même chaque mouvement de l' ame a une force qui le produit, une impression qui le détermine. Le desordre de l' ode pathétique ne consiste donc pas dans le renversement de cette succession, ni dans l' interruption totale de la chaîne ; mais dans le choix de celle des progressions naturelles qui est la moins familiere, la plus inattendue, et s' il se peut en même tems, la plus favorable à la poësie. J' en vais donner

p425

un exemple pris du même poëte latin. Virgile s' embarque pour Athènes. Horace fait des voeux pour son ami, et recommande à tous les dieux favorables aux matelots, ce navire où il a déposé la plus chere moitié de lui-même. Mais tout-à-coup le voyant en mer, il se peint les dangers qu' il court, et sa frayeur les exagère. Il ne peut concevoir l' audace de celui qui le premier osa s' abandonner sur un fragile bois, à cet élément orageux et perfide. Les dieux avoient séparé les divers climats de la terre par le profond abîme des mers ; l' impiété des hommes a franchi cet obstacle : et voilà comme leur audace ose enfreindre toutes les loix. Que peut-il y avoir de sacré pour eux ? Ils ont dérobé le feu du ciel ; et de-là ce déluge de maux qui ont inondé la terre, et précipité les pas de la mort. N' a-t-on pas vû Dédale traverser les airs ? Hercule forcer les demeures sombres ? Il n' est rien de trop pénible, de trop périlleux pour les hommes. Dans notre folie nous attaquons le ciel ; et nos crimes ne donnent pas le

p426

tems à Jupiter de poser la foudre. Quelle est la cause de cette indignation ? Le danger qui menace les jours de Virgile : cette frayeur, ce tendre intérêt qui occupe l' ame du poëte, est comme le ton fondamental de toutes les modulations de cette ode, à mon gré le chef-d' oeuvre d' Horace dans le genre passionné, qui est le premier



de tous les genres.

J' ai dit que la situation du poète et la nature de son sujet déterminent le ton de l' ode. Or sa situation peut être ou celle d' un homme inspiré, qui se livre à l' impulsion d' une cause surnaturelle, ou celle d' un homme que l' imagination ou le sentiment domine, et qui se livre à leurs mouvemens. Dans le premier cas, il doit soutenir le merveilleux de l' inspiration par la hardiesse des images et la sublimité des pensées : *nil mortale loquar* . On en voit des modèles divins dans les prophètes : tel est le cantique de Moïse, que le sage Rolin a cité : tels sont quelques-uns des psaumes de David, que Rousseau a paraphrasés

p427

avec beaucoup d' harmonie et de pompe : telle est la prophétie de Joad dans l' Athalie de l' illustre Racine, le plus beau morceau de poésie lyrique qui soit sorti de la main des hommes, et auquel il ne manque, pour être une ode parfaite, que la rondeur des périodes dans la contexture des vers.

Mais d' où vient que mon coeur frémit d' un saint effroi ? ... etc.

p429

Dans cette inspiration l' ordre des idées est le même que dans un simple récit : c' est la chaleur, la véhémence, l' élévation, le pathétique, en un mot, c' est le mouvement de l' ame du prophète qui rend comme naturel dans l' enthousiasme de Joad la rapidité des passages ; et voilà dans son essor le plus hardi, le plus sublime, le seul égarement qui soit permis à l' ode.

à plus forte raison dans l' enthousiasme purement poétique, le délire de l' imagination et du sentiment doit-il cacher, comme je l' ai dit, un dessein régulier et sage, où l' unité se concilie avec la grandeur et la variété. C' est peu de la plénitude, de l' abondance et de l' impétuosité

qu' Horace attribue à Pindare, lorsqu' il le

p430

compare à un fleuve qui tombe des montagnes,  
et qui, enflé par les pluies, traverse  
des campagnes célèbres :

*fervet, ... etc. .*

Il faut, s' il m' est permis de suivre l' image,  
que les torrens qui viennent grossir le  
fleuve se perdent dans son sein ; au-lieu  
que dans la plûpart des odes qui nous restent  
de Pindare, ses sujets sont de foibles  
ruisseaux qui se perdent dans de grands  
fleuves. Pindare, il est vrai, mêle à ses  
récits de grandes idées et de belles images ;  
c' est d' ailleurs un modèle dans l' art  
de raconter et de peindre en touches rapides.  
Mais pour le dessein de ses odes,  
il a beau dire qu' il rassemble une multitude  
de choses, afin de prévenir le goût  
de la satiété ; il néglige trop l' unité et  
l' ensemble : lui-même il ne sait quelquefois  
comment revenir à son héros, et il l' avoue  
de bonne foi. Il est facile, sans doute, de  
l' excuser par les circonstances ; mais si la  
nécessité d' enrichir des sujets stériles et  
toujours les mêmes, par des épisodes intéressans

p431

et variés ; si la gêne où devoit être  
son génie dans ces poèmes de commande ;  
si les beautés qui résultent de ses écarts  
suffisent à son apologie ; au-moins n' autorisent-elles  
personne à l' imiter : c' est ce  
que j' ai voulu faire entendre.

Du reste, ceux qui ne connoissent Pindare  
que par tradition, s' imaginent qu' il  
est sans cesse dans le transport ; et rien ne  
lui ressemble moins : son style n' est presque  
jamais passionné. Il y a lieu de croire  
que dans celles de ses poésies où son génie  
étoit en liberté, il avoit plus de véhémence ;  
mais dans ce que nous avons de  
lui, c' est de tous les poètes lyriques le plus  
tranquille et le plus égal. Quant à ce qu' il  
devoit être en chantant les héros et les  
dieux, lorsqu' un sujet sublime et fécond

lui donnoit lieu d' exercer son génie, le précis d' une de ses odes en va donner une idée : c' est la première des pythiques adressée à Hiéron, tyran de Siracuse, vainqueur dans la course des chars.  
" lyre d' Apollon, dit le poète, c' est toi

p433

qui donnes le signal de la joie,... etc. "  
de-là Pindare passe à l' éloge de la Sicile et d' Hiéron, fait des voeux pour l' un et pour l' autre, et finit par exhorter son héros à fonder son règne sur la justice et sur la vertu.  
Il n' est guère possible de rassembler de plus belles images ; et la foible esquisse que j' en ai donnée suffit, je crois, pour le persuader. Mais comment sont-elles amenées ? Typhée et l' Aetna à propos des vers et du chant ; l' éloge d' Hiéron à propos de l' Aetna et de Typhée : voilà la marche de Pindare. Ses liaisons le plus souvent

p434

ne sont que dans les mots, et dans la rencontre accidentelle et fortuite des idées. Ses ailes, pour me servir de l' image d' Horace, sont attachées avec de la cire ; et quiconque voudra l' imiter, éprouvera le destin d' Icare. Aussi voyez dans l' ode à la louange de Drusus, *qualem ministrum*, etc. Avec quelle précaution, quelle sagesse le poète latin suit les traces du poète grec.  
" tel que le gardien de la foudre, l' aigle à qui le roi des dieux a donné l' empire des airs,... etc. "

p437

il faut avouer qu' Horace doit à Pindare cet art d' agrandir ses sujets ; mais les éloges qu' il donne à son maître ne l' ont pas aveuglé sur le manque de liaison et d' ensemble, défaut dont il avoit à se garantir en

l' imitant.

Nous avons peu de ces exemples d' un délire naturel et vrai : je vois presque par-tout le poëte qui compose, et c' est-là ce qu' on doit oublier : *unus idemque... etc.* : je le répéterai sans cesse.

L' air de vérité fait le charme des poësies de Chaulieu ; on voit qu' il pense comme il écrit, et qu' il est tel qu' il se peint lui-même.

On ne s' attend pas à le voir citer à côté de Pindare et d' Horace ; je ne connois cependant

p438

aucune ode françoise qui remplisse mieux l' idée d' un beau délire que ce morceau de son épître au chevalier de Bouillon :

heureux qui se livrant à la philosophie,... etc.

Jusqu' à ces vers :

je sais mettre, en dépit de l' âge qui me glace,... etc.

Passons lui les négligences, les longueurs, le défaut d' harmonie ; quelle marche libre et naturelle ! Quels mouvemens ! Quels tableaux ! L' heureux enchaînement, le beau cercle d' idées ! L' aimable et touchante poésie ! Celui qui est sensible aux beautés de l' art est saisi de joie, et celui qui est sensible aux mouvemens de la nature, est saisi d' attendrissement en lisant ce morceau, comparable aux plus belles odes d' Horace.

Nous avons toujours droit d' exiger du poëte qu' il nous parle le langage de la nature, et qu' il nous mène par les routes du

p439

sentiment et de la raison. Il vaut cependant mieux s' égarer quelquefois, que d' y marcher d' un pas trop craintif, comme on a fait le plus souvent dans ce genre tempéré, qu' on appelle l' ode philosophique. Son mouvement naturel est celui de l' éloquence véhémence, c' est-à-dire du sentiment et de l' imagination, animés par de grands objets. Par exemple, Tirthée appellent aux combats les spartiates, et Démosthène les athéniens, doivent parler le

même langage ; à cela près que l' expression du poète doit être encore plus hardie et plus impétueuse que celle de l' orateur. Une ode froidement raisonnée est le plus mauvais de tous les poèmes : ce n' est pas le fond du raisonnement qu' il en faut bannir, mais la forme dialectique. " cet enchaînement de discours qui n' est lié que par le sens " , et que La Bruyere attribue au style des femmes, est celui qui convient ici à l' ode. Les pensées y doivent être en images ou en sentimens ; les exposés,

p440

en peintures ; les preuves en exemples. Raimond De Saint-Marc a eu quelque raison de reprocher à Rousseau une marche trop didactique. Mais il donne à Lamotte sur Rousseau une préférence évidemment injuste. La premiere qualité d' un poème est la poësie, c' est-à-dire la chaleur, l' harmonie, et le coloris. Il y en a dans les odes de Rousseau ; il n' y en a point dans celles de Lamotte. Il manquoit à Rousseau d' être philosophe et sensible ; son génie (s' il en est sans beaucoup d' ame) étoit dans son imagination ; mais avec cette faculté imitative, il s' est élevé au ton de David, et personne depuis Malherbe n' a mieux senti que Rousseau la coupe de notre vers lyrique. Lamotte pense davantage ; mais il ne peint presque jamais, et la dureté de ses vers est un supplice pour l' oreille. On ne conçoit pas comment l' auteur d' Inès a si peu de chaleur dans ses odes. Il étoit persuadé sans doute qu' il n' y falloit que de l' esprit ; et le succès incompréhensible de ses premieres odes ne fit que l' engager

p441

plus avant dans l' opinion qui l' égaroit. Comment un écrivain aussi judicieux, en étudiant Pindare, Horace, Anacréon, ne s' est-il pas détrompé de la fausse idée qu' il avoit prise du genre dont ils sont les modèles ? Comment s' est-il mépris au caractère même de ces poètes, en tâchant

de les imiter ? Il fait de Pindare un extravagant qui parle sans cesse de lui ; il fait d' Horace, qui est tout images et sentimens, un froid et subtile moraliste ; il fait du voluptueux, du naïf, du leger Anacréon, un bel esprit qui s' étudie à dire des gentilleses.

Si Lamotte est didactique, il l' est plus que Rousseau, et il l' est avec moins d' agrément : s' il s' égare, c' est avec un sang froid qui rend son enthousiasme risible : les objets qu' il parcourt ne sont liés que par des *que vois-je ? Et que vois-je encore ?* c' est une galerie de tableaux, et qui pis est de tableaux mal peints. Ce n' est pas ainsi que l' imagination d' Horace voltigeoit ; ce n' est

p442

pas même ainsi que s' égaroit celle de Pindare.

Si l' un ou l' autre abandonnoit son sujet principal, il s' attachoit du-moins à son épisode, et ne se jettoit point au hasard sur tout ce qui se présentoit à lui.

Lamotte n' est pas plus heureux lorsqu' il imite Anacréon ; il avoue lui-même qu' il a été obligé de se feindre un amour chimérique, et d' adopter des moeurs qui n' étoient pas les siennes : ce n' étoit pas le moyen d' imiter celui de tous les poètes anciens qui avoit le plus de naturel.

Mais avant de passer à l' ode anacréontique, rendons justice à Malherbe. C' est à lui que l' ode est redevable des progrès qu' elle a faits parmi nous. Non-seulement il nous a fait sentir le premier de quelle cadence et de quelle harmonie les vers françois étoient susceptibles ; mais ce qui me semble plus précieux encore, il nous a donné des modèles dans l' art de varier et de soutenir les mouvemens de l' ode, d' y répandre la chaleur d' une éloquence véhémence, et ce desordre apparent des sentimens

p443

et des idées qui fait le style passionné.

Lisez les premières stances de l' ode qui commence par ces vers :

que direz-vous, races futures,... etc.  
Le style en a vieilli sans doute ; mais pour  
les mouvemens de l' ame, il y a peu de  
choses en notre langue de plus naturel et  
de plus éloquent.

On a raison de citer avec éloge son ode  
à Louis XIII. Pleine de verve, riche en  
images, variée dans ses mouvemens, elle  
a cette marche libre et fière qui convient  
à l' ode héroïque. Seulement, je n' aime  
pas à voir un poète animer son roi à la  
vengeance contre ses sujets. Les muses  
sont des divinités bienfaisantes et conciliatrices ;  
il leur appartient d' apprivoiser  
les tigres, et non pas de rendre les hommes  
cruels.  
Ce n' est pas que l' ode ne soit quelquefois  
guerrière ; mais c' est la valeur qu' elle

p444

inspire, c' est le mépris de la mort, c' est  
l' amour de la patrie, de la liberté, de la  
gloire ; et dans ce genre les chants prussiens  
sont à-la-fois des modèles d' enthousiasme  
et de discipline. Le poète éloquent  
qui les a faits, et le héros qui prend soin  
qu' on les chante, ont également bien connu  
l' art de mouvoir les esprits.

Si l' on savoit diriger ainsi tous les genres  
de poésies vers leur objet politique, ce  
don de séduire et de plaire, d' instruire et  
de persuader, d' exalter l' imagination,  
d' attendrir et d' élever l' ame, de dominer  
enfin les hommes par l' illusion et le  
plaisir, ne seroit rien moins qu' un frivole  
jeu.

Je viens de considérer l' ode dans toute  
son étendue ; mais quelquefois réduite à  
un seul mouvement de l' ame, elle n' exprime  
qu' un tableau. Telles sont les odes  
voluptueuses et bacchiques dont Anacréon  
et Sapho nous ont laissé des modèles parfaits.  
La naïveté fait l' essence de ce genre ; et

p445

celui qui a dit d' Anacréon que la persuasion  
l' accompagne, *suada anacreontem sequitur*,

a peint le caractère du poète et du poème en même tems. Après Lafontaine, celui de tous les poètes qui est le mieux dans sa situation, et qui communique le plus l'illusion qu'il se fait à lui-même, c'est à mon gré Anacréon. Tout ce qu'il peint, il le voit ; il le voit, dis-je, des yeux de l'ame ; et l'image qu'il fait éclore est plus vive que son objet. Dans sa tasse a-t-on représenté Venus fendant les eaux à la nage ; le poète enchanté de ce tableau, l'anime ; son imagination donne au bas-relief la couleur et le mouvement : *trahit ante... etc.* .

p446

Horace, le digne émule de Pindare et d'Anacréon, a fait le partage des genres de l'ode. Il attribue à la lyre de Pindare les louanges des dieux et des héros ; et à celle d'Anacréon, le charme des plaisirs, les artifices de l'amour, ses jaloux transports, et ses tendres alarmes. L'ode anacréontique rejette ce que la passion a de sinistre. On peut l'y peindre dans toute sa violence, mais avec les couleurs de la volupté. L'ode de Sapho que Longin a citée, et que Boileau a si bien traduite, est le modèle presque inimitable d'un amour à-la-fois voluptueux et brûlant. Du reste, les tableaux les plus rians de la nature, les mouvemens les plus ingénus du coeur humain, l'enjouement, le plaisir, la mollesse, la négligence de l'avenir, le doux emploi du présent, les délices d'une vie dégagée d'inquiétudes, l'homme enfin

p447

ramené par la philosophie aux jeux de son enfance ; voilà les sujets que choisit la muse d'Anacréon. Le caractère et le génie du François lui sont favorables : aussi a-t-elle daigné nous sourire. Nous avons peu d'odes anacréontiques dans le genre voluptueux, encore moins dans le genre passionné ; mais beaucoup dans le genre galant, délicat, ingénieux



et tendre. Tout le monde sait par coeur  
celles de M Bernard.  
Tendres fruits des pleurs de l' aurore, etc.  
En voici une du même auteur, qui n' est  
pas aussi connue, et qu' on peut citer à côté  
de celles d' Anacréon.  
Jupiter, prête-moi ta foudre,... etc.

p448

Le sentiment, la naïveté, l' air de la négligence,  
et une certaine mollesse voluptueuse  
dans le style, font le charme de  
l' ode anacréontique ; et Chaulieu dans ce  
genre auroit peut-être effacé Anacréon lui-même,  
si, avec ces graces qui lui étoient  
naturelles, il eût voulu se donner le soin

p450

d' être moins diffus et plus châtié. Quoi de  
plus doux, de plus élégant que ces vers à  
M De La Farre !  
ô toi qui de mon ame es la chère moitié ; ... etc.  
M De Voltaire a joint à ce beau naturel  
de Chaulieu, plus de correction et de  
coloris ; et ses poésies familiares, dont je  
parlerai dans la suite, sont pour la plupart  
d' excellens modèles de la gayete noble et  
de la liberté qui doivent régner dans l' ode  
anacréontique.  
Le tems de l' ode bacchique est passé.  
C' étoit autrefois la mode de chanter à table.  
Les poètes composoient le verre à la  
main, et leur ivresse n' étoit pas simulée.  
Cet heureux délire a produit des chansons  
pleines de verve et d' enthousiasme. J' en  
citerai quelques exemples dans l' article de  
la chanson. En attendant, en voici deux  
qu' Anacréon n' eût pas desavouées.  
Je ne changerois pas pour la coupe des rois,... etc.

p451

L' autre roule sur la même idée ; mais le  
même sentiment n' y est pas.  
Vous n' avez pas, humble fougère... etc.

Dans tous les genres que je viens de parcourir, non-seulement l'ode est dramatique dans la bouche du poète ; il est encore permis au poète d'y céder la parole à un personnage qu'il introduit, et l'on en voit des exemples dans Pindare, dans Anacréon, dans Sapho, dans Horace, etc. Mais celui-ci est, je crois, le premier qui ait mis l'ode en dialogue ; et l'exemple qu'il en a laissé, est un modèle de délicatesse. C'est l'ode, *donec gratus eram tibi*, que M Rousseau de Genève a imitée en homme de goût dans le *devin de village*,

p452

et dont M Le D de N nous a donné une imitation plus fidèle encore.  
Horace et Lydie.  
Horace.  
Plus heureux qu'un monarque au faite des grandeurs,... etc.

p453

## CHAPITRE 17

*de la fable.*

L'apologue ou la fable est un petit poème, où, avec l'air d'une simplicité crédule, on présente une vérité morale sous le voile d'un conte ingénu. L'opinion commune donne la gloire de l'invention de ce poème à Ésope. Quelques-uns l'attribuent à Hésiode. Il y en a qui prétendent que les fables connues sous le nom d'Ésope, ont été composées par Socrate. Ces opinions à discuter sont

p454

plus curieuses, qu'utiles ; c'est l'essence de l'art, et non pas sa naissance qu'il nous importe de rechercher.  
On a fait consister l'artifice de la fable

à citer les hommes au tribunal des animaux.  
C' est comme si on prétendoit en général,  
que la comédie citât les spectateurs au  
tribunal de ses personnages ; les hypocrites  
au tribunal de Tartufe ; les avares au  
tribunal d' Arpagon, etc. Dans l' apologue,  
les animaux sont quelquefois les précepteurs  
des hommes, Lafontaine l' a dit ;  
mais ce n' est que dans le cas où ils sont représentés  
meilleurs et plus sages que nous.  
Dans le discours que Lamotte a mis à  
la tête de ses fables, il démêle en philosophe  
l' artifice caché dans ce genre de  
fiction : il en a bien vû le principe et la  
fin ; les moyens seuls lui ont échappé. Il  
traite, en bon critique, de la justesse et  
de l' unité de l' allégorie, de la vraisemblance  
des moeurs et des caractères, du  
choix de la moralité et des images qui  
s' enveloppent. Mais toutes ces qualités

p455

réunies ne font qu' une fable régulière ;  
et un poème qui n' est que régulier, est  
bien loin d' être un bon poème.  
C' est peu que dans la fable, une vérité  
utile et peu commune se déguise sous le  
voile d' une allégorie ingénieuse ; que cette  
allégorie, par la justesse et l' unité de ses  
rapports, conduise directement au sens  
moral qu' elle se propose ; que les personnages  
qu' on y emploie, remplissent l' idée  
qu' on a d' eux. Lamotte a observé toutes  
ces règles dans quelques-unes de ses fables ;  
il reproche, avec raison, à Lafontaine  
de les avoir négligées dans quelques-unes  
des siennes ; d' où vient donc que les  
plus défectueuses de Lafontaine ont un  
charme et un intérêt que n' ont pas les plus  
régulières de Lamotte ?  
Ce charme et cet intérêt prennent leur  
source non-seulement dans le tour naturel  
et facile des vers, dans le coloris de  
l' imagination, dans le contraste et la vérité  
des caractères, dans la justesse et la  
précision du dialogue, dans la variété, la

p456

force et la rapidité des peintures ; en un mot dans le génie poétique, don précieux et rare auquel tout l' excellent esprit de Lamotte n' a jamais pû suppléer ; mais encore dans la naïveté du récit et du style, caractère dominant du génie de Lafontaine.

On a dit : *le style de la fable doit être simple, familier, riant, gracieux, naturel, et même naïf* . Il falloit dire, *et sur-tout naïf* . Essayons de rendre sensible l' idée que nous attachons à ce mot *naïveté* , qu' on a si souvent employé sans l' entendre.

Lamotte distingue le naïf du naturel ; mais il fait consister le naïf dans l' expression fidele et non réfléchie de ce qu' on sent ; et d' après cette idée vague, il appelle naïf le *qu' il mourût* du vieil Horace.

Il me semble qu' il faut aller plus loin pour trouver le vrai caractère de naïveté qui est essentiel et propre à la fable.

La vérité de caractère a plusieurs nuances qui la distinguent d' elle-même : ou elle observe les ménagemens qu' on se doit et qu' on doit aux autres, et on l' appelle *sincérité* :

p457

ou elle franchit dès qu' on la presse, la barriere des égards, et on la nomme franchise : ou elle n' attend pas même pour se montrer à découvert que les circonstances l' y engagent, et que les décences l' y autorisent, et elle devient imprudence, indiscretion, témérité, suivant qu' elle est plus ou moins offensante ou dangereuse. Si elle découle de l' ame par un penchant naturel et non réfléchi, elle est simplicité ; si la simplicité prend sa source dans cette pureté de moeurs qui n' a rien à dissimuler ni à feindre, elle est candeur ; si à la candeur se joint une innocence peu éclairée, qui croit que tout ce qui est naturel est bien, c' est l' ingénuité ; si l' ingénuité se caractérise par des traits qu' on auroit eu soi-même intérêt à déguiser, et qui nous donnent quelque avantage sur celui auquel ils échappent, on la nomme naïveté, ou ingénuité naïve. Ainsi la simplicité ingénue est un caractère absolu et indépendant des circonstances ; au lieu que la naïveté est relative.

Hors les puces qui m' ont la nuit inquiétée,  
ne seroit dans Agnès qu' un trait de simplicité,  
si elle parloit à ses compagnes.

Jamais je ne m' ennuie,  
ne seroit qu' ingénu, si elle ne faisoit pas  
cet aveu à un homme qui doit s' en offenser.

Il en est même de  
l' argent qu' en ont reçu notre Alain et  
Georgette, etc.

Par conséquent ce qui est compatible  
avec le caractère naïf dans tel lieu, dans  
tel état, ne le seroit pas dans tel autre.

Georgette est naïve autrement qu' Agnès,  
autrement que ne doit l' être une jeune fille  
élevée à la cour, ou dans le monde. Celle-ci  
peut dire et penser ingénument des  
choses que l' éducation lui a rendu familières,  
et qui paroïtroient réfléchies et recherchées  
dans la première. Cela posé,  
voyons ce qui constitue la naïveté dans la  
fable, et l' effet qu' elle y produit.

Lamotte a observé que le succès constant  
et universel de la fable venoit de ce  
que l' allégorie y ménageoit et flattoit  
l' amour-propre.

Rien n' est plus vrai ni mieux  
senti ; mais cet art de ménager et de flatter  
l' amour-propre, au lieu de le blesser, n' est  
autre chose que l' éloquence naïve, l' éloquence  
d' ésopé chez les anciens, et de  
Lafontaine chez les modernes.

De toutes les prétentions des hommes,  
la plus générale et la plus décidée regarde  
la sagesse et les moeurs. Rien n' est donc  
plus capable de les indisposer, que des préceptes  
de morale et de sagesse présentés  
directement. Je ne parle point de la satire ;  
le succès en est assuré : si elle en blesse  
un, elle en flatte mille. Je parle d' une philosophie  
sévère, mais honnête, sans amertume  
et sans poison, qui n' insulte personne  
et qui s' adresse à tous : c' est précisément  
de celle-là qu' on s' offense. Les poètes l' ont  
présentée au théâtre et dans l' épopée, en  
exemple et comme sans dessein ; ce ménagement  
l' a fait recevoir sans révolte : mais

toute vérité ne peut pas avoir au théâtre son tableau particulier ; chaque pièce ne peut aboutir qu' à une moralité principale,

p460

et les traits accessoires répandus dans le cours de l' action, passent trop rapidement pour ne pas s' effacer l' un l' autre : l' intérêt même les absorbe, et ne nous laisse pas la liberté d' y réfléchir.

D' ailleurs, l' instruction théâtrale exige un appareil qui n' est ni de tous les lieux, ni de tous les tems ; c' est un miroir public qu' on n' élève qu' à grands frais et à force de machines. Il en est à-peu-près de même de l' épopée. On a donc voulu nous donner des glaces portatives aussi fidèles, et plus commodes, où chaque vérité isolée eût son image distincte : et de-là l' invention des petits poèmes allégoriques.

Dans ces tableaux, on pouvoit nous peindre à nos yeux sous trois symboles différens, ou sous les traits de nos semblables ; comme dans la fable du savetier et du financier, dans celle du berger et du roi, dans celle du meunier et son fils, etc. Ou sous le nom des êtres surnaturels et allégoriques ; comme dans la fable d' Apollon et Borée, dans celle de la discorde,

p461

dans les contes orientaux et dans nos contes de fées ; ou sous la figure des animaux et des êtres matériels, que le poète fait agir et parler à notre manière : c' est le genre le plus étendu, et peut-être le seul vrai genre de la fable, par la raison même qu' il est le plus dépourvû de vraisemblance à notre égard.

Il s' agit de ménager la répugnance que chacun sent à être corrigé par son égal. On s' apprivoise aux leçons des morts, parce qu' on n' a rien à démêler avec eux, et qu' ils ne se prévaudront jamais de l' avantage qu' on leur donne : on se plie même aux maximes outrées des fanatiques et des enthousiastes, parce que l' imagination

étonnée ou éblouie, en fait une espèce  
d'hommes à part. Mais le sage qui vit simplement  
et familièrement avec nous, et  
qui sans chaleur et sans violence ne nous  
parle que le langage de la vérité et de la  
vertu, nous laisse toutes nos prétentions à  
l'égalité. C'est donc à lui à nous persuader  
par une illusion passagère, qu'il est, non

p462

pas au-dessus de nous (il y auroit de l'imprudence  
à le tenter), mais au contraire  
si fort au-dessous, qu'on ne daigne pas  
même se piquer d'émulation à son égard,  
et qu'on reçoive les vérités qui semblent  
lui échapper, comme autant de traits de  
naïveté sans conséquence.

Si cette observation est fondée, voilà  
le prestige de la fable rendu sensible,  
et l'art réduit à un point déterminé. Or  
nous allons voir que tout ce qui concourt  
à nous persuader la simplicité et la crédulité  
du poète, rend la fable plus intéressante ;  
au-lieu que tout ce qui nous fait  
douter de la bonne-foi de son récit, en  
affoiblit l'intérêt.

Quintilien pensoit que les fables avoient  
sur-tout du pouvoir sur les esprits incultes  
et ignorans ; il parloit sans doute des fables  
où la vérité se cache sous une enveloppe  
grossière ; mais le goût, le sentiment,  
les graces que Lafontaine y a répandues,  
en ont fait la nourriture et les  
délices des esprits les plus délicats, les plus  
cultivés, et les plus profonds.

p463

Or l'intérêt qu'ils y prennent n'est certainement  
pas le vain plaisir d'en pénétrer  
le sens. La beauté de cette allégorie  
est d'être simple et transparente, et il n'y  
a guère que les sots qui puissent s'applaudir  
d'en avoir percé le voile.

Le mérite de prévoir la moralité que  
Lamotte veut qu'on ménage aux lecteurs,  
parmi lesquels il compte les sages eux-mêmes,  
se réduit à bien peu de chose :

aussi Lafontaine, à l' exemple des anciens,  
ne s' est-il guère mis en peine de la donner  
à deviner ; il l' a placée tantôt au commencement,  
tantôt à la fin de la fable :

ce qui ne lui auroit pas été indifférent s' il  
eût regardé la fable comme une énigme.  
Quelle est donc l' espèce d' illusion qui  
rend la fable si séduisante ? On croit entendre  
un homme assez simple et assez crédule  
pour répéter sérieusement les contes  
puériles qu' on lui a faits ; et c' est dans cet  
air de bonne-foi que consiste la naïveté  
du récit et du style.

On reconnoît la bonne foi d' un historien

p464

à l' attention qu' il a de saisir et de  
marquer les circonstances, aux réflexions  
qu' il y mêle, à l' éloquence qu' il employe  
à exprimer ce qu' il sent : c' est-là sur-tout  
ce qui met Lafontaine au-dessus de ses  
modèles. Ésope raconte simplement, mais  
en peu de mots ; il semble répéter fidèlement  
ce qu' on lui a dit : Phèdre y met  
plus de délicatesse et d' élégance, mais  
aussi moins de vérité. On croiroit en effet  
que rien ne doit mieux caractériser la naïveté  
qu' un style dénué d' ornemens : cependant  
Lafontaine a répandu dans le  
sien tous les trésors de la poésie, et il n' en  
est que plus naïf. Ces couleurs si variées et  
si brillantes sont elles-mêmes les traits  
dont la nature se peint dans les écrits de  
ce poète, avec une simplicité merveilleuse.  
Ce prestige de l' art paroît d' abord  
inconcevable ; mais dès qu' on remonte à  
la cause, on n' est plus surpris de l' effet.  
Non-seulement Lafontaine a oui dire  
ce qu' il raconte, mais il l' a vû ; il croit le  
voir encore. Ce n' est pas un poète qui

p465

imagine, ce n' est pas un conteur qui plaisante,  
c' est un témoin présent à l' action,  
et qui veut vous y rendre présent vous-même.  
Son érudition, son éloquence, sa  
philosophie, sa politique, tout ce qu' il a



d' imagination, de mémoire, et de sentiment,  
il met tout en oeuvre de la meilleure  
foi du monde pour vous persuader, et ce  
sont tous ces efforts, c' est le sérieux avec  
lequel il mêle les plus grandes choses avec  
les plus petites, c' est l' importance qu' il  
attache à des jeux d' enfans, c' est l' intérêt  
qu' il prend pour un lapin et une belette,  
qui font qu' on est tenté de s' écrire à chaque  
instant, *le bon homme !* on le disoit de  
lui dans la société, et son caractère n' a  
fait que passer dans ses fables. C' est du  
fond de ce caractère que sont émanés ces  
tours si naturels, ces expressions si naïves,  
ces images si fidèles ; et quand Lamotte a  
dit :  
du fond de sa cervelle un trait naïf s' arrache ;  
ce n' est certainement pas le travail de  
Lafontaine qu' il a peint.

p466

S' il raconte la guerre des vautours, son  
génie s' élève.  
Il plut du sang.  
Cette image lui paroît encore foible. Il  
ajoute pour exprimer la dépopulation :  
et sur son roc Prométhée espéra  
de voir bientôt une fin à sa peine.  
La querelle de deux coqs pour une  
poule, lui rappelle ce que l' amour a produit  
de plus funeste.  
Amour, tu perdis Troïe.  
Deux chèvres se rencontrent sur un  
pont trop étroit pour y passer ensemble ;  
aucune des deux ne veut reculer : il s' imagine  
voir,  
avec Louis-Le-Grand,  
Philippe quatre qui s' avance  
dans l' île de la conférence.  
Un renard est entré la nuit dans un poulailler.  
Les marques de sa cruauté... etc.

p467

Lamotte a fait, à mon avis, une étrange  
méprise, en employant à tout propos,  
pour avoir l' air naturel, des expressions  
populaires et proverbiales : tantôt c' est

Morphée qui fait *litière de pavots* ; tantôt  
c' est la lune qui est *empêchée* par les charmes  
d' une magicienne ; ici le lynx attendant  
le gibier, prépare ses dents à l' *ouvrage* ;  
là le jeune Achille *est fort bien moriginé*  
par Chiron. Lamotte avoit dit lui-même :  
*mais prenons garde à la bassesse trop*  
*voisine du familier* . Qu' étoit-ce donc à son  
avis que *faire litière de pavots* ? Lafontaine  
a toujours le style de la chose :  
un mal qui répand la terreur,... etc.  
Ce n' est jamais la qualité des personnages  
qui le décide. Jupiter n' est qu' un

p468

homme dans les choses familières ; le  
moucheron est un héros lorsqu' il combat  
le lion : rien de plus philosophique et en  
même tems rien de plus naïf que ces contrastes.  
Lafontaine est peut-être celui de  
tous les poètes qui passe d' un extrême à  
l' autre avec le plus de justesse et de rapidité.  
Lamotte a pris ces passages pour de  
la gaieté philosophique, et il les regarde  
comme une source du riant. Mais Lafontaine  
n' a pas dessein qu' on imagine qu' il  
s' égaye à rapprocher le grand du petit ; il  
veut que l' on pense, au contraire, que le  
sérieux qu' il met aux petites choses, les lui  
fait mêler et confondre de bonne foi avec  
les grandes ; et il réussit en effet à produire  
cette illusion : par-là son style ne s' appesantit  
jamais, ni dans le familier ni dans  
l' héroïque. Si ses réflexions et ses peintures  
l' emportent vers l' un, ses sujets le ramènent  
à l' autre, et toujours si à propos, que  
le lecteur n' a pas le tems de désirer qu' il  
prenne l' essor ou qu' il se modère. En lui  
chaque idée réveille soudain l' image et le

p469

sentiment qui lui est propre : on le voit  
dans ses peintures, dans son dialogue,  
dans ses harangues. Qu' on lise, pour les  
peintures, la fable d' Apollon et de Borée,  
celle du chêne et du roseau ; pour le dialogue,  
celle de l' agneau et du loup, celle

des compagnons d' Ulysse ; pour les monologues  
et les harangues, celle du loup  
et des bergers, celle du berger et du roi,  
celle de l' homme et de la couleuvre :  
modèles à-la-fois de philosophie et de  
poésie. On a dit souvent que l' une nuisoit à  
l' autre ; qu' on nous cite ou parmi les anciens,  
ou parmi les modernes, quelque  
poète plus riant, plus fécond, plus varié,  
plus gracieux et plus sublime ; quelque  
philosophe plus profond et plus sage.  
Mais ni sa philosophie ni sa poésie ne  
nuisent à sa naïveté : au contraire, plus il  
met de l' une et de l' autre dans ses récits,  
dans ses réflexions, dans ses peintures,  
plus il semble persuadé, pénétré de ce  
qu' il raconte, et plus par conséquent il  
nous paroît simple et crédule.

p470

Le premier soin du fabuliste doit donc  
être de paroître persuadé ; le second, de  
rendre sa persuasion amusante ; le troisième,  
de rendre cet amusement utile.  
Nous venons de voir de quel artifice  
Lafontaine s' est servi pour paroître persuadé ;  
et je n' ai plus que quelques réflexions  
à ajouter sur ce qui détruit ou favorise  
cette espèce d' illusion.  
Tous les caractères d' esprit se concilient  
avec la naïveté, hors la finesse et  
l' affectation. D' où vient que *janot-lapin*,  
*robin-mouton*, *carpillon-fretin*, *la gent*  
*trote-menu* , etc. Ont tant de grace et de  
naturel ? D' où vient que *don jugement*,  
*dame mémoire* et *demoiselle imagination* ,  
quoique très-bien caractérisés, sont si déplacés  
dans la fable ? Ceux-là sont du bon  
homme, ceux-ci de l' homme d' esprit.  
On peut supposer tel pays ou tel siècle  
dans lequel ces figures se concilieroient  
avec la naïveté : par exemple, si on avoit

p471

élévé des autels au jugement, à l' imagination,  
à la mémoire, comme à la paix,  
à la sagesse, à la justice, etc. Les attributs

de ces divinités seroient des idées populaires,  
et il n' y auroit aucune finesse, aucune affectation  
à dire, le dieu jugement,  
la déesse mémoire, la nymphe imagination ;  
mais le premier qui s' avise de  
réaliser, de caractériser ces abstractions  
par des épithètes recherchées, paroît trop  
fin pour être naïf. Qu' on réfléchisse à ces  
dénominations, don, dame, demoiselle,  
il est certain que la première peint la lenteur,  
la gravité, le recueillement, la méditation,  
qui caractérisent le jugement :  
que la seconde exprime la pompe, le faste  
et l' orgueil qu' aime à étaler la mémoire :  
que la troisième réunit en un seul mot la  
vivacité, la légèreté, le coloris, les graces,  
et si l' on veut, le caprice et les écarts  
de l' imagination. Or peut-on se persuader  
que ce soit un homme naïf, qui le premier  
ait vû et senti ces rapports et ces  
nuances ?

p472

Si Lafontaine emploie des personnages  
allégoriques, ce n' est pas lui qui les invente :  
on est déjà familiarisé avec eux. La  
fortune, la mort, le tems, tout cela est  
reçu. Si quelquefois il en introduit de sa  
façon, c' est toujours en homme simple ;  
c' est *que-si-que-non* , frere de la discorde ;  
c' est *tien-et-mien* , son pere, etc.  
Lamothe au contraire met toute la  
finesse qu' il peut à personnifier des êtres  
moraux et métaphysiques. *personnifions*,  
dit-il, *les vertus et les vices ; animons, selon*  
*nos besoins, tous les êtres* ; et d' après cette  
licence, il introduit la vertu, le talent, et  
la réputation, pour faire faire à celle-ci un  
jeu de mots à la fin de la fable. C' est  
encore pis lorsque l' ignorance, grosse d' enfant,  
accouche d' admiration, de demoiselle  
opinion, et qu' on fait venir l' orgueil  
et la paresse pour nommer l' enfant, qu' ils  
appellent la vérité. Lamothe a beau dire  
qu' il se trace un nouveau chemin ; ce chemin  
l' éloigne du but.  
Encore une fois, le poète doit jouer

p473

dans la fable le rôle d' un homme simple et crédule ; et celui qui personnifie des abstractions métaphysiques avec tant de subtilité, n' est pas le même qui nous dit sérieusement que Jean Lapin plaidant contre Dame Belette, allégua la coutume et l' usage.

Mais comme la crédulité du poète n' est jamais plus naïve, ni par conséquent plus amusante que dans des sujets dépourvus de vraisemblance à notre égard, ces sujets vont beaucoup plus droit au but de l' apologue, que ceux qui sont naturels et dans l' ordre des possibles. Lamothe, après avoir dit, nous pouvons, s' il nous plaît, donner pour véritable... etc.

Ce raisonnement du plus au moins n' est pas concevable dans un homme qui avoit

p474

l' esprit juste, et qui avoit long-tems réfléchi sur la nature de l' apologue. La fable des deux amis, le paysan du Danube, Philémon et Baucis, ont leur charme et leur intérêt particulier : mais qu' on y prenne garde, ce n' est-là ni le charme ni l' intérêt de l' apologue. Ce n' est point ce doux sourire, cette complaisance intérieure qu' excitent en nous Janot Lapin, la mouche du coche, etc. Dans les premières, la simplicité du poète n' est qu' ingénue, et n' a rien de ridicule. Dans les dernières, elle est naïve et nous amuse à ses dépens. C' est ce qui m' a fait avancer que les fables, où les animaux, les plantes, les êtres inanimés, parlent et agissent à notre manière, sont peut-être les seules qui méritent le nom de fables.

Ce n' est pas que dans ces sujets mêmes il n' y ait une sorte de vraisemblance à garder, mais elle est relative au poète. Son caractère de naïveté une fois établi, nous devons trouver possible qu' il ajoute foi à ce qu' il raconte ; et de-là vient la règle de

p475

suivre les moeurs ou réelles ou supposées.  
Son dessein n' est pas de nous persuader que  
le lion, l' âne et le renard ont parlé, mais  
d' en paroître persuadé lui-même ; et pour  
cela, il faut qu' il observe les convenances,  
c' est-à-dire, qu' il fasse parler et agir le lion,  
l' âne et le renard, chacun suivant le caractère  
et les intérêts qu' il est supposé leur  
attribuer. Ainsi la règle de suivre les moeurs  
dans la fable, est une suite de ce principe,  
que tout y doit concourir à nous persuader  
la crédulité du poète. Mais il faut que cette  
crédulité soit amusante ; et c' est encore un  
des points où Lamothe s' est trompé. On  
voit que dans ses fables il vise à être plaisant,  
et rien n' est si contraire au génie de  
ce poème :  
un homme avoit perdu sa femme,... etc.  
Lafontaine évite avec soin tout ce qui a  
l' air de la plaisanterie ; s' il lui en échappe

p476

quelque trait, il a grand soin de l' émousser :  
à ces mots l' animal pervers,  
c' est le serpent que je veux dire.  
Voilà une excellente épigramme ; et le  
poète s' en seroit tenu là, s' il avoit voulu  
être fin : mais il vouloit être, ou plutôt il  
étoit naïf. Il a donc achevé,  
c' est le serpent que je veux dire,  
et non l' homme, on pourroit aisément s' y  
tromper.  
De même, dans ces vers qui terminent  
la fable du rat solitaire :  
qui désignai-je, à votre avis,  
par ce rat si peu secourable ?  
Un moine ? Non ; mais un dervis.  
Il ajoute :  
je suppose qu' un moine est toujours charitable.  
La finesse du style consiste à se laisser  
deviner ; la naïveté, à dire tout ce qu' on  
pense.  
Lafontaine nous fait rire, mais à ses dépens ;  
et c' est sur lui-même qu' il fait tomber

p477

le ridicule. Quand pour rendre raison de la maigreur d' une belette, il observe *qu' elle sortoit de maladie* : quand pour expliquer comment un cerf ignoroit une maxime de Salomon, il nous avertit que ce cerf n' avoit pas accoutumé de lire : quand pour nous prouver l' expérience d' un vieux rat, et les dangers qu' il avoit courus, il remarque qu' il avoit même perdu sa queue à la bataille : quand pour nous peindre la bonne intelligence des chiens et des chats, il nous dit :

ces animaux vivoient entr' eux comme cousins ; ... etc.

Nous rions, mais de la naïveté du poëte ; et c' est à ce piège si délicat que se prend notre vanité.

L' oracle de Delphes avoit, dit-on, conseillé à ésope de prouver des vérités importantes par des contes ridicules. ésope auroit mal entendu l' oracle, si au lieu d' être risible, il s' étoit piqué d' être plaisant.

Cependant comme ce n' est pas uniquement

p478

à nous amuser, mais sur-tout à nous instruire que la fable est destinée, l' illusion doit se terminer au développement de quelque vérité utile. Je dis au développement, et non pas à la preuve ; car

il faut bien observer que la fable ne prouve rien. Quelque bien adapté que soit l' exemple à la moralité, l' exemple est un fait particulier, la moralité une maxime générale ; et l' on sait que du particulier au général, il n' y a rien à conclure. Il faut donc que la moralité soit une vérité connue par elle-même, et à laquelle on n' ait besoin que de réfléchir pour en être persuadé.

L' exemple contenu dans la fable en est l' indication, et non la preuve : son but est d' avertir, et non de convaincre ; de diriger l' attention, et non d' entraîner le consentement ; de rendre enfin sensible à l' imagination ce qui est évident à la raison.

Mais pour cela il faut que l' exemple mène droit à la moralité, sans diversion, sans équivoque ; et c' est ce que les plus grands maîtres semblent avoir oublié quelquefois :

la vérité doit naître de la fable.

Lamotte l' a dit, et l' a pratiqué ; il ne le cède même à personne dans cette partie. Comme elle dépend de la justesse et de la sagacité de l' esprit, et que Lamothe avoit supérieurement l' une et l' autre, le sens moral de ses fables est presque toujours bien saisi, bien déduit, bien préparé.

Nous en exceptons quelques-unes, comme celle de l' estomac, celle de l' araignée et du pelican. L' estomac pâtit de ses fautes ; mais s' ensuit-il que chacun soit puni des siennes ? Le même auteur a fait voir le contraire dans la fable du chat et du rat. Entre le pelican et l' araignée, entre Codrus et Néron, l' alternative est-elle si pressante, qu' hésiter ce fût choisir ? Et à la question, lequel des deux voulez-vous imiter ? N' est-on pas fondé à répondre : ni l' un ni l' autre ? Dans ces deux fables, sa moralité n' est vraie que par les circonstances ; elle est fausse dès qu' on la donne pour un principe général.

Lafontaine s' est plus négligé que Lamotte

sur le choix de la moralité ; il semble quelquefois la chercher, après avoir composé sa fable, soit qu' il affecte cette incertitude pour cacher jusqu' au bout le dessein qu' il avoit d' instruire ; soit qu' en effet il se soit livré d' abord à l' attrait d' un tableau favorable à peindre, bien sûr que d' un sujet moral il est facile de tirer une réflexion morale.

Cependant sa conclusion n' est pas toujours également heureuse : le plus souvent profonde, lumineuse, intéressante et amenée par un chemin de fleurs ; mais quelquefois aussi commune, fausse, ou mal déduite.

Par exemple, de ce qu' un gland, et non pas une citrouille, tombe sur le nez de Garo, s' ensuit-il que tout soit bien ? Jupin pour chaque état mit deux tables au monde,... etc.

Rien n' est plus vrai ; mais cela ne suit point de l' exemple de l' araignée et de l' hirondelle : car l' araignée, quoiqu' adroite



p481

et vigilante, ne laisse pas de mourir  
de faim. Ne seroit-ce point pour déguiser  
ce défaut de justesse, que dans les vers que  
je viens de citer, Lafontaine n' oppose que  
les petits à l' adroit, au vigilant et au fort ?  
Si au lieu des *petits* , il eût dit  
*le foible, le négligent et le mal-adroit* ,  
on eût senti que les deux dernières de ces qualités  
ne convenoient point à l' araignée. Dans la fable  
des poissons et du berger, il conseille aux  
rois d' user de violence. Dans celle du loup  
déguisé en berger, il conclut :  
quiconque est loup, agisse en loup.  
Si ce sont-là des vérités, elles ne sont  
rien moins qu' utiles aux moeurs. En général,  
le respect de Lafontaine pour les anciens,  
ne lui a pas laissé la liberté du choix  
dans les sujets qu' il en a pris ; presque toutes  
ses beautés sont de lui, presque tous  
ses défauts sont des autres. Ajoutons que  
ses défauts sont rares, et tous faciles à éviter,  
et que ses beautés sans nombre sont  
peut-être inimitables.

p482

Je ne puis trop exhorter les jeunes poètes  
à étudier sa versification et son style,  
où les pédans n' ont sù relever que des négligences,  
et dont les beautés ravissent  
d' admiration les hommes de l' art les plus  
exercés, et les hommes de goût les plus  
délicats.  
Du reste, sans aucun dessein de louer  
ni de critiquer, ayant à rendre sensibles  
par des exemples les perfections et les défauts  
de l' art, je crois devoir puiser ces  
exemples dans les auteurs les plus estimables  
pour deux raisons, leur célébrité et  
leur autorité ; sans toutefois manquer dans  
mes critiques aux égards que je leur dois ;  
et ces égards consistent à parler de leurs  
ouvrages avec une impartialité sérieuse et  
décente, sans fiel et sans dérision, méprisables  
recours des esprits vuides et des  
ames basses. J' ai reconnu dans Lamotte

une invention ingénieuse, une composition régulière, beaucoup de justesse et de sagacité. J' ai profité de quelques-unes de

p483

ses réflexions sur la fable, et je renvoie encore le lecteur à son discours, comme à un morceau de poétique excellent à beaucoup d' égards. Mais avec la même sincérité, je me suis permis d' observer ses erreurs dans la théorie, et ses fautes dans la pratique, ou du-moins ce qui m' a paru tel. J' espère qu' on s' apercevra dans tout le cours de cet ouvrage, que je ne cherche que la vérité.

## CHAPITRE 18

*de l' églogue.*

ce poème est l' imitation des moeurs champêtres dans leur plus belle simplicité. On peut considérer les bergers dans trois états : ou tels qu' ils ont été dans l' abondance et l' égalité du premier âge, avec la simplicité de la nature, la douceur de l' innocence, et la noblesse de la liberté : ou tels qu' ils sont devenus depuis que l' artifice et la force ont fait des esclaves et des maîtres ; réduits à des travaux dégoûtans

p484

et pénibles, à des besoins douloureux et grossiers, à des idées basses et tristes : ou tels enfin qu' ils n' ont jamais été, mais tels qu' ils pouvoient être s' ils avoient conservé assez long-tems leur innocence et leur loisir pour se polir sans se corrompre, et pour étendre leurs idées sans multiplier leurs besoins. De ces trois états le premier est vraisemblable, le second est réel, le troisième est possible. Dans le premier, le soin des troupeaux, les fleurs, les fruits, le spectacle de la campagne, l' émulation dans les jeux, le charme de la beauté, l' attrait physique de l' amour, partagent toute l' attention et tout l' intérêt des bergers :

une imagination riante, mais timide,  
un sentiment délicat, mais ingénu, règnent  
dans tous leurs discours : rien de réfléchi,  
rien de raffiné ; la nature enfin, mais la nature  
dans sa fleur : telles sont les mœurs  
des bergers pris dans l' état d' innocence.  
Mais ce genre étoit peu vaste. Les poètes  
s' y trouvant à l' étroit se sont répandus,  
les uns, comme Théocrite, dans l' état de

p485

grossièreté et de bassesse ; les autres, comme  
quelques-uns des modernes, dans  
l' état de culture et de raffinement : les uns  
et les autres ont manqué d' unité dans le  
dessein, et se sont éloignés de leur but.  
L' objet de la poésie pastorale a été jusqu' à  
présent de présenter aux hommes  
l' état le plus heureux dont il leur soit permis  
de jouir, et de les en faire jouir en  
idée par le charme de l' illusion. Or l' état  
de grossièreté et de bassesse n' est point cet  
heureux état. Personne, par exemple, n' est  
tenté d' envier le sort de deux bergers qui  
se traitent de voleurs et d' infâmes (Virgile  
égl 3.) d' un autre côté, l' état de raffinement  
et de culture ne se concilie pas assez  
dans notre opinion avec l' état d' innocence,  
pour que le mélange nous en paroisse vraisemblable.  
Ainsi, plus la poésie pastorale  
tient de la rusticité ou du raffinement, plus  
elle s' éloigne de son objet.  
Virgile étoit fait pour l' orner de toutes  
les graces de la nature ; si au-lieu de mettre  
ses bergers à sa place, il se fût mis lui-même

p486

à la place de ses bergers. Mais  
comme presque toutes ses églogues sont  
allégoriques, le fond perce à travers le  
voile et en altère les couleurs. à l' ombre  
des hêtres on entend parler de calamités  
publiques, d' usurpation, de servitude : les  
idées de tranquillité, de liberté, d' innocence,  
d' égalité disparaissent ; et avec elles  
s' évanouit cette douce illusion, qui dans le  
dessein du poète devoit faire le charme

de ses pastorales.

" il imagina des dialogues allégoriques entre des bergers, afin de rendre ses pastorales plus intéressantes " , a dit l' un des traducteurs de Virgile. Mais ne confondons pas l' intérêt relatif et passager des allusions, avec l' intérêt essentiel et durable de la chose. Il arrive quelquefois que ce qui a produit l' un pour un tems, nuit dans tous les tems à l' autre.

Rien de plus délicat, de plus ingénieux que les églogues de quelques-uns de nos poètes : l' esprit y est employé avec tout l' art qui peut le déguiser. On ne sait ce

p487

qui manque à leur style pour être ingénu, mais on sent bien qu' il ne l' est pas : cela vient de ce que leurs bergers pensent au-lieu de sentir, et analysent au-lieu de peindre.

Tout l' esprit de l' églogue doit être en sentimens et en images : on ne veut voir dans les bergers que des hommes bien organisés par la nature, et à qui l' art n' ait point appris à composer leurs idées. Ce n' est que par les sens qu' ils sont instruits et affectés, et leur langage doit être comme le miroir où ces impressions se retracent. C' est-là le mérite dominant des églogues de Virgile.

*fortunate senex,... etc.*

p488

cette réflexion est très-fine et très-séduisante.

Essayons d' y démêler le vrai. Le sentiment franchit le milieu des idées ; mais il embrasse des rapports plus ou moins éloignés, suivant qu' ils sont plus ou moins connus : et ceci dépend de la réflexion et de la culture.

Je viens de la voir : qu' elle est belle ! ... vous ne sauriez trop la punir.

Ce passage est naturel dans le langage d' un héros, il ne le seroit pas dans celui d' un berger.

Un berger ne doit appercevoir que ce qu' apperçoit l' homme le plus simple sans

réflexion et sans effort. Il est éloigné de sa bergère ; il voit préparer des jeux et il s'écrit :  
quel jour ! Quel triste jour ! Et l'on songe à des fêtes.

Il croit toucher au moment où de barbares soldats vont arracher ses plants, et il se dit à lui-même :

p489

*insere nunc, ... etc. .*

La naïveté n'exclut pas la délicatesse : celle-ci consiste dans la sagacité du sentiment, et la nature la donne. Un vif intérêt rend attentif aux plus petites choses : rien n'est indifférent à des cœurs bien épris. Et comme les bergers ne sont guère occupés que d'un objet, ils doivent naturellement s'y intéresser davantage. Ainsi, la délicatesse du sentiment est essentielle à la poésie pastorale. Un berger remarque que sa bergère veut qu'il l'aperçoive lorsqu'elle se cache.

Il observe l'accueil qu'elle fait à son chien et à celui de son rival.

L'autre jour sur l'herbette... etc.

p490

Combien de circonstances délicatement saisies dans ce reproche ? C'est ainsi que les bergers doivent développer tout leur esprit sur la passion qui les occupe davantage. Mais la liberté que leur en donne Lamotte, ne doit pas s'étendre plus loin. On demande quel est le degré de sentiment dont l'églogue est susceptible, et quelles sont les images dont elle aime à s'embellir ?

" les hommes, répond M De Fontenelle, veulent être heureux, ... etc. "

p491

je cite ce dernier trait, pour donner aux gens de lettres un exemple de noblesse et d'honnêteté

dans la dispute.

Quant au fond de la question, il n'est pas bien décidé que les emportemens de l'amour soient dans le caractère des bergers pris dans l'état d'innocence ; et nous confondons peut-être avec les mouvemens de la simple nature, les écarts de l'opinion

p492

et les raffinemens de la vanité. Mais en supposant que l'amour dans son principe naturel soit une passion fougueuse et cruelle, n'est-ce pas perdre de vûe l'objet de l'élogue, que de présenter les bergers dans ces violentes situations ? La maladie et la pauvreté affligent les bergers comme le reste des hommes. Cependant on écarte ces tristes images de la peinture de leur vie. Pourquoi ? Parce qu'on se propose de peindre un état heureux. La même raison doit en exclure les excès des passions. Si l'on veut peindre des hommes furieux et coupables, pourquoi les chercher dans les hameaux ? Pourquoi donner le nom d'élogues à des scènes de tragédie ? Chaque genre a son degré d'intérêt et de pathétique. Celui de l'élogue ne doit être qu'une douce émotion. Est-ce à dire pour cela qu'on ne doit introduire sur la scène que des bergers heureux et contents ? Non : l'amour des bergers a ses inquiétudes ; leur ambition a ses revers. Une bergère absente ou infidèle, une gelée qui fait mourir

p493

les fleurs, un loup qui enlève une brebis chérie, sont des objets de tristesse et de douleur pour un berger. Mais dans ses malheurs même on admire la douceur de son état. Qu'il est heureux, dira un courtisan, de ne souhaiter qu'un beau jour ! Qu'il est heureux, dira un plaideur, de n'avoir que des loups à craindre ! Qu'il est heureux, dira un souverain, de n'avoir que des moutons à garder ! Virgile a un exemple admirable du degré de chaleur auquel peut se porter l'amour,

sans altérer la douce simplicité de la poésie pastorale. L' amour a toujours été la passion dominante de l' églogue, par la raison qu' elle est la plus naturelle aux hommes, et la plus familière aux bergers. Les anciens n' ont peint de l' amour, que le physique : sans doute en étudiant la nature, ils n' y ont trouvé rien de plus. Les modernes y ont ajouté tous ces petits raffinemens, que la fantaisie des hommes a inventés pour leur supplice ; et il est au-moins douteux que la

p494

poésie ait gagné à ce mélange. Quoi qu' il en soit, la froide galanterie n' auroit dû jamais y prendre la place d' un sentiment ingénu. Passons au choix des peintures. Tous les objets que la nature peut offrir aux yeux des bergers, sont du genre de l' églogue. Mais Lamotte a raison de dire, que quoique rien ne plaise que ce qui est naturel, il ne s' ensuit pas que tout ce qui est naturel doive plaire. Sur le principe déjà posé, que l' églogue est le tableau d' une condition digne d' envie, tous les traits qu' elle présente doivent concourir à former ce tableau. De-là vient que les images grossières ou purement rustiques, doivent en être bannies ; de-là vient que les bergers ne doivent pas dire, comme dans Théocrite : " je hais les renards qui mangent les figues ; je hais les escarbots qui mangent les raisins, etc. " de-là vient que les pêcheurs de Sannazar sont d' une invention malheureuse : la vie des pêcheurs n' offre que l' idée du travail, de l' impatience et de l' ennui. Il n' en est pas de même

p495

de la condition des laboureurs : leur vie, quoique pénible, présente l' image de la gayeté, de l' abondance et du plaisir. Le bonheur n' est incompatible qu' avec un travail ingrat et forcé. La culture des champs, l' espérance des moissons, la récolte des grains, les repas, la retraite, les danses des

moissonneurs, présentent des tableaux aussi rians que les troupeaux et les prairies. Ces deux vers de Virgile en sont un exemple. Qu' on introduise avec art sur la scène des bergers et des laboureurs, on verra quel agrément et quelle variété peuvent naître de ce mélange. Scaliger exclut de l' églogue les bucherons, les vendangeurs, les moissonneurs, parce qu' ils ne parlent point en travaillant. Mais s' il eût connu les moeurs de la campagne, il eût vû que rien n' est plus gai que leur retour de l' ouvrage, et qu' une joie très-vive et très-pure éclate dans leurs repas. *per hiemem vero* (dit le même)... etc.

p496

Ce n' est pas la faute du genre, et je conçois très-bien, moi qui vais quelquefois aux veillées de village, que de ce qui s' y passe et de ce qu' on y dit, un homme qui auroit la touche délicate, feroit de très-jolis tableaux. Tout poëme sans dessein est un mauvais poëme. Lamotte, pour le dessein de l' églogue, veut qu' on choisisse d' abord une vérité digne d' intéresser le coeur et de satisfaire l' esprit, et qu' on imagine ensuite une conversation de bergers, ou un évènement pastoral, où cette vérité se développe. Sans doute on peut, suivant ce dessein, faire une églogue excellente ; et ce développement d' une vérité particulière, seroit un mérite de plus. Mais il est une vérité générale qui suffit au dessein et à l' intérêt de l' églogue. Cette vérité, c' est l' avantage d' une vie douce, tranquille et innocente, telle qu' on peut la goûter en

p497

se rapprochant de la nature, sur une vie mêlée de trouble, d' amertume et d' ennui, telle que l' homme l' éprouve depuis qu' il s' est forgé de vains desirs, de faux intérêts, et des besoins chimériques. La fable doit renfermer une moralité : et pourquoi ? Parce que le matériel de la



fable est hors de toute vraisemblance.  
Mais l'églogue a sa vraisemblance et son intérêt en elle-même, et l'esprit se repose agréablement sur le sens littéral qu'elle lui présente, sans y chercher un sens mystérieux. Le tableau de la cinquième églogue de Guesner, a-t-il besoin d'être allégorique pour être touchant ? C'est un jeune berger qui revenant le soir dans sa cabane, trouve sous un berceau de pampre son vieux père, qui, sur un banc de gazon, dort tranquillement au clair de la lune. Le jeune homme, les bras croisés, se tint long-temps immobile dans cette posture ; ses yeux étoient attachés sur son père ; seulement il regardoit de temps en temps le ciel à-travers le

p498

feuillage, et des larmes de joie couloient sur ses joues. Ô toi, dit-il, que j'honore le plus après les dieux, mon père, comme tu reposes doucement ! Que le sommeil du juste est serein ! Tu as sans doute porté tes pas chancelans hors de la cabane, pour célébrer le soir par de saintes prières ; et je suis bien sûr que tu as prié pour moi. Que je suis heureux ! Les dieux écoutent les vœux de mon père : et sans cela notre cabane seroit-elle un asyle si fortuné, seroit-elle ombragée par des rameaux courbés sous leurs fruits ? Quelle autre voix attire la bénédiction du ciel sur nos troupeaux et sur les fruits de nos champs ? Lorsque satisfait de mes foibles soins pour le soulagement de ta vieillesse, tu verses des larmes d'amour ; lorsqu'élevant tes regards vers le ciel tu me bénis d'un air content ; ah, mon père, de quel sentiment je suis pénétré ! Encore aujourd'hui te retirant de mes bras pour aller hors de la cabane te ranimer à la chaleur du soleil, et contemplant autour de toi le troupeau bondissant sur l'herbe, les arbres

p499

chargés de fruits, et la fertilité répandue sur toute la contrée ; mes cheveux, disois-tu, sont blanchis dans la joie : chère campagne,

sois bénie à jamais : je sens que mes yeux affoiblis n' ont pas long-tems à te parcourir, et dans peu je vais te quitter pour des campagnes encore plus heureuses. Ah, mon pere ! Ah, mon meilleur ami ! Je vais donc bientôt me voir privé de toi. Hélas ! J' érigerai un autel à côté de ta tombe ; et toutes les fois qu' il me luira un jour propice où j' aurai pû faire du bien à quelque infortuné, ô mon pere ! Je répandrai du lait et des fleurs sur ce monument, etc. Voilà certainement un genre de bergerie qui vaut bien celui de Racan, et que M De Fontenelle lui-même eût préféré à celui de ses églogues. L' églogue en changeant d' objet, peut changer aussi de genre. On ne l' a considérée jusqu' ici que comme le tableau d' une condition digne d' envie ; ne pourroit-elle pas être aussi la peinture d' un état digne de pitié ? En seroit-elle moins utile ou moins intéressante ? Elle peindroit d' après nature

p500

des moeurs grossières et de tristes objets ; mais ces images, vivement exprimées, n' auroient-elles pas leur beauté, leur pathétique, et sur-tout leur bonté morale ? Ce genre sera triste, je l' avoue ; mais la tristesse et l' agrément ne sont point incompatibles. On n' auroit ce reproche à essuyer que des esprits froids et superficiels, espèces de critiques qu' on ne doit jamais compter pour rien. On peut craindre aussi que ce genre ne manque de délicatesse et d' élégance ; mais pourquoi ? Les paysans de Lafontaine ne parlent-ils pas le langage de la nature ; et ce langage n' a-t-il point une élégante simplicité ? Y a-t-il rien de plus touchant que la peinture des calamités que ce poète divin a décrites dans la fable du paysan du Danube ? Et dans ce tableau de Greuse, dont les yeux et l' ame ne sont jamais rassasiés, tout n' est-il pas d' un goût exquis, quoique dans la simple nature ? Ne lit-on pas sur le

p501

visage de ce pere vénérable et tendre,  
dans les yeux de cette bonne mere, sur le  
front timide de cette jeune épouse, une  
églogue d' un genre mille fois supérieur à  
toutes les pastorales modernes ?  
Il n' y a qu' une sorte d' objets qui doivent  
être bannis de la poésie, comme de  
la peinture : ce sont les objets dégoûtans ;  
et la rusticité peut ne pas l' être. Qu' une  
bonne paysanne reprochant à ses enfans  
leur lenteur à puiser de l' eau, et à allumer  
du feu pour préparer le repas de leur pere,  
leur dise : " savez-vous, mes enfans, que  
dans ce moment même,... etc. "  
cette églogue sera aussi touchante que naturelle.  
J' écrivois ces réflexions avant que les  
essais des allemands dans ce genre fussent  
connus parmi nous. Ils ont exécuté ce  
que j' avois conçu ; et s' ils parviennent à

p502

donner plus au moral et moins au détail  
des peintures physiques, ils excelleront  
dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus  
fécond, et infiniment plus naturel et plus  
moral que celui de la galanterie champêtre.  
L' églogue est un récit, ou un entretien,  
ou un mélange de l' un et de l' autre. Dans  
tous les cas, elle doit être absolue dans son  
plan, c' est-à-dire, ne laisser rien à desirer  
dans son commencement, dans son milieu,  
ni dans sa fin : règle contre laquelle  
peche toute églogue, dont les personnages  
ne savent à quel propos ils commencent,  
continuent, ou finissent de parler.  
Dans l' églogue en récit, ou c' est le  
poète, ou c' est l' un de ses bergers qui raconte.  
Si c' est le poète, il lui est permis de  
donner à son style un peu plus d' élégance  
et d' éclat : mais il n' en doit prendre les  
ornemens que dans les moeurs et les objets  
champêtres ; il ne doit être lui-même  
que le mieux instruit, et le plus ingénieux  
des bergers. Si c' est un berger qui raconte,

p503

le style et le ton de l'églogue en récit ne diffère en rien du style et du ton de l'églogue dialoguée. Dans l'une et l'autre, il doit être un tissu d'images familières, mais choisies, c'est-à-dire, ou gracieuses ou touchantes. C'est là ce qui met les pastorales anciennes si fort au-dessus des modernes. Il n'est point de galerie si vaste, qu'un peintre habile ne pût orner avec une seule des églogues de Virgile. Si l'on se rappelle ce que j'ai dit du style figuré, on sentira que c'est le langage naturel de l'églogue. Un ruisseau serpente dans la prairie ; le berger ne pénètre point la cause physique de ses détours : mais attribuant au ruisseau un penchant analogue au sien, il se persuade que c'est pour caresser les fleurs, et couler plus long-tems autour d'elles, que le ruisseau s'égare et prolonge son cours. Un berger sent épanouir son ame au retour de sa bergère : les termes abstraits lui manquent pour exprimer ce sentiment ; il a recours aux images sensibles : l'herbe que ranime la rosée, la

p504

nature renaissante au lever du soleil, les fleurs écloses au premier souffle du zéphir, lui prêtent les couleurs les plus vives pour exprimer ce qu'un métaphysicien auroit bien de la peine à rendre. Telle est l'origine du langage figuré, le seul qui convienne à la pastorale, par la raison qu'il est le seul que la nature ait enseigné.

## CHAPITRE 19

*de l'élégie.*

l'élégie dans sa simplicité touchante et noble, réunit tout ce que la poésie a de charmes : l'imagination et le sentiment. C'est cependant, depuis la renaissance des lettres, l'un des genres de poésie qu'on a le plus négligé. On y a même attaché l'idée d'une tristesse fade ; et il est des exemples d'après lesquels on devoit en juger ainsi. Mais on en conçoit plus d'estime, lorsqu'on la voit dans la nature ou dans les modèles de l'antiquité. Il n'y a

p505

point en poésie de genre plus libre ni plus varié que celui de l'élégie : grave ou légère, passionnée ou tranquille, riante ou plaintive à son gré ; il n'est point de ton, depuis l'héroïque jusqu'au familier, qu'il ne lui soit permis de prendre. Properce y a décrit en passant la formation de l'univers ; Tibulle, les tourmens du Tartare : l'un et l'autre en ont fait des tableaux dignes tour-à-tour de Raphaël, du Corrège, et de L'Albane. Ovide ne cesse d'y jouer avec les flèches de l'amour. Cependant pour en déterminer le caractère par quelques traits plus marqués, je la divise en trois genres : le passionné, le tendre, et le gracieux. Dans tous les trois, elle prend également le ton de la douleur et de la joie : car c'est sur-tout dans l'élégie que l'amour est un enfant qui pour rien s'irrite et s'apaise, qui pleure et rit en même tems. Par la même raison, le tendre, le passionné, le gracieux, ne sont pas des genres incompatibles

p506

dans l'élégie amoureuse ; mais dans leur mélange, il y a des nuances, des passages, des gradations à ménager. Dans la même situation où l'on dit *torqueor infelix*, on ne doit pas comparer la rougeur de sa maîtresse convaincue d'infidélité, à la couleur du ciel au lever de l'aurore, à l'éclat des roses parmi les lys, etc. Au moment où l'on crie à ses amis : *enchaînez-moi, je suis un furieux, j'ai battu ma maîtresse*, on ne doit penser ni aux fureurs d'Oreste, ni à celles d'Ajax. Que les écarts sont bien plus naturels dans Properce ! " on m'enlève ce que j'aime... etc. "

p507

en général, le sentiment domine dans le

genre passionné ; c' est le caractère de Properce :  
l' imagination domine dans le gracieux ;  
c' est le caractère d' Ovide. Dans le  
premier, l' imagination modeste et soumise  
ne se joint au sentiment que pour l' embellir,  
et se cache en l' embellissant, *subsequi-turque* .  
Dans le second, le sentiment humble  
et docile ne se joint à l' imagination que  
pour l' animer, et se laisse couvrir des fleurs  
qu' elle répand à pleines mains. Un coloris  
trop brillant refroidiroit l' un, comme un  
pathétique trop fort obscurceroit l' autre.  
La passion rejette la parure des graces ;  
les graces sont effrayées de l' air sombre de  
la passion ; mais une émotion douce ne les  
rend que plus touchantes et plus vives.  
C' est ainsi qu' elles règnent dans l' élégie  
tendre ; et c' est le genre de Tibulle.  
C' est pour avoir donné à un sentiment

p508

foible le ton du sentiment passionné, que  
l' élégie est devenue fade. Rien n' est plus  
insipide qu' un desespoir de sang froid. On  
a cru que le pathétique étoit dans les mots ;  
il est dans les tours et dans les mouvemens  
du style. Ce regret de Properce, après  
s' être éloigné de Cinthie,  
ce regret, dis-je, seroit froid. Mais combien  
la réflexion l' anime ?  
C' est une étude bien intéressante que  
celle des mouvemens de l' ame dans les  
élégies de ce poète et de Tibulle son rival !  
" je veux (dit Ovide) que quelque  
jeune homme blessé des mêmes traits  
que moi,... etc. "  
c' est la règle générale de  
la poésie pathétique. Ovide la donne ;  
Tibulle et Properce la suivent, et la suivent  
bien mieux que lui.

p509

Quelques poètes modernes se sont persuadé  
que l' élégie plaintive n' avoit pas  
besoin d' ornemens : non sans doute, lorsqu' elle  
est passionnée. Une amante éperdue  
n' a pas besoin d' être parée pour attendrir

en sa faveur : son desordre, son égarement, la pâleur de son visage, les ruisseaux de larmes qui coulent de ses yeux, sont les armes de sa douleur ; et c' est avec ces traits que la pitié nous pénètre. Il en est ainsi de l' élégie passionnée.

Mais une amante qui n' est qu' affligée, doit réunir pour nous émouvoir les charmes de la beauté, la parure, ou plutôt le négligé des graces. Telle doit être l' élégie tendre, semblable à Corine au moment de son réveil :

*soepe etiam... etc. .*

Un sentiment tranquille et doux, tel qu' il règne dans l' élégie tendre, a besoin d' être nourri sans cesse par une imagination vive et féconde. Qu' on se figure une

p510

personne triste et rêveuse qui se promène dans une campagne, où tout ce qu' elle voit lui retrace l' objet qui l' occupe sous mille faces nouvelles : telle est dans l' élégie tendre la situation de l' ame à l' égard de l' imagination. Quels tableaux ne se fait-on pas dans ces douces rêveries ? " tantôt on croit voyager sur un vaisseau avec ce qu' on aime ; ... etc. "

p511

c' est ainsi que dans l' élégie tendre, le sentiment doit être sans cesse animé par les tableaux que l' imagination lui présente. écoutez Ovide sur la mort de Tibulle :

*ecce puer... etc. .*

Il n' en est pas de même de l' élégie passionnée ;

p512

l' objet présent y remplit toute l' ame : la passion ne rêve point.

On peut entrevoir quel est le ton du sentiment dans Tibulle et dans Properce, par les morceaux que j' en ai indiqués, n' ayant pas osé les traduire. Mais ce n' est qu' en les

lisant dans l' original, qu' on peut sentir le charme de leur style : tous deux faciles avec précision, véhéments avec douceur, pleins de naturel, de délicatesse et de graces. Quintilien regarde Tibulle comme le plus élégant et le plus poli des poètes élégiaques latins : cependant il avoue que Properce a des partisans qui le préfèrent à Tibulle ; et j' avoue que je suis de ce nombre. à l' égard du reproche qu' il fait à Ovide d' être ce qu' il appelle *lascivior* ; soit que ce mot-là signifie *moins châtié* ou *plus diffus* , ou *trop livré à son imagination* , trop amoureux de son bel esprit, *nimum amator ingenii sui*, ou *d' une mollesse trop négligée dans son style* (car on ne sauroit l' entendre comme le *lasciva puella* de Virgile) ; ce reproche, dans tous les sens, est également

p513

fondé : aussi Ovide n' a-t-il excellé que dans l' élégie gracieuse, où le génie est plus en liberté. Aux traits dont Ovide s' est peint à lui-même l' élégie amoureuse, on peut juger du style et du ton qu' il lui donne. Il y prend quelquefois le ton plaintif ; mais ce ton-là même est un badinage. Croyez qu' il est des dieux sensibles à l' injure... etc. L' amour avec ce front riant et cet air léger, peut être aussi ingénieux, aussi brillant

p514

que l' on veut. La parure sied bien à la coquetterie ; c' est elle qui peut avoir les cheveux entrelacés de roses. On en voit un modèle charmant dans la seconde élégie des amours d' Ovide : " me voilà vaincu, dit le poète à l' amour, je tens les mains à tes chaînes... etc. "

p515

Tibulle et Properce, rivaux d' Ovide dans l' élégie gracieuse, l' ont ornée comme



lui de tous les trésors de l' imagination :  
dans Tibulle le portrait d' Apollon qu' il  
voit en songe ; dans Properce, la peinture  
des champs élysées ; dans Ovide, le triomphe  
de l' amour dont je viens de donner  
une esquisse, sont des tableaux ravissans.  
Ainsi donc l' élégie doit être parée de la  
main des graces toutes les fois qu' elle n' est  
pas animée par la passion, ou attendrie  
par le sentiment ; et c' est à quoi les modernes  
n' ont pas assez réfléchi. Chez eux

p516

le plus souvent l' élégie est froide et négligée,  
et par conséquent ennuyeuse.  
Je n' ai encore parlé ni des héroïdes  
d' Ovide, qu' on doit mettre au rang des  
élégies passionnées, ni de ses tristes dont  
son exil est le sujet, et que l' on doit compter  
parmi les élégies tendres.  
Sans ce libertinage d' esprit, cette abondance  
d' imagination qui refroidit presque  
partout le sentiment dans les vers d' Ovide,  
ses héroïdes seroient à côté des plus belles  
élégies de Properce et de Tibulle. On est  
d' abord surpris d' y trouver plus de pathétique  
et d' intérêt que dans les tristes. En  
effet il semble qu' un poète doit être plus  
émû et plus capable d' émouvoir en déplorant  
son sort, qu' en plaignant les malheurs  
d' un personnage imaginaire. Cependant  
Ovide a de la chaleur, lorsqu' il soupire au  
nom de Pénélope après le retour d' Ulysse ;  
il est glacé lorsqu' il se plaint lui-même des  
rigueurs de son exil, à ses amis et à sa femme.  
La première raison qui se présente de

p517

la faiblesse de ses derniers vers est celle  
qu' il en donne lui-même :  
*da mihi... etc. .*  
Mais le malheur qui émousse l' esprit, qui  
affaisse l' imagination, et qui énerve les  
idées, semble devoir attendrir l' ame et remuer  
le sentiment : or c' est le sentiment  
qui est la partie foible de ses élégies, tandis  
qu' il est la partie dominante de ses héroïdes.

Pourquoi cela ? Parce que la chaleur de son génie étoit dans son imagination, et qu' il s' est peint les malheurs des autres bien plus vivement qu' il n' a ressenti les siens. Une preuve qu' il les ressentait foiblement, c' est qu' il les a mis en vers : les foibles déplaisirs s' amusent à parler, et quiconque se plaint, cherche à se consoler. à plus forte raison quiconque se plaint en cadence. Cependant il semble ridicule de prétendre qu' Ovide exilé de Rome dans les déserts de la Scythie, ne fût point pénétré de son malheur ; mais qu' on lise

p518

pour s' en convaincre, cette élégie où il se compare à Ulysse ; que d' esprit, et combien peu d' ame ! Osons le dire à l' avantage des lettres : le plaisir de chanter ses malheurs en étoit le charme : il les oublioit en les racontant : il en eût été accablé s' il ne les eût pas écrits ; et si l' on demande pourquoi il les a peints froidement, c' est parce qu' il se plaisoit à les peindre. Mais lorsqu' il veut exprimer la douleur d' un autre, ce n' est plus dans son ame, c' est dans son imagination qu' il en puise les couleurs : il ne prend plus son modèle en lui-même, mais dans les possibles : ce n' est pas sa manière d' être, mais sa manière de concevoir qui se reproduit dans ses vers ; et la contention du travail qui le dérobe à lui-même, ne fait que lui représenter plus vivement un personnage supposé. Ainsi Ovide est plus Briséis ou Phèdre dans les *héroïdes* , qu' il n' est Ovide dans les *tristes* . Toutefois autant l' imagination dissipe et affoiblit dans le poète le sentiment de sa situation présente, autant elle approfondit

p519

les traces de sa situation passée. La mémoire est la nourrice du génie. Pour peindre le malheur il n' est pas besoin d' être malheureux, mais il est bon de l' avoir été. Une comparaison va rendre sensible la

raison que j' ai donnée de la froideur d' Ovide dans les *tristes* : c' est je crois une bonne façon d' étudier l' art que de voir travailler les maîtres.

Un peintre affligé se voit dans un miroir ; il lui vient l' idée de se peindre dans cette situation touchante : doit-il continuer à se regarder dans la glace, ou se peindre de mémoire après s' être vû la première fois ? S' il continue de se voir dans la glace, l' attention à bien saisir le caractère de sa douleur et le desir de le bien rendre, commencent à en affaiblir l' expression dans le modèle. Ce n' est rien encore : il trace les premiers traits ; il voit qu' il prend la ressemblance, il s' en applaudit ; le plaisir du succès se glisse dans son ame, se mêle à sa douleur, en adoucit l' amertume ; les mêmes changemens s' opèrent sur son visage, et le miroir

p520

les lui répète ; mais le progrès en est insensible : il copie sans s' appercevoir qu' à chaque instant ce n' est plus le même visage. Enfin de nuance en nuance, il se trouve avoir fait le portrait d' un homme content. Il veut revenir à sa première idée ; il corrige, il retouche, il recherche dans la glace l' expression de la douleur ; mais la glace ne lui rend plus qu' une douleur étudiée, qu' il peint froide comme il la voit. N' eût-il pas mieux réussi à la rendre, s' il l' eût copiée d' après un autre, ou si l' imagination et la mémoire lui en avoit rappelé les traits ? C' est ainsi qu' Ovide a manqué la nature, en voulant l' imiter d' après lui-même. Mais, dira-t-on, Properce et Tibulle ont si bien exprimé leur situation présente, même dans la douleur ! Oui, sans doute, et c' est le propre du sentiment qui les inspiroit, de redoubler par l' attention qu' on donne à le peindre. L' imagination est le siège de l' amour ; c' est-là que ses feux s' allument, s' entretiennent, et s' irritent ; et c' est-là que les poètes élégiaques en ont

p521

puisé les couleurs. Il n' est donc pas étonnant qu' ils soient plus tendres, à proportion qu' ils s' échauffent davantage l' imagination sur l' objet de leur tendresse, et plus sensibles à son infidélité ou à sa perte, à mesure qu' ils s' en exagèrent le prix. Si Ovide avoit été amoureux de sa femme, la sixième élégie du premier livre des tristes ne seroit pas composée de froids éloges et de vaines comparaisons. La fiction tient lieu aux amans de la réalité ; et les plus passionnés n' adorent souvent que leur propre ouvrage, comme le sculpteur de la fable. Il n' en est pas ainsi d' un malheur réel, comme l' exil et l' infortune : le sentiment en est fixe dans l' ame : c' est une douleur que chaque instant, que chaque objet reproduit, et dont l' imagination n' est ni le siège ni la source. Il faut donc si l' on parle de soi-même, parler d' amour dans l' élégie pathétique. On peut bien y faire gémir une mere, une soeur, un ami tendre ; mais si l' on est cet ami, cette mere, ou cette soeur, on ne

p522

fera point d' élégie, ou l' on s' y peindra foiblement. Je ne parle point des élégies modernes. Les meilleures sont connues sous d' autres titres, comme les idyles de Madame Deshoulières aux moutons, aux fleurs, etc. Modèles de l' élégie dans le genre gracieux ; les vers de M De Voltaire sur la mort de Mademoiselle Le Couvreur, modèle plus parfait encore de l' élégie passionnée, et auquel Tibulle et Properce lui-même n' ont peut-être rien à opposer. Lafontaine qui se croyoit amoureux, a voulu faire des élégies tendres ; elles sont au-dessous de lui. Mais celle qu' il a faite sur la disgrâce de son protecteur, adressée aux nymphes de Vaux, est un chef-d' oeuvre de poésie, de sentiment, et d' éloquence. M Fouquet, du fond de sa prison, inspiroit à Lafontaine des vers sublimes, tandis qu' il n' inspiroit pas même la pitié à ses amis : leçon bien frappante pour les grands, et bien glorieuse pour les lettres !

p523

Du reste, les plus beaux traits de cette élégie de Lafontaine sont aussi bien exprimés dans la première du troisième livre des tristes, et n' y sont pas aussi touchants. Pourquoi ? Parce qu' Ovide parle pour lui, et Lafontaine pour un autre. C' est encore un des privilèges de l' amour de pouvoir être humble et suppliant sans bassesse ; mais ce n' est qu' à lui qu' il appartient de flatter la main qui le frappe. On peut être enfant aux genoux de Corine ; mais il faut être homme devant l' empereur.

## CHAPITRE 20

*du poème didactique.*

ce poème est un tissu de préceptes. Il a pour objet les sciences, les arts, ou les mœurs : les sciences, comme le poème de Lucrèce sur la nature ; les arts, comme les géorgiques de Virgile, la poétique d' Horace et celle de Boileau, le poème de M Watelet sur la peinture, etc. Les

p524

mœurs, comme les épîtres d' Horace, et les discours philosophiques de M De Voltaire. La facilité qu' on a de se graver dans la mémoire des maximes enchassées dans la mesure d' un vers, et de se les rappeler aisément à l' aide de la rime ou de la cadence, fait l' avantage de ce poème : ajoutez-y l' attrait que donnent l' harmonie et le coloris à une étude qui quelquefois seroit pénible par elle-même.

Il faut bien se souvenir que le poème didactique n' est un poème que par les détails. La poésie est l' art de peindre à l' esprit : ou elle peint les objets sensibles, ou elle peint l' ame elle-même, ou elle peint les idées abstraites qu' elle revêt de forme et de couleur. Ce principe une fois établi, tout discours qui peint vivement mérite le nom de poème ; mais il n' est poème qu' autant qu' il peint. Et comment peindre des préceptes, me direz-vous ? Avec les couleurs naturelles de leur objet, s' il tombe sous les sens ; et avec des couleurs

p525

étrangères, mais analogues, si leur objet n' est pas sensible. Les géorgiques d' un bout à l' autre sont un modèle du premier genre ; les discours de M De Voltaire sont un modèle du second.

Il faut labourer au printemps, (dit Virgile),  
et voici comment il l' exprime :

*vere novo, ... etc. .*

Tout homme peut être heureux, (dit M De Voltaire),  
et son bonheur dépend de  
lui : voilà l' idée ; voici l' image.

Le bonheur est le port où tendent les humains... etc.

p526

Tel est le style du poème didactique. Ce n' est pas qu' il faille rejeter une expression simple, lorsqu' elle est juste, lumineuse et sonore, et qu' elle enferme une pensée heureuse dans un vers qui plait à l' oreille : dans un poème tout n' est pas poésie ; mais alors c' est par la seule harmonie que le poète se distingue ; et à la longue ce n' est pas assez de l' harmonie sans le coloris. évitez donc un sujet aride et dont les détails épineux ne sont pas susceptibles d' images.

Plus le sujet abonde en descriptions et en peintures animées, plus il est riche et avantageux. Il est rare que les mouvemens de l' enthousiasme et de l' éloquence passionnée y soient placés naturellement.

La fiction en est presque bannie, et si on l' y admet ce n' est qu' en épisode. Ce poème ne peut donc se soutenir que par la richesse et la variété du fond. Il y a un sujet sublime qu' on a manqué et qui attend un homme de génie.

De tous les poèmes didactiques le moral est celui qui peut le mieux se passer d' ornemens,

p527

parce qu' il présente sans cesse le miroir à l' homme, que cette peinture est

vivante et variée par essence, et que l' homme se plaît à s' y voir ; soit en bien, avec ses vertus, ses talents, sa bonté naturelle ; soit en mal avec ses foiblesses, ses vices et ses travers.

Mais s' il est permis au poème didactique d' attaquer les vices et les ridicules de l' humanité, ce n' est jamais qu' en général. La satire personnelle est odieuse et attente à la société. Nul homme n' est par les loix juge et censeur de ses semblables. Si ce droit pouvoit être accordé à quelqu' un, ce seroit à l' homme vertueux et sage, sans fiel, sans préjugés, sans passions ; et ce sont communément les plus injustes, les plus passionnés, les plus méchants des hommes qui se chargent de cet emploi.

Quant au poète qui sans nommer, sans désigner personne, couronne la vertu d' une main et de l' autre lance des traits au vice, c' est un citoyen courageux dont les talents

p528

honorent et servent la patrie. Il y a donc un genre de satire honnête et recommandable, comme il y en a un bas et lâche, digne d' opprobre et de châtement.

La forme la plus favorable au poème didactique moral est celle de l' épître, parce qu' elle est en scène, et que l' illusion qui fait croire au poète qu' on l' écoute et qu' on s' entretient avec lui, donne à son style un ton plus naturel et un mouvement plus animé. On attache aujourd' hui à l' épître l' idée de la réflexion et du travail, et on ne lui permet point les négligences de la lettre. Le style de la lettre est libre, simple, familier : l' épître n' a point de style déterminé ; elle prend le ton de son sujet, et s' élève et s' abaisse suivant le caractère et la qualité des personnes. L' épître de Boileau à son jardinier exigeoit le style le plus naturel : ainsi ces vers y sont déplacés, supposé même qu' ils ne fussent pas mauvais par-tout.

Sans cesse poursuivant ces fugitives fées, on voit sous les lauriers haleter les orphées.

p529

Boileau avoit oublié en les composant  
qu' Antoine devoit les entendre.  
L' épître au roi sur le passage du Rhin  
exigeoit le style le plus héroïque : ainsi  
l' image grotesque du fleuve essuyant sa  
barbe y choque la décence. Virgile a dit  
d' un genre de poésie encore moins noble :  
*silvoe sint consule dignoe* .  
Si dans un ouvrage adressé à une personne  
illustre on doit annoblir les petites  
choses, à plus forte raison n' y doit-on pas  
avilir les grandes ; et c' est ce que fait à tout  
moment dans les épîtres de Boileau le mélange  
de *Cotin* avec Louis Le Grand ; du  
*sucre* et de la *canelle* avec la gloire de ce  
héros. Un bon mot est placé dans une  
épître familière ; dans une épître sérieuse  
et noble il est du plus mauvais goût.  
On m' a accusé de je ne sais qu' elle animosité  
contre Boileau : personne ne l' a  
loué plus hautement que moi. J' exhorte encore  
les jeunes poètes à étudier sans cesse  
dans ses écrits le choix des termes et des  
tournures, la correction et la pureté du style,

p530

la façon de réunir dans les vers la précision  
et l' énergie. Son art poétique est un chef  
d' oeuvre : autant de préceptes, autant de  
modèles. Son lutrin est un badinage inimitable ;  
et lorsque je relis l' épisode de la  
mollesse, je me reproche d' avoir refusé à  
l' inventeur de cette allégorie ingénieuse les  
talens du poète au plus haut degré ; mais  
j' ai été de bonne foi et dans les éloges que  
je lui ai donnés et dans les restrictions que  
j' y ai mises. Je suis bien loin de garantir  
ma façon de voir et de juger ; toutefois je  
ne puis me forcer à louer dans les satyres  
et les épîtres de Boileau une étendue de  
lumières et une beauté de dessein que je  
n' y vois pas. Ce que j' y vois, ce que j' y  
admire, c' est une habileté extrême à manier  
la langue et à donner un tour poétique à ce  
qui en est le moins susceptible. Il se piquoit  
sur-tout de rendre avec grace et avec noblesse  
des idées communes qui n' avoient  
point encore été rendues en poésie. Une  
des choses par exemple qui le flattoit le  
plus, comme il l' avoue lui-même, étoit



p531

d' avoir exprimé poétiquement sa perruque.  
Au contraire, la bassesse et la bigarrure  
du style défigurent la plupart des épîtres  
de Rousseau. Autant il s' est élevé au-dessus  
de Boileau dans le genre de l' ode, autant  
il s' est mis au-dessous de lui dans le  
genre de l' épître : on en va voir des exemples.  
Dans l' épître philosophique et dans  
le poème didactique en général, la partie  
dominante doit être la justesse et la profondeur  
du raisonnement. C' est un préjugé  
dangereux pour les poètes et injurieux  
pour la poésie, de croire qu' elle  
n' exige ni une vérité rigoureuse, ni une  
progression méthodique dans les idées.  
J' ai déjà fait voir ailleurs que les écarts  
même de l' enthousiasme ne sont que la  
marche régulière de la nature et de la raison.  
Il est encore plus incontestable que dans  
l' épître philosophique on doit pouvoir  
presser les idées sans y trouver le vuide,  
et les creuser sans arriver au faux. Que  
seroit-ce en effet qu' un ouvrage raisonné,

p532

où l' on ne feroit qu' effleurer l' apparence  
superficielle des choses ? Un sophisme revêtu  
d' une expression brillante n' est qu' une  
figure bien peinte et mal dessinée. Prétendre  
que la poésie n' a pas besoin de  
l' exactitude philosophique, c' est donc  
vouloir que la peinture se passe de la correction  
du dessein. Or qu' on mette à l' épreuve  
de l' application de ce principe et  
les épîtres de Boileau, et celles de Rousseau,  
et celles de Pope lui-même.  
Boileau, dans son épître à M Arnaud,  
attribue tous les maux de l' humanité à la  
honte du bien. La mauvaise honte, ou  
plûtôt la foiblesse en général, produit de  
grands maux :  
tyran qui cede au crime et détruit les vertus.  
Voilà le vrai. Mais quand on ajoûte pour  
le prouver, qu' Adam, par exemple, *n' a  
été malheureux que pour n' avoir osé soupçonner*

*sa femme* : voilà de la déclamation. Le desir de la louange et la crainte du blâme produisent tour-à-tour des hommes timides

p533

ou courageux dans le bien, foibles ou audacieux dans le mal. Les grands crimes et les grandes vertus émanent souvent de la même source : quand ? Et comment ? Et pourquoi ? C' est-la ce qui seroit de la philosophie.

Dans l' épître à M De Seignelai, la plus estimée de celles de Boileau, pour démasquer la flatterie, le poète la suppose stupide et grossière, absurde et choquante, au point de louer un général d' armée sur sa défaite, et un ministre d' état sur ses exploits militaires : est-ce là présenter le miroir aux flatteurs ? Il ajoute que rien n' est beau que le vrai ; mais confondant l' homme qui se corrige avec l' homme qui se déguise, il conclut qu' il faut suivre la nature en toutes choses.

C' est elle seule en tout qu' on admire et qu' on aime.

Un esprit né chagrin plaît par son chagrin même.

Qu' auroit fait un poète philosophe ?

Qu' auroit fait, par exemple, l' auteur des discours *sur l' égalité des conditions, et sur*

p534

*la modération dans les desirs* ? Il auroit pris le naturel inculte et brut, comme il l' est toujours ; il l' auroit comparé à l' arbre qu' il faut tailler, émonder, diriger, cultiver enfin, pour le rendre plus beau, plus fécond, plus utile. Il eût dit à l' homme : " ne veuillez jamais paroître ce que vous n' êtes pas ; mais tâchez de devenir ce que vous voulez paroître. Quel que soit votre caractère, il est voisin d' un certain nombre de bonnes et de mauvaises qualités ; si la nature a pû vous incliner aux mauvaises, ce qui est du-moins très-douteux, ne vous découragez point, et opposez à ce penchant la contention de l' habitude. Socrate n' étoit pas né sage,

et son naturel en se redressant, ne s' étoit pas *estropié* " .

On n' a besoin que d' un peu de philosophie pour n' en trouver aucune dans les épîtres de Rousseau. Dans celle à Clément Marot, il avoit à développer et à prouver ce principe des stoïciens, que l' *erreur est la source de tous les vices* , c' est-à-dire qu' on

p535

*n' est méchant que par un intérêt mal entendu .*

Que fait le poète ? Il établit qu' un *vaurien* est toujours *un sot sous le masque* ; et au lieu de citer au tribunal de la raison un Aristophane, un Catilina, un Narcisse, qu' il auroit eu bien de la peine à faire passer pour d' honnêtes gens, ou pour des sots ; il prend un fat mauvais plaisant, dont l' exemple ne conclut rien, et il dit de ce fat plus sot encore :

à sa vertu je n' ai plus grande foi... etc.

Passons sur le style ; quelle logique !

*la raison sans sel fait un monstre incapable*

p536

*de tout bien. Pourquoi ? Parce qu' elle est fade nourriture, qu' elle n' assaisonne pas la vertu, et ne l' a fait pas goûter !* d' où il conclut qu' un homme qui n' a que de la raison, et qu' il appelle un sot, ne sauroit être vertueux.

Molière, le plus philosophe de tous les poètes, a fait un honnête homme d' Orgon, quoiqu' il n' en ait fait qu' un sot, et n' a pas fait un sot de Tartufe, quoiqu' il en ait fait un méchant homme.

Pope, dans les épîtres qui composent son essai sur l' homme, a fait voir combien la poésie pouvoit s' élever sur les ailes de la philosophie. C' est dommage que ce poète n' ait pas eu autant de méthode que de profondeur.

Mais il avoit pris un système ; il falloit le soutenir. Ce système lui offroit des difficultés épouvantables ; il falloit ou les vaincre, ou les éviter : le dernier parti étoit le plus sûr et le plus commode : aussi pour répondre aux plaintes de l' homme

sur les malheurs de son état, lui donne-t-il le plus souvent des images pour des preuves, et des injures pour des raisons.

p537

Il est vrai qu' une discussion épineuse n' est pas faite pour la poésie ; mais il faut éviter les sujets qui l' exigent. Ce n' est point à débrouiller le cahos de nos idées, c' est à les rendre sensibles, lumineuses, faciles à saisir et à rappeler, qu' est destiné le poème didactique : on ne doit donc y traiter que ce qui peut l' être légèrement, et comme dans un entretien. Il en résulte encore un avantage, c' est de sauver le style didactique de la monotonie où il est enclin, de le rendre mobile et vivant, et de lui donner dans sa marche l' aisance et la vivacité d' une conversation animée. Ce ne sont pas les grands mouvemens de l' éloquence, mais des mouvemens doux et faciles qui se succèdent l' un à l' autre. La mémoire y mêle des exemples ; la philosophie, des réflexions ; le sentiment, des traits d' une chaleur tempérée ; l' esprit, des vûes fines et quelquefois hardies ; l' imagination, des tableaux ; et de tout cela résulte un entretien délicieux. Comment concevoir, me direz-vous, un entretien sans dialogue ?

p538

Et ne voyez-vous pas le poète qui se met à votre place, vous fait parler, croit vous entendre et communiquer avec vous ? En lisant Montagne, vous causez avec lui ; c' est l' art du poème didactique. Quant au style de ce poème, il est donné par les idées : sublime dans les grandes choses, humble dans les petites, comique, tragique, épique tour-à-tour. Heureux le poète à qui son sujet donne lieu de changer de ton, par l' abondance et la variété des détails qu' il lui présente ; et malheur à celui que son sujet condamne au froid langage de la raison. L' un nous fait parcourir un paysage enrichi de tous les accidens de la nature : l' autre, une plaine vaste dont la

monotonie fatigue les yeux du voyageur.

p539

## CHAPITRE 21

*des poésies fugitives.*

sous ce titre, je comprends l' épître  
familiale, le conte, l' épigramme,  
le madrigal, le sonnet, la chanson, etc.  
Ce qui caractérise l' épître familiale, c' est  
l' air de négligence et de liberté ; ce qui en  
fait l' agrément, c' est une plaisanterie douce,  
une gayeté naïve, un badinage léger,  
dans les sujets même les plus sérieux. Ce  
ton ne se prend que dans le monde, et dans  
un monde choisi. Chaulieu et tous les poètes  
du temple ont réussi dans ce style : c' étoit  
le langage de leur société. M De Voltaire  
passa du collège à cette école du bon  
goût, de la politesse et de l' enjouement.  
Disciple de Chaulieu, qui l' étoit de Chapelle,  
il eut la facilité, le naturel, les grâces  
de l' un et de l' autre ; mais il y ajouta  
le coloris d' une imagination plus brillante,  
et un fond de philosophie que ces poètes

p540

légers n' avoient pas au même degré. Admis  
au commerce des grands et des rois,  
il leur a écrit avec cette liberté noble et  
décente, qui honore les lettres et les remet  
à leur place. Sa familiarité même est  
digne, et son respect n' a rien de bas. Voyez  
dans son épître à m le maréchal De Villars,  
de quel ton il badine sur les raisons  
qu' il a de plus que ce héros de prendre  
soin de sa vie. Voyez avec quelle légèreté  
il a loué tant de fois m le maréchal De  
Richelieu.  
Alcibiade, qu' à la cour  
nous vîmes briller tour-à-tour... etc.

p541

L' épitalame de son héros, et l' épître connue sous le titre de *vous et tu* , sont des chefs-d' oeuvre de bonne plaisanterie. Mais, à mon gré, rien n' égale en légèreté l' épître du même poète, écrite du camp de Philisbourg. Jamais le militaire français n' a été mieux peint ni mieux loué. Je vois briller au milieu d' eux... etc. L' art d' écrire ainsi ne s' enseigne point, et peu de personnes l' imitent. Nous avons cependant des morceaux excellents dans ce genre : nous en avons de M De Saint-Lambert,

p542

de M Bernard, et de quelques autres. Je ne dois pas oublier une épître de M Piron, dont Horace auroit été jaloux. Elle commence par ces vers :  
ô bel objet désiré  
du plus amoureux des hommes !  
Le style naïf, léger, simple, facile, précis, et toutefois semé de petits tableaux, de réflexions et de saillies ; ce style, dis-je, est celui du conte : mais le caractère du sujet le décide encore mieux, ou pour le ton ingénu et touchant, ou pour le ton léger et badin. C' est au poète à bien savoir quel est l' effet qu' il se propose. Du reste, le conte est un petit poème épique ; et proportion gardée, les règles en sont les mêmes, soit pour la fable, soit pour les moeurs. L' épigramme n' est quelquefois elle-même qu' un petit conte terminé par un bon mot, ou par une solution imprévûe et plaisante. Quelquefois aussi c' est l' expression d' une pensée dont la finesse et le sel se fait sentir à la fin.

p543

Ce monde-ci n' est qu' une oeuvre comique... etc. La finesse caractérise l' épigramme, et la distingue du madrigal, dont la délicatesse fait l' essence. En voici deux de Marot pleins de grace et de naïveté. Un doux *nenny* avec un doux sourire... etc.

Le second est plus approchant de l' épigramme :  
il est à-la-fois délicat et fin.

p544

Amour trouva celle qui m' est amère... etc.  
Celui-ci est d' un poète moderne ; mais  
il ne le cède aux précédens ni en délicatesse,  
ni en naïveté.  
J' ai ce matin fait présent à Lisette... etc.  
On sent que les limites de l' épigramme  
et du madrigal sont difficiles à marquer :

p545

aussi voyons-nous de jolis madrigaux mis  
au nombre des épigrammes. On les confondoit  
chez les anciens. (voyez l' *antologie*.)  
*quaedam sunt mollia* (dit Scaliger,  
en parlant des épigrammes) *tenera, laxa,*  
*affectus in se amatorios continentia* : c' est le  
genre de Catulle. *alia vivida, vegeta,*  
*acria* : c' est le genre de Martial.  
" l' épigramme (dit le même) loue et blâme  
tour-à-tour ; ... etc. "  
ces petits poèmes n' ont quelquefois  
qu' un distique ; ils vont quelquefois jusqu' à  
douze vers, rarement au-delà.  
Le sonnet, qui nous est venu d' Italie,  
n' est autre chose qu' une épigramme, ou  
qu' un madrigal assujetti à une forme prescrite.  
Il est composé de quatorze vers.  
Apollon (dit Boileau) en inventant le sonnet,  
pour mettre les rimeurs à la gêne,

p546

voulut qu' en deux quatrains de mesure pareille... etc.  
Selon des règles si sévères, il n' est pas  
étonnant qu' il y ait si peu de sonnets sans  
défaut. On a cité souvent pour modèles  
ceux de Job et d' Uranie, qui dans leur  
tems ont fait tant de bruit. Mais en voici  
un que je préfère, quoiqu' il ne soit pas  
régulier. Il est de Mainard, et il s' adresse  
à un homme en place.  
Par vos humeurs le monde est gouverné,... etc.

p547

L'inscription est l'énoncé clair et précis de ce qu'on veut apprendre aux passans sur un fait, sur une chose, ou sur une personne. Elle est destinée à un monument, à un édifice, à une statue, etc. Elle doit être telle qu'on la lise d'un coup d'oeil et qu'on la retienne aisément. Pour un monument, il n'y en a pas de plus parfaite que celle qui fut gravée en 1720, sur une pyramide élevée dans le village d'Arci, qui venoit d'être réduit en cendres, et que M Grassin, seigneur du lieu, fit rebâtir : elle est de M Piron. La flamme avoit détruit ces lieux ; ... etc. Pour un édifice public, la plus belle que

p548

je connoisse est celle de l'arsenal de Paris. Pour une statue, rien n'est plus heureux que les deux vers que M De Voltaire écrivit au bas de celle de l'amour. Qui que tu sois, voici ton maître ; il l'est, le fut, ou le doit être. L'épithaphe est une inscription que l'on grave sur un tombeau. C'est le plus souvent l'éloge du mort, quelquefois c'en est la satire, et alors elle est odieuse. Les plus belles contiennent une réflexion morale relative à celui qui n'est plus. L'épithaphe est censée exprimer quelquefois les dernières paroles d'un mourant, comme celle-ci d'une jeune femme enlevée à la fleur de son âge.

p549

Quelques auteurs ont fait eux-mêmes leur épithaphe. Celle de Lafontaine, modèle de naïveté, est connue de tout le monde. Il seroit à souhaiter que chacun fît la sienne de bonne heure, qu'il la fît la plus flatteuse qu'il est possible, et qu'il employât toute sa vie à la mériter.



Le caractère de ce poème est l' air de candeur et de simplicité. Quand le sentiment s' y mêle, il y ajoute une grace de plus. Si le sujet en est élevé, le style doit l' être de même ; et alors il règne dans l' épithaphe une piété majestueuse et sombre. La chanson est un badinage où les françois ont excellé. Elle n' a point de caractère fixe, mais elle prend tour-à-tour celui de l' épigrame, du madrigal, de l' élégie, de la pastorale, de l' ode même. Il y a des chansons personnellement satyriques dont je ne parlerai point. Il y en a qui censurent les moeurs sans attaquer les personnes : c' est ce qu' on appelle vaudeville.

p550

Aimable libertin qui conduit par le chant,... etc. On en voit des exemples sans nombre dans le recueil des oeuvres de M Panard. Une extrême facilité dans le style, la gêne des rimes redoublées et des petits vers, déguisée sous l' air d' une rencontre heureuse, une morale populaire assaisonnée d' un sel agréable, souvent la naïveté de Lafontaine caractérisent ce poète : j' en vais rappeler quelques traits. Dans ma jeunesse... etc.

p552

On est quelquefois étonné de l' aisance avec laquelle ce poète place des vers monosyllabiques : il semble s' être fait à plaisir des difficultés pour les vaincre. Mettez-vous bien cela... etc. J' ai dit un mot des chansons bachiques. L' air de culte et d' enthousiasme avec lequel on y célèbre le vin et les buveurs, fait le plaisant de ces chansons : c' est dommage qu' il n' y ait pas toujours autant de goût que de verve. Grégoire, le sylène des françois, est communément le héros qu' on y chante. Le plus souvent l' amour y contraste avec le vin, comme dans celle-ci :

p553

parbleu, cousin, je suis en grand souci,... etc.  
L' exemple suivant est d' un ton plus noble  
et d' un style plus animé.  
Venge-moi d' une ingrate maîtresse ; ... etc.  
Nous avons des chansons naïves : M De Montcrif  
en a fait dans le goût du bon  
vieux tems : quelques couplets vont donner  
l' idée de l' art avec lequel il en a imité le  
langage.

p554

Elle m' aime, cette belle Aspasia,... etc.  
C' est sur-tout au genre pastoral que la  
naïveté est essentielle : la délicatesse en fait  
le charme, la fadeur en est l' écueil. La  
chanson que je vais citer est à-la-fois simple  
et piquante ; elle est de Dufreni.  
Phillis plus avare que tendre,... etc.

p555

En parcourant ces divers genres de poésie,  
on voit que je donne plus d' exemples  
que de préceptes. En effet, comment définir  
les graces ? Comment prescrire l' art  
d' être fin, naïf, délicat ? C' est du côté du  
talent un don de la nature, et du côté du  
goût le résultat d' une infinité de perceptions,  
auquel les règles ne suppléeront jamais.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)