COURS COMPLET

D'ÉDUCATION

POUR LES FILLES

Troisième partie

ÉDUCATION SUPERIEURE

(DE SEIZE ANS A VINGT ANS)

COURS SUPÉRIEUR
DE GRAMMAIRE

PAR

B. JULLIEN
DOCTEUR ÈS LETTRES, LICENCIÉ ÈS SCIENCES

DEUXIÈME PARTIE

HAUTE GRAMMAIRE

Paris
LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie
RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 12
(Quartier de l'École de médecine)

1849

PRÉFACE.

Voltaire, dans son *Dictionnaire philosophique*, fait avec raison sur le style les observations suivantes : « Presque toujours, les choses qu'on dit frappent moins que la manière dont on les dit; car les hommes ont tous à peu près les mêmes idées de ce qui est à la portée de tout le monde. L'expression, le style fait toute la différence.... Le style rend singulières les choses les plus communes, fortifie les plus faibles, donne de la grandeur aux plus simples. Sans le style, il est impossible qu'il y ait un seul bon ouvrage en aucun genre d'éloquence et de poésie. »

Qu'est-ce donc que le style? Selon Buffon, dans son discours de réception à l'Académie française, « ce n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées; » selon M. de Jaucourt, dans l'*Encyclopédie*, « c'est la manière d'exprimer ses pensées de vive voix ou par écrit; » d'après Marmontel, « c'est, dans la langue écrite, le caractère de la diction. » Si vous écoutez Condillac : « Il n'y a pas d'autre source du bon style que l'ordre et la liaison des idées, et leur parfaite déduction. »

Ces définitions ont chacune leur vérité; toutefois, si l'on s'y arrête, elles ne nous apprennent à peu près rien : car elles nous disent seulement en d'autres termes ce que personne ne peut ignorer, à savoir, que les hommes ne s'expriment pas tous de la même façon; que chez les uns la pensée revêt une forme richement colorée, attrayante, émouvante; tandis que chez d'autres elle est froide ou inanimée; qu'ici la phrase brille par la vivacité ou l'harmonie, tandis que là elle ne se distingue que par sa douceur ou sa limpidité.

On peut ajouter que ces différences tiennent d'ailleurs au génie, à l'exercice antérieur, aux dispositions particulières de chaque écrivain; mais cette réponse a l'inconvénient de ne servir non plus à rien, car elle aurait pour résultat de laisser tout le monde s'abandonner à sa propre nature, sans rien faire pour la cultiver ou la perfectionner.

Toutefois, en étudiant de plus près et avec détail, les discours mêmes où nous trouvons des qualités et des défauts, nous remarquons bientôt certains choix

d'expressions, certains arrangements de mots qui contribuent indubitablement, d'abord à la variété et à l'animation du style, puis au plaisir que nous cause la lecture d'un beau passage. Or, il est bon de remarquer et d'imiter à l'occasion ces dispositions particulières.

C'est précisément à cela qu'est destinée cette seconde partie du *Cours supérieur de grammaire*. Faire connaître toutes les formes de style et en apprendre l'usage, montrer en même temps comment quelques écrivains ont parfaitement réussi à s'en servir, comment d'autres y ont échoué, c'est là l'objet de la *Haute grammaire;* c'est tout ce que nous nous proposons ici, et nous pensons que ce but à la fois modeste et sûr est tout ce qu'il faut à la jeunesse.

En effet, c'est par une erreur très-préjudiciable que l'on conçoit souvent les livres d'éducation comme s'ils devaient former des poëtes, des orateurs ou des écrivains de profession. La pratique, l'exercice continu et les dispositions naturelles peuvent seuls faire les artistes dans tous les genres, et il est fâcheux d'offrir à l'émulation de tous un but que très-peu pourront atteindre.

Mais ce qui intéresse tout le monde, tous ceux au moins qui reçoivent une éducation un peu développée, c'est d'analyser et de connaître les moyens employés par les écrivains habiles pour produire telle ou telle action sur nos esprits.

Il y a en effet un plaisir très-réel à raisonner ses sentiments, à découvrir la source des émotions que l'on éprouve, à se rendre compte du dégoût ou de la répulsion que les choses nous inspirent, à distinguer enfin ce qui nous plaît ou nous déplaît dans les autres, pour le rechercher ou l'éviter nous-mêmes.

Il y a surtout une immense utilité à s'être rendu familières ces expressions choisies et ces formes élégantes et polies qui permettent d'être agréable à tous dans les relations de la vie et de n'y blesser personne. Or, c'est par l'emploi fait à propos de certaines formes du style, que cette disposition, innée en quelque sorte chez les uns, pourra toujours être acquise chez les autres.

Ajoutez à cela l'avantage de pouvoir toujours embellir et animer son style, éviter la monotonie, la lourdeur, la sécheresse, et vous avouerez qu'il n'est guère possible de trouver une étude plus attrayante à la fois et plus utile que la haute grammaire.

Maintenant on peut demander quelle est, dans la série des études littéraires, la place de la science dont il s'agit ici? Évidemment elle doit suivre l'enseignement philosophique de la grammaire proprement dite. C'est quand on sait parler correctement sa langue qu'il convient d'embellir le langage, en lui donnant une façon plus recherchée, plus flatteuse, plus piquante que la façon ordinaire.

D'ailleurs il y a dans les exemples nombreux que nous recueillons une multitude de traits fins ou délicats qui demandent, pour être bien compris, un certain développement d'esprit. Les allégories, les allusions, les applications, quelques équivoques qui touchent à ce qu'il y a de plus gracieux dans la conversation française, seraient absolument perdues devant des enfants qui n'auraient appris que la grammaire ordinaire et n'auraient pas étendu et orné leur esprit par la lecture de morceaux choisis dans les orateurs et les poëtes.

Ajoutons que les considérations sur les qualités et les défauts du style, qui font

le sujet de notre quatrième livre, sont l'introduction naturelle au cours de littérature et de rhétorique ; à ce point, qu'on les y a fort souvent fait entrer : c'est donc dans l'avant-dernière année des études littéraires que ce cours se place naturellement.

Parlerons-nous, en terminant, de la composition de l'ouvrage ? Il n'y a qu'un mot à en dire. Ici, comme dans le volume précédent, l'auteur n'a établi que des théories incontestables, et qui peuvent se retrouver chez les écrivains de premier ordre.

Il ne s'est réservé, quant au fond des choses, que la critique et le choix des préceptes, ainsi que celui des exemples qui les appuient, et, quand l'occasion s'est présentée, la discussion et le jugement des théories diverses ou opposées. Le livre ne contînt-il que cela, c'en serait assez certainement pour empêcher de le confondre avec aucun autre.

Mais ce qui lui donne un caractère tout particulier d'originalité, c'est, d'une part, la distribution générale, et le grand nombre de sujets que l'auteur a pu embrasser dans son plan ; c'est surtout le soin qu'il a eu de rattacher sans cesse à ses divisions dogmatiques une multitude d'accidents, de recherches ou de jeux de langage[1], qui tous témoignent de la variété de l'esprit humain, et qu'on ne trouve nulle part rassemblés ainsi sous les genres auxquels ils se rapportent. Nous croyons pouvoir affirmer que rien n'avait été tenté dans cette direction, et nous ajoutons, d'après une expérience de plusieurs années, que, grâce à cette adjonction, il n'y a pas d'enseignement qui excite à un plus haut point l'attention des jeunes filles, il n'y en a pas qui orne davantage leur mémoire.

(1) Voyez en particulier, p. 22, les vers blancs ; p. 35, les refrains et poëmes à refrains ; p. 40, l'harmonie imitative, etc.

COURS SUPÉRIEUR
DE GRAMMAIRE.

DEUXIÈME PARTIE.
HAUTE GRAMMAIRE.

EXPLICATIONS PRÉLIMINAIRES.

DISTINCTION DES DEUX PARTIES DE LA GRAMMAIRE.

Après avoir appris dans la *Grammaire proprement dite* à faire des phrases correctes, c'est-à-dire à écarter de nos discours les barbarismes et les solécismes, et toutes les fautes matérielles; après avoir même, par l'étude des gallicismes, touché aux locutions élégantes de la langue française, il convient d'étudier d'une manière spéciale les qualités qui caractérisent à des degrés divers le style des divers auteurs, l'élégance, la grâce, la vivacité, l'harmonie, etc.

Ces qualités, qui supposent la correction du langage bien connue, et qui d'ailleurs lui sont si supérieures, sont l'objet particulier de la *Haute grammaire*, c'est-à-dire de cette partie de la science qui vient après la *grammaire proprement dite*.

Celle-ci s'occupait du langage en général; celle-là traitera de ce qu'on nomme le *style;* c'est toujours le langage, mais considéré relativement à ce qu'il a d'agréable ou de désagréable pour l'auditeur ou le lecteur.

L'étude du style, pour être fructueuse, exige deux choses : 1° qu'on s'exerce soi-même en écrivant beaucoup ou en parlant sur divers sujets : nous n'avons pas à nous occuper ici de cette partie, entièrement pratique; 2° qu'on reconnaisse, afin d'en profiter à l'occasion, les diverses modifications qui peuvent se rencontrer dans l'arrangement du langage.

Ces modifications, qui vont faire l'objet particulier de cet ouvrage, sont extrêmement nombreuses; elles peuvent cependant se réunir dans trois ou quatre grandes classes; savoir : 1° les *formes du style;* 2° les *figures;* 3° les simples *ornements;* et c'est l'emploi bien ou mal fait de ces diverses parties qui détermine : 4° les *qualités* ou les *défauts* du style, savoir, s'il est pompeux, fleuri, simple, prétentieux, etc.

DIVISIONS DE L'OUVRAGE; FIGURES.

Cette dernière partie, la plus élevée de toutes et qui a besoin des autres, ne peut donc venir qu'après elles. Les trois premières seront rangées dans l'ordre que nous venons d'indiquer. Le premier livre sera consacré aux *formes du style :* ce sont les divers aspects de la phrase, considérée par rapport à la liaison de ses parties, et aux divisions physiques, ou aux repos que le besoin de reprendre haleine, et surtout le sentiment de l'harmonie, nous forcent d'introduire dans la prononciation de nos discours.

Le second livre s'occupera des *figures :* je ne les définis pas ici d'une manière générale; on verra qu'elles permettent de jeter dans le langage une variété presque infinie. Elles sont en effet de plusieurs sortes.

Les unes tombent sur les mots eux-mêmes, aussi les appelle-t-on *figures de mots*. Elles les font répéter, imiter, opposer, quelquefois couper ou décomposer, selon le besoin, et permettent par là de donner à l'expression une vivacité, une originalité qu'elle n'aurait pas sans cela. N'est-ce pas, par exemple, une pensée bien commune, et surtout une expression bien traînante que celle-ci :

Les mœurs changent suivant les époques.

Qu'on dise, au contraire :

Autres temps, autres mœurs,

c'est la même pensée; mais combien l'expression est plus saisissante! Et d'où vient cette supériorité? de ce qu'on a répété le même mot dans les deux membres de la phrase. Mettez :

Autres temps, mœurs différentes,

la phrase est à peu près aussi rapide, mais l'ex-

pression est plate, et rien ne vaudra la forme habituelle; c'est une *répétition* qui en fait le mérite.

Il n'y a presque pas de dicton populaire, de proverbe, de mot piquant, où l'on ne pût remarquer ainsi quelque figure de mot et justifier par là la préférence que le peuple a donnée à cette formule; et si l'on se rappelle en combien de manières les mots peuvent être figurés dans les phrases, ne verra-t-on pas là déjà une source intarissable d'effets de langage qui, bien que naturels, ne se seraient pas, non plus, présentés d'eux-mêmes?

Mais les figures ne tombent pas seulement sur les mots isolés, elles tombent sur la construction même des phrases, et portent alors le nom de *figures de construction*. Parmi elles, on compte l'*inversion*, qui déplace les mots pour les mettre dans un ordre plus avantageux; l'*ellipse*, qui en fait retrancher quelques-uns; le *pléonasme*, qui en ajoute d'autres, inutiles au sens, mais non à l'expression.

Quand Bossuet, terminant l'oraison funèbre du prince de Condé, rappelle toute la douceur de ses relations d'amitié et de familiarité, et invite tous ceux qui l'ont connu à n'en pas perdre le souvenir, mais à s'en entretenir souvent, leur donne-t-il ce conseil dans les termes prosaïques que je viens d'écrire? Non, sans doute; il a recours à cette inversion :

Ainsi, puisse-t-il toujours vous être un cher entretien !

où les mots sont tellement dérangés qu'il serait peut-être impossible de les remettre en place, si le sens total de cette phrase n'était d'une clarté si complète.

L'ellipse n'est pas moins favorable, soit à la vivacité, soit à l'énergie de la pensée. Combien de propositions sont traînantes dans leur forme naturelle, qui frappent, saisissent et subjuguent l'esprit par le retranchement des mots inutiles! Qui n'a pas entendu, qui n'a pas répété ce proverbe inutilement allongé :

Quand le chat est hors de la maison, les souris dansent sous la table.

Au XVIe siècle, on avait le même proverbe, mais sous une forme bien autrement vive et piquante :

Absent le chat, les souris dansent,

disait-on; et l'on rejetait ainsi non-seulement ces détails insignifiants de la maison et de la table, mais encore la conjonction *quand* et le verbe *être*, que nous suppléons avec la plus grande facilité, et qui ne font qu'allonger sans profit une expression qui ne saurait être trop rapide.

TROPES; FIGURES DE PENSÉES.

Les *figures de signification* ou les *tropes* ne jouent pas un moindre rôle dans l'expression de nos pensées. Combien de grâce et de force ne donnent-elles pas à ce qui, sans elles, serait commun ou trivial! J.-J. Rousseau dit, en parlant du lever du soleil :

On le voit s'annoncer de loin par des traits de feu qu'il lance au-devant de lui. L'incendie augmente, etc.;

est-il bien vrai qu'il y ait un incendie? que le soleil lance des traits de feu? Tous ces mots sont donc figurés, comme quand il ajoute que

L'Orient paraît tout en flamme.

Mais à la place de ces mots figurés, mettez les mots propres, et vous verrez combien le style est changé, combien il est loin de faire le même effet sur nos imaginations.

Enfin les *figures de pensées* consistent dans la tournure particulière qu'on donne à l'expression de la pensée. Ce ne sont ni les mots, ni la construction qui sont figurés; ce n'est pas, non plus, le sens des mots : ceux-ci peuvent être tous pris dans leur sens propre. Mais la pensée est tournée d'une autre manière. Ainsi, dans la *Nouvelle Héloïse*[1], milord Edouard, combattant les raisons qu'apportait Saint-Preux pour justifier le suicide, pouvait y répondre froidement et par une discussion tranquille. Le fait-il ainsi? Non, sans doute; il suppose que son adversaire repousse ses raisonnements; il l'interroge, il le presse, l'insulte même dans ce passage souvent cité, et qui mérite de l'être :

Le suicide est une mort furtive et honteuse. C'est un vol fait au genre humain. Avant de le quitter, rends-lui ce qu'il a fait pour toi. — Mais je ne tiens à rien, je suis inutile au monde. — Philosophe d'un jour! ignores-tu que tu ne saurais faire un pas sur la terre sans trouver quelque devoir à remplir, et que tout homme est utile à l'humanité par cela seul qu'il existe? Jeune insensé! s'il te reste au fond du cœur quelque sentiment de vertu, viens, que je t'apprenne à aimer la vie!

Que serait ce passage sans cette supposition d'un court dialogue, sans les exclamations, les interrogations qui s'y trouvent?

Il est donc vrai que si la première source des mouvements oratoires se trouve dans nos âmes, ils ont besoin, pour se manifester au dehors, de ces diverses formes de langage que les rhéteurs ont observées et recueillies depuis longtemps, et auxquelles il faut absolument s'être rompu, si l'on veut plus tard exprimer sans embarras et toujours bien ce que l'on veut dire.

Il en est de ces formes pour l'orateur comme des infinies permutations des accords et des notes pour le compositeur de musique. Certes, on peut concevoir un jeune paysan ami de la musique, doué par la nature aussi heureusement que l'élève qui aura pâli sur l'étude de l'harmonie et du contre-point. L'un et l'autre

(1) Part. III, lett. 22.

trouveront avec une égale facilité une jolie phrase de chant; mais quand le premier sera réduit à la répéter sans cesse et jusqu'à satiété, l'autre la variera de mille manières, la fera moduler dans divers tons ou divers modes, jettera des imitations de toute nature, et, en la développant ainsi, nous fera un ouvrage important, une symphonie ou un grand morceau d'opéra de ce qui n'était d'abord qu'une inspiration sans valeur, une simple *cantilène*, comme on en peut recueillir en si grande quantité dans toutes nos provinces.

Tel est le résultat de l'étude et de la pratique du style. Ne lui demandez pas vos pensées, ni même absolument l'expression qu'il faut appliquer à ces pensées; mais quand vous vous serez habitués selon votre disposition naturelle à employer les formes qui vous semblent les plus convenables, au bout de peu de temps elles se présenteront d'elles-mêmes, et mettront dans votre élocution la variété, la vivacité, l'énergie, la grâce et l'élégance, que vous n'obtiendriez pas sans cette étude.

ORNEMENTS; QUALITÉS DU STYLE.

Quelques ornements qui ne sont pas précisément des figures, comme les *épithètes*, les *périphrases*, les *comparaisons*, nous aident encore à embellir le style, à le rendre, selon l'occasion, plus brillant, plus pompeux, plus magnifique : ils feront l'objet du troisième livre.

Enfin le mélange en diverses proportions de tous ces éléments détermine les diverses qualités du style, et le goût nous indique facilement celui qu'il est bon de choisir en un sujet donné. Le quatrième et dernier livre sera consacré à l'étude des principales de ces qualités et des défauts correspondants.

Tel est l'ensemble des connaissances que doit embrasser cette seconde partie de la *grammaire*. On remarque facilement que rien de ce qui y entre n'excède l'étude de la parole humaine ou les formes du langage. C'est donc à tort, et par suite d'habitudes sans raison philosophique, qu'on fait quelquefois entrer ces notions dans des sciences étrangères, comme la *rhétorique*, l'*art poétique*, etc. La composition des discours, la composition des ouvrages en vers, appartiennent évidemment à la littérature, et non pas à la grammaire; mais les formes du langage, en particulier celles des vers, les figures et les qualités du style, sont des connaissances générales qui doivent être acquises auparavant. C'est donc à la grammaire, conçue dans sa partie la plus élevée, en un mot à la *haute grammaire*, qu'appartiennent les traités de style, les traités de versification, les traités des tropes, etc., et nous ne faisons ici, en insistant sur cette division nouvelle et inaccoutumée de la science, qu'en montrer les vraies limites, et marquer précisément où commence, où finit telle ou telle partie.

Nous croyons par là rendre un double service aux jeunes gens et aux jeunes personnes : d'une part, nous mettons ensemble pour eux tout ce qui est essentiellement analogue, et par là nous les habituons à se faire des idées exactes et à raisonner juste.

D'une autre part, comme rien n'aide plus la mémoire que les analogies naturelles des choses, nous leur donnons le moyen d'acquérir vite et bien beaucoup de connaissances qu'ils retiendront facilement parce qu'elles sont ensemble et se soutiennent réciproquement, tandis qu'elles leur échapperaient pour la plupart si elles étaient isolées.

Ce sont là les deux résultats les plus précieux d'une bonne division d'études. Nous ne doutons pas qu'ils ne soient obtenus de quiconque se sera bien mis dans la tête l'ensemble et les divisions principales de notre ouvrage.

LIVRE PREMIER.

LES FORMES DU STYLE.

SECTION PREMIÈRE.

LA PROSE.

CHAPITRE PREMIER.

DIVISIONS GÉNÉRALES.

PROSE ET VERS; TROIS FORMES DE LA PROSE.

Les formes générales du langage sont la prose et les vers; tout le monde sait cela. Mais ce qu'on ignore la plupart du temps, du moins ce à quoi l'on ne fait pas assez d'attention, c'est que les vers ne sont eux-mêmes qu'un cas particulier d'une certaine forme de la prose qu'on appelle *période*.

Cette vérité peu connue est assez importante pour que nous l'établissions avec quelque détail; elle sortira naturellement de l'étude que nous allons faire des formes distinctes qu'on peut observer dans le langage.

Ces formes sont au nombre de trois, qu'on appelle le *style ordinaire*, le *style coupé*, le *style périodique*.

STYLE ORDINAIRE.

Le *style ordinaire* est celui dans lequel l'orateur exprime sa pensée sans s'astreindre à aucune condition, ni rechercher aucun effet particulier. C'est le style de la conversation calme, et de l'exposition tranquille.

Le passage suivant de Buffon[1] en peut fournir un exemple :

Dans presque tous les animaux, la partie par laquelle ils prennent la nourriture est ordinairement solide ou armée de quelques corps durs. Dans l'homme, les quadrupèdes et les poissons, les dents; le bec, dans les oiseaux; les pinces, les scies, *et cætera*, dans les insectes, sont des instruments d'une matière dure et solide avec lesquels tous ces animaux saisissent et broient leurs aliments. Toutes ces parties dures tirent leur origine des nerfs, comme les ongles, les cornes, etc.

(1) *Histoire naturelle de l'homme*, t. IV, p. 315, édit. in-12 de 1769.

Il n'y a absolument rien à dire de ce style sous le rapport de la facture des phrases, sinon qu'il faut y observer exactement les règles générales de correction et de clarté enseignées dans la grammaire élémentaire.

STYLE COUPÉ.

Le *style coupé* est celui où, la passion paraissant entraîner l'orateur, les phrases ne sont pas toujours complètes; il supprime quelque liaison entre les propositions, n'achève pas toujours sa pensée et la laisse deviner en partie.

Madame de Sévigné[1] emploie fort à propos ce style dans la peinture qu'elle fait du désespoir de madame de Longueville apprenant la mort de son fils :

Madame de Longueville fait fendre le cœur à ce qu'on dit. Je ne l'ai point vue, mais voici ce que je sais. Mademoiselle de Vertus était retournée depuis deux jours à Port-Royal, où elle est quasi toujours. On est allé la querir avec M. Arnauld pour dire cette terrible nouvelle. Mademoiselle de Vertus n'avait qu'à se montrer, ce retour si précipité marquait bien quelque chose de funeste. En effet, dès qu'elle parut: « Ah! mademoiselle, comment se porte M. mon frère? » Sa pensée n'osa aller plus loin. «Madame, il se porte bien de sa blessure: il y a eu un combat. — Et mon fils? » On ne lui répondit rien. « Ah! mademoiselle, mon fils? mon cher enfant? répondez-moi, est-il mort? — Madame, je n'ai point de paroles pour vous répondre.—Ah! mon cher fils! Est-il mort sur-le-champ? N'a-t-il pas eu un seul moment? Ah! mon Dieu! Quel sacrifice! » Là-dessus, elle tombe sur son lit, et tout ce que la plus vive douleur peut faire, et par des convulsions, et par des évanouissements, et par un silence mortel, et par des cris étouffés, et par des larmes amères, et par des élans vers le ciel, et par des plaintes tendres et pitoyables, elle a tout éprouvé.

Nous reviendrons ailleurs sur les différentes figures dont on trouve des exemples dans ce

(1) Lettre du 20 juin 1672.

passage, et l'on verra comment elles se présentent naturellement à notre esprit quand il est dominé par une passion vive. Il suffit de remarquer ici la forme générale du style : on reconnaîtra que beaucoup de phrases ne sont pas complètes; que les transitions d'une idée à la suivante manquent presque toujours, ainsi que l'indication des interlocuteurs; qu'il faut, par conséquent, que le lecteur supplée à tout cela. C'est précisément ce qui constitue le *style coupé*.

J'en trouve un bel exemple dans les *Chants populaires de la Grèce moderne*[1]. C'est la pièce intitulée *le Mont Olympe*, celle peut-être de tout le recueil où l'on sent le plus cette hardiesse sauvage de conception, ce brusque élan d'imagination et cette énergique simplicité qui caractérisent ces petits poëmes :

L'Olympe et le Kissavos (l'Ossa), ces deux montagnes se querellent : l'Olympe alors se tourne et dit au Kissavos : « Ne dispute point avec moi, ô Kissavos, toi foulé par les pieds des Turks. Je suis ce vieil Olympe par le monde si renommé; j'ai quarante-deux sommets, soixante-deux sources; et à chaque source sa bannière, à chaque branche d'arbre son klephte; et sur ma plus haute cime un aigle s'est perché, tenant dans sa serre une tête de brave : — O tête, qu'as-tu fait pour être ainsi traitée? — Mange, oiseau : repais-toi de ma jeunesse, repais-toi de ma bravoure. Ton aile en deviendra grande d'une aune, et ta serre d'un empan. Je fus armatole à Louros et à Xéroméros; et douze ans klephte sur l'Olympe et dans les Kasia. J'ai tué soixante agas, et brûlé leurs villages; pour les autres que j'ai laissés sur la place, Albanais ou Turks, ils sont trop nombreux, oiseau : ils ne se comptent pas. Mais à la fin est aussi venu mon tour de tomber dans le combat. »

STYLE HACHÉ.

Le *style haché*, car on emploie quelquefois ce terme, est l'abus ou l'excès du *style coupé*. Là, non-seulement les phrases sont incomplètes et les transitions supprimées; mais elles le sont à ce point que la pensée n'est plus claire, et que l'auditeur ne sait pas trop ce qu'on veut lui dire.

Il y a dans la tragédie des *Sept devant Thèbes*, d'Eschyle, un chœur où les Thébains adressent leurs vœux aux dieux protecteurs de la ville. Laporte-Dutheil a tâché, dans sa traduction[2], d'imiter le mouvement et l'obscurité de l'original. On trouvera sans doute qu'il est difficile d'y saisir un sens bien net et bien suivi :

Dieu jadis destructeur des loups.... sois aujourd'hui destructeur de l'ennemi.... entends nos soupirs.... Et toi, fille de Latone, favorable Artémis, prépare ton arc.... Ciel! ciel! les chars approchent de la ville! Auguste Junon! les essieux crient sous le poids.... O favorable Artémis! ô ciel! ô ciel! l'air agité par les armes frémit.... Que doit souffrir Thèbes!... Que deviendra-t-elle, quel sort lui préparent les dieux? Hélas! une grêle de pierres écrase nos remparts.... Favorable Apollon!... le son des boucliers d'airain retentit à nos portes.... Enfant de Jupiter, saint arbitre de la guerre, reine immortelle des combats.... Oncée, de ton temple en face de Thèbes, défends la ville aux sept portes, etc.

Ici, du moins, la situation excuse et justifie ce mouvement en quelque sorte désordonné de l'esprit; mais c'est un défaut insupportable lorsque rien dans le sujet n'explique ces phrases tronquées, ces propos interrompus, ces discours sans suite, ces questions sans réponses.

CHAPITRE DEUXIÈME.

STYLE PÉRIODIQUE.

DÉFINITION.

L'art ne paraît être pour rien dans le style ordinaire ni dans le style coupé. La simple nature pour l'un, la passion pour l'autre nous l'inspirent seules, et il n'y a pas, à proprement parler, de règles à donner pour eux.

Le style périodique, au contraire, est bien certainement un produit de l'art de parler ou d'écrire : la forme en est essentiellement artificielle, comme on le peut conclure de la définition même, comme on peut s'en convaincre par cette observation qu'on en trouve à peine les premiers rudiments dans les ouvrages extrêmement anciens[1].

Le *style périodique* est celui dans lequel on trouve des *périodes*.

PÉRIODES, MEMBRES.

On appelle *période* une portion de discours composée de parties symétriques cadencées pour le plaisir de l'oreille, et qui, prises ensemble, forment un sens complet.

Ces parties symétriques s'appellent les *membres de la période*. Le sens doit en être clair et distinct, et néanmoins suspendu jusqu'à ce que le dernier membre vienne le compléter.

Mascaron commence son oraison funèbre de Turenne par cette belle pensée :

Il n'y a rien que l'homme puisse moins soutenir que l'examen de son cœur, — soit que Dieu en soit le juge, ou que les hommes en soient les arbitres.

Tout le monde sent à la lecture de cette phrase qu'elle se décompose en deux parties sensiblement égales pour l'oreille, et telles qu'après avoir entendu la première, nous ne sommes satisfaits que quand la seconde est venue à la fois clore le sens et compléter l'harmonie.

En considérant ce caractère de la période, on a donné au premier membre le nom de *protase*, qui signifie *tension en avant*, comme si notre esprit se tendait sur cette première partie; et au dernier le nom d'*apodose*, qui signifie *reddition, solution définitive*.

(1) Recueillis par Fauriel, t. I, p. 39.
(2) Page 15 et 16.

(1) Cicéron, *Orator*, c. 56.

PÉRIODES DIVERSES.

Les périodes se distinguent par le nombre de leurs membres : il y en a à deux, à trois et à quatre membres. On en rencontre même qui ont cinq ou six membres; mais elles sont très-rares, et l'harmonie d'ailleurs en est si peu sensible que l'oreille les reconnaît à peine.

Voici des exemples des unes et des autres, et d'abord une période à deux membres.

Bossuet écrit dans son *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre :*

Quelque haut qu'on puisse remonter pour rechercher dans les histoires les exemples des grandes mutations, — on trouve que jusqu'ici elles sont causées ou par la mollesse ou par la violence des princes.

Voici des périodes à trois membres. Bossuet nous représente Condé à la bataille de Rocroi[1] :

Trois fois le jeune vainqueur s'efforça de rompre ces intrépides combattants, — trois fois il fut repoussé par le valeureux comte de Fontaine — qui, porté de rang en rang dans sa chaise, faisait voir, malgré ses infirmités, qu'une âme guerrière est maîtresse du corps qu'elle anime.

Celle-ci, de Mascaron[2], n'est pas moins belle ni moins harmonieuse :

S'il y a une occasion au monde où l'âme pleine d'elle-même soit en danger d'oublier son Dieu, — c'est dans ces postes éclatants où un homme, par la sagesse de sa conduite, par la grandeur de son courage, par la force de son bras, et par le nombre de ses soldats, devient comme le Dieu des autres hommes; — et, rempli de gloire en lui-même, remplit tout le reste du monde, d'amour, d'admiration, de frayeur.

Les *périodes à quatre membres* sont plus rares que les autres. En voici une de Bossuet[3], qui est justement célèbre :

Comme une colonne dont la masse solide devient le plus ferme appui d'un temple ruineux, — lorsque ce grand édifice qu'elle soutenait fond sur elle sans l'abattre; — ainsi, la reine se montre le ferme soutien de l'État—lorsque, après en avoir longtemps porté le faix, elle n'est pas même courbée sous sa chute.

Les périodes à quatre membres se nomment *périodes carrées*, quand les membres sont, comme dans l'exemple précédent, à peu près égaux. Ce sont les périodes les plus belles; mais peut-être sont-elles trop recherchées pour qu'on doive s'attacher à les produire.

PÉRIODES DE PLUS DE QUATRE MEMBRES.

J'ai dit que les périodes qui ont plus de quatre membres ne sont pas comptées, et qu'il est d'ailleurs assez difficile d'en saisir l'harmonie. L'exemple suivant, traduit de la première *Philippique* de Démosthène, en donnera la preuve :

Si l'objet de cette délibération était quelque chose de nouveau, — j'aurais attendu que plusieurs de mes anciens eussent parlé; — et alors, s'ils m'avaient paru ouvrir un bon avis, — j'y aurais souscrit par mon silence; — ou, pensant autrement qu'eux, j'aurais cherché à vous faire entendre mes raisons.

Il est visible que cette période à cinq membres peut se décomposer en une à deux membres, et une à trois; il n'est pas moins clair que la seconde partie que j'ai marquée comme ayant trois membres, pourrait se réduire à deux par la réunion en un seul du troisième et du quatrième; et de là il faut conclure que la division des périodes dont nous parlons n'a rien d'absolument précis ou de rigoureux; que, comme tout ce que juge l'oreille, les divisions de membres conservent quelque chose de vague; et que la prononciation de tel ou tel orateur peut les déplacer quelquefois.

Il est important de faire cette remarque dès le premier moment, de peur qu'on n'étudie le style, qui est avant tout un objet de sentiment, comme ces sciences exactes où tout dépend du raisonnement abstrait, et peut être réduit à des divisions parfaitement nettes et à des règles parfaitement sûres.

CHAPITRE TROISIÈME.

DIVISION DES MEMBRES EN INCISES. — RHOPALIES.

DÉFINITION.

Un ou plusieurs membres de la période sont quelquefois composés de parties qui, prises chacune à part, formeraient un membre entier, mais qui, dans leur ensemble, ne sont plus que la répétition du même membre, ou plutôt les parties d'un membre total résultant de leur réunion.

Ces membres partiels se nomment *incises*, ce qui veut dire *coupures* ou *sections*.

Le nombre des incises qui peuvent entrer dans chaque membre est tout à fait indéterminé. On comprend cependant qu'il ne faut pas qu'il soit assez grand pour que l'oreille, en arrivant à la fin, ait perdu le souvenir du commencement; sans quoi, toute l'harmonie disparaîtrait.

Voici, du reste, des exemples de membres divisés en plus ou moins d'incises.

Buffon, répondant à La Condamine lorsqu'il fut reçu à l'Académie française, rappela tous les titres de ce savant dans une période à deux membres, dont le premier est divisé en quatre incises. La voici :

Avoir parcouru l'un et l'autre hémisphère, traversé les continents et les mers, surmonté les sommets orgueilleux de ces montagnes embrasées où des glaces éternelles bravent également et les feux souterrains, et les ardeurs du midi; | s'être livré à la pente de ces cataractes écumantes dont les eaux suspendues semblent moins rouler sur la terre, que descendre des

(1) *Oraison funèbre de Condé.*
(2) *Oraison funèbre de Turenne.*
(3) *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre.*

airs; | avoir pénétré dans ces vastes déserts, dans ces solitudes immenses où l'on trouve à peine quelques vestiges de l'homme, où la nature, accoutumée au plus profond silence, dut être étonnée de s'entendre interroger pour la première fois; | avoir plus fait, en un mot, par le seul motif de la gloire des lettres, que l'on ne fit jamais par la soif de l'or : — voilà ce que connaît de vous l'Europe et ce que dira la postérité.

La période suivante de Fléchier[1] commence, au contraire, par un membre qui ne se divise pas en incises, tandis que les deux autres en contiennent chacune plusieurs :

David avait mérité ces louanges; — ce roi qui se plaisait dans la vérité, | qui marchait dans les sentiers de la justice, | qui cherchait le Seigneur dans toute l'étendue de son cœur, | qui chantait dans la paix les cantiques de Sion, | qui brisait dans la guerre la force des Philistins;—ce roi selon le cœur de Dieu, | observateur de ses ordonnances, | zélateur de sa sainte loi, | ami des âmes simples et fidèles, | ennemi des esprits doubles et des mauvais cœurs, | pécheur par fragilité, | pénitent par réflexion, | juste et saint par la grâce et par la miséricorde de Dieu.

Quelquefois un ou plusieurs membres dans la période, ou quelques incises dans tel ou tel membre, se sous-divisent en parties symétriques ou *sous-incises* auxquelles on ne donne pas de nom particulier. Ces divisions, remarquées dans quelques traités de rhétorique sur quelques périodes des orateurs anciens, ont trop peu d'importance pour que nous nous y arrêtions.

PÉRIODES RHOPALIQUES.

Enfin, les membres d'une période où les incises de ces membres peuvent devenir de plus en plus longs, ou de plus en plus courts; ces sortes de périodes ont été appelées *périodes rhopaliques*, d'un mot grec qui signifie *massue*, parce que cette arme devient de plus en plus grosse à mesure qu'on s'éloigne du petit bout.

Ces périodes ont peu d'importance; elles sont moins harmonieuses que les autres et ne méritent pas d'être étudiées à part; toutefois elles peuvent être bien placées et produire à l'occasion un bon effet. En voici une de Balzac qui a de la grandeur, et où le second membre est divisé en trois incises croissantes :

Il a été affermi dans son pouvoir par une force étrangère et qui n'était pas de lui; — par une force qui appuie la faiblesse, | qui arrête les chutes de ceux qui se précipitent, | qui n'a que faire des bonnes maximes pour conduire les bons succès.

(1) *Oraison funèbre de Montansier.*

Bourdaloue donne un exemple plus remarquable encore de cette disposition dans son sermon *sur la Résurrection*, où, parlant des héros selon le monde, il s'écrie :

Quelque puissants qu'ils aient été, | à quoi se réduisent ces magnifiques éloges qu'on leur donne, | et que nous lisons sur ces superbes mausolées, | que leur érige la vanité humaine? | A cette inscription : | *Hic jacet.*

La période qui suit celle-là est disposée en sens contraire; ce sont les petites incises qui commencent :

Ce grand, | ce conquérant, | cet homme tant vanté dans le monde, | est ici couché sous la pierre et enseveli dans la poussière, | sans que tout son pouvoir et toute sa grandeur l'en puissent tirer.

USAGE ET ABUS DU STYLE PÉRIODIQUE.

Voilà à peu près tout ce que l'on peut dire d'intéressant sur les périodes.

Elles conviennent parfaitement lorsque l'on veut s'attirer l'attention des auditeurs : c'est pourquoi les anciens les recommandaient surtout dans l'exorde des discours. Les périodes multipliées à dessein constituent le style qu'on nomme proprement *périodique*. On en peut voir un bel exemple dans le discours de César pour sauver Catilina et ses complices[1].

Mais le style périodique devient promptement fatigant; car il n'y a rien qui ennuie aussi vite que cette attention scrupuleuse à ne laisser jamais marcher seule une proposition, mais à la balancer toujours avec une autre.

Aussi Molière introduisant auprès d'Angélique, dans le *Malade imaginaire*[2], un personnage déplaisant et *tout frais émoulu du collége*, comme il s'en vante, lui fait faire sa déclaration d'amour en trois périodes, afin de le rendre plus ridicule :

Ne plus ne moins que la statue de Memnon rendait un son harmonieux lorsqu'elle venait à être éclairée des rayons du soleil; — tout de même me sens-je animé d'un doux transport à l'aspect du soleil de vos beautés; = et comme les naturalistes remarquent que la fleur nommée héliotrope tourne sans cesse vers cet astre du jour, — aussi mon cœur d'ores-en-avant tournera-t-il vers les astres resplendissants de vos yeux comme vers son pôle unique. = Souffrez donc, mademoiselle, que j'appende aujourd'hui à l'autel de vos charmes l'offrande de ce cœur — qui ne respire et n'ambitionne d'autre gloire que d'être toute la vie, mademoiselle, votre très-humble serviteur et mari.

(1) Salluste, *Catilina*, ch. 51.
(2) Acte II, sc. 6.

SECTION DEUXIÈME.

LES VERS.

CHAPITRE QUATRIÈME.

DES VERS EN GÉNÉRAL; DES VERS FRANÇAIS.

DÉFINITION.

On appelle *vers*, dans la plus grande étendue du sens, un discours partagé en groupes de mots ou de syllabes, suivant une certaine cadence déterminée par l'usage.

En d'autres termes, les vers sont des membres ou des incises de périodes soumis à une forme particulière et constante.

Prenons pour exemple les lignes suivantes[1], qui ne sont pas des vers, mais se trouvent pourtant séparés en groupes de syllabes d'une mesure sensiblement égale :

Mais Las-Casas ne vit en lui
qu'un fourbe adroit et dangereux.
De toutes les superstitions,
dit-il, la plus funeste au monde
est celle qui fait voir à l'homme,
dans ceux qui n'ont pas sa croyance,
antant d'ennemis de son Dieu :
car elle étouffe dans les cœurs
tout sentiment d'humanité.

On remarque facilement ici cette chute cadencée que j'ai signalée dans les membres ou incises de périodes. Ainsi ces lignes pourraient être considérées comme une suite de pareilles incises. Comme, de plus, ces incises présentent le retour constant du même nombre de syllabes, si l'usage se contentait de cette condition, ces lignes formeraient pour nous de véritables *vers*.

Mais cela ne suffit pas ordinairement : chez nous en particulier, il faut, outre la condition générale dont je viens de parler et qui caractérise les vers chez toutes les nations, trois autres conditions spéciales : la *rime*, la *mesure* ou le *mètre*, et l'*absence de l'hiatus*.

HIATUS.

On appelle *hiatus* ou *bâillement* la rencontre, dans un même vers, de deux voyelles sonores, l'une à la fin du mot, l'autre au commencement du mot suivant. Cette ligne :

Il avait habi*té* *A*thènes,

nous donne un exemple d'hiatus, puisque les deux voyelles sonores *é*, *a*, se rencontrent dans les conditions indiquées.

Comme l'*h* muette n'est qu'un signe orthographique, elle ne compte jamais dans les vers, et n'empêche pas l'hiatus. Il y en a donc un ici :

Il s'est toujours mon*tré ha*bile.

Au contraire, l'*h* aspirée, comptant toujours pour une consonne, empêche l'hiatus. Il n'y en a donc pas dans cette phrase :

Portant le casque *du hé*ros;

quoique *u* et *é* ne soient séparés que par une consonne qu'il est impossible de faire entendre.

Il faut bien remarquer que la définition de l'hiatus doit être entendue dans le sens le plus étroit, c'est-à-dire que ce sont les yeux qui en jugent plutôt que l'oreille. Ainsi, il n'y a pas d'hiatus dans ces mots :

Le juge prétendait qu'à tort *et à* travers,
(La Fontaine, *Fables*, II, 5.)

quoique *et* se prononce *é*, et que le *t*, étant muet, n'oppose rien à la rencontre de l'*e* et de l'*a*.

Il n'y en a pas, non plus, dans cette phrase :

Ma fille immo*lée en* Aulide,

à cause de l'*e* muet qui termine *immolée*, bien que cet *e* se trouvant, comme nous le dirons plus tard, entièrement élidé par la voyelle suivante, laisse après lui un véritable bâillement tout aussi dur que s'il y avait par le masculin :

Ce prince immo*lé en* Aulide.

Il n'y en a pas, non plus, dans ces mots :

Que fera-t-*on en* attendant?

quoiqu'on ne fasse pas sonner l'*n* de *on* sur *en*, et qu'ainsi les deux voix nasales se suivent sans aucune interruption. Mais l'œil aperçoit ici une *n*, comme il voyait tout à l'heure un *e* muet, comme il avait vu précédemment un *t*; c'en est assez pour qu'il n'y ait pas là ce que nous appelons hiatus en poésie[1].

RÈGLE DE L'HIATUS.

La règle absolue à l'égard de l'hiatus est, aujourd'hui, qu'il soit rigoureusement banni de nos vers. Ainsi, nous ne regardons plus comme réguliers ces vers de Passerat[2] :

Tous deux sont d'une humeur aisée *à irriter;*

(1) Marmontel, *les Incas.*

(1) *Voyez* Dangeau, *Essais de grammaire*, disc. II, nos 31 et suiv.; — Marmontel, *Encyclopédie*, mot *Hiatus*.
(2) Chapsal, *Modèles de littérature française*, t. II, p. 32.

ni celui-ci, de Ronsard[1] :

Mais *tu as* la tête folle;

ni cet autre, de Marot[2] :

Je n'ai pas eu le loisir d'*y aller;*

ni ceux-ci, de La Fontaine :

Il prit aussi son temps, je n'en assure
Et n'*y étais....*
Je n'ai pas pris vos draps ni votre argent,
Le compte *y est;*

ni celui-ci, de Racine[3] :

Tant *y a* qu'il n'est rien que votre chien ne prenne.

C'est, pour le dire en passant, un exemple assez curieux de la manière dont les règles, dans les arts, deviennent quelquefois de plus en plus exigeantes.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DES VERS FRANÇAIS QUANT A LA MESURE.

DÉFINITION.

La *mesure* des vers français, ou leur *mètre*, n'est autre chose que le nombre de leurs syllabes. Ainsi, c'est un vers de douze syllabes que celui-ci[4] :

Osiris apparaît précédé des éclairs.

Les syllabes se comptent toutes, depuis la première jusqu'à la dernière syllabe sonore. La syllabe muette qui termine le vers ne compte pas. Ainsi, dans ce vers de Corneille[5] :

La façon de donner vaut mieux que ce qu'on don*ne;*

on compte douze syllabes seulement : la treizième, *ne*, de *donne*, étant une syllabe muette et finale, est comme si elle n'existait pas.

Dans l'intérieur du vers les syllabes muettes se prononcent, et alors on les compte. Ainsi, dans le début de la *Henriade :*

Je chan*te* ce héros qui régna sur la France;

quoique la syllabe *te*, de *chante*, ne s'entende pas plus que la syllabe *ce*, de *France*, comme elle marque un temps de la mesure de nos vers, il est nécessaire de la compter.

ÉLISION.

Cependant si cette voyelle muette *e* se trouve devant une autre voyelle ou une *h* muette, elle est *élidée*, c'est-à-dire mangée dans la prononciation; elle ne subsiste plus que pour l'orthographe et ne compte pas dans la mesure.

Le premier vers de l'*Art poétique* nous en offre un exemple :

C'est en vain qu'au Parnas*se* un téméraire auteur,

se mesure comme s'il y avait :

C'est en vain qu'au Parnass' un téméraire' auteur.

Cette règle de l'élision de l'*e* muet devant une voyelle, ou de sa persistance et de sa valeur syllabique devant une consonne, rigoureusement observée aujourd'hui, n'était pas aussi assujettissante pour les poëtes du XVIe siècle : ils remplaçaient par l'apostrophe l'*e* muet qui les gênait dans la mesure de leurs vers. Ainsi, Ronsard écrit[1] :

La lui donnant : Prenez, dit-*ell'*, mon fils;

et ailleurs :

Père *Neptun'*, saturnien lignage.

La voyelle *i* de *si* s'élide aussi devant *il, ils*, et on la remplace, comme dans tous les monosyllabes, par l'apostrophe; il en est de même de l'*a* dans *la* article ou pronom, placé devant des mots commençant par des voyelles :

S'il n'a reçu du ciel *l'*influence secrète;
(Boileau, *Art poétique*, chant I, v. 3.)

s' pour *si*, *n'* pour *ne*, *l'* pour *la*, comme nous avons vu tout à l'heure *c'* pour *ce*, *qu'* pour *que*.

Une voyelle suivie de l'*e* muet ne peut entrer dans l'intérieur d'un vers, à moins que cet *e* ne soit élidé. Ainsi, dans ce passage de Racine[2] :

.....Une autre Iphigénie
Sur ce bord *immolée y* doit laisser sa vie,

le dernier vers est très-bon, parce que l'*e* d'*immolée* s'élide devant l'*e* qui le suit. Il ne vaudrait rien si Racine eût mis :

Sur ce bord *immolée doit* y laisser sa vie.

USAGE ANCIEN REJETÉ AUJOURD'HUI.

On pense bien que cette difficulté n'arrêtait pas autrefois les poëtes français, parce qu'ils retranchaient l'*e* muet et le remplaçaient par l'apostrophe, comme l'a fait Ronsard dans ce vers[3] :

Passant, je te *suppli'* d'arrester pour entendre;

et Marot, dans son *Enfer :*

Dis-moi, n'*ai'* peur;

(1) Chapsal, ouvrage cité, p. 24.
(2) *Ibid.*, p. 14.
(3) *Plaideurs*, acte III, sc. 3.
(4) Voltaire, *Tanis et Zélide*, acte II, sc. 2.
(5) *Le Menteur*, acte I, sc. 1.

(1) Page 415 de l'édit. in-fol. de 1584.
(2) *Iphigénie*, acte V, sc. 6.
(3) Page 859, édit. in-fol. de 1584.

et dans son *Epître au roi, pour être délivré de prison :*

Si vous *suppli'*, sire, mander par lettre;

et dans une épigramme[1] :

Par quoi vous *pri'* savoir de combien c'est;

et, au contraire, ils comptaient cet *e* muet comme une syllabe quand ils voulaient bien le laisser dans l'écriture, comme l'a fait Baïf[2] dans ces vers :

De mépris sourd, la félonie;
De *félonie*, tyrannie.

Mais les règles étant devenues beaucoup plus sévères dans le XVIIe siècle, on ne passa plus ces licences aux poëtes. Montfleury a donc eu tort de mettre dans sa *Femme juge et partie*[3] :

Avou'-le, ou de ce fer je vais t'arracher l'âme;

et La Fontaine d'écrire dans son *Petit chien :*

Bon! jurer! ce serment vous *li'*-t-il davantage?

et Molière n'est pas à imiter, non plus, quand il dit[4] :

La *partie* brutale alors veut prendre empire
Dessus la sensitive;

ou bien[5] :

Mais elle bat ses gens et ne les *paye* point.

E MUET DANS L'INTÉRIEUR DES MOTS.

Cette règle souffre naturellement deux exceptions : l'une pour les troisièmes personnes plurielles des imparfaits et des conditionnels, parce que l'*e* n'y est qu'un signe orthographique qui ne s'y prononce pas du tout. Boileau a donc fort bien dit[6] :

Les tigres amollis dépouil*laient* leur audace;

la seconde pour les futurs et conditionnels des verbes en *er*, où cette terminaison est précédée d'une voyelle, comme *lier, tuer, avouer*. L'*e* devenant muet au futur et au conditionnel, je *lierai, tuerai, avouerai*, se prononce comme s'il y avait *lirai, tûrai, avoûrai*. Ainsi on trouve dans La Fontaine[7] :

Iris, je vous *louerais*, il n'est que trop aisé.

DIPHTHONGUES.

Voilà pour les voix simples. Quant aux diphthongues, on conçoit qu'on peut les compter, selon que le veut l'usage, pour une ou pour deux syllabes. Les règles générales à cet égard sont en petit nombre.

La diphthongue *ion*, par exemple, est monosyllabe dans les terminaisons des verbes; *nous sortions, nous allions :* et dissyllabe dans celles des substantifs : *oppression, question*. On le peut voir dans ces deux vers de Racine[1] :

A peine nous *sortions* des portes de Trézène....

Et qui des mêmes maux souffrant l'*oppression*.

Au contraire, la diphthongue *ié, ier*, est presque toujours dissyllabe dans les participes et infinitifs, *châtié, remercier*, et monosyllabe dans les terminaisons des noms et des deuxièmes personnes en *ez : chevalier, charpentier, vous disiez*, etc.[2]

Les diphthongues dont *ou* et *eu* sont la première voyelle, sont presque toutes dissyllabes : *avouer, louer, tuer, huer*, etc.

En général, la contraction inaccoutumée des deux voyelles en une, accuse beaucoup de négligence ou une grande dureté d'oreille chez le poëte. La prononciation est plus rapide, sans doute; mais elle est moins douce, moins noble, par conséquent moins poétique.

Ne dites donc pas, avec Boursault[3] :

Et comme je fis hier enterrer le *quatrième;*

ni avec un poëte moderne[4] :

Les *duellistes* félons qui de sujets nous privent;

ou bien[5] :

De l'autre il signe un pacte aux huguenots *suédois;*

ou bien encore[6] :

Pérez ou *Diégo*, non. Je me nomme Hernani.

CHAPITRE SIXIÈME.

DIVERSES ESPÈCES DE VERS. — VERS DE CINQ A HUIT SYLLABES.

VERS USITÉS EN FRANÇAIS; PIEDS.

Nous savons maintenant compter les syllabes des vers français, et nous pouvons les distinguer entre eux. Enumérons les plus usités : ce sont ceux de cinq, six, sept, huit, dix et douze syllabes.

On les distingue par le nombre même de ces syllabes, comme je viens de le faire; quelquefois par le nombre de leurs *pieds*, en prenant régulièrement deux syllabes pour un pied; quel-

(1) Chapsal, *Modèles de littérature*, t. II, p. 16.
(2) *Ibid.*, p. 28.
(3) Acte I, sc. 1.
(4) *Dépit amoureux*, acte IV, sc. 2.
(5) *Misanthrope*, acte III, sc. 5.
(6) *Art poétique*, chant IV, v. 148.
(7) *Fables*, X, 1.

(1) *Phèdre*, acte V, sc. 6, et *Esther*, acte I, sc. 1.
(2) *Voyez* t. I, p. 58, b; 59, a.
(3) *Mercure galant*, acte IV, sc. 3.
(4) V. Hugo, *Marion Delorme*, acte IV, sc. 6.
(5) *Ibid.*
(6) *Hernani*, acte III, sc. 4.

quefois enfin par les noms fort arbitraires que la coutume leur a imposés. Le vers de huit syllabes, par exemple, s'appelle *petit vers;* le vers de dix, *vers commun;* et le vers de douze, *grand vers, vers héroïque, vers alexandrin,* comme je le dirai plus tard. J'éviterai de me servir de ces noms, qui ne nous apportent par eux-mêmes aucune idée précise.

VERS DE CINQ ET DE SIX SYLLABES.

Les vers de moins de cinq syllabes sont si peu harmonieux, qu'on ne les emploie guère que par hasard et au milieu de vers plus longs; mais le vers de cinq syllabes ou de deux pieds et demi peut déjà fournir des pièces assez développées, et son harmonie est fort agréable. Bernard l'a employé avec succès d'une manière continue dans deux épîtres sur l'hiver et sur l'automne :

Telle est des saisons
La marche éternelle.

Bernis a fait, dans le même mètre, des descriptions champêtres très-gracieuses. Celle du matin, par exemple, qui commence ainsi :

Le feu des étoiles
Commence à pâlir.

Les vers de six syllabes ou de trois pieds sont plus faciles à faire que les précédents, puisqu'ils ont une syllabe de plus; cependant ils sont moins employés, quand ils sont seuls. Cela vient, sans doute, de ce qu'ils se confondent avec la moitié du vers de douze syllabes, qui est le plus usité de nos vers.

Florian a mis, dans son roman pastoral d'*Estelle,* des romances en vers de cette mesure :

Mais, hélas! sur la terre
Il n'est point de bonheur.

Dorat écrivait à Bertin une épître en vers du même mètre, qui commençait ainsi :

Vous qu'eût aimé Chaulieu,
Venez, mon jeune Horace.

Marie Stuart a fait en 1560, sur la mort de François II, son mari, des vers de six syllabes pleins de sentiment et d'harmonie, et qui sont souvent cités.

VERS DE SEPT ET DE HUIT SYLLABES.

Les vers de sept syllabes ou de trois pieds et demi sont fort usités. La première fable de La Fontaine est, sauf le second vers, dans cette mesure :

La cigale ayant chanté.

Un peu plus loin, on trouve la fable *des deux Rats,* qui est dans ce même mètre :

Autrefois le rat de ville
Invita le rat des champs.

Le vers de sept syllabes se prête à tous les tons, à tous les sujets, excepté au dialogue; il convient à la poésie légère, et surtout à l'ode. On en trouvera de nombreux exemples dans presque tous nos poëtes.

Le vers de huit syllabes ou de quatre pieds est un des plus harmonieux, des plus rapides et des plus usités de nos vers :

Un bloc de marbre était si beau
Qu'un statuaire en fit l'emplette.
.....
L'homme est de glace aux vérités,
Il est de feu pour les mensonges.

Ce vers est peut-être de tous les nôtres celui dont la cadence est la plus sensible; aussi le trouve-t-on fort employé par nos trouvères [1] dès les premiers temps de notre poésie.

Il se prête d'ailleurs, comme le vers de sept syllabes, et plus facilement encore, à tous les tons et à tous les genres; le dialogue seul lui est contraire. On en trouvera des exemples multipliés dans tous nos poëtes.

Comme les vers de huit, de dix et de douze syllabes sont, sans comparaison, les plus usités de nos vers, on les a quelquefois rapportés les uns aux autres. Alors, parce que le vers de huit syllabes est le plus court des trois, on le nomme quelquefois absolument *petit vers* [2]. Cette dénomination n'est pas exacte, puisque nous avons vu des vers auxquels elle s'appliquerait mieux encore; mais elle est assez usitée pour qu'il ne soit pas permis de l'ignorer.

CHAPITRE SEPTIÈME.

CÉSURE.

DÉFINITION.

Les vers de dix et de douze syllabes se distinguent des précédents en ce qu'ils ont nécessairement une *césure.*

On appelle ainsi un repos momentané, et moins marqué que le repos final, introduit dans les vers de plus de huit syllabes, pour en faciliter la prononciation et en augmenter le rhythme.

Dans ce vers du *Lutrin,* par exemple :

Je chante les com*bats*, et ce prélat terrible;

la voix s'arrête et se repose sur la syllabe *bats;* elle détermine donc une sorte de coupure dans le vers : c'est ce que signifie le mot *césure.*

On peut remarquer que les vers de dix et de douze syllabes se coupent naturellement en plusieurs parties ou repos qu'on aurait pu nommer

(1) Poëtes du nord de la France, du XIIe au XVe siècle.
(2) Molière, *Misanthrope*, acte I, sc. 2.

aussi *césures*. Par exemple, Boileau dit quelque part[1] :

Grand *Roi*, cesse de *vain*cre, ou je *cesse* d'*écri*re;

et ailleurs[2] :

L'es*prit* n'est point é*mu* de ce qu'il ne croit *pas*.

Les syllabes *roi, vain, ces, cri,* dans le premier vers, et *prit, mu, pas,* dans le second, forment autant de points d'arrêt ou de repos, qu'on nomme, d'un terme générique, *coupes, suspensions, syllabes accentuées;* mais, comme elles peuvent tomber tantôt sur une syllabe, tantôt sur une autre, on ne les nomme pas *césures :* on éserve ce nom pour les syllabes *vain* et *mu*, qui sont les sixièmes dans chacun de ces vers, parce que les repos y sont obligés.

RÈGLES DE LA CÉSURE.

A cause de l'accentuation de la langue française, la césure ne peut jamais porter que sur la dernière syllabe sonore d'un mot[3]. L'*e* muet ne peut donc pas porter la césure; et l'on doit, avec le Père Mourgues[4], condamner ce vers de Rotrou :

Allez, assurez-*le* — que sur ce peu d'appas;

et cet autre de Scudéri :

Privez-le, privez-*le* — de cette grâce insigne.

On ne peut pas davantage approuver celui-ci, de Regnard, dans les *Folies amoureuses*[5] :

Tant mieux : vous saurez *que* — depuis tantôt la belle
Sent toujours de son mal quelque crise nouvelle.

Il faut de plus que le mot qui porte la césure puisse, dans la prononciation, se séparer du mot qui le suit[6] : car, sans cela, il ne pourrait recevoir l'accent, ni, par conséquent, marquer le repos qu'on veut obtenir.

Si donc deux mots se joignent ordinairement dans le discours de manière à n'en faire, pour ainsi dire, qu'un seul, la césure ne pourra pas tomber d'une manière agréable sur la dernière syllabe du premier.

Ainsi, il ne faut pas la mettre sur une préposition suivie de son complément, comme M. Sainte-Beuve :

J'ai reconnu *parmi* — les maisons ardoisées;

ni sur une conjonction suivie de la phrase qu'elle régit, comme La Fontaine :

Assurément, et *quand* — vous partites d'ici;

(1) *Épître* VIII, v. 1.
(2) *Art poétique*, chant III, v. 50.
(3) *Grammaire proprement dite*, p. 17, a.
(4) *Traité de la poésie française*, part. II, ch. 6, règle 2.
(5) Acte III, sc. 7.
(6) *Grammaire proprement dite*, p. 17, a, b.

ni sur un adjectif suivi de son substantif, comme Racine[1] :

Ma foi! j'étais un *franc* — portier de comédie;

ou Montfleury[2] :

En effet, ce *petit* — juge de balle est fier;

ni sur un substantif suivi de son adjectif, comme La Fontaine[3] :

Jupiter et le *peuple* — immortel rit aussi;

ni sur un adverbe suivi d'un mot avec lequel il forme une locution inséparable, comme Molière[4] :

Le plus *honnêtement* — du monde avecque moi;

ni entre un verbe et son complément immédiat, comme M. Sainte-Beuve :

Et qui d'en haut, *penchant* — ton cou frais de rosée;

ni surtout entre l'auxiliaire et le participe qui le suit, comme M. V. Hugo :

Roi puissant, vous l'*avez* — brisé; c'est un grand pas.

Ce sont là des fautes contre l'harmonie dont l'oreille nous avertit tout d'abord; et si l'on peut les excuser quand elles se présentent rarement, pour peu qu'elles deviennent communes, elles inspirent à tous les critiques sensibles un dégoût que la beauté même des pensées ne parviendrait pas à vaincre.

CHAPITRE HUITIÈME.

VERS DE DIX ET DE DOUZE SYLLABES.

VERS DE DIX SYLLABES.

Dans le vers de cinq pieds ou de dix syllabes, la césure doit tomber sur la quatrième. C'est la seule place où elle produise toujours un bon effet. Voyez ce vers de Gresset[5] :

Volage *muse* —, aimable enchanteresse;

ou bien ceux-ci du même[6] :

A Nevers *donc*, — chez les Visitandines
Vivait na*guère* — un perroquet fameux.

Quelquefois, par exception, on la tolère sur la sixième syllabe. Il y a, en effet, des cas où, placée ainsi, elle offre au poëte quelque facilité pour la versification. Mais l'harmonie en est toujours boiteuse et la prononciation peu

(1) *Plaideurs*, acte I, sc. 1.
(2) *La femme juge et partie*, acte IV, sc. 2.
(3) *Fables*, XII, 12.
(4) *Misanthrope*, acte I, sc. 2.
(5) *Épître à sa muse.*
(6) *Ver-Vert*, chant I.

agréable. Ces vers de Voltaire[1] le feront bien comprendre :

Vous en êtes *capable?* — Assurément,
Ah! mon cœur est trop *plein.* — Je me retire.
Vous en êtes la *preuve.* — Ah çà! Nanine.

On a aussi essayé de placer la césure sur la cinquième syllabe, et de partager ainsi le vers en deux parties égales ou *hémistiches*. Antonin Mage, poëte du XVIe siècle, a écrit, sur la vigne et l'olivier, une espèce de fable en vers coupés ainsi :

Je suis de Pallas — la plante sacrée.

Régnier-Desmarais, dans le XVIIe siècle, en fit de pareils, et Voltaire en a, dans le XVIIIe siècle, composé une demi-douzaine qui sont fort bien faits[2]. Mais quoique cette coupe ne manque pas de douceur, sa monotonie y a fait justement renoncer, excepté peut-être dans des pièces très-courtes; et c'est dans ce sens que Voltaire l'a condamnée, quand il en a dit[3] :

Ainsi partagés, — boiteux et mal faits,
Ces vers languissants — ne plairaient jamais.

Le vers de dix syllabes, avec la césure sur la quatrième, a une allure vive et légère qui le rend particulièrement propre à la narration et aux pièces mordantes, comme l'épigramme et la satire.

ENJAMBEMENT.

Ajoutons que ce vers se prête mieux que tout autre à l'*enjambement;* c'est-à-dire que quand la pensée n'est pas terminée à la fin d'un vers, on peut, sans que l'oreille s'en plaigne aucunement, la compléter avec la première partie du vers suivant, comme le montre cet exemple de J.-B. Rousseau[4] :

Certain ivrogne, après maint long repas,
Tomba malade; — un docteur galénique
Fut appelé. —

On voit que les mots *tomba malade*, qui commencent le second vers, terminent la phrase commencée dans le premier; et que *un docteur galénique* commence dans le second une proposition qui n'est terminée qu'à la moitié du troisième par *fut appelé*. C'est là ce qu'on appelle l'*enjambement*, parce que la phrase *enjambe*, en quelque façon, d'un vers sur l'autre. Il est remarquable que l'enjambement qui fait, comme nous le verrons, un si mauvais effet dans le vers de douze syllabes, soit si agréable, au contraire, dans le vers de dix.

Ce vers est quelquefois nommé *vers commun*. Il tire ce nom, dit le Père Mourgues[5], de ce qu'il était en effet fort commun autrefois. Depuis que la poésie, surtout celle du théâtre, a pris chez nous un si grand développement, le vers de douze syllabes est devenu plus commun que lui. Aussi vaut-il mieux le désigner tout naturellement par le nombre de ses syllabes ou de ses pieds.

VERS DE DOUZE SYLLABES.

Le vers de douze syllabes ou de six pieds, employé surtout au théâtre et dans la poésie sérieuse et didactique, veut être partagé par la césure en deux parties égales ou *hémistiches*, comme le montrent ces vers de Racine[1] :

Ma foi! sur l'avenir — bien fou qui se fiera!
On n'entrait point chez nous — sans graisser le marteau.

La parfaite égalité de ces deux hémistiches explique assez bien pourquoi il faut éviter, dans ces vers, les rejets ou enjambements d'un vers sur l'autre; car alors l'oreille n'en retrouve plus l'harmonie caractéristique, et croit n'entendre que de la prose.

Tout le monde sait que Racine a, par plaisanterie, admis dans ses *Plaideurs* quelques vers qui enjambent les uns sur les autres :

Va-t-en au diable. — Et vous, venez au fait; — un mot
Du fait; —
(Acte III, sc. 3.)

Et concluez. — Puis donc qu'on nous permet de prendre
Haleine; —
(*Ibid.*)

et dans le premier acte[2] :

Mais j'aperçois venir madame la comtesse
De Pimbesche, — elle vient pour affaire qui presse.

Il est évident qu'il faut ici, si l'on veut faire sentir la fin du vers, mettre, après *un mot, prendre, la comtesse*, un repos que notre prononciation ordinaire ne permet pas; et que si l'on veut prononcer comme nous le faisons toujours, *un mot du fait, prendre haleine, la comtesse de Pimbesche*, sans aucune séparation, le vers disparaît à l'oreille.

C'est là l'observation qui, faite avec soin par Malherbe et les poëtes du XVIIe siècle, fit recommander d'éviter l'*enjambement*.

PROPOSITIONS DE L'ÉCOLE ROMANTIQUE.

A la fin du premier quart de ce siècle-ci, plusieurs poëtes, formant une sorte d'école, voulurent secouer ce joug; ils érigèrent en principe la nécessité et la beauté de l'enjambement, et le recommandèrent à tous ceux qui entraient dans la carrière. Ils se fondaient : 1° sur ce que les vers, chez les Grecs et les Latins, enjambent sans cesse sur les vers suivants; 2° sur ce que, dans le XVIe siècle, nos poëtes ne s'as-

(1) *Nanine*, acte I, sc. 12.
(2) *Dictionnaire philosophique*, mot *Hémistiche*.
(3) *Ibid.*
(4) *Épigr.* I, 13.
(5) *Traité de la poésie française*, part. II, ch. 1.

(1) *Plaideurs*, acte I, sc. 1.
(2) Sc. 6.

treignaient pas du tout à faire coïncider le repos du sens avec la fin du vers; 3° sur ce que l'enjambement était le seul moyen d'éviter l'inversion ou la périphrase; 4° sur ce que le vers alexandrin, dans sa parfaite régularité, pouvait paraître monotone. Toutes ces raisons ont peu de valeur.

D'abord l'exemple des Grecs et des Romains ne prouve rien : en fait de langage, un peuple ne peut servir de modèle à un autre. Si l'enjambement détruit l'harmonie de nos vers, qu'importe qu'il ne détruise pas celle des vers grecs ou latins? ce n'est pas de ceux-ci qu'il s'agit, c'est des nôtres, et les règles qu'on leur applique doivent être tirées de la nature même de notre langue et de l'harmonie de notre prononciation. On se souvient que Voltaire, dans la lettre qu'il écrivait à Chabanon sous la date du 9 mai 1772[1], se moquait beaucoup de Pindare et d'Horace qui coupaient leurs mots à la fin du vers; il faisait des vers français dont les derniers mots étaient coupés de la même manière, et prétendait que les vers grecs ou latins, dont il s'agissait, étaient aussi ridiculement inharmonieux que ceux qu'il venait d'écrire. C'est là un raisonnement trompeur.

Certes, selon notre manière de prononcer, la coupure d'un mot à la fin d'un vers fait à l'oreille le plus mauvais effet; mais il peut y avoir tel système de prononciation dans lequel cette coupure est à peine sensible; et, en effet, en prononçant les vers latins à la façon des Italiens, les deux parties des mots, et de même les mots qui se régissent, se rejoignent et se soudent si parfaitement ensemble qu'on ne sent plus la séparation. Voltaire avait donc tort de conclure des habitudes de notre versification ce que devaient être celles des anciens; et l'on n'a pas moins tort de vouloir appliquer à nos vers les règles, bien ou mal entendues, de la métrique ancienne.

La seconde raison n'est pas mieux fondée: les enjambements, pratiqués dans le XVIe siècle et auparavant, bien loin d'être un motif pour nous d'y revenir, devaient, au contraire, nous détourner de cette imitation : car, dans la pratique des arts, c'est perdre son temps que d'essayer de nouveau ce qui a été déjà expérimenté, et à quoi on a renoncé après expérience. Les vers mal terminés étaient partout à la mode quand Malherbe s'imposa la loi de ne plus enjamber. S'il s'astreignit à cette obligation difficile, c'est qu'il croyait trouver par là une supériorité d'harmonie que les contemporains reconnurent avec lui, que la postérité a reconnue comme eux. Remettre en question ce qui a été éprouvé pendant plusieurs siècles, n'est-ce pas recommencer en pure perte toute la série d'expériences par laquelle ont passé nos pères pour arriver, en définitive, au point où les avait mis Malherbe?

L'avantage d'éviter la périphrase ou l'inversion est sans doute quelque chose; mais cet avantage n'est pas seul à considérer : comme on ne l'obtient jamais qu'aux dépens de l'harmonie et de la noblesse de l'expression, la question est de savoir si le profit égale la perte. Jusqu'ici il paraît que ceux qui ont recommandé l'enjambement ont trop présumé de la dureté d'oreille de leurs lecteurs : car leur système n'a eu de succès qu'auprès d'eux-mêmes, le public ayant toujours préféré les vers faits exactement, suivant les principes de Malherbe, de Boileau, de Racine.

Ce que l'on ajoute sur le défaut de variété ou sur la monotonie du vers alexandrin ne peut, non plus, soutenir l'examen : cette monotonie, tout à fait insensible dans le dialogue et dans tous nos bons ouvrages, ne se fait jamais sentir que dans les mauvais vers. Il est d'ailleurs bien évident que si les vers ont plus d'harmonie que la prose, cela tient justement à ce que la coupe en est constamment la même: on a donc sacrifié la liberté dans les allures pour la beauté de l'harmonie. Si l'on veut maintenant renoncer à celle-ci pour reprendre la liberté de l'élocution, qu'on écrive en prose, c'est ce qu'il y a de plus facile et de plus raisonnable[1].

La prétendue réforme tentée dans notre versification vers 1825 est donc aujourd'hui entièrement abandonnée, au moins comme théorie. Il suffit pour s'en convaincre d'ouvrir la *Prosodie de l'école moderne,* de M. W. Ténint[2], le dernier, à ma connaissance, qui ait fait un livre pour recommander les idées que je viens de combattre. Après s'être donné beaucoup de peine pour établir sa théorie, il ne conclut pas moins[3] « qu'il est bien entendu que, dans le drame, l'emploi du vers non brisé (c'est-à-dire du vers régulier) doit être admis généralement; que le vers brisé n'est qu'une exception nécessaire. » C'est précisément ce qu'ont dit tous les prosodistes : ainsi, malgré ses prétentions, M. Ténint ne s'éloigne pas autant d'eux qu'il le croit.

Les enjambements doivent donc être évités avec soin. Ceux qui se font par hémistiches entiers détruisent moins l'harmonie; mais pour peu qu'il y en ait plusieurs de suite, ils font si bien perdre à l'oreille le sentiment de la mesure, que nous ne savons plus où commence ni où finit le vers. Nous trouvons ainsi, dans le drame de *Marion Delorme*, une suite de vers qui enjambent les uns sur les autres, et où l'harmonie est si peu marquée, qu'un critique les a écrits en prose, et a donné, comme une énigme à deviner aux lecteurs, leur division réelle[4]. On en peut juger, du reste, par ces trois hémistiches cités au même endroit :

(1) *Correspondance générale.*

(1) *Voyez* Quicherat, *Traité de versification*, ch. 6, p. 73; et dans l'*Investigateur* de janvier 1844, l'article sur la *Prosodie de l'école moderne.*

(2) Paris, 1844, in-12.

(3) Page 78.

(4) *Revue de l'Instruction publique*, p. 506, col. 3.

J'ai pour tout nom Didier; je n'ai jamais connu
Mon père ni ma mère.

N'est-il pas évident que ces vers se partageraient plus naturellement ainsi :

.....J'ai pour tout nom Didier;
Je n'ai jamais connu mon père ni ma mère.

Les enjambements sont plus désagréables encore quand, au lieu de rejeter l'hémistiche entier, on n'en rejette qu'un ou deux mots, comme l'a fait André Chénier dans son *Eloge de la France :*

La Seine au flot royal, — la Loire dans son sein
Incertaine, — et la Saône, — et mille autres;

et ailleurs, dans son *Aveugle :*

C'est ainsi qu'achevait l'aveugle en soupirant;
Et près des bois marchait faible, — et sur une pierre
S'asseyait; — trois pasteurs enfants de cette terre
Le suivaient, — accourus aux abois turbulents
Des molosses, — gardiens de leurs troupeaux bêlants.

Il faut convenir que nous n'entendons rien là dedans qui ressemble à des vers; c'est une prose gênée, cahotée, souvent inintelligible. Que l'on compare ce passage avec le début de la pièce d'*Andromaque*, qui n'a d'ailleurs rien de remarquable que la convenance des idées et la pureté de l'expression, et l'on sentira tout de suite la différence :

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma fortune va prendre une face nouvelle;
Et déjà son courroux semble s'être adouci,
Depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici.
Qui l'eût dit qu'un rivage à mes vœux si funeste
Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'Oreste?
Qu'après plus de six mois que je t'avais perdu,
A la cour de Pyrrhus tu me serais rendu?

C'est là, en effet, la véritable forme de notre vers de douze syllabes, la seule que l'on puisse admettre, et que doivent recommander les traités de versification. Dès qu'on s'en écarte, on tombe plus ou moins dans ce langage prétendu poétique qui, manquant absolument de l'harmonie des vers, n'a pas davantage les qualités de la prose, l'aisance, la légèreté, la grâce ou l'élégance.

NOMS DU VERS DE DOUZE SYLLABES.

Le vers de douze syllabes s'appelle aussi absolument *grand vers, vers héroïque, vers alexandrin : grand vers*, parce que c'est le plus long qu'admette notre versification; *vers héroïque*, parce qu'on le regarde comme propre à chanter les grandes actions des héros; *vers alexandrin* ou substantivement *alexandrin*, du nom du poëte qui s'en est servi le premier, ou peut-être parce que les premiers vers de ce mètre ont été faits sur Alexandre[1]. De ces divers noms, le premier et le dernier sont les meilleurs, parce qu'ils expriment de simples faits, et non, comme le nom d'*héroïque*, une qualité de ces vers qui pourrait être contestée.

(1) Mourgues, *Traité de la poésie française*, part. II, ch. 1.

CHAPITRE NEUVIÈME.

DES VERS FRANÇAIS QUANT A LEUR ARRANGEMENT.

VERS SUIVIS, CROISÉS, MÊLÉS.

Les vers, considérés quant à la manière dont on les combine entre eux, sont *suivis, croisés* ou *mêlés*.

Les *vers suivis* ou *égaux* sont des vers tous de même mesure : tels sont ceux de la plupart des pièces de théâtre et des grands poëmes héroïques, didactiques, descriptifs.

Les *vers croisés* sont ceux où des vers de mesure inégale reviennent à tour de rôle et avec symétrie. Ce seront, par exemple, des vers croisés, si l'on met deux alexandrins, puis un vers de huit syllabes, puis deux alexandrins, puis un vers de huit syllabes; et ainsi de suite. Toutes les fois donc qu'ayant réuni en un groupe des vers de certaines mesures, on s'astreint à ramener constamment des vers semblables aux premiers, en même nombre, et disposés semblablement, on fait des vers croisés. Nous verrons plus tard que les odes, les hymnes, les chansons sont ordinairement écrits dans cette forme.

Les *vers mêlés* sont ceux où l'on admet des mètres inégaux, sans s'astreindre à conserver entre eux aucun ordre régulier; les fables de La Fontaine sont généralement écrites en vers mêlés.

C'est de toutes les combinaisons de vers la plus libre, sans contredit : c'est pourquoi on appelle quelquefois, mais moins bien, les vers mêlés des *vers libres*. Toutefois il faut observer que toutes les mesures ne sont pas également favorables au mélange. Les vers de mesure paire, savoir, ceux de douze, de dix, de huit et même de six syllabes, vont très-bien ensemble. Mais quand on introduit parmi eux un vers de mesure impaire, comme de sept ou de cinq syllabes, l'oreille en est désagréablement affectée, elle ne retrouve pas dans cette combinaison l'harmonie pure qu'elle sent dans les autres.

Voici quelques exemples.

Molière[1] fait raisonner Sosie tout seul sur la condition des serviteurs. Il dit, par exemple :

Notre sort est beaucoup plus rude
Chez les grands que chez les petits :
Ils veulent que pour eux tout soit dans la nature
Obligé de s'immoler.

N'est-il pas évident que la cadence serait plus agréable s'il y avait, par exemple :

(1) *Amphitryon*, acte I, sc. 1.

Ils veulent que pour eux tout soit dans la nature
Forcé de se sacrifier?

On trouve, quinze vers plus loin,

Et la moindre faveur d'un coup d'œil caressant
Nous rengage de plus belle.

Ici encore n'aurait-on pas un rhythme plus satisfaisant, si le sens eût permis de mettre

Et la moindre faveur d'un coup d'œil caressant
Nous a rengagés de plus belle?

Le grand nombre de vers de sept syllabes que Molière a laissé échapper dans cette comédie, et dans quelques-uns de ses intermèdes, écrits aussi en vers mêlés, a fait dire qu'il y réussissait moins bien que dans les grands vers.

La Fontaine offre aussi quelques exemples de vers de sept syllabes mêlés à des vers de mesure paire; dans sa fable *du Corbeau et du Renard*[1] :

Le Renard s'en saisit; et dit : Mon beau monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute;

et dans celle *du Loup et de l'Agneau*[2] :

Je n'en ai point. — C'est donc quelqu'un des tiens,
Car vous ne m'épargnez guère,
Vous, vos bergers et vos chiens;
On me l'a dit : il faut que je me venge.

Cependant en général, et particulièrement dans les fables dont il paraît avoir le plus soigné la composition, ces vers sont extrêmement rares; c'est à peine si on en trouve une demi-douzaine dans les six derniers livres de ses fables, publiés assez longtemps après les premiers.

Quant à Voltaire et Gresset, les deux poëtes qui dans le siècle suivant ont fait le plus de vers mêlés, les vers de sept et de cinq syllabes ne se montrent pour ainsi dire jamais chez eux au milieu des vers de douze, de dix et de huit; et de nos jours, les poëtes qui ont l'oreille sensible observent tous cette règle, plutôt par sentiment que par devoir; car elle n'est formulée d'une manière impérative dans aucun traité de versification; et ceux qui ont remarqué le mauvais effet de certaines combinaisons se bornent à recommander de les éviter[3].

CHAPITRE DIXIÈME.

DES VERS FRANÇAIS QUANT A LA RIME.

DÉFINITION.

Ce n'est pas assez pour nous que nos vers aient une certaine cadence déterminée par leur mètre et leurs césures; il faut encore qu'ils riment ensemble.

(1) Fables, I, 2.
(2) *Ibid*, I, 10.
(3) Quicherat, *Traité de versification*, ch. 15.

La *rime*, considérée en général et dans sa nature essentielle, n'est autre chose qu'un son pareil à la fin de deux ou plusieurs vers.

Toutefois dans la pratique nous exigeons quelques autres conditions purement conventionnelles, et qui sont moins pour les oreilles que pour les yeux. *Danger*, par exemple, rime parfaitement avec *partager* à l'infinitif; pour l'oreille il rime tout aussi bien avec le participe *partagé*, puisque celui-ci se prononce exactement comme son infinitif; mais l'œil voit d'un côté une *r* qui n'est pas de l'autre : c'en est assez pour que cette rime ne soit pas admise dans notre versification.

Plaisir rime de même parfaitement avec *le désir;* il ne rime pas avec *je désire*, même lorsque l'*e* muet final serait mangé par la voyelle suivante, comme dans cet exemple :

Je me promets bien du plai*sir*
Si je puis, comme je dé*sire*,
Aller demain à la campagne.

RÈGLES DE LA RIME.

Ainsi la rime, pour être bonne, exige d'abord la parité des sons, ou l'exacte ressemblance des voix sonores qui finissent les vers; mais il faut, de plus, que les consonnes qui suivent les voix semblables soient aussi pareilles, lors même qu'on ne les prononce pas.

Cela étant, nous regardons en français comme rimant ensemble *vu* et *reçu*, *placé* et *harassé*, *poli* et *pli*, où les voyelles sont les mêmes, et *zéro* et *blaireau*, *j'ai* et *rangé*, où les voyelles, quoique différentes, représentent des voix ou des sons identiques.

Et en considérant les consonnes finales, *héros* ne rimera pas avec *blaireau*, ni *procès* avec *il pensait*, ni *danger* avec *ravagé*, etc.; mais *danger* rimera très-bien avec *ravager*, *procès* avec *je pensais*, parce que les consonnes finales sont les mêmes; et de même *héros* avec *blaireaux*, quoique ce dernier s'écrive par un *x*, parce que ce n'est qu'un signe orthographique dont la vraie valeur est celle de l'*s*.

Il y a quelques exceptions à cette dernière règle, c'est-à-dire que par tolérance on n'exige pas toujours que les consonnes muettes qui suivent la voix rimante soient exactement les mêmes : 1° lorsque les rimes sont extrêmement rares; 2° lorsque les consonnes se rapprochent beaucoup l'une de l'autre, comme *d* et *t*, dans *nid* et *petit*, *m* et *n* dans *thym* et *matin;* 3° lorsqu'il y a plusieurs consonnes muettes de suite, et que la dernière seule est semblable : ainsi *bancs* rimerait avec *camps*, et *draps* avec *rats*, quoiqu'au singulier les rimes de *banc* avec *camp* et de *rat* avec *drap* ne fussent pas du tout légitimes. C'est ainsi que Voltaire a, dans des vers souvent cités avec approbation, fait rimer *Goths* avec *nouveaux*, quoiqu'il y ait dans le premier un *t* que rien ne rappelle dans le second, et que l'emploi de ces deux mots au singulier eût été inadmissible.

Ce sont là les vrais fondements de la légitimité de nos rimes, l'exactitude des sons consonnants, et, en général, la ressemblance des consonnes même muettes qui les suivent. C'est à tort que l'on croit quelquefois que les rimes sont déterminées par un certain nombre de lettres semblables, deux mots pouvant en avoir jusqu'à cinq ou six pareilles sans rimer aucunement, si ces lettres ne forment pas la syllabe accentuée ou la dernière voix sonore du vers. EXEMPLE : *Ils tiennent* et *ils entonnent*, des *borgnes* et *des vergnes, ils soignent* et *ils astreignent.*

DIFFICULTÉ DE LA RIME.

Les règles générales relatives au choix des rimes sont, de l'aveu de tous ceux qui ont essayé de faire des vers, ce qu'il y a de plus difficile dans notre versification : aussi verrons-nous plus tard que certains esprits, plus philosophiques que poétiques, ont attaqué par diverses raisons dont quelques-unes ne sont pas absolument sans valeur, tantôt la mesure des vers, tantôt et beaucoup plus souvent la rime. Ces reproches faits à la versification ont été résumés par Lachaussée, dans une épître écrite au sujet des opinions répandues contre notre poésie et nos formes poétiques :

Mais rassemblons ces griefs prétendus
Que l'ignorance a chez vous répandus :
Au bas du Pinde, il est certaine engeance,
Qui nous impute une fausse indigence
Et qui se plaint que nos folles humeurs
Ont appauvri la langue et les rimeurs;
Que l'art des vers est un jeu d'aventure
Où le bon sens se trouve à la torture;
L'esprit contraint par des difficultés
N'y jouit plus des mêmes facultés :
Tyrannisé par des lois insensées
Qui font toujours avorter ses pensées,
Il est enfin réduit à supprimer
Ce qui lui rit, sans pouvoir l'exprimer.
Le terme propre altère la mesure;
Son synonyme allonge la césure;
Par l'hiatus cet autre est éconduit;
La rime oblige à faire un long circuit :
Pour assortir ces unissons frivoles,
Il faut noyer le sens dans les paroles,
Et les beaux vers sont enfants du hasard.

Remarquons qu'il y a dans toutes ces accusations du vrai et du faux. Elles sont exagérées sans doute, et surtout, Lachaussée les groupe ici toutes ensembles pour faire plus d'effet, tandis qu'en réalité les difficultés se présentent séparément. Toutefois on ne peut nier que ces inconvénients soient réels; et la preuve, c'est qu'on les trouve tous de la manière la plus manifeste dans les mauvais vers.

Et néanmoins la poésie existe : elle a de nombreux amis, soit parmi les poëtes, soit parmi les lecteurs; et quoi qu'en aient dit quelques esprits chagrins, elle n'est pas encore, et ne sera de bien longtemps en danger de périr ou de s'effacer chez nous.

Elle a donc en elle-même des avantages et une puissance qui contre-balancent, qui même surpassent les inconvénients; et ces avantages sont assez forts pour soutenir le poëte dans le travail si pénible de la versification, pour faire oublier au lecteur ou des expositions incomplètes, ou des inversions inaccoutumées, ou des termes pris dans un sens que la prose n'accepterait point.

Oui sans doute; elle a son harmonie qui seule la distingue du discours non mesuré, et qui seule lui donne son irrésistible puissance.

Le sentiment de cette harmonie, en même temps qu'il nous plaît et nous amuse, agit sur nous à notre insu : il donne aux mêmes idées, également bien présentées d'ailleurs, une plus grande rapidité et une énergie bien supérieure. C'est ce qu'a très-vivement exprimé Chassignet, poëte du XVIe siècle, dans la préface de son recueil des *Cent cinquante psaumes de David*, paraphrasés en vers français[1]. « Ni plus ni moins, dit-il, que la voix constreinte dans l'estroit canal d'une trompette sort plus aiguë et éclate plus fort; ainsi me semble-t-il que la sentence pressée au pied nombreux de la poésie s'élance bien plus brusquement et nous frappe d'une plus vive secousse. »

La même idée a été mise sous une autre forme par Lafaye dans l'ode, d'ailleurs assez faible, qu'il a consacrée à l'éloge des vers; il dit, dans l'onzième strophe :

De la contrainte rigoureuse
Où l'esprit semble resserré
Il acquiert cette force heureuse
Qui l'élève au plus haut degré.
Telle dans des canaux pressée,
Avec plus de force élancée,
L'onde s'élève dans les airs;
Et la règle qui semble austère
N'est qu'un art plus certain de plaire
Inséparable des beaux vers.

C'est là, en effet, le véritable avantage de la poésie; c'est là ce qui fait que, bien qu'elle ne puisse pas, à beaucoup près, dire tout ce que dit la prose, ni le dire aussi nettement, ni surtout entrer dans les mêmes détails, et que, par conséquent, elle n'ait jamais pour le fond des choses une valeur égale; qu'ainsi elle ne doive être estimée qu'à demi des métaphysiciens ou des philosophes; elle sera toujours, au jugement des hommes sensibles, infiniment au-dessus de la prose : elle fait naître en eux, instantanément et sans les définir, mille sentiments que la prose n'atteint pas, et avec une telle énergie, que quand une pensée est bien exprimée en vers, on ne conçoit pas d'expression en prose qui puisse en approcher même de loin.

C'est pour cela que le travail de la versification n'est pas, comme on l'a dit quelquefois, un travail stérile, et que la poésie ne mérite pas le nom de *bagatelles difficiles*. C'est le plus

(1) *Vieux poëtes français*, t. V, p. 52.

puissant instrument que la nature et l'art aient remis aux hommes de génie; c'est le moyen d'action le plus énergique sur tous les hommes doués de sensibilité et d'imagination. Méconnaître son effet sur l'esprit humain en général, c'est déclarer qu'on manque soi-même d'un sens intellectuel, qu'on n'a, en un mot, qu'une organisation incomplète.

Il convient donc d'étudier avec soin les règles de la poésie française, non pas sans doute pour s'exercer à faire des vers, mais pour jouir en toute connaissance de ceux qui sont produits par les bons poëtes.

CHAPITRE ONZIÈME.

DISTINCTION DES RIMES.

RIMES MASCULINES ET FÉMININES.

On distingue les rimes par rapport à leur genre, par rapport à leur richesse, et quant à leurs arrangements.

Quant à leur genre, les rimes sont *masculines* ou *féminines*.

Les *rimes masculines* sont celles des mots qui se terminent par un son plein ou une syllabe sonore, c'est-à-dire par toute autre voyelle que l'*e* muet. *Nous* et *loups*, *grands* et *enfants*, *héros* et *mots*, *air* et *enfer* sont des rimes masculines.

On regarde encore comme des terminaisons masculines celles des troisièmes personnes plurielles des imparfaits et des conditionnels, *ils savaient*, *ils couraient* :

Aux accords d'Amphion les pierres se mou*vaient*,
Et sur les murs thébains en ordre s'élev*aient*.
(Boileau, *Art poétique*, chant IV.)

En effet, l'*e* muet n'y fait pas syllabe : ce n'est qu'un signe orthographique qui caractérise ces troisièmes personnes, et l'on n'a pas dû le compter comme amollissant la rime.

Les *rimes féminines* sont celles où la dernière syllabe du vers est muette, c'est-à-dire formée par l'*e* muet, comme *ouvrage*, *suffrage*; *mère*, *sincère*; *chérie*, *patrie*. Ces vers de Corneille[1] ont des rimes féminines :

Tel donne à pleines mains qui n'oblige per*sonne* :
La façon de donner vaut mieux que ce qu'on *donne*.

La règle générale de la versification française, eu égard au genre des rimes, c'est que les masculines et les féminines se succèdent de telle sorte qu'il n'y ait pas de suite deux consonnances différentes, toutes deux masculines ou toutes deux féminines.

Ainsi Regnard a fait une faute considérable quand il a mis dans son *Démocrite amoureux*[2] :

Et mon sort de tout point est si conforme au vôtre
Qu'il semble que le ciel nous ai faits l'un pour l'*autre*:
— Homme, veuf, ni garçon; — fille, femme, ni *veuve*.
— Le cas est tout nouveau; — l'aventure est très-neuve.

(1) *Le Menteur*, acte I, sc. 1.
(2) Acte IV, sc. 7.

Gresset a également péché contre cette règle quand il a dit dans son *Lutrin vivant*[1] :

Ils ont pourtant pour aider leur labeur,
Un chapelain et quatre enfants de *chœur*.
Ces jouvenceaux ont leur gîte *arrêté*
Chez dame Barbe.

La règle de la succession régulière des rimes masculines et féminines, observée aujourd'hui par tous les poëtes, n'a pas été adoptée sans contestation. « Jean Bouchet, contemporain de Clément Marot, et Charles Fontaines, disciple de ce dernier, s'étaient, dit M. Quicherat[2], imposé l'obligation de faire succéder les rimes masculines aux rimes féminines; mais ils n'eurent pas assez d'autorité pour opérer immédiatement la réforme et y attacher leur nom. Cependant leur tentative fut prise en considération par les grandes renommées du temps, et vers 1560 la règle fut établie.... Joachim du Bellay, dans son *Illustration de la langue française*, ouvrage écrit vers 1550, constate les efforts de quelques auteurs pour soumettre la poésie à cette nouvelle entrave.... Philippe Desportes alterna fidèlement les vers; à plus forte raison Régnier, son neveu et son élève. Ce n'est donc pas à Malherbe qu'il faut rapporter ce perfectionnement dans notre système de versification.... L'habitude, au reste, est si puissance, que, malgré Malherbe et Corneille, on protesta longtemps encore contre la réforme. Richelet écrivait au milieu du XVIIe siècle : C'est une règle dans la poésie française qu'on ne doit point mettre trois ou quatre rimes masculines de suite. Cette règle n'est pas si générale qu'on ne s'en dispense quelquefois. »

Nous voyons, en effet, que des poëtes négligés, comme Chapelle, tombent assez souvent dans cette faute. Dans la relation qu'il fit avec son ami Bachaumont de leur *Voyage en Languedoc*, et qui est resté leur chef-d'œuvre, on trouve presque coup sur coup[3] :

Qui lui tenait lieu de *chapeau* :
Et ce chapeau dont les grands *bords*
Allaient tombant sur ses épaules;

un peu plus loin[4] :

Dans la Gascogne, un tel partage
Est bien joli pour un *cadet*,
Aussi l'avez-vous trouvé *tel*;

à la page suivante[5] :

N'ont jamais traité ces matières
Que comme de vrais *étourdis*;
Moi qui sais le fin de *ceci*;

(1) V. 42.
(2) *Traité de versification française*, note 10, p. 345.
(3) Chapsal, *Modèles de littérature*, p. 92.
(4) *Ibid.*, p. 93.
(5) *Ibid.*, p. 94.

et une douzaine de vers ensuite[1] :

Puis en ces mots il *commença :*
Lorsque l'onde en partage *échut*
Au frère du grand dieu qui tonne.

Aujourd'hui la règle est absolue. Il n'y a d'exception : 1° que dans quelques pièces nommées *monorimes*, parce que tous les vers y riment ensemble; la *Vie d'un bon homme* de Pons (de Verdun) en peut donneur un exemple :

Il se lève tranquillement,
Déjeune raisonnablement,
Dans le Luxembourg fréquemment
Promène son désœuvrement,
Lit la gazette exactement.
Quand il a dîné largement
Il rentre en son appartement,
Se déshabille lentement,
Se met au lit tout doucement
Et dort bientôt profondément:
Ah ! le pauvre monsieur Clément !

2° dans quelques pièces dont le sel dépend plus de l'emploi de certains mots à une certaine place, que de la régularité de la versification, comme dans cette épigramme faite contre trois membres de la Convention nationale:

Peut-on rien voir de plus coquin
Que Chabot, Bazire et Merlin ?
Pourrait-on rien voir de plus sot
Que Merlin, Bazire et Chabot ?
Enfin, peut-on rien voir de pire
Que Merlin, Chabot et Bazire?

3° dans quelques chansons faites sur des airs connus et où la musique force le poëte de prendre un genre de rime plutôt qu'un autre.

CHAPITRE DOUZIÈME.

DE LA RICHESSE DES RIMES.

DIVISION GÉNÉRALE.

Nous avons dit ce qui constituait, chez nous, l'essence de la rime; nous avons vu qu'il y a des rimes tout à fait fausses, soit que le son, bien qu'écrit avec les mêmes lettres, soit différent, comme *procès* et *placés;* soit qu'après le son parfaitement consonnant il y ait, dans un des mots, des consonnes qui ne sont pas dans l'autre, comme *danger, affligé, érigés.*

Mais en ne considérant même que les rimes exactes, on distingue entre elles les *rimes pauvres*, les *rimes suffisantes*, les *rimes riches* et les *rimes superflues.*

RIMES PAUVRES.

Les *rimes pauvres* sont celles qui n'ont absolument de commun que le son consonnant, qu'il soit exprimé par une ou plusieurs lettres.

(1) Chapsal, *Modèles de littérature*, p. 94.

Ce sont des rimes pauvres que celles qui suivent et que j'ai recueillies dans le premier livre des *Fables* de La Fontaine, dans le premier acte du *Misanthrope* de Molière, les deux premiers chants de l'*Art poétique* de Boileau et le premier acte de l'*Iphigénie* de Racine : *voilà* et *creva*[1]; *compta* et *dépeca*[2]; *cas* et *pas*[3]; *bras* et *trepas*[4]; *temps* et *gens*[5]; *sang* et *flanc*[6]; *forêts* et *procès*[7]; *arrêt* et *plaît*[8]; *soulagé*, *relevé*[9]; *félicité*, *pelé*, *attaché*[10]; *envoyé*, *Pasiphaé*[11]; *faim*, *destin*[12]; *prochain*, *souverain*[13]; *fin*, *jardin*[14]; *chemin*, *enfin*[15]; *défaut*, *chaud*[16]; *aussitôt*, *rôt*[17]; *mots*, *repos*[18]; *rondeaux*, *nouveaux*[19]; *façons*, *pigeons*[20]; *son*, *Toinon*[21]; *non*, *occasion*[22]; *raison*, *non*[23]; *monstrueux*, *comme eux*[24]; *pompeux*, *langoureux*[25]; *vœux*, *heureux*[26]; *chacun*, *importun*[27]; *brebis*, *jadis*, *pris*[28]; *prédit*, *lit*[29]; *vu*, *retenu*[30], *plus*, *corrompus*[31]; *vous*, *courroux*[32]; *genoux*, *époux*[33].

On remarque que parmi ces rimes il y en a plusieurs qui ont deux, trois, ou même quatre lettres communes; mais comme l'oreille ne juge pas du tout de l'écriture, qu'elle ne peut apprécier que le son, elle n'entend jamais qu'un *o* quand nos yeux voient *eaux*, et le son indécomposable *in* lorsque nous lisons *ain* ou *ains*. Toutes les rimes relevées ici sont donc rigoureusement pauvres à l'oreille, puisqu'elles ne lui font entendre que les sons *a, â, an, è, é, ein, ô, on, eû, un, i, u, ou.*

On recommande en général d'éviter les rimes pauvres. Le grand nombre de ces rimes accuse une négligence ou une ignorance des règles impardonnable dans un poëte. Toutefois on regarde comme plus tolérables celles où la consonnance embrasse plus de lettres, et celles où l'un des deux mots est un monosyllabe.

(1) La Fontaine, *Fables*, I, 3.
(2) *Ibid.*, 6.
(3) Molière, *Misanthrope*, acte I, sc. 2.
(4) Racine, *Iphigénie*, acte I, sc. 1.
(5) Molière, *Misanthrope*, acte I, sc. 1.
(6) Racine, *Iphigénie*, acte I, sc. 2.
(7) La Fontaine, *Fables*, I, 10.
(8) Molière, *Misanthrope*, acte I, sc. 1.
(9) La Fontaine, *Fables*, I, 4.
(10) *Ibid.*, 5.
(11) Racine, *Phèdre*, acte I, sc. 1.
(12) La Fontaine, *Fables*, I, 5.
(13) *Ibid.*, 7.
(14) Boileau, *Art poétique*, chant I, v. 57.
(15) Racine, *Iphigénie*, acte I, sc. 3.
(16) La Fontaine, *Fables*, I, 1.
(17) *Ibid.*, 9.
(18) Boileau, *Art poétique*, chant I, v. 105.
(19) *Ibid.*, v. 121.
(20) La Fontaine, *Fables*, I, 5.
(21) Boileau, *Art poétique*, chant II, v. 25.
(22) Molière, *Misanthrope*, acte I, sc. 2.
(23) Racine, *Iphigénie*, acte I, sc. 1.
(24) Boileau, *Art poétique*, chant II, v. 41.
(25) Molière, *Misanthrope*, acte I, sc. 2.
(26) Racine, *Iphigénie*, acte I, sc. 2.
(27) Molière, *Misanthrope*, acte I, sc. 1.
(28) La Fontaine, *Fables*, I, 6.
(29) Racine, *Iphigénie*, acte I, sc. 2.
(30) La Fontaine, *Fables*, I, 8.
(31) Molière, *Misanthrope*, acte I, sc. 1.
(32) *Ibid.*
(33) Racine, *Iphigénie*, acte I, sc. 5.

Ne nous plaignons pas de ces exceptions : quoiqu'il fût difficile d'en donner une raison plausible, elles ont au moins l'avantage de diminuer les difficultés de notre versification, difficultés déjà excessives, et souvent peu fondées en raison.

RIMES SUFFISANTES.

Les *rimes suffisantes*[1] sont celles où le son consonnant est suivi d'articulations semblables. Je dis d'*articulations* et non pas de *consonnes:* car il y a, comme nous venons de le voir, beaucoup de consonnes qui ne se prononcent pas, et, par conséquent, ne changent pas la nature de la rime. Mais une articulation n'existe que quand elle est entendue; il y a donc de la différence entre les rimes *joli* et *sophi*, qui sont tout à fait pauvres, puisqu'elles ne reposent que sur la seule lettre *i;* et les rimes *polir* et *saphir*, où le son de l'*i* se trouve des deux côtés prolongé par l'articulation *r*. Ces dernières rimes sont, en effet, toujours suffisantes, et c'est pour cela qu'on leur a donné ce nom.

Il est évident que toutes les rimes féminines sont suffisantes, dès qu'il y a une consonne entre la dernière voix sonore et l'*e* muet, puisque alors on retombe dans le cas d'une voix semblable suivie de la même articulation. Telles sont les premières rimes de l'*Art poétique : secrète, poëte ; périlleuse, épineuse ; amorce, force; flamme, épigramme; l'aime, même,* etc.

RIMES RICHES, SUPERFLUES.

Les *rimes riches* ou *pleines* sont celles où le son consonnant est précédé de la même articulation, comme dans *captif, rétif; consumer, rimer; excellents, talents; évertue, habitue; mesure, césure.* On voit pourquoi ces rimes sont appelées *riches :* c'est qu'elles embrassent la syllabe consonnante tout entière, indépendamment de la syllabe muette qui la suit dans les vers féminins.

Les *rimes superflues*[2] sont celles qui embrassent non-seulement la syllabe consonnante tout entière, mais tout ou partie de la syllabe précédente, comme *auteur, hauteur ; Faret, cabaret ; s'allie, Italie; courtisan, partisan.*

Les rimes superflues ne se trouvent guère que par rencontre dans les vers; on ne doit ni les rechercher, ni les fuir[3]. Mais c'est dans la catégorie des rimes riches et des rimes suffisantes que les poëtes doivent constamment chercher leurs fins de vers. Ils ne doivent les demander aux rimes pauvres que quand ils y sont forcés par la beauté de la pensée, ou par le petit nombre de consonnances que la langue leur offre.

(1) Marmontel (*Encyclopédie*, mot *Rime*) appelle *suffisantes* les rimes que nous avons nommées *pauvres*.
(2) Nommées *doubles* par Marmontel, lieu cité.
(3) Encore serait-il bon de les éviter si elles comprenaient trop de syllabes semblables, car alors il en résulte une monotonie fatigante.

CHAPITRE TREIZIÈME.

DES RIMES QUANT A LEUR ARRANGEMENT.

DIVISION; RIMES PLATES, CROISÉES.

Les rimes, quant à leur arrangement entre elles, sont *plates, croisées* ou *mêlées*.

Les *rimes plates* sont celles qui marchent par paire, comme cela a lieu le plus souvent dans les tragédies et comédies, et dans la plupart des poëmes épiques ou didactiques. L'*Art poétique* nous en donne un exemple[1].

Telle qu'une bergère au plus beau jour de fête
De superbes rubis ne charge point sa tête,
Et, sans mêler à l'or l'éclat des diamants,
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornements :
Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
Doit éclater sans pompe une élégante idylle.

Les *rimes croisées* s'entrelacent dans un certain ordre, et avec une certaine symmétrie qu'on voit régner ensuite dans toute la pièce. Rousseau, dans une *Ode sur l'Automne*[2], s'exprime ainsi :

Le Soleil dont la violence,
Nous a fait languir si longtemps,
Arme de feux moins éclatants
Les rayons que son char nous lance,
Et, plus paisible dans son cours,
Laisse la céleste balance
Arbitre des nuits et des jours.

L'ordre des rimes est ici une féminine, deux masculines, une féminine, une masculine, une féminine, une masculine; et, comme cet ordre va se retrouver dans toutes les strophes suivantes, ce sont bien des rimes croisées, comme sont, au reste, presque toujours celles des odes et des chansons.

RIMES MÊLÉES.

Les *rimes mêlées* sont celles qui se succèdent sans aucun ordre, sauf toutefois la règle relative à l'alternation obligée des rimes masculines et des rimes féminines.

Les vers suivants, de Bernis[3], nous en donnent un exemple :

Tandis qu'à pas lents
Le bouvier rustique
Traîne dans les champs
Sa charrue antique,
Au bord des ruisseaux
Où naît la fougère,
La jeune bergère
Conduit ses troupeaux.
Une clarté pure
Éclaire ces lieux,
Et dans sa parure
La simple nature
Vient frapper nos yeux.

(1) Chant II, v. 1.
(2) Liv. III, ode 3.
(3) *Description poëtique du matin.*

Philomèle éveille
Par ses doux concerts
Écho qui sommeille
Au fond des déserts.
En prenant sa route
Au plus haut des cieux,
Phébus glorieux
Pousse sous leur voûte
Son char radieux.

Il est visible que ces rimes ont été écrites par le poëte sans qu'il se soit assujetti à aucun ordre arrêté d'avance. Ce ne sont donc pas des rimes *croisées*, mais des rimes *mêlées*.

COMBINAISON DES MÈTRES ET DES RIMES.

Si l'on veut se rappeler que les vers sont aussi *suivis, croisés* ou *mêlés*, on concevra que les poëtes aient pu faire diverses combinaisons de ces vers avec ces rimes; et, en effet, c'est là une source de variété dans nos combinaisons prosodiques.

Toutefois ces combinaisons prosodiques ne sont pas aussi nombreuses qu'on le pourrait penser, attendu qu'il y a telle réunion où les effets cherchés se détruiraient l'un l'autre: par exemple, des vers mêlés avec des rimes plates ou des rimes croisées. On ne sentirait pas du tout la symétrie des rimes; il serait donc tout à fait déraisonnable de s'astreindre à cette condition.

Cela compris, les *vers mêlés* n'admettent guère que des rimes mêlées; c'est ainsi que sont écrites toutes nos fables depuis La Fontaine, plusieurs épîtres badines, et même quelques comédies. En voici un exemple dans une fable d'Imbert, intitulée *le Cerf-Volant et la Comète :*

Un cerf-volant illuminé,
Qui se croyait au moins une planète,
Vit sur sa tête, un jour, une ardente comète
De son corps lumineux fendre l'air étonné.
« Attends, ma sœur, attends, cria-t-il, c'est ton frère;
Je suis à toi, je monte au haut des cieux;
Je suis aussi moi-même un astre radieux:
De nos feux réunis embrasons l'atmosphère. »
Alors, aidé du vent, il trace maints sillons,
Monte, et, rompant enfin le fil qui le seconde,
Le nouvel astre en un marais immonde
Va pour jamais éteindre ses rayons.
Mes amis, plaignons sa sottise;
L'orgueil, qui le perdit, est aussi notre écueil;
Et j'ai toujours vu que l'orgueil
Était voisin de la bêtise.

Les *vers croisés* n'admettent guère aussi que des rimes croisées. Comme ce croisement des rimes d'une part, et de l'autre celui des mètres, sont deux moyens d'augmenter l'harmonie, on fait en sorte qu'ils s'aident l'un l'autre et se fortifient, au lieu de se contrarier; on obtient ainsi des stances dont nous parlerons bientôt, et qui sont la forme la plus harmonieuse que l'on ait trouvée jusqu'ici dans la poésie.

Les *vers suivis* se prêtent à trois arrangements des rimes, et d'abord aux rimes plates: c'est la forme ordinaire dans la poésie dramatique, dans les grands poëmes, dans les satires et dans les épîtres. Toutefois les rimes plates ne sont bien agréables que dans les vers de douze syllabes. Elles donnent aux vers de dix syllabes un air lourd et gêné qui constrate avec l'allure si légère et si vive de ce vers.

Les vers suivants de Rousseau, dans son *Allégorie de Midas*, en donneront la preuve :

Du dieu Plutus tâchez d'être chéri;
Des autres dieux vous serez favori:
Le coup est sûr. Mais si l'impertinence
Par supplément se joint à la finance,
Malaisément tromperez-vous les yeux
Du genre humain, plus malin que les dieux:
Car le brillant d'une fortune illustre
A vos défauts sert de phare et de lustre,
Et de ces dieux la faveur, entre nous,
N'est fort souvent qu'un piége pour les fous.

On verra tout à l'heure, par des vers de même mesure et du même auteur, combien il y a plus de légèreté, de grâce et d'entrain lorsque les rimes sont mêlées.

Remarquons seulement ici que si les rimes plates sont peu agréables dans les vers de dix syllabes, elles le sont bien moins encore dans les vers plus courts, où ce retour immédiat de la rime, ne faisant jamais attendre la suite de la période, devient très-vite fatigant.

Les rimes mêlées, au contraire, donnent à ces petits vers une harmonie très-sensible et une valeur toute nouvelle, parce qu'elles maintiennent, pour ainsi dire, le sens de la phrase poétique jusqu'à ce que la dernière rime ait été entendue, et font oublier cette division du discours en membres ou incises qu'on pourrait trouver trop petits.

Cette peinture de la vie humaine, par Gresset[1], en donnera un exemple :

En promenant vos rêveries
Dans le silence des prairies,
Vous voyez un faible rameau
Qui, par les jeux du vague Éole,
Enlevé de quelque arbrisseau,
Quitte sa tige, tombe, vole
Sur la surface d'un ruisseau:
Là, par une invincible pente,
Forcé d'errer et de changer,
Il flotte au gré de l'onde errante,
Et d'un mouvement étranger.
Souvent il paraît, il surnage,
Souvent il est au fond des eaux:
Il rencontre sur son passage
Tous les jours des pays nouveaux,
Tantôt un fertile rivage
Bordé de coteaux fortunés,
Tantôt une rive sauvage
Et des déserts abandonnés.
Parmi ces erreurs continues,
Il fuit, il vogue, jusqu'au jour
Qui l'ensevelit à son tour
Au sein de ces mers inconnues
Où tout s'abîme sans retour.

(1) *La Chartreuse.*

Voici maintenant des vers de dix syllabes à rimes mêlées; c'est un petit conte de Rousseau [1] :

Certain huissier, étant à l'audience,
Criait toujours : Paix là, messieurs, paix là!
Tant qu'à la fin, tombant en défaillance,
Son teint pâlit et sa gorge s'enfla.
On court à lui : Qu'est ceci? qu'est cela?
Maître Perrin, à l'aide! il agonise.
Bessière vient; on le phlébotomise.
Lors ouvrant l'œil, clair comme un basilic:
Voilà, messieurs, dit-il, sortant de crise,
Ce que l'on gagne à parler en public.

Si les rimes mêlées sont si agréables dans les vers de dix syllabes et de moins de dix syllabes, elles sont, au contraire, peu favorables aux vers alexandrins. On sait que Voltaire a écrit sa tragédie de *Tancrède* en vers de douze syllabes, à rimes mêlées : il est facile de voir, par les premiers vers, que cette forme languissante est loin d'avoir la légèreté des exemples que nous venons de citer, ou la majesté sévère et énergique des alexandrins à rimes plates.

Illustres chevaliers, vengeurs de la Sicile,
Qui daignez, par égard au déclin de mes ans,
Vous assembler chez moi pour chasser nos tyrans
Et former un État triomphant et tranquille,
Syracuse en ses murs a gémi trop longtemps
Des desseins avortés d'un courage inutile.
Il est temps de marcher à ces fiers musulmans;
Il est temps de sauver d'un naufrage funeste
Le plus grand de nos biens, le plus cher qui nous reste,
Le droit le plus sacré des mortels généreux,
La liberté....

Quant aux rimes croisées, les vers suivis ne les admettent qu'à la condition de terminer leur sens en même temps que finit la période du croisement des rimes; ils sont alors partagés eux-mêmes en groupes égaux, et forment de véritables stances. Nous en parlerons bientôt.

CHAPITRE QUATORZIÈME.

DES VERS BLANCS.

DÉFINITION.

Nous avons dit précédemment que nous exigions dans nos vers, outre la mesure qui dépend du nombre de syllabes, la consonnance finale que nous appelons *rime*. Quand cette consonnance ne s'y trouve pas, nous jugeons que l'harmonie des vers est insuffisante, ou même qu'il n'y a pas de véritables vers.

Nous appelons *vers blancs*, ces vers non rimés : ils sont si peu estimés chez nous, qu'aucun poëte de quelque talent ne consentirait à en faire de pareils dans un ouvrage original. « Les vers blancs, dit Voltaire [2], ne sont, chez tous les peuples modernes, que de la prose qui n'est distinguée de la prose ordinaire que par un certain nombre de syllabes égales et monotones qu'on est convenu d'appeler *vers*.... Ceux qui ont écrit en vers blancs ne l'ont fait que parce qu'ils ne savaient pas rimer. Les vers blancs sont nés de l'impuissance de vaincre la difficulté et de l'envie d'avoir plus tôt fait. »

En acceptant cette condamnation, et reconnaissant que l'harmonie des vers sans rime n'est aucunement comparable à celle des vers rimés, il ne semble pas pourtant qu'il faille absolument rejeter cette forme, comme l'ont fait quelques critiques en soutenant qu'absolument notre langue repoussait les vers blancs. C'est une expression inexacte, dont il est facile de faire voir la fausseté. Il suffit d'examiner les faits : il est d'abord évident que tout vers isolé est un vers blanc. Par exemple, ceux-ci :

La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne;
(CORNEILLE.)

Qui dit froid écrivain, dit détestable auteur;
(BOILEAU.)

Tel qui rit vendredi dimanche pleurera;
(RACINE.)

et tant d'autres vers devenus proverbes et qu'on répète à tout moment, sont prononcés et entendus comme vers, quoiqu'il n'y ait pas de rime.

Il y a plus, on peut prendre dans une pièce en vers rimés jusqu'à quatre vers sans consonnance finale, qui, s'ils ne sont pas vers blancs eu égard au poëme entier, le sont assurément pour l'oreille qui n'entend prononcer qu'eux.

Ces vers de *Tancrède* [1], par exemple :

C'est qu'ils avertissaient nos cruels ennemis.
Solamir veut tenter le destin des batailles :
Nous marcherons à lui ; mais, si vous m'en croyez,
Dérobez à vos yeux un spectacle funeste ;

bien qu'ils fassent partie d'une tragédie en vers rimés, n'en apportent pas du tout le son à celui qui les entend ou les lit seuls.

Il en serait de même de ceux-ci de Gresset [2] :

Je ne songerai qu'à voir naître
Ces bois, ces berceaux amoureux,
Et cette mousse et ces fougères
Qui seront dans les plus beaux jours....

et de tous les vers croisés ou mêlés, où l'on choisira précisément la transition d'une rime à l'autre.

Ainsi, *à priori*, les vers blancs existent en français comme dans toutes les autres langues. Si nous n'en faisons pas habituellement, c'est que nous trouvons avec raison que l'autre forme est de beaucoup préférable, et qu'il ne faut pas courir après le pis, quand on a le mieux.

(1) *Épigrammes*, I, 9.
(2) *Dictionnaire philosophique*, mot *Rime*.

(1) Acte III, sc. 5.
(2) *Épître à sa sœur*.

UTILITÉ DES VERS BLANCS.

Mais cette forme inférieure, et dont les véritables poëtes ne feront jamais qu'une estime médiocre, faut-il la rejeter absolument et toujours? Je ne le crois pas. Elle peut, si je ne me trompe, être utile dans certaines circonstances, notamment lorsque l'on traduit en français les vers non rimés d'une autre langue, et que l'on veut donner du modèle une image aussi ressemblante qu'il est possible.

Dans ce cas, il est triplement fâcheux de s'astreindre à rimer, par les raisons suivantes:

1°. On met dans la traduction une harmonie qui n'est pas dans le texte; ce qui est une première espèce d'infidélité.

2°. Dans ce système, tout vers appelle nécessairement un vers consonnant que le sens de l'original peut très-bien ne pas fournir, et que le traducteur est obligé de donner à son auteur.

Cet inconvénient est surtout évident chez nous Français, où, à cause de l'entre-croisement obligé des rimes masculines et féminines, un seul vers en peut rendre trois autres obligatoires. Si, par exemple, sur cinq vers, les deux premiers étaient traduits par deux vers masculins, et les deux derniers par deux féminins, il en faudrait absolument quatre autres pour le troisième vers du texte. Les Anglais qui ne sont pas assujettis dans leurs vers rimés à l'entrelacement des finales sonores et muettes et qui d'ailleurs ont la liberté d'ajouter un troisième vers consonnant aux deux qui riment déjà, n'éprouvent pas le même embarras que nous. Dans le système français l'inconvénient est inévitable, et l'on voit qu'il est fort grave.

3°. La rime étant, sans comparaison, la plus grande difficulté de la versification française, on s'impose, pour la trouver, des entraves telles qu'on est obligé ensuite de modifier la pensée de l'auteur, d'y ajouter ou d'en retrancher, souvent même en dépit du sens.

Les vers blancs donnent, au contraire, le moyen d'atteindre à une exactitude presque absolue, et, sans changer aucunement le sens du texte, d'en reproduire à la fois la coupe et l'harmonie de ses vers.

Aussi, dès le commencement du XVIIe siècle, Méziriac, dans ses savants *Commentaires sur les Epitres d'Ovide* [1], avait-il recours à ce moyen pour rendre en français les nombreux passages des poëtes grecs ou latins dont il éclaircissait les points obscurs de la mythologie ancienne.

Il traduit ainsi fort exactement, c'est-à-dire sans y rien ajouter, sans y rien retrancher, quatre vers de l'*Odyssée* d'Homère [2], par ces quatre vers blancs [3] :

Jupiter a voulu que dans notre maison
Ne se trouvât jamais qu'un mâle seulement :
Arcesius n'eût point d'autre fils que Laërte;
Laërte n'eut qu'Ulysse; Ulysse n'a que moi.

(1) Imprimés pour la première fois en 1626.
(2) Chant XVI, v. 117 à 120.
(3) T. I, p. 11, édit. de La Haye, 1716.

Voltaire, plus d'un siècle après Méziriac, a, comme lui, employé les vers blancs pour nous faire connaître divers ouvrages peu répandus alors parmi nous.

L'imitation qu'il a donnée dans son *Essai sur les mœurs* [1], des vers de Sâdy sur la grandeur de Dieu, est remarquable par la beauté des pensées, la noblesse de l'expression, et l'harmonie des vers.

Le *Jules César* de Shakspeare qui, dans l'original, est tantôt en prose, tantôt en vers non rimés, est de même, dans sa version, en prose ou en vers blancs.

Voici, par exemple, le monologue de Brutus qui délibère s'il tuera le dictateur :

Il faut que César meure: oui, Rome enfin l'exige :
Je n'ai point, je l'avoue, à me plaindre de lui,
Et la cause publique est tout ce qui m'anime :
Il prétend être roi; mais quoi! le diadème
Change-t-il après tout la nature de l'homme?
Oui; le brillant soleil fait croître les serpents.
Pensons-y : nous allons l'armer d'un dard funeste
Dont il peut nous piquer sitôt qu'il le voudra.
Le trône et la vertu sont rarement ensemble.
Mais quoi! je n'ai pas vu que César jusqu'ici
Ait à ses passions accordé trop d'empire....
N'importe, on sait assez quelle est l'ambition;
L'échelle des grandeurs à ses yeux se présente.
Elle y monte en cachant son front aux spectateurs,
Et quand elle est en haut, alors elle se montre,
Alors jusques au ciel élevant ses regards,
D'un coup d'œil méprisant sa vanité dédaigne
Les premiers échelons qui firent sa grandeur;
C'est ce que peut César, il le faut prévenir;
Oui, c'est là son destin, c'est là son caractère;
C'est un œuf de serpent qui, s'il était couvé,
Serait aussi méchant que tous ceux de sa race :
Il le faut dans sa coque écraser sans pitié.

Dans un autre genre, sous un mètre beaucoup plus court et, par conséquent, plus difficile à imiter, je citerai la ménie ironique que Sénèque fait chanter aux funérailles de Claude, dans son *Apocoloquintose* [2]; elle est dans le texte, en vers de cinq ou tout au plus de six syllabes. Qu'on se figure ce que ce serait que la contrainte de rimes si rapprochées, ajoutée à la contrainte du sens. Mais en se dispensant de la rime, on rend l'imitation bien plus aisée. Voici le commencement de cette ménie, rendue avec une rigoureuse exactitude dans un mètre tout pareil à celui des vers latins :

Répandez des pleurs;
Poussez des soupirs;
Feignez un grand deuil;
Que tout le Forum
De cris retentisse!
Il est donc tombé,
Cet homme de cœur,
Qui dans tout le monde
N'eut pas son pareil!
Sur un char rapide
Il vainquit cent fois
Les légers coureurs.

(1) Ch. 82.
(2) N° 12.

Il mettait en fuite
Le Parthe rebelle;
Perçait de ses traits
Le Perse indompté,
Et d'une main sûre
Il lançait au loin
La flèche mortelle
Qu'on voyait voler
Sur le dos du Mède.

DIVERS SYSTÈMES SUR LES VERS BLANCS. — LAMOTTE ET VOLTAIRE.

Il y a eu en France des hommes peu sensibles à l'harmonie des vers, qui n'ont jamais vu dans la mesure ou la rime qu'une contrainte puérile sans compensation réelle.

La rime surtout qui, comme je l'ai dit, est si difficile à trouver, a excité leurs plaintes; et plusieurs hommes de lettres ont proposé qu'on adoptât les vers blancs, sans avoir, fort heureusement, jamais entraîné l'assentiment public.

Lamotte-Houdart est un de ceux qui se sont prononcés le plus vivement sur ce point; il comparait nos Corneille, nos Racine, nos Despréaux, à des faiseurs d'acrostiches, à un charlatan qui fait passer des grains de millet par le trou d'une aiguille; il ajoutait que toutes ces puérilités n'avaient d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue.

« J'avoue, répondait Voltaire [1], que les mauvais vers sont à peu près dans ce cas. Ils ne diffèrent de la mauvaise prose que par la rime; et la rime seule ne fait ni le mérite du poëte, ni le plaisir du lecteur. Ce ne sont pas seulement des dactyles et des spondées qui plaisent dans Homère et dans Virgile; ce qui enchante toute la terre, c'est l'harmonie charmante qui naît de cette mesure difficile. Quiconque se borne à vaincre une difficulté pour le mérite seul de la vaincre, est un fou; mais celui qui tire du fond de ces obstacles mêmes des beautés qui plaisent à tout le monde, est un homme très-sage et presque unique. Il est très-difficile de faire de beaux tableaux, de belles statues, de belle musique, de bons vers: aussi les noms des hommes supérieurs qui ont vaincu ces obstacles dureront-ils beaucoup plus peut-être que les royaumes où ils sont nés. »

On ne peut rien lire de plus vrai ni de plus sensé que ce passage; et c'est toujours là ce qu'il faut répondre à ceux qui aujourd'hui encore contestent la puissance de la mesure ou de la rime, et croient pouvoir opposer au sentiment public quelques arguments abstraits fondés seulement sur leur insensibilité d'oreille.

OPINION DE MARMONTEL.

Marmontel a porté dans cette question, je n'oserai pas dire sa sagacité habituelle, mais une partie de sa subtilité : il a fort bien divisé la difficulté, quoiqu'il l'ait à mon avis fort mal résolue. Voici en résumé ce qu'il pense des vers blancs [1]. « Le vers peut avoir trois sortes d'agrément qui le distinguent de la prose : une harmonie plus sensible, une difficulté de plus qu'on a le mérite de vaincre, et un moyen pour la mémoire de retenir plus aisément une pensée et les mots dont le vers est formé. Le vers blanc peut avoir autant d'harmonie que le vers rimé, à la consonnance près; mais il n'offre pas, à beaucoup près, la même difficulté à vaincre et n'est pas aussi favorable à la mémoire: donc il est inférieur en deux parties au vers rimé. »

Marmontel ajoute à ces raisons une autre dissertation chargée d'exemples, pour prouver que la rime a souvent amené des pensées très-heureuses, et il en conclut qu'il faut garder la rime.

En vérité, si les conclusions de Marmontel n'avaient pas de meilleur soutien que les raisons qu'il donne ici, les poëtes feraient beaucoup mieux de se mettre à l'aise dans une prose coupée seulement en portions égales et convenablement accentuée.

Car, 1° le vers blanc est moins difficile à faire que le vers rimé.—Cela est vrai; mais qu'est-ce que cela fait à l'auditeur? La difficulté n'est pas pour lui, elle est pour le poëte; et s'il ne résulte aucun avantage de cette difficulté vaincue, il est dans le cas de celui dont parlait tout à l'heure Voltaire; il ne crée une difficulté que pour le plaisir de la vaincre : c'est un insensé;

2°. Les vers blancs sont moins favorables à la mémoire.—Cela est vrai; mais qu'est-ce qui a jamais pensé, quand il entendait de beaux vers, à les approuver plus ou moins, selon qu'il les retiendrait plus ou moins facilement?

3°. La rime appelle quelquefois des beautés inattendues.—Cela est vrai; mais il arrive mille fois plus souvent qu'elle les empêche de naître, qu'elle arrête le développement de la pensée, qu'elle force à introduire des idées parasites.

La conséquence de toutes ces considérations, si elles avaient quelque poids, serait donc, ainsi que je le disais, qu'il faut faire des vers blancs, non pas comme Voltaire, dans quelque circonstance particulière, mais toujours et partout, puisqu'en diminuant beaucoup sa peine, on obtiendra le même résultat harmonique, sauf, comme l'a observé Marmontel lui-même, le plaisir que nous apporte la rime.

Or, c'est ce plaisir, que notre auteur oublie, ce semble, un peu trop facilement, qu'il s'agit surtout d'apprécier ici, non pas, bien entendu, par des chiffres, mais en examinant ce qu'ont été pour nous jusqu'à ce jour les vers blancs.

En fait, tous ceux qu'on a essayés, pour peu qu'ils fussent nombreux, n'ont jamais fait d'autre effet à notre oreille que celui d'une prose guindée, chargée d'inversions inadmis-

(1) Préface d'*OEdipe*, en 1729.

(1) *Encyclopédie*, mot *Vers blancs*.

sibles, et d'une harmonie si monotone qu'elle en devenait insupportable.

Cela même a été si loin que des critiques ont dit qu'on ne pouvait faire de vers blancs en français ou que la langue ne les admettait pas, à la différence de l'anglais, de l'allemand et de l'italien; et nombre de gens ont répété cette décision comme l'expression d'une vérité incontestable. Nous avons vu tout à l'heure qu'elle n'est fondée que sur une équivoque : ni la langue, ni la prosodie ne repoussent les vers blancs; c'est nous qui les repoussons, parce qu'ils ne nous plaisent pas assez. C'est là la véritable raison qui doit faire rejeter les vers blancs en français, et non pas celles que Marmontel a péniblement cherchées dans les qualités métaphysiques et tout à fait secondaires de la poésie.

Dans les arts, ce n'est jamais par le raisonnement, c'est par le succès pratique qu'on prouve la bonté d'une innovation; vous aurez beau me démontrer par des arguments en forme que des vers non rimés sont aussi beaux, aussi harmonieux que des vers rimés; si mon oreille ne les trouve pas tels, je ne vous croirai pas. C'est parce que nous trouvons une énorme distance des uns aux autres que jamais aucun poëte heureusement doué, ne prendra la forme la moins belle quand il pourra employer celle qui l'est la plus.

AUTRES OPINIONS.

Mais les hommes d'un talent poétique nul ou médiocre ont souvent cherché s'ils ne pourraient pas trouver dans ce genre inférieur la réputation qu'ils ne pouvaient atteindre dans la véritable poésie française; et, ce qu'il y a de bizarre, c'est que souvent ils ont proposé comme excellents des systèmes de vers blancs dont personne, excepté eux-mêmes, ne comprenait l'harmonie.

D'Escherny, qui a inséré dans ses *Mélanges de littérature, d'histoire, de morale et de philosophie*[1], une longue dissertation contre les vers et contre la rime [2], appelait de tous ses vœux une prose *nombreuse et mesurée*, qu'il croyait n'être ni ce qu'on a appelé de la *prose poétique*, ni ce qu'on nomme des *vers blancs*. Cependant l'exemple qu'il donne [3] de cette prétendue prose nombreuse, n'est composé que de vers blancs un peu irréguliers et moins harmonieux que ceux que j'ai cités précédemment.

Le comte de Saint-Leu, prince Louis Bonaparte, a adressé en 1819 à l'Académie française, un *Mémoire sur la versification*, où il propose non-seulement de supprimer la rime, mais encore de modifier le système d'accentuation de nos vers ; il se fonde sur ce changement pour déclarer que les vers non rimés qu'il propose ne sont pas du tout des vers blancs.

(1) Publiés en 1811, 3 vol. in-12.
(2) T. II, p. 268.
(3) Page 271.

Voici en deux mots en quoi consiste sa prétendue invention. On sait que dans nos alexandrins il y a deux syllabes fortement accentuées à la fin des deux hémistiches [1] : ce sont les deux repos de la césure et de la fin du vers. Outre ces deux repos, il y en a ordinairement deux autres moins marqués, qui tombent, selon l'occasion, sur une des cinq autres syllabes de chacun des deux hémistiches [2]. Le poëte est donc fort libre quant à la place de ces syllabes accentuées.

Or, l'invention de M. de Saint-Leu consiste à lui ôter cette liberté; il croit qu'on remplacerait avantageusement l'harmonie de la rime en faisant tomber toujours ces accents à des intervalles réglés, par exemple de deux en deux, ou de trois en trois syllabes, ou alternativement à des intervalles de deux et de quatre.

Le moyen employé par l'auteur pour prouver la bonté de son invention est singulier. Il choisit dans les premiers chants de l'*Art poétique* et de la *Henriade* les vers qu'il croit faits d'après son système et les écrit en notant par des numéros d'ordre les syllabes accentuées dans chacun. Il y oppose les vers des mêmes poëmes qui ne sont pas conformes à ses idées, et les écrit de la même manière.

Voici deux exemples pris dans les deux systèmes, j'y remplace les chiffres par des italiques :

La na*tu*re fer*ti*le en es*prits* excel*lents*;

S'il ne sent *pas* du *ciel* l'influ*e*nce se*crète*.

Dans le premier vers l'accentuation tombe sur les syllabes trois, six, neuf et douze; c'est une progression régulière. Dans le second elle coupe le vers en parties inégales de quatre, puis deux, puis trois, et encore trois syllabes : il n'y a plus de régularité. M. de Saint-Leu conclut : « Que l'on supprime la rime dans les premiers vers, on aura toujours les mêmes vers à très-peu de chose près [3].... Que l'on ôte la rime dans les derniers, on ne trouve plus que de la prose [4]. »

L'auteur aurait dû dire : « *Je* ne trouve plus que de la prose. » Car je ne crois pas qu'il y ait en France une seconde personne qui fasse entre les vers conformes ou opposés à son système la distinction dont il parle. Les gens de goût ne verront, dans les uns et dans les autres, que des vers blancs ; et comme on n'a jamais remarqué (sauf de très-rares exceptions) aucune différence dans l'harmonie des vers de Voltaire ou de Boileau, pris un à un, on n'en trouvera pas davantage après avoir lu la *Dissertation* de M. de Saint-Leu.

(1) Ci-dessus, ch. 7, p. 11, b, et 12, a.
(2) Quicherat, *Traité de versification française*, ch. 12, et surtout note 20; — *Voyez* aussi, dans l'*Investigateur*, journal de l'*Institut historique*, janvier 1844, un rapport sur la *Prosodie de l'école moderne*, p. 12 de ce rapport.
(3) Page 52.
(4) Page 54.

D'autres ont, depuis ce prince, proposé encore de nouvelles combinaisons; elles se réduisent toujours à remplacer la rime par des prescriptions abstraites qui ne produisent aucune harmonie. M. de Saint-Leu croyait gagner beaucoup en espaçant régulièrement les syllabes accentuées; d'autres ont pensé qu'il fallait, dans les vers blancs, faire alterner régulièrement les terminaisons masculines et les féminines : quelques-uns se sont imaginé que, dans ces dernières, il était bon que la syllabe muette fût la même; qu'ainsi *aimable* et *terrible; des promesses* et *tu saisisses*, etc., devaient faire un bien meilleur effet que des mots pris au hasard pour terminer les vers.

Ce serait perdre son temps que de s'arrêter sur ces prétendues inventions.

CHAPITRE QUINZIÈME.

DES VERS DANS LA PROSE.

RÈGLE GÉNÉRALE.

La prose et les vers étant les deux formes les plus générales du style, il importe de ne pas les laisser se mêler. « La prose et la versification, dit Clément [1], ne sont point faites pour se confondre ensemble. Ce sont deux sortes de discours séparés par leur nature, et aussi distincts l'un de l'autre qu'il y a de différence entre parler et chanter, marcher et danser. Si vous donnez la mesure des vers à la prose, vous gênez sa marche qui doit être libre ou du moins le paraître; elle prend alors un air apprêté et guindé, à peu près comme quelqu'un qui voudrait danser en marchant. Par un effet contraire, vous rendrez les vers lâches en y mêlant des lignes de prose. Le discours mesuré et le discours libre ne peuvent donc pas s'allier; le mélange de l'un et de l'autre les dénature tous les deux; l'oreille, qui se monte différemment pour les vers ou pour la prose, n'est pas moins étonnée et blessée lorsqu'elle trouve une mesure trop sensible dans le discours libre, qu'en trouvant la mesure en défaut dans le discours mesuré. »

Rien de plus juste que ces idées; aussi tous les critiques qui ont traité de l'art d'écrire ont-ils recommandé d'éviter avec soin les vers dans la prose.

Cette recommandation est bien ancienne, puisque Isocrate, né 436 ans avant notre ère, la faisait déjà à ses élèves [2].

Les Romains ont admis le principe.

Cicéron remarque qu'il y avait une espèce de vers qui se trouvait assez facilement dans la langue latine [3], qu'il fallait pourtant tâcher de l'éviter. Il déclare d'ailleurs [1], en général, que les vers dans la prose sont un défaut.

Quintilien est formel à cet égard; peut-être même pousse-t-il la sévérité trop loin : « Un vers entier, dit-il [2], n'est pas excusable dans la prose, non pas même une partie de vers, surtout lorsque c'est la fin d'un vers, et que cette fin termine la période, ou lorsqu'une période commence comme ferait un vers [3]. »

Je dis que le rhéteur latin est trop sévère, parce qu'en effet il est impossible qu'il ne se glisse pas quelques vers ou bouts de vers dans la prose. Lui-même en fait la remarque dans un autre endroit [4] : « Les pieds des vers sont si communs dans la prose, qu'il nous arrive souvent, sans y penser, de faire des vers de toute espèce; et même il ne s'écrit rien en prose que l'on ne puisse réduire à quelque genre de petits vers. »

SENS DE LA RÈGLE.

Cette dernière observation, qui est aussi vraie pour le français que pour le latin, nous montre dans quel sens doit être entendue la règle que je viens de citer. Elle ne doit pas l'être dans son sens absolu, puisque toute prose, quelle qu'elle soit, pourra toujours se partager en sections de huit, de sept, de six, de cinq, de quatre syllabes, et qu'alors on pourrait dire que ce sont des vers blancs mêlés de ces divers mètres.

Il ne faut pas croire, non plus, que de la prose soit blâmable ou à changer, parce qu'on y a laissé échapper un ou deux vers des mieux caractérisés de notre langue, comme des alexandrins ou des vers de dix syllabes avec leur césure. La description du cheval de Buffon, commence par deux alexandrins et demi, dont le premier, il est vrai, n'est pas rigoureux, mais que l'oreille entend comme un vers :

La plus noble conquêt' que l'homme ait jamais faite
est celle de ce fier et fougueux animal
qui partage avec lui, etc.;

et personne n'en a jamais fait un reproche à l'auteur.

C'est qu'en effet ce n'est pas un vers trouvé par hasard dans la prose qui y est désagréable, mais un vers placé d'une manière assez saillante pour y être remarqué, et à plus forte raison des vers assez nombreux pour que l'oreille retrouve dans le morceau une sorte d'harmonie poétique. « Nous ne prétendons point, dit Clément [5], que des vers ne puissent par hasard se glisser de loin en loin dans la prose. Ce serait une chicane vétilleuse de prétendre les en exclure entièrement, et ce n'est point là ce que

(1) *Essais de critique sur la littérature*, ch. 13, t. I, p. 383.
(2) Cicéron, *Brutus*, c. 32.
(3) *Orator*, c. 56. Cf. Quicherat, *Traité de versification latine*, p. 240.

(1) *Orator*, c. 20, 67.
(2) *Instit. orat.*, liv. IX, ch. 4, n° 72.
(3) Traduction de Gédoyn.
(4) *Instit. orat.*, liv. IX, ch. 4, n° 52.
(5) Lieu cité, p. 384.

nous reprenons dans le style des *Incas;* c'est l'affectation que M. Marmontel a eue d'écrire presque tout son livre en vers blancs de différentes mesures, surtout en vers de huit syllabes, qui dominent à tel point dans sa prose, qu'il y en a des pages entières de suite.

« L'auteur avait remarqué dans sa *Poétique* que Molière avait laissé échapper plusieurs vers dans ses comédies en prose; et il cite pour exemple le début du *Sicilien :*

« Il fait noir comme dans un four.
Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche,
et je ne vois pas une étoile
qui montre le bout de son nez.

« Il est bien singulier que M. Marmontel soit parti de là pour faire deux volumes de vers blancs mêlés de quelques lignes de prose. Nous allons donner un échantillon de ce style d'une fabrique si singulière et si nouvelle. En voici un assez ample que nous trouvons en ouvrant le premier volume :

« Barthélemi, dit-il, ne consultons ici
que les intérêts de Dieu même ;
car l'homme n'est rien devant lui.
Ces peuples sont ses ennemis,
et ses ennemis éternels,
s'ils meurent dans l'idolâtrie ;
vous ne le désavouerez pas.
Comment donc celui qui demain
sera l'objet de sa colère,
peut-il être aujourd'hui l'objet de son amour?
Qu'ils se fassent chrétiens, la charité nous lie :
mais jusque-là, Dieu les exclut
du nombre de ses enfants.
C'est à ce titre d'ennemis
des gentils et des infidèles,
et de conquérants pour la foi
que ce monde nous appartient.
Le souverain pontife en a fait le partage,
et il l'a fait du plein pouvoir
de celui de qui tout dépend. »

Clément cite encore soixante-douze vers à la suite de ceux-là; je n'en transcrirai pas davantage. Tout le monde doit sentir combien cette forme de style, poussée par Marmontel à son dernier degré dans ses romans poétiques, est monotone et fatigante.

AUTRES EXEMPLES.

Peu d'écrivains, sans doute, iront au même excès dans ce genre que l'auteur de *Bélisaire* et des *Incas;* mais pour que ce style soit mauvais, il suffit qu'il y ait dans la prose des vers assez nombreux, et que le retour en devienne sensible. C'est là l'extrême limite qu'il ne faut pas même atteindre, puisque, dès lors, on tombe dans cet inconvénient que Clément signale avec tant de raison.

A ce compte, on trouvera sans doute que le prince Lebrun en a laissé échapper beaucoup trop dans sa traduction de l'*Iliade*. On lit, par exemple [1].

(1) Liv. I, p. 2, édit. in-12, 1776.

Chrysès était venu pour rompre
les fers d'une fille chérie ;
il apportait des trésors
pour prix de sa liberté.
Dans ses mains
étaient un sceptre d'or
et des bandelettes sacrées.
il implorait tous les Grecs ;
il implorait surtout les deux Atrides,
les chefs suprêmes des guerriers;

et ailleurs [1] :

De coursiers,
il n'en est point de plus rapides
que les cavales d'Eumélus.
Toutes deux de même couleur,
de même âge, de même taille ;
Apollon lui-même
prit soin de les nourrir sur le mont Piérius ;
plus vites que l'éclair,
elles portent partout la terreur et l'effroi.

On jugera aussi que M. d'Arlincourt ne s'est pas assez tenu en garde contre cette habitude mécanique et monotone de couper presque tous ses discours en sections octosyllabes. Voici, par exemple, un fragment d'une conversation entre son renégat et Ezilda, princesse des Cévennes [2], où il faut bien reconnaître que si les deux interlocuteurs ne font pas de véritables vers, ils produisent au moins des mètres avec une merveilleuse facilité :

Incomparable créature,
si tu pouvais connaître
en quels abîmes de souffrances
Clodomir fut précipité,
en quelle épouvantable route
il fut poussé par le destin;
tu le plaindrais, toi qui sais plaindre.
Oh! qu'il fut torturé ce cœur
au fond duquel tu ne peux lire !
Hélas! au début de la vie
comme toi je crus à la justice céleste;
mais j'avançai en âge,
et sur cette terre où je cherchais
une équitable Providence,
je ne vis jamais que
les succès de la perfidie
ou les victoires du hasard.
Vertueux, j'y fus une victime,
et coupable, un triomphateur.
— Infortuné, dit Ezilda,
ton Dieu t'envoya des épreuves,
tu n'y vis que des injustices.
Avais-tu le droit
de sonder ses secrets desseins?
La terre est-elle juge du ciel?
Tu veux comprendre l'Éternel!
homme, te comprends-tu toi-même?
Lorsqu'il eût fallu te soumettre,
superbe, tu t'es révolté;
et passager de quelques jours
sur un océan orageux
toi-même as submergé ton vaisseau.

(1) Liv. II, p. 81.
(2) *Le Renégat*, liv. IV, p. 212, t. I, édit. in-8°, 1822.

SECTION TROISIÈME.

LES STANCES.

CHAPITRE SEIZIÈME.

PÉRIODES POÉTIQUES. — STANCES.

IDÉE GÉNÉRALE.

En parlant des périodes, nous avons pris nos exemples dans la prose. Il est bien clair que nous aurions pu donner des périodes en vers; que ceux-ci peuvent se distribuer en membres et en incises exactement de la même manière que des lignes de prose. Ainsi ces vers de Rotrou [1], forment une période à deux membres, le second ayant trois incises :

Si donc pour mériter de régir des États
La plus pure vertu même ne suffit pas, —
Par quel heur voulez-vous que le règne succède
A des esprits oisifs que le vice possède, |
Hors de leurs voluptés incapables d'agir, |
Et qui, serfs de leurs sens, ne se sauraient régir?

Ces vers souvent cités de Corneille [2], forment encore une période à deux membres où le second a quatre incises :

Et votre empire en est d'autant plus glorieux, —
Qu'il rend de votre joug les peuples amoureux, |
Qu'en assujettissant vous avez l'art de plaire, |
Qu'on croit n'être en vos fers qu'esclave volontaire, |
Et que la liberté trouvera peu de jour
A détruire un pouvoir que fait régner l'amour.

Ainsi les périodes étudiées jusqu'à présent, se retrouvent dans la poésie comme dans les ouvrages en prose.

DÉFINITION DES STANCES ET DES STROPHES.

Mais de même qu'en égalant entre eux les membres ordinaires des périodes, on est arrivé à cette forme plus harmonieuse qu'on a nommée *vers* [3]; de même, en égalant entre elles les périodes composées de plusieurs vers, on a augmenté l'harmonie des groupes ainsi composés, et l'on a eu des *stances*.

Ce nom, qui signifie étymologiquement *arrêt, repos*, vient de ce que la stance étant une période, doit présenter un sens, sinon absolument complet, au moins nettement suspendu, et, par conséquent, se terminer par un repos.

C'est ce qui les distingue des *strophes* de l'antiquité, dont le nom signifie seulement *retour*, parce que des vers d'une mesure déterminée y revenaient dans le même ordre. Mais le sens n'était pas nécessairement suspendu à la fin de la strophe; il enjambait souvent sur la suivante, comme on peut le voir dans Horace.

Cela n'empêche pas, sans doute, de dire, par imitation de l'antiquité, les *strophes d'une ode* au moins aussi souvent que les *stances*, et tout le monde s'entend quand on parle ainsi; mais il faut au moins être prévenu, et savoir que ces deux mots entendus dans leur sens primitif ne nous apportent pas exactement la même idée.

Les stances sont donc pour nous des groupes composés de vers semblables, revenant dans le même nombre et dans le même ordre, présentant un sens complet, et coupés à l'intérieur par des repos semblablement espacés.

Lorsque les rimes ne s'entre-croisent pas toujours de même, ou lorsque les vers grands ou petits ne se succèdent pas d'une manière uniforme, le nombre des vers, restant toujours égal néanmoins, les stances sont dites *irrégulières*. Nous n'aurons pas à en parler. L'harmonie en est toujours moins belle que celle des vraies stances.

ÉTENDUE ORDINAIRE DES STANCES.

Nous avons des stances de quatre à dix vers : au-dessous de quatre vers l'harmonie de la stance est tellement uniforme et répétée qu'elle fatigue l'oreille plutôt qu'elle ne l'amuse. Aussi ne dit-on pas *stance de deux* ou *de trois vers*, mais *distique* ou *tercet*, et l'on appelle en général *couplet* les petites stances, particulièrement celles des chansons. Au-dessus de dix vers, la stance est si étendue que l'oreille ne peut plus la saisir. Ainsi, bien qu'on puisse citer des groupes de douze, quatorze ou quinze vers, ils ne sont pas assez usités pour que nous les considérions comme des stances.

STANCES DE QUATRE ET CINQ VERS.

Les stances peuvent donner naissance à une multitude de combinaisons diverses. C'est au poëte à choisir celles qui lui paraissent avoir la mélodie convenable.

En voici quelques exemples sur des quatrains ou stances de quatre vers. Bertaut, en plaçant un vers alexandrin après trois vers de six syllabes, a trouvé un rhythme doux et mélancolique :

(1) *Venceslas*, acte I, sc. 1.
(2) *Sertorius*, acte III, sc. 2.
(3) Cela ne veut pas dire que les périodes aient été trouvées ou remarquées avant les vers; nous savons que c'est le contraire qui est arrivé (voyez la préface) : mais seulement qu'en fait, les vers considérés quant à leur harmonie essentielle ne sont que des membres de période de dimension sensiblement égale (p. 8).

Félicité passée,
Qui ne peux revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je en te perdant perdu le souvenir!

Malherbe, en renversant le système, en plaçant d'abord trois alexandrins, et ensuite un vers de six syllabes, a obtenu un rhythme plein de force et de majesté :

Donc un nouveau labeur à tes armes s'apprête;
Prends ta foudre, Louis, et va, comme un lion,
Donner le dernier coup à la dernière tête
De la rébellion;

Le même, en croisant ensemble des vers de douze et de six syllabes, a composé ce rhythme doux et harmonieux dans lequel il a écrit à Duperrier pour le consoler de la mort de sa fille :

Ta douleur, Duperrier, sera donc éternelle :
Et les tristes discours
Que te met en l'esprit l'amitié paternelle
L'augmenteront toujours!

On entre-croiserait de même des vers de douze et de huit syllabes, ou des vers de dix et de douze, ou de dix et de huit, ou, enfin, l'on composerait la stance entière de vers égaux. Ces combinaisons, extrêmement variées, seront toujours bonnes, pourvu que l'oreille les juge harmonieuses.

Les stances de cinq vers admettent plus de combinaisons encore que les stances de quatre. Elles sont cependant moins usitées. La mesure en est un peu boiteuse, parce que le repos intérieur se fait après le second vers, et qu'il en reste trois pour l'apodose. En voici un exemple tiré de J.-B. Rousseau :

Un sublime essor te ramène
A la cour des sœurs d'Apollon;
Et bientôt avec Melpomène,
Tu vas d'un nouveau phénomène
Enrichir le sacré vallon.

STANCES DE SIX VERS.

Les stances de six vers ou sixains sont extrêmement harmonieuses : elles admettent d'ailleurs un nombre considérable de combinaisons variées [1]. Nous ne pouvons les faire connaître toutes ici. Bornons-nous à en donner trois exemples, dont l'oreille sentira bien la différence.

En voici une de Malherbe qui commence par quatre grands vers et se termine par deux petits :

N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde,
Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde
Que toujours quelque vent empêche de calmer :
Quittons ces vanités; lassons-nous de les suivre,
C'est Dieu qui nous fait vivre,
C'est Dieu qu'il faut aimer.

(1) Quicherat, *Traité de versification*, ch. 16, § 4.

Rousseau, dans la combinaison suivante, a mis les grands vers à la fin des deux moitiés de la stance :

Mon âme, louez le Seigneur;
Rendez un légitime honneur
A l'objet éternel de vos justes louanges;
Oui, mon Dieu, je veux désormais
Partager la gloire des anges
Et consacrer ma vie à chanter vos bienfaits.

Celle-ci, ou le même poëte a renversé l'ordre des grands et des petits vers, a plus de grandeur encore :

Tel que le vieux pasteur des troupeaux de Neptune,
Protée à qui le ciel père de la fortune
Ne cache aucun secret,
Sous diverse figure, arbre, flamme, fontaine,
S'efforce d'échapper à la vue incertaine
Des mortels indiscrets.

STANCES DE SEPT A DIX VERS.

Les stances de sept, huit, neuf et dix vers ont aussi chacune une harmonie qui leur est propre; voici un exemple de stance de sept vers formant une période à trois membres :

L'hypocrite en fraude fertile,
Dès l'enfance est pétri de fard; —
Il sait colorer avec art
Le fiel que sa bouche distille; —
Et la morsure du serpent
Est moins aiguë et moins subtile
Que le venin caché que sa langue répand.

Les stances de huit vers, et à plus forte raison celles de neuf, se partagent le plus souvent en deux parties dont l'harmonie se fait mieux sentir, c'est-à-dire qu'il y a un petit repos après le quatrième vers.

Du reste, pour éviter la monotonie d'une coupe trop uniforme, on croise souvent les rimes féminines et masculines dans la stance de huit vers de la manière suivante : *f, m, m, f, m', f', f', m'*, ou *m, f, f, m, f', m', m', f'*. On les croise encore ainsi : *f, f, f, m, f', f', f', m*, ou *m, m, m, f, m', m', m', f*, ou *f, m, f, m, f, f', f', m*, ou *m, f, m, f, m', m', m', f*, etc.

Les stances de dix vers se partagent aussi le plus souvent en deux parties inégales, la première de quatre vers, et la seconde de dix; cette dernière, à son tour, se coupe en deux tercets. On en peut voir un exemple dans la belle ode de Lefranc sur la mort de J.-B. Rousseau :

Quand le premier chantre du monde
Expira sur les bords glacés,
Où l'Èbre effrayé dans son onde
Reçut ses membres dispersés; —
Le Thrace errant sur les montagnes
Remplit les bois et les campagnes
Du cri perçant de ses douleurs; —
Les champs de l'air en retentirent
Et dans les antres qui gémirent
Le lion répandit des pleurs.

Il est facile de voir que ces divisions ont été commandées par la nature même, qui ne nous permet pas de prononcer ni d'entendre un grand nombre de vers, si l'on n'y fait sentir des repos symétriques qui frappent et intéressent l'oreille.

SONNET.

Nous avons dit qu'on ne reconnaissait pas en français, au moins habituellement, de stance plus longue que le dizain; cependant le *sonnet*, qui est donné quelquefois comme un poëme particulier, peut être considéré comme une grande stance de quatorze vers à quatre repos, à moins qu'on n'aime mieux le considérer comme une réunion de quatre stances, deux quatrains et deux tercets.

On attribuait autrefois beaucoup de valeur au sonnet : tout le monde sait par cœur ce qu'en dit Boileau[1] :

.....Qu'un jour ce dieu bizarre (Apollon)
Voulant pousser à bout tous les rimeurs françois
Inventa du sonnet les rigoureuses lois;
Voulut qu'en deux quatrains de mesure pareille,
La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille,
Et qu'ensuite six vers artistement rangés
Fussent en deux tercets par le sens partagés.
Surtout de ce poëme il bannit la licence :
Lui-même en mesura le nombre et la cadence,
Défendit qu'un vers faible y pût jamais entrer
Ni qu'un mot déjà mis osât s'y remontrer.
Du reste, il l'enrichit d'une beauté suprême.
Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme.

Cet éloge du sonnet, qui nous paraît aujourd'hui fort exagéré, était si bien dans l'opinion commune au XVIIe siècle, que Lancelot, à la fin de son traité de versification française, n'hésite pas à dire : « Il n'y a guère d'ouvrages en vers qui soient plus beaux que le sonnet, ni aussi plus difficiles. Les Grecs et les Latins n'ont rien en ce genre de si parfait : car il comprend ensemble tout ce qu'il y a de beau dans l'ode pour la magnificence du style, et tout ce que l'épigramme a de grâce pour sa brièveté. »

Le Père Buffier, dans le *Traité de versification* qu'il a ajouté à sa *Grammaire française*, loue aussi le sonnet sans l'admirer toutefois autant que ses prédécesseurs; il n'y voit pour lui qu'une épigramme ou un madrigal d'une longueur et d'une forme déterminée; et, par là, il nous indique ce que doit vraiment être ce petit poëme. C'est, en effet, une pièce de vers qui doit se terminer par une pensée ingénieuse.

Quant à sa coupure matérielle, Boileau l'a parfaitement exprimée : le sonnet se compose de deux quatrains sur les mêmes rimes et de deux tercets. On évite d'y ramener un mot déjà mis. Le ton en est ordinairemeut noble, et le style doit être élevé et harmonieux.

Son harmonie est celle que nous avons dite; celle d'une grande stance à quatre repos, ou, si on l'aime mieux, d'un dizain précédé d'un quatrain : puisque nous avons vu que le dizain se divise naturellement en un quatrain suivi de deux tercets.

Voici maintenant un exemple de sonnet; car quoique Boileau ait dit :

Mais en vain mille auteurs y pensent arriver,
Et cet heureux phénix est encore à trouver :
A peine dans Gombault, Maynard et Malleville
En peut-on rencontrer deux ou trois entre mille,

nous en avons réellement et en assez grand nombre, et qui sont fort jolis.

Celui-ci de Malleville, sur la mort d'une dame bienfaisante, me semble un modèle de diction harmonieuse et de pensée :

Celle qui fut du ciel le plus parfait ouvrage,
Celle en qui tous les dieux mirent tous leurs trésors,
De la Parque inhumaine a senti les efforts
Et vu dès son printemps le terme de son âge.

Elle avait mille attraits d'esprit et de visage;
C'était une merveille et dedans et dehors;
Et l'on n'eût su juger si les grâces du corps
Sur les grâces de l'âme emportaient l'avantage.

Daphnis, perds le dessein de ce beau monument
Où le soin de son nom t'occupe incessamment :
Sa vertu t'en dispense et pourvoit à sa gloire.

Ceux à qui ses bienfaits ont été départis
Font l'effet de ton zèle, et, sauvant sa mémoire,
Sont les vivants tombeaux que sa main a bâtis.

Aujourd'hui les sonnets sont presque entièrement abandonnés. Toutefois, sous la restauration, l'école qui s'est appelée *romantique* ayant voulu imiter ce qui s'était fait dans le XVIe siècle, plusieurs s'essayèrent dans le sonnet. M. Sainte-Beuve en a fait quelques-uns. Il y en a un entre autres sur Ronsard, dont il allait publier une édition choisie, qui me semble aussi beau par les pensées qu'irréprochable quant à l'expression :

A toi, Ronsard, à toi qu'un sort injurieux
Depuis deux siècles livre au mépris de l'histoire,
J'élève de mes mains l'autel expiatoire
Qui te purifiera d'un arrêt odieux.

Non que j'espère encore au trône radieux
D'où jadis tu régnais replacer ta mémoire :
Tu ne peux de si bas remonter à la gloire,
Vulcain impunément ne tomba pas des cieux.

Mais qu'un peu de pitié console enfin tes mânes :
Que déchiré longtemps par des rires profanes
Ton nom d'abord fameux recouvre un peu d'honneur.

Qu'on dise : il osa trop; mais l'audace était belle :
Il lassa, sans la vaincre, une langue rebelle,
Et de moins grands depuis eurent plus de bonheur.

On a fait quelquefois des sonnets irréguliers, soit qu'on n'ait pas mis les deux quatrains sur les mêmes rimes, ou que l'on n'ait pas conservé partout des vers demême mesure.

Dans tous les cas, on ne compte comme sonnets véritables que ceux qui sont rigoureusement soumis aux règles que nons avons exposées.

(1) *Art poétique*, chant II, v. 82.

LIVRE DEUXIÈME.

LES FIGURES.

SECTION PREMIÈRE.

LES FIGURES DE MOTS.

CHAPITRE PREMIER.

DÉFINITIONS ET CLASSIFICATION.

OBSERVATION GÉNÉRALE.

Dumarsais examinant [1] ce que c'est qu'une figure en général, dit que, selon Scaliger, ce n'est autre chose qu'une disposition particulière d'un ou de plusieurs mots. Il ajoute que cette disposition particulière est relative à l'état primitif et, pour ainsi dire, fondamental des mots ou des phrases, et que les différents écarts que l'on fait dans cet état primitif et les différentes altérations qu'on y apporte, font les différentes figures de mots et de pensées.

Par exemple, *Cérès* et *Bacchus* sont les noms propres et primitifs de deux divinités du paganisme; ils sont pris dans leur sens propre, c'est-à-dire selon leur première destination, lorsqu'ils signifient simplement l'une ou l'autre de ces divinités; mais comme Cérès était la déesse du blé, et Bacchus le dieu du vin, on a souvent pris *Cérès* pour le pain, et *Bacchus* pour le vin, comme quand madame Deshoulières a dit dans une ballade :

L'amour languit sans *Bacchus* et *Cérès*;

et alors, comme l'esprit considère ces mots sous une nouvelle forme, sous une nouvelle *figure*, on a dit qu'ils étaient pris dans un sens figuré.

DISTINCTION DES FIGURES.

Les figures sont distinguées l'une de l'autre par une conformation particulière ou un caractère propre qui fait leur différence, c'est la considération de cette différence qui leur a fait donner à chacune un nom particulier.

On les a rangées aussi sous des genres et des espèces selon les analogies qu'elles peuvent avoir entre elles; et d'abord, en laissant de côté les altérations qui peuvent tomber sur le matériel des mots, c'est-à-dire sur les lettres ou la prononciation, et qu'on a nommées *métaplasmes* [1], on reconnaît qu'il y a quatre espèces principales de figures, savoir les *figures de mots*, les *figures de construction*, les *figures de signification* ou les *tropes*, et les *figures de pensée*.

Les *figures de mots* consitent dans l'emploi particulier ou dans la position des mots. Si je dis, par exemple, avec Racine [2] :

Non, non : d'un ennemi respecter la misère....

Ce mot *non*, répété ici lorsque le sens ne l'exige pas, forme une figure particulière qui dépend évidemment de ce mot et qu'on nomme *répétition*.

Les *figures de construction* ne regardent pas les mots en eux-mêmes, mais la construction des phrases ou leur syntaxe. Que je dise, par exemple :

Ainsi chantait Daphnis.

La construction naturelle se trouve intervertie, puisque nous disons ordinairement *Daphnis chantait ainsi*. Cette *inversion*, car c'est le nom qu'on donne à cette altération de l'ordre de la phrase, est donc une *figure de construction*, et non pas une figure de mots, comme la répétition qui précède.

Les *tropes* ou *figures de signification* ne dépendent ni de la position des mots, ni de l'ordre de la phrase, mais du sens que l'on donne actuellement aux mots, quand on les détourne de leur sens propre. Ainsi dans cette phrase :

Le *feu* de l'éloquence,

le mot *feu* n'a pas le sens primitif et fonda-

(1) *Encyclopédie*, mot *Figure*.

(1) Voyez la *Grammaire proprement dite*, p. 54 et su

(2) *Andromaque*, acte I, sc. 4.

mental qu'il a dans *faire du feu, allumer le feu.* Ce sens détourné qu'on lui prête alors est donc une *figure de signification*, ce qu'on appelle en général un *trope*, d'un mot grec qui signifie *tour.*

Enfin, on entend par *figures de pensée,* celles qui tombent sur la pensée même, c'est-à-dire qui consistent dans la tournure qu'on donne à l'expression de cette pensée, et non dans les mots particuliers qu'on emploie, ou la construction grammaticale.

Si je dis, par exemple :

Les pauvres sont bien malheureux pendant l'hiver,

j'exprime simplement et sans figure une vérité d'expérience. Si j'exprime la même pensée de cette façon :

Combien les pauvres sont malheureux pendant l'hiver!

j'ajoute à ma pensée une forme exclamative qui la rend plus vive. Cette *exclamation* est donc une *figure de pensée.*

Il en serait de même si je disais :

Les pauvres *ne sont-ils pas* bien malheureux pendant l'hiver?

C'est toujours la même idée; mais j'ai pris ici une tournure interrogative; et cette *interrogation* qui ne sert pas véritablement à interroger, mais seulement à animer le discours, est encore une figure de pensée.

Occupons-nous maintenant d'étudier, non pas en détail, mais d'une manière générale et suffisante cependant, les principales de ces figures de *mots*, de *construction*, de *signification*, et de *pensée.*

CHAPITRE DEUXIÈME.

RÉPÉTITION.

FIGURES DE MOTS EN GÉNÉRAL; ANAPHORE; ÉPISTROPHE.

Les figures de mots reposent en général sur la répétition, l'opposition, la ressemblance ou la décomposition des mots; elles peuvent donc se classer sous ces quatre groupes : *figures de mots par répétition*, *figures par opposition*, *figures par ressemblance*, et *figures par décomposition.*

La *répétition* consiste à répéter un ou plusieurs mots. C'est une figure extrêmement commune, et à laquelle on donne quelquefois, pour en exprimer les diverses variétés, les noms différents que nous allons expliquer.

L'*anaphore* est la répétition d'un mot au commencement des phrases ou des membres de phrase.

Virgile, ayant employé cette figure pour peindre les regrets d'Orphée lorsqu'il eut perdu son épouse Eurydice[1], Delille a rendu les vers latins en conservant, autant que possible, la même tournure :

Tendre épouse, c'est *toi* qu'appelait son amour,
Toi qu'il pleurait la nuit, *toi* qu'il pleurait le jour.

Massillon, dans son *Petit Carême,* nous offre un bel exemple de cette figure :

L'ambitieux ne jouit de rien : *ni* de sa gloire, il la trouve obscure; *ni* de ses places, il veut monter plus haut; *ni* de sa prospérité, il sèche et dépérit au milieu de son abondance; *ni* des hommages qu'on lui rend, ils sont empoisonnés par ceux qu'il est obligé de rendre lui-même; *ni* de sa faveur, elle devient amère dès qu'il faut la partager avec ses concurrents; *ni* de son repos, il est malheureux à mesure qu'il est obligé d'être plus tranquille.

On trouve dans Boileau une anaphore remarquable, quand il dit[2] :

L'*argent*, l'*argent*, dit-on; sans lui tout est stérile;
La vertu sans l'argent n'est qu'un meuble inutile;
L'*argent* en honnête homme érige un scélérat;
L'*argent* seul au palais peut faire un magistrat.

L'anaphore est enfin une des figures les plus naturelles et les plus communes; elle convient dans tous les sujets, se prête à tous les tons, trouve sa place partout, jusque dans l'épigramme, où elle peut en faire tout le sel, comme on le voit dans celle-ci faite contre l'abbé Maury :

L'*abbé Maury* n'a point l'air impudent;
L'*abbé Maury* n'a point le ton pédant;
L'*abbé Maury* n'est point homme d'intrigue;
L'*abbé Maury* n'aime l'or ni la brigue;
L'*abbé Maury* n'est point un envieux;
L'*abbé Maury* n'est point un ennuyeux;
L'*abbé Maury* n'est cauteleux ni traître;
L'*abbé Maury* n'est point un mauvais prêtre;
L'*abbé Maury* du mal n'a jamais ri :
Dieu soit en aide au bon *abbé Maury!*

La répétition à la fin des membres de phrases, prenait, chez les rhéteurs grecs, le nom d'*épiphore* ou *épistrophe.*

L'épistrophe se présente plus rarement en français, parce qu'elle amène presque toujours des consonnances désagréables; cependant on ne la repousse pas dans le style comique, où elle réussit très-souvent.

Harpagon, dans Molière[3], répond par une épistrophe à son cuisinier qui lui demande beaucoup d'argent :

Que diable! toujours de *l'argent!* il semble qu'ils n'aient rien autre chose à dire : de *l'argent*, de *l'argent*, de *l'argent!* Ah! ils n'ont que ce mot à la bouche, *de l'argent!* toujours parler *d'argent!* voilà leur épée de chevet, *de l'argent.*

(1) *Géorg.*, liv. IV, v. 465.
(2) *Epître* V, v. 85.
(3) *L'Avare*, acte III, sc. 5.

Regnard dit de même dans sa comédie *Attendez-moi sous l'orme* [1] :

Il faut que vous vous promeniez *sans faire semblant de rien;* elle va venir *sans faire semblant de rien;* pour lors vous l'aborderez, vous, en *faisant semblant de rien;* elle vous écoutera en *faisant semblant de rien :* voilà comme se font les mariages aux Tuileries.

SYMPLOCE, ANADIPLOSE.

La répétition peut aussi se faire à la fois au commencement et à la fin des phrases. On trouve cette double figure désignée dans les traités de rhétorique sous le nom de *symploce,* qui veut dire *complexion, embrassement :* en effet, elle embrasse les deux figures précédentes.

Voltaire nous en offre un bel exemple dans ce passage tiré d'un de ses dialogues [2], où il veut montrer la toute-puissance de Dieu :

Qui fait le mouvement dans la nature? *c'est Dieu; qui fait* végéter toutes les plantes? *c'est Dieu; qui fait* le mouvement dans les animaux? *c'est Dieu; qui fait* la pensée de l'homme? *c'est Dieu.*

Cette figure rapide et véhémente est souvent employée dans la discussion, surtout lorsque celle-ci devient passionnée ou qu'on veut lui donner de la rapidité.

Thomas [3], pour faire apprécier Tacite, se sert de cette symploce :

Quel est l'homme qui a le mieux peint les vices et les crimes, et qui inspire le mieux l'indignation et le mépris pour ceux qui ont fait le malheur des hommes? Je répondrai *c'est Tacite. Qui donne* un plus saint respect pour la vertu malheureuse et la représente d'une manière plus auguste ou dans les fers ou sous les coups d'un bourreau? *c'est Tacite. Qui a le mieux* flétri les affranchis et les esclaves, et tous ceux qui rampaient, flattaient, pillaient et corrompaient à la cour des empereurs? *c'est* encore *Tacite.*

Lemercier, dans son poëme de *Moïse,* représente ce législateur répondant aux Hébreux soulevés contre lui, et calmant leur agitation tumultueuse, au moyen d'une symploce très-vive, mais à laquelle on peut reprocher de manquer un peu d'harmonie. La voici :

Aux champs de Mitzraïm *qui* fit tomber vos fers?
Moi; qui vous a tracé le chemin des déserts?
Moi; qui sut d'Amalec abattre la furie?
Moi; qui vous a donné des lois, une patrie?
Moi, dis-je, etc.

L'*anadiplose,* dont le nom signifie *redoublement,* est encore une espèce de répétition : elle consiste à placer deux fois de suite le même mot pour donner plus de force à l'expression.

Bossuet, par exemple, dit en parlant de la princesse d'Angleterre [4] :

(1) Sc. 9.
(2) *De Cu-su et de Cou,* 3e entretien.
(3) *Essai sur les éloges.*
(4) *Oraison funèbre.*

Et les princes et les peuples gémissaient *en vain; en vain* Monsieur, en vain le roi lui-même tenait Madame serrée par de si étroits embrassements.

La Bruyère [1] représente l'action du riche sur ceux qui l'entourent :

Il tient le milieu en se promenant avec ses égaux : il s'*arrête* et l'on s'*arrête;* il continue de *marcher* et l'on *marche.*

Ségrais a dit aussi dans une de ses *églogues:*

Clarisse aime les vers, faisons-en pour *Clarisse.*

Et Boileau [2] :

Le frère au même instant s'arma contre *le frère.*

Et Lafosse [3] :

Oui, chers amis, leur dis-je, *oui,* troupe magnanime.

Ce sont là des anadiploses. On voit qu'on peut sans inconvénient, comme l'anaphore, l'épistrophe et la symploce, la réunir sous le nom commun de *répétition.*

CHAPITRE TROISIÈME.

GRADATION. — TRADUCTION.

CLIMACE.

La *gradation,* ou *climace* (d'un nom grec qui signifie *échelle*), ou mieux encore la *concaténation,* comme dit Beauzée [4], est cette figure où l'on passe d'une idée à une autre en répétant le mot précédent. Elle tient donc à la répétition.

Pascal voulant nous représenter la grandeur de la nature dans les petites choses, invite l'homme à en chercher la preuve dans ce qu'il connaît des choses les plus délicates :

Qu'un ciron, par exemple, lui offre dans la petitesse de son corps des *parties* incomparablement plus petites; des *jambes* avec des *jointures;* des *veines* dans ces *jambes;* du *sang* dans ces *veines;* des *humeurs* dans ce *sang;* des *gouttes* dans ces *humeurs;* des *vapeurs* dans ces *gouttes.*

Dans le *Malade imaginaire* [5], M. Purgon, irrité de ce que son malade n'a pas pris le remède qu'il lui avait indiqué, le menace de tous les maux que la médecine peut énumérer :

Je veux qu'avant qu'il soit quatre jours vous deveniez dans un état incurable; que vous tombiez dans la *bradypepsie;* de la *bradypepsie* dans la *dyspepsie;* de la *dyspepsie* dans l'*apepsie;* de l'*apepsie* dans la *lienterie;* de la *lienterie* dans la *dyssenterie;* de la *dyssenterie* dans l'*hydropisie;* et de l'*hydropisie* dans la privation de la vie, où vous aura conduit votre folie.

(1) *Des biens de fortune.*
(2) *Satire sur l'honneur.*
(3) *Manlius,* acte III, sc. 5.
(4) *Encyclopédie,* mot *Concaténation.*
(5) Acte III, sc. 6.

La gradation n'a pas besoin, pour exister, d'être aussi longtemps continuée : une seule répétition y suffit quelquefois. Barthélemy [1] dit, en parlant de la Grèce à l'époque du printemps :

Tout renaissait pour *s'embellir;* tout *s'embellissait* pour plaire.

C'est une gradation par répétition bien qu'elle n'ait que deux membres. Il y en a encore une dans ces mots de Racine sur les perfectionnements que Corneille avait introduits dans le théâtre :

Aidé de la lecture des anciens, il fit voir sur la scène la *raison*, mais la *raison* accompagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont notre langue est capable.

TRADUCTION.

La *traduction* ou *dérivation* est encore une sorte de répétition qui consiste non pas à ramener exactement le même mot, mais à le faire passer par plusieurs de ses formes conjuguées ou dérivées. On sait qu'on appelle ainsi les mots liés entre eux, soit par l'analogie des nombres, des genres, des temps, des modes, soit par celle de l'étymologie et de la dérivation ordinaire.

Chrysale, dans les *Femmes savantes* [2], se plaint de la manie qui s'est emparée de tous ses gens, et les empêche de faire leur besogne :

Raisonner est l'emploi de toute la maison,
Et le *raisonnement* en bannit la *raison*.

J.-B. Rousseau, dans son allégorie du *Masque de Laverne*, introduit un hypocrite qui fait à cette déesse la prière suivante :

O des larrons déesse révérée
Toi qu'à Bayeux implore le Normand,
Apprends-moi l'art de tromper dextrement.
Fais qu'à *fourber* nul *fourbe* ne me passe,
Et qu'en *fourbant* honneur et los j'amasse.

Ces mots *raisonner, raisonnement, raison*, et ensuite *fourbe, fourber, fourbant*, qui tiennent évidemment à la même racine, forment ici la traduction ou dérivation dont il s'agit.

Pascal, dans une de ses *Provinciales* [3], joue d'une manière à peu près semblable sur les mots *suffire et suffisant :*

C'est-à-dire que cette grâce *suffit* quoiqu'elle ne *suffise* pas; c'est-à-dire qu'elle est *suffisante* de nom et *insuffisante* en effet.

Destouches a mis dans son *Glorieux* [4] :

Isabelle et Lisette avec gémissement
L'ont vite secourue, et par cérémonie
Toutes trois à présent *pleurent* de compagnie :
Car qu'une femme *pleure*, une autre *pleurera*,
Et toutes *pleureront* tant qu'il en surviendra.

(1) *Voyage d'Anacharsis.*
(2) Acte II, sc. 7.
(3) Lettre II.
(4) Acte III, sc. 9.

Thiébaut raconte dans ses *Mémoires*, que le roi de Prusse, interrogé sur ce que ses courtisans et lui faisaient à Potsdam, répondit :

Nous ne faisons que conjuguer le même verbe : je m'*ennuie*, tu t'*ennuies*, il s'*ennuie*, nous nous *ennuyons*, je m'*ennuyais*, je m'*ennuierai*.

M. Scribe a imité ce trait, dans une de ses pièces [1]. Un auteur à qui l'on demande comment tous ceux de sa coterie se font une réputation avec d'assez mauvais ouvrages, répond :

Rien de plus facile : je me *prône*, tu te *prônes*, il se *prône*, nous nous *prônons*.

La *traduction*, sous cette forme, prend quelquelquefois le nom de *polyptote;* c'est un nom grec qui signifie *plusieurs cas*, et qui indique qu'en effet plusieurs cas ou formes d'un même mot sont employés successivement dans la même phrase.

NOTATION DU NOM.

La traduction ou dérivation s'applique souvent au nom propre et rappelle le sens que ce nom paraît exprimer. On l'appelle alors *notation du nom, annomination.*

Cette figure était surtout commune dans les langues anciennes où presque tous les noms étaient significatifs.

Lorsque Esaü apprend qu'Isaac a donné sa bénédiction à son frère cadet, et lui a ainsi assuré tous les avantages sur lesquels il avait compté, il exprime sa douleur en ces termes :

C'est à bon droit qu'on lui a donné le nom de *Jacob* (le supplantateur); car voilà deux fois qu'il me *supplante :* il m'a dérobé mon droit d'aînesse, et vient encore de m'enlever ma bénédiction.

La *notation du nom* était tellement dans le génie de la langue hébraïque, que souvent on a changé ou modifié un nom propre lorsque de nouvelles circonstances pouvaient amener une autre interprétation.

Ainsi le premier nom d'Abraham fut *Abram*, qui signifie *père élevé;* mais Dieu, après lui avoir promis une nombreuse postérité, lui commande de changer son nom, et de s'appeler *Abraham* qui veut dire *père d'une grande multitude.*

Pareillement, lorsque Jésus-Christ choisit saint Pierre et lui remet la conduite et la direction des fidèles, il s'appuie sur le nom de cet apôtre [2] :

Je te dis que tu es *Pierre*, et sur cette *pierre* je bâtirai mon Eglise.

Quelques-uns ont critiqué cette pensée, di-

(1) *La Famille du baron.*
(2) Saint Matthieu, ch. XVI, ℣ 18.

sant que la suprématie de saint Pierre n'était fondée que sur un jeu de mots [1]. C'est une erreur : le jeu de mots a exprimé la pensée, il ne l'a pas fait naître; il n'est pas cause, mais effet : car c'est Jésus-Christ lui-même qui, dans la prévision de ce que devait être un jour saint Pierre, lui avait donné par avance, et pour obéir au génie de la langue hébraïque, le nom de Pierre. « Jésus l'ayant regardé, dit saint Jean [2], lui dit tu es Simon, fils de Jonas, désormais tu t'appelleras *Céphas*, ce qui veut dire *Pierre*. »

Cette notation du nom existait aussi dans la langue grecque.

C'est dans Homère une chose touchante que l'observation qu'il fait que les Troyens donnaient au fils d'Hector un autre nom que celui qu'il avait reçu de son père :

Andromaque portait sur son sein ce tendre enfant, ce fils bien-aimé d'Hector, aussi beau que le jour; Hector l'avait appelé Scamandrius; mais les Troyens le nommaient *Astyanax* (prince ou roi de la ville); car son père était le seul soutien d'Ilion.

Quoique notre langue ne prête pas autant que les langues anciennes à ces annominations, les exemples ne manqueraient pourtant pas absolument chez nous.

Dans le poëme de la *Table ronde*, Clara meurt en donnant le jour à un fils, et lui adresse en ces termes ses derniers adieux :

Bien *triste* hélas! je fus ici conduite :
Fruit douloureux d'un malheureux amour,
Triste j'étais quand je te mis au jour,
Et, tu le vois, plus *triste* je te quitte.
Prends nom *Tristan*.

Ce fut Tristan de Léonais, l'ami et l'émule de Lancelot du Lac, le plus fameux des chevaliers de la Table ronde.

M. de Marchangy a imité cette formule dans son roman intitulé *Tristan le voyageur*.

De nos jours cette figure est moins bien placée dans le style sérieux et noble que dans les facéties et les épigrammes dont elle fait quelquefois tout le sel.

Un mauvais poëte, nommé Laffichard ayant en 1735 donné, à la foire Saint-Laurent, un opéra-comique intitulé *la Nymphe des Tuileries*, cette pièce fut jugée si mauvaise, qu'on fit courir partout le distique suivant, qui n'a de remarquable que cette notation, traduction du nom propre [3] :

Quand l'*afficheur afficha Laffichard*,
L'*afficheur afficha* le poëte sans art [4].

(1) Voltaire, *Pensées de l'abbé de Saint-Pierre*.
(2) *Evang.*, ch. I, ℣ 42.
(3) *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 6.
(4) On peut, à propos de ces vers, rappeler ceux de Marot dans une complainte de Madame Louise de Savoie, mère de François Ier :

Cognac s'en *cogne* en sa poitrine blême,
Romorantin sa perte *rémémore*;
Anjou fait *joug*; *Angouléme* est de même;
Amboise en *boit* une amertume extrême;
Le *Maine* en *mène* un lamentable bruit.

CHAPITRE QUATRIÈME.

REFRAINS ET POËMES A REFRAIN.

DÉFINITION.

Comme on avait augmenté l'harmonie des vers en les coupant en stances, on chercha à augmenter l'harmonie des stances et des rimes par la symétrie des refrains. On appelle ainsi le retour du même mot ou du même vers, ou des mêmes vers, ou enfin de la même stance après un certain nombre d'autres vers.

L'emploi le plus simple et le plus naturel du refrain consiste sans doute à ramener le même vers après plusieurs autres, lorsque le sens le permet; c'est la forme antique qu'on retrouve dans les tragiques et les bucoliques grecs et latins.

Racine a employé cette forme de refrain dans quelques-uns de ses chœurs [1] :

O mortelles alarmes!
Tout Israël périt; pleurez mes tristes yeux :
Il ne fut jamais sous les cieux
Un si juste sujet de larmes!
O mortelles alarmes!
N'était-ce pas assez qu'un vainqueur odieux
De l'auguste Sion eût détruit tous les charmes,
Et traîné ses enfants captifs en mille lieux?
O mortelles alarmes!
Faibles agneaux livrés à des loups furieux,
Nos soupirs sont nos seules armes.
O mortelles alarmes!

On a surtout placé des refrains dans la chanson ou dans la poésie lyrique de petite dimension, après des stances égales. Béranger a montré quel usage on pouvait, sous cette forme, tirer des refrains, et que la gêne qu'ils imposent ne nuit ni à l'enthousiasme poétique, ni à l'élévation des pensées, ni surtout au coloris du style.

Voici, dans un genre moins élevé, une petite pièce imitée de l'anglais : *The Cypress Wreath*, attribuée à Walter Scott. Le refrain y comprend deux vers comme dans l'original :

Non, non, pour moi point de couronne,
Ou tressez-la de noirs cyprès.
Que le houx brille en nos forêts,
Que le lis d'éclat s'environne,
Je ne les cueillerai jamais
Lorsque Mathilde m'abandonne;
Non, non, pour moi point de couronne,
Ou tressez-la de noirs cyprès.

Le lierre et la vigne joyeuse
Parent le front de la beauté :
Le guerrier a souvent porté
Sur la tête un rameau d'yeuse.
Aux amants, ô myrte, tu plais,
Mais si Mathilde m'abandonne,
Non, non, pour moi plus de couronne,
Ou tressez-la de noirs cyprès.

Etale, orgueilleuse Angleterre,
Ta rose vantée en tout lieu;

(1) *Esther*, acte I, sc. 5.

Ecosse, orne ton bonnet bleu
De campanule ou de bruyère;
Irlande, que sur tes armets
La fleur verdoyante rayonne;
Mais pour moi, non, point de couronne,
Ou tressez-la de noirs cyprès.

VIEUX POËMES; TRIOLETS; RONDEAUX.

Les vieux poëtes français avaient employé les refrains sous des formes plus ou moins variées, dans de petits poëmes assujettis à diverses règles fort bizarres, et auxquels ces règles ont fait donner des noms particuliers.

Les plus connus de ces poëmes sont le *triolet*, le *rondeau*, la *ballade*, le *chant royal* et le *virelai*.

Le *triolet*, autrefois *rondel*, consiste à répéter le même vers trois fois dans un huitain.

J'emprunte l'exemple suivant à Froissard, poëte et historien du XIVe siècle, qui a fait beaucoup de ces petites pièces :

On doit le temps ainsi prendre qu'il vient,
Tout dit que pas ne dure la fortune :
Un temps se part et puis l'autre revient,
On doit le temps ainsi prendre qu'il vient.
Je me conforte, en ce qu'il me souvient,
Que tous les mois avons nouvelle lune :
On doit le temps ainsi prendre qu'il vient,
Tout dit que pas ne dure la fortune.

En voici un d'un style plus moderne et qui a de la grâce. Il est de Ranchin :

Le premier jour du mois de mai
Fut le plus heureux de ma vie.
Le beau dessein que je formai
Le premier jour du mois de mai !
Je vous vis et je vous aimai.
Si ce dessein vous plut, Silvie,
Le premier jour du mois de mai
Fut le plus heureux de ma vie.

Le triolet peut aussi prendre le caractère de l'épigramme, comme on le voit dans cette petite pièce écrite par Piron, à l'occasion du choix fait de l'abbé Séguy pour l'Académie, à laquelle, comme on sait, Piron ne put jamais parvenir :

Grâce à monsieur l'abbé Séguy,
Messieurs, vous revoilà quarante;
On dit que vous faites aussi
Grâce à monsieur l'abbé Séguy.
Par la mort de je ne sais qui
Vous n'étiez plus que neuf et trente;
Grâce à monsieur l'abbé Séguy,
Messieurs, vous revoilà quarante.

Le *rondeau*, autrefois *rondel*, se confondait dans l'origine avec le triolet qui portait le même nom; il consistait, comme lui, à ramener le premier ou les deux premiers vers au milieu et à la fin de la pièce, comme dans cet exemple tiré des poésies de Charles d'Orléans, père de Louis XII :

Allez-vous-en, allez, allez,
Soulci, soin et mélancolie,
Me cuidez-vous[1] toute la vie
Gouverner comme fait avez?
Je vous promets que non ferez,
Raison aura sur vous maistrie.
Allez-vous-en, allez, allez,
Soulci, soin et mélancolie.
Si jamais plus vous revenez,
Avecque votre compagnie,
Je prie à Dieu qu'il vous maudie
Et le jour que vous reviendrez.
Allez-vous-en, allez, allez,
Soulci, soin et mélancolie.

Depuis, le rondeau a changé de forme : on a fixé le nombre des vers qui y entrent à treize, avec un repos après le huitième. Le tout est sur deux rimes, et le refrain se compose non pas d'un vers entier, mais seulement du premier ou des premiers mots du premier vers. Ce dernier changement est de mauvais goût puisqu'il introduit dans la pièce deux vers sans harmonie et qui ne riment avec aucun des autres. D'ailleurs le sens en est tronqué, et ne rappelle pas entièrement celui du premier vers; quelquefois même on veut que les mots qui se représentent ainsi y viennent avec trois sens différents. Toutes ces difficultés ont ôté au rondeau son premier caractère qui était la naïveté, comme l'a dit Boileau[2], et y ont substitué la finesse mordante de l'épigramme.

En voici un exemple tiré de J.-B. Rousseau :

En manteau court, en perruque tapée,
Poudré, paré, beau comme Déiopée,
Enluminé d'un jaune vermillon,
Monsieur l'abbé, vif comme un papillon,
Jappe des vers qu'il prit à la pipée.
Phébus, voyant sa mine constipée,
Dit : Quelle est donc cette muse éclopée
Qui vient ici racler du violon
En manteau court?
— C'est, dit Thalie à son rouge trompée,
Apparemment quelque jeune Napée
Qui court en masque au bas de ce vallon.
— Vous vous trompez, lui répond Apollon,
C'est tout au plus une vieille poupée
En manteau court.

Le rondeau suivant, adressé à Benserade par Prépétit de Grammont, est plein de finesse et de gaîté satirique :

A la fontaine où s'enivre Boileau,
Le grand Corneille et le sacré troupeau
De ces auteurs que l'on ne trouve guère,
Un bon rimeur doit boire à pleine aiguière
S'il veut donner un bon tour au rondeau.
Quoique j'en boive aussi peu qu'un moineau,
Cher Benserade, il faut te satisfaire,
T'en écrire un : eh ! c'est porter de l'eau
A la fontaine.
De tes refrains un livre tout nouveau
A bien des gens n'a pas eu l'heur de plaire;
Mais quant à moi, j'en trouve tout fort beau,
Papier, dorure, images, caractères,
Hormis les vers qu'il fallait laisser faire
A La Fontaine.

(1) Me pensez-vous.
(2) *Art poëtique*, chant II, v. 140.

Le *rondeau redoublé* est une pièce de vers composée de cinq quatrains, tels que les quatre vers qui composent le premier terminent à tour de rôle les suivants. A ces vingt vers on ajoute, sous le nom d'*envoi*, un sixième quatrain, qui ramène à la fin et en dehors du dernier vers, les premiers mots du rondeau :

Epris d'amour pour la jeune Climène,
J'ai soupiré pour elle un jour ou deux :
Si l'insensible eût partagé ma peine,
J'aurais longtemps brûlé des mêmes feux.

Depuis l'instant qu'un dépit courageux
M'ôta du cœur cette passion vaine
Je ne saurais que plaindre un malheureux
Epris d'amour pour la jeune Climène.

Elle croyait me tenir dans sa chaîne;
Mais, quelque sot! pourquoi perdre des vœux?
Je sais trop bien qu'elle est fière, inhumaine :
J'ai soupiré pour elle un jour ou deux.

Je ne dis pas que mon cœur amoureux
N'eût soupiré pour elle une semaine :
J'aurais nourri cet amour dangereux
Si l'insensible eût partagé ma peine.

Divin Bacchus, ta liqueur souveraine
M'a garanti d'un incendie affreux :
Sans ton secours, élève de Silène,
J'aurais longtemps brûlé des mêmes feux.

ENVOI.

Garder six mois une fièvre quartaine
Est, à mon sens, un mal moins rigoureux
Que d'adorer une fille inhumaine
Qui de mepris relance un malheureux
Épris d'amour.

VIRELAI ; VILLANELLE.

Le *virelai* est encore un poëme à refrain dont le nom mérite une petite explication.

Le *lai* d'abord était une très-ancienne chanson française : c'était même autrefois, dit Roquefort, le chant consacré aux grands événements et aux nobles amours.

Plus tard le lai changea de forme. « Sur le modèle des petits trochaïques, dit le Père Mourgues [1]. Nos vieux auteurs s'étaient avisés de faire des lais en quantité de petits vers qu'ils distribuaient également dans des couplets et lisières (dont il ne paraît pas que le nombre ait été déterminé non plus que celui des vers de chaque couplet), avec de petits bouts de vers qui, ne pouvant remplir la ligne, laissaient un petit vide entre les couplets, ce qui fit qu'on appela encore le lai, *arbre fourchu*. Ces arbres fourchus étaient quelquefois employés pour des sujets lugubres ou de graves moralités. » Exemple :

Sur l'appui du monde
Que faut-il qu'on fonde
D'espoir?
Cette mer profonde
En débris féconde
Fait voir
Calme au matin l'onde,
Et l'orage y gronde
Le soir.

Quelquefois les poëtes faisaient un effort plus merveilleux; et, après avoir conduit quelque temps le lai sur une rime dominante, comme est ici *onde*, ils le faisaient tourner ou *virer* sur l'autre rime qui devenait dominante à son tour, comme serait ici *oir;* et voilà exactement ce que c'était que le virelai ancien qu'il a été à propos de faire connaître avant de parler d'une d'une autre sorte de virelai qui a été plus tard à la mode.

Le *virelai*, dans ce sens, est une sorte de petit poëme qui tourne sur deux rimes seulement. L'une de ces rimes domine dans toute la pièce; l'autre s'y joint de temps en temps pour faire un peu de variété; le premier ou les deux premiers vers se répètent dans la suite, ou ensemble, ou séparément, autant de fois qu'ils tombent à propos et forment le virelai.

En voici un exemple intitulé *le Rimeur rebuté :*

Adieu vous dis, triste lyre,
C'est trop apprêter à rire.
De tous les métiers le pire
Est celui qu'il faut élire
Pour mourir de male-faim,
C'est à point celui d'écrire;
Adieu vous dis triste lyre.

J'avais vu dans la satire
Pelletier cherchant son pain :
Cela devait me suffire;
M'y voilà, s'il le faut dire,
Faquin et double faquin :
Que de bon cœur j'en soupire!
J'ai voulu part au pasquin :
C'est trop apprêter à rire.

Tournons ailleurs notre mire,
Et prenons plutôt en main
Une rame de navire.
Adieu vous dis, triste lyre.

Je veux que quelqu'un désire,
Voire, brûle de nous lire;
Qu'on nous dore en maroquin;
Qu'on grave sur le porphyre
Notre nom, ou sur l'airain :
Que sur l'aile du zéphire
Il vole en climat lointain :
Ce maigre los où j'aspire
Remplit-il ma tire-lire?
En ai-je mieux de quoi frire?
S'habille-t-on de vélin?
Hélas! ma chevance expire,
Soucis vont me déconfire;
J'en suis plus jaune que cire.
Par un si fallot martyre
C'est trop apprêter à rire.

Et puis, pour un qui m'admire,
Maint autre et maint me déchire :
Contre mon renom conspire,
Veut la rime m'interdire;
Tel cherche un bon médecin
(S'il en trouve il sera fin),

(1) *Traité de la poésie française*, partie III, ch. 6.

Pour me guérir du délire;
Et comme à cerveau malsain
L'ellébore me prescrire.
Je ne suis ni le plus vain
Ni le plus sot écrivain.
Si sais-je bien pour certain
Qu'aisément s'enflamme l'ire
Dans le littéraire empire.
Despréaux toujours respire
Toujours franc, toujours mutin.
Adieu vous dis, triste lyre.

Jouter avec ce beau sire
Serait pour moi petit gain;
Sans bruit mes guêtres je tire.
C'est trop apprêter à rire.
Adieu vous dis, triste lyre.

J.-J. Rousseau a adressé à madame de Warens, sous le titre de *Virelai* une petite pièce divisée en stances égales, avec refrain, sur la prise de quatre rats. On voit que ce titre a été donné inexactement. Rousseau a fait là, seulement, des couplets à refrain, et non pas un virelai dans le sens où ce mot doit être entendu.

La *villanelle* est une chanson des bergers; elle avait, quant à sa forme quelque ressemblance avec le virelai. Les mêmes vers revenaient tantôt l'un, tantôt l'autre, à la fin de tous les couplets. Seulement ces couplets étaient très-courts, comme de trois ou quatre vers, et les pensées devaient y être pleines de douceur et de naïveté.

En voici une de Passerat.

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

Tu regrettes ta femelle :
Hélas! aussi fais-je moi.
J'ai perdu ma tourterelle.

Si ton amour est fidèle
Aussi est ferme ma foi.
Je veux aller après elle.

Ta plainte se renouvelle :
Toujours plaindre je me doi.
J'ai perdu ma tourterelle.

En ne voyant plus ma belle
Plus rien de beau je ne voi.
Je veux aller après elle.

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

BALLADE.

La *ballade* est une pièce de vers coupée en stances égales, et suivies d'un envoi d'un nombre de vers ordinairement moindre. Toutes les stances et l'envoi lui-même sont terminés par le même vers qui sert de refrain.

Les ballades les plus sévères sont sur deux rimes; mais, le plus souvent, on se contente de ramener dans les stances suivantes les rimes de la première.

Quelquefois même on se dispense de suivre cette règle, pour ne faire rimer que le refrain.

Madame Deshoulières et La Fontaine ont, sous Louis XIV, fait bon nombre de ballades; il y en a une de notre fabuliste qui est surtout célèbre par le sujet qu'elle traite et la manière dont elle est tournée : il ne s'agit de rien moins que de la morale des jésuites, et en particulier de celle d'Escobar, que La Fontaine élève ironiquement au-dessus de celle des jansénistes, si sévères pour eux-mêmes et pour les autres. Cette ballade dont on connaissait l'existence par trois vers cités dans Richelet, manquait à toutes les éditions des œuvres du poëte; elle fut heureusement retrouvée en 1811 par M. Barbier, bibliothécaire de l'empereur.

La suivante, du même, est intéressante parce qu'elle nous montre notre poëte s'occupant des affaires de sa commune et tâchant d'obtenir du surintendant Fouquet, une subvention pour réparer le pont de Château-Thierry :

Dans cet écrit, notre pauvre cité
Par moi, seigneur, humblement vous supplie,
Disant qu'après le pénultième été
L'hiver survint avec grande furie,
Monceaux de neige et grands randons de pluie,
Dont maint ruisseau croissant subitement
Traita nos ponts bien peu courtoisement.
Si vous voulez qu'on les puisse refaire,
De bons moyens, j'en sais certainement :
L'argent surtout est chose nécessaire.

Or d'en avoir, c'est la difficulté :
La ville en est de longtemps dégarnie.
Qu'y ferait-on? Vice n'est pauvreté :
Mais cependant, si l'on n'y remédie,
Chaussée et pont s'en vont à la voirie.
Depuis dix ans nous ne savons comment
La Marne fait des siennes tellement
Que c'est pitié de la voir en colère.
Pour s'opposer à son débordement,
L'argent surtout est chose nécessaire.

Si demandez combien en vérité
L'œuvre en requiert tant que soit accomplie,
Dix mille écus en argent bien compté
Sont justement ce de quoi l'on vous prie.
Mais que le prince en donne une partie,
Le tout s'il veut, j'ai bon consentement
De l'agréer sans craindre aucunement :
S'il ne le veut, afin d'y satisfaire,
Aux échevins on dira franchement :
L'argent surtout est chose nécessaire.

ENVOI.

Pour ce vous plaise ordonner promptement
Nous être fait du fonds suffisamment :
Car vous savez, seigneur, qu'en toute affaire,
Procès, négoce, hymen ou bâtiment,
L'argent surtout est chose nécessaire.

Voici une autre ballade de madame Deshoulières dont le sujet n'est pas administratif, mais moral : il s'agit du mariage, et du soin qu'on devrait avoir de ne conclure une telle union que quand on s'est assuré des ressources pour élever sa famille. Ces conseils, chez madame Des-

houlières, étaient malheureusement ceux de l'expérience, puisque elle et son mari n'avaient pas de fortune, et qu'elle fut plus tard obligée de recommander ses filles à la générosité du roi :

Dans ce hameau, je vois de toutes parts
De beaux atours mainte fillette ornée :
Je gagerais que quelque jeune gars
Avec Catin[1] unit sa destinée.
Elle a l'œil doux, elle a les traits mignards,
L'air gracieux, l'humeur point obstinée.
Mais grand défaut gâte tous ses attraits;
Point n'a d'écus; pour belle qu'on soit née,
L'amour languit sans Bacchus et Cérès.

De doux propos et d'amoureux regards
On ne saurait vivre toute l'année :
Jeunes maris deviennent tôt vieillards
Quand leur convient[2] jeûner chaque journée.
Soucis pressants chassent pensers gaillards;
Tendresse alors est en bref terminée;
S'il en paraît, ce n'est qu'*ad honores.*
Par maints grands clercs l'affaire examinée,
L'amour languit sans Bacchus et Cérès.

L'âtre entouré d'un tas d'enfants criards,
De créanciers la porte environnée,
D'un triste hymen tous les autres hasards
Font endurer peine d'âme damnée,
Et donnent joie aux voisins babillards.
Myrte dont fut la tête couronnée
Voir on voudrait transformer en cyprès.
D'un tel désir point ne suis étonnée;
L'amour languit sans Bacchus et Cérès.

ENVOI.

Vous qui d'amour suivez les étendards
Point ne croyez cauteleux papelards,
Disant : beauté suffit pour l'hyménée.
Si vous voulez en tout faire *florès*,
Qu'avec beauté grosse dot soit donnée :
L'amour languit sans Bacchus et Cérès.

La *ballade redoublée* est une ballade à deux refrains: l'un se place au milieu, l'autre à la fin de chaque stance, et ils se retrouvent encore dans l'envoi. Cette ballade est, du reste, soumise aux mêmes règles que la ballade ordinaire.

La ballade du *Frère Lubin*, de Marot, est de ce genre et peut être citée comme un modèle.

CHANT ROYAL.

Le *chant royal* est une ballade dans laquelle on a fixé d'avance le nombre des stances et celui des vers : il faut cinq stances, chacune d'onze vers, y compris le refrain. L'envoi, qui est ordinairement de cinq ou sept vers, doit commencer par un de ces mots : *sire, roi, prince, princesse,* etc.; c'est même de là, dit-on, que lui est venu son nom.

Du reste, il est pour les rimes asservi aux mêmes règles que la ballade; seulement le style en doit être plus pompeux, et les pensées plus magnifiques. Ordinairement le sujet qui fait le corps de cette pièce est emprunté de la fable, des métamorphoses ou de quelque trait éclatant de l'histoire, et l'envoi est une sorte d'explication de l'allégorie. De là, la grandeur et la magnificence du chant royal, ainsi qu'on le peut voir dans l'exemple suivant, cité par le Père Mourgues[1], comme ayant remporté le prix aux jeux Floraux de Toulouse :

ANTÉE.

Modèle des héros, Alcide infatigable,
Toi qu'un père immortel rendit trop odieux,
Des fureurs de Junon écueil inébranlable,
Toujours haï du ciel, toujours digne des cieux;
Ta valeur se fit jour jusqu'au sombre rivage.
De l'Olympe et des dieux lorsqu'Atlas se soulage,
Tu soutiens le fardeau qui fit plier Atlas :
Après douze travaux, après mille combats,
Tu penses respirer au bout de ta carrière;
Et tu ne t'attends pas à te voir sur les bras
Un tyran qui triomphe en mordant la poussière.

Ivre de sang humain, de sang insatiable
Antée, affreux Titan, croit honorer les dieux,
Gardant pour leurs autels les reliefs de sa table :
Que ne couvre-t-on pas d'un zèle spécieux!
De crânes entassés, par un triste carnage,
Il prépare à Neptune un sanguinaire hommage,
Tout un temple bâti de ce funeste amas.
Jusqu'où va la fureur des dévôts scélérats!
A celle de ce monstre oppose une barrière,
Immole au dieu des flots qui hait tels attentats
Un tyran qui triomphe en mordant la poussière.

Vois te tendant les mains un reste déplorable
Des barbares repas du géant furieux :
A la trace du sang, suis, vengeur équitable,
L'homicide altéré qui dépeuple ces lieux.
L'implacable Junon qui met tout en usage
Pour se venger sur toi de son époux volage,
Plus timide que toi te précède ou tu vas;
Brave de son courroux les impuissants éclats :
Brave le désespoir d'une épreuve dernière
Qui garde pour trophée à ton bras déjà las
Un tyran qui triomphe en mordant la poussière.

Ah! je vous vois aux mains : le Typhée effroyable
Ecumant de la bouche, étincelant des yeux
Te destine en son temple un endroit remarquable :
Il pense avoir ta tête, ornement curieux.
Mais qu'elle soutient mal, cette inutile rage,
De tes coups redoublés le foudroyant orage :
Il chancelle, c'est fait, il tombe, quel fracas!
Victoire!... mais que vois-je? il se relève, hélas!
Et sa chute lui rend sa vigueur tout entière :
Je vois reprendre haleine et raffermir ses pas
Un tyran qui triomphe en mordant la poussière.

La Terre en ce danger, mère trop pitoyable
A son fils qui l'embrasse offre un secours pieux;
Étendu sur la poudre, il devient indomptable
Et le coup qui l'abat le rend victorieux.
Héros! tu n'en es point à ton apprentissage :
Tu lui fais perdre terre, il perd son avantage,
Les dieux qu'il crut servir font gloire d'être ingrats :
Lors moins rude jouteur que pesant embarras
Il vomit dans les airs son âme carnassière :
Ainsi devait trouver dans les airs son trépas
Un tyran qui triomphe en mordant la poussière.

(1) Diminutif de *Catherine*, nom de paysanne.
(2) Quand il leur arrive.

(1) *Traité de la poésie française*, partie III, ch. 5.

ENVOI.

Prince, l'antiquité sous cette double image
Nous a peint le plaisir assailli du courage :
Le souvenir du ciel affaiblit ses appas
Trop puissants sur un cœur voluptueux et bas,
Qui trouvent leur amorce au sein de la matière :
Terrestre, impérieux, le plaisir n'est-il pas
Un tyran qui triomphe en mordant la poussière?

CHAPITRE CINQUIÈME.

IMITATION.

DÉFINITION; ONOMATOPÉE.

L'*imitation* est une figure qui consiste à imiter soit les sons naturels, soit les mots eux-mêmes : la ressemblance qu'on obtient ainsi produit quelquefois un heureux effet.

Lorsqu'on imite les sons naturels par des mots faits exprès, on dit que ce sont des *onomatopées*. Ce mot signifie *création, fabrication d'un nom;* et, en effet, il est probable que les onomatopées ont présidé, dans beaucoup de lieux, à la formation des noms : ainsi, on a appelé *coucou* l'oiseau dont le chant fait entendre ces sons; on a nommé *trictrac* la table ou la caisse sur laquelle on fait rouler les dés, et le jeu qu'on joue sur cette caisse, à cause du bruit que font les dés dans les cornets et sur les tables. Cette origine est, du moins, rendue fort probable par ces vers de Molière[1] :

Puis, outre tout cela, vous faisiez sous la table
Un bruit, un *triquetrac* de pieds insupportable.

C'est encore par onomatopée qu'on a dit que le mouton *bêle*, que le chat *miaule*, qu'un petit chien *jappe*, que le cochon *grogne*, que le dindon *glougloute*, que le pigeon et la colombe *roucoulent*, que le corbeau *croasse*, que la grenouille *coasse*, que la cigale *craquette*, etc.

Quelquefois on a fait des onomatopées tout exprès. Aristophane, dans sa pièce des *Grenouilles*, fait chanter un chœur dont le refrain est *brrre ké ké kex, coax, coax;* et J.-B. Rousseau a été si content de ce vers, qu'il l'a transporté dans une fable, où il dit d'une grenouille :

A ces mots la bête aquatique
Du fond de son petit thorax
Leur chanta pour toute musique
Brrre ké ké kex! coax! coax!

Ennius ayant à peindre le son de la trompette, a forgé pour cela le mot très-expressif de *taratantara*, que Virgile, cependant, n'a pas trouvé digne de la majesté épique[2] :

Le son que produit une bouteille en se vidant est assez bien représenté par *glouglou*, que l'on trouve déjà dans un petit conte latin qui nous est parvenu de l'antiquité, et dont nous avons fait en français un substantif. Molière l'a employé dans son *Médecin malgré lui*[1], quand il fait chanter à ce personnage :

Qu'ils sont doux
Bouteille ma mie;
Qu'ils sont doux
Vos petits *glouglous*.

Madame Deshoulières a pris aussi pour le refrain d'une de ses ballades :

Le doux *glouglou* que fait une bouteille.

HARMONIE IMITATIVE.

Il arrive quelquefois qu'un auteur, qu'un poëte cherchent à peindre les objets par le son des mots qu'ils réunissent dans leurs phrases : c'est ce qu'on appelle *harmonie imitative*. Elle diffère de l'onomatopée, en ce que celle-ci forge ses mots, tandis que l'harmonie imitative arrange seulement les mots déjà connus et usités.

Racine fait dire à Oreste dans *Andromaque*[2], quand il croit voir les Furies :

Eh bien! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes?
Pour qui *sont ces ser*pents qui *sif*flent *sur* vos têtes?

Et certes, si Racine n'avait pas vu dans ces *s* répétées une certaine imitation du sifflement des serpents, il n'eût pas laissé subsister un vers qui n'était plus remarquable que par sa dureté.

De même, lorsque Boileau, dans ses *Héros de romans*, fait réciter à la Pucelle d'Orléans ces vers extraits du poëme de Chapelain :

Un seul en*droit* y mène et de ce seul en*droit*
Droite et roide est la côte et le sentier *étroit*,

qu'il faut prononcer, comme du temps de Boileau, *endrouèt, drouète, et rouède, étrouèt;* et que Pluton s'écrie à ce sujet : *Ah! elle m'écorche les oreilles!* le vers est très-dur assurément; mais il est bien probable que Chapelain a voulu, par cette dureté même, peindre la difficulté du sentier qui mène à la gloire.

De nos jours il arrive de temps en temps que les poëtes mettent dans leurs ouvrages des vers où il est difficile de ne pas reconnaître une intention d'harmonie imitative. M. de Lamartine dit, dans ses *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient*[3] :

Je venais de quitter la terre dont le bruit
Loin, bien loin sur les flots vous tourmente et vous suit:
Cette Europe *où tout croule, où tout craque, où tout lutte,*
Où de quelques débris chaque heure attend la chute.

Assurément ce troisième vers ne s'est point trouvé là par hasard. L'auteur a eu une intention quand il a rassemblé ces sections de vers :

(1) *L'Étourdi*, acte IV, sc. 5.
(2) *Énéide*, liv. IX, v. 503.

(1) Acte I, sc. 6.
(2) Acte V, sc. 5.
(3) In-8°, 1835.

où tout croule, où tout craque, où tout lutte. C'est donc de l'harmonie imitative.

Tout le monde n'est pas d'accord sur la valeur des vers imitatifs. Delille nous les recommande dans les vers suivants, imités de Pope, et qu'il donne en même temps comme exemple :

Peins-moi légèrement l'amant léger de Flore
Qu'un doux ruisseau murmure en vers plus doux encore.
Entend-on de la mer les ondes bouillonner ?
Le vers comme un torrent en roulant doit tonner.
Qu'Ajax soulève un roc et le lance avec peine,
Chaque syllabe est lourde et chaque mot se traîne.
Mais vois d'un pied léger Camille effleurer l'eau :
Le vers vole et la suit aussi prompt que l'oiseau.

DANGER DE L'HARMONIE IMITATIVE.

Malgré la recommandation de Delille, et les éloges donnés par quelques critiques à cette recherche de voyelles et de consonnes, il est permis de penser que ce travail pénible donné tout entier au triage des syllabes, est une occupation puérile et de petit effet.

Sans doute, dans quelques circonstances, les poëtes ou les orateurs n'ont pas été fâchés de rencontrer ces hasards heureux où le son s'accordait assez bien avec l'idée; mais c'est les rabaisser beaucoup de croire qu'ils s'y sont attachés autant qu'on nous le dit. C'est surtout une grave erreur de s'imaginer qu'on trouve chez eux un grand nombre d'exemples de cette harmonie.

La vérité est que quand des vers sont bien faits, doux, coulants, harmonieux et expressifs, un bon lecteur donne naturellement à sa voix, quand il les prononce, le ton le plus propre à en faire ressortir le sens : et l'on se persuade alors que le poëte a mis dans la suite de ses syllabes une différence qui n'est que dans la prononciation.

Ainsi ces vers de Boileau[1], souvent cités :

J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène
Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
Roule plein de gravier sur un terrain fangeux,

présentant deux idées absolument contraires, la voix fait sentir cette opposition; et l'on suppose aux deux premiers une douceur, et aux derniers une rudesse opposées comme les idées.

Quel est pourtant le moyen physique qu'a pu employer Boileau ? Il n'y en a pas d'autre que le redoublement d'une certaine lettre. On conçoit, en effet, que comme il y a des voyelles plus éclatantes ou plus sourdes, des articulations plus douces ou plus dures, la réunion faite exprès de plusieurs lettres du même caractère peut donner aux vers un son particulier et reconnaissable pour l'oreille.

Or, dans les vers cités ici, c'est précisément la même articulation, c'est l'*r* qui se trouve répétée dans les deux distiques : on la compte six fois dans le premier, et huit fois dans le second. Certes, ce n'est pas cette différence qui peut mettre dans l'expression vocale l'opposition qu'on y croit trouver, et qui ne vient la plupart du temps, comme je l'ai dit, que de la manière de lire.

En examinant sous cet aspect un grand nombre des exemples d'harmonie imitative donnés dans nos poëtes, on verra souvent cette prétendue harmonie s'évanouir : il ne restera que l'harmonie ordinaire du langage, celle qui est vraiment louable, et que l'on doit s'efforcer d'obtenir[1].

TAUTOGRAMMES.

Nous avons vu que le moyen le plus général et peut-être unique de l'harmonie imitative, c'était le retour fréquent de la même lettre ou de la même syllabe.

L'oreille paraît avoir souvent éprouvé un certain plaisir à cet effet; du moins on en trouve des exemples nombreux, 1° dans les mots du langage des enfants, qui, presque tous se forment d'une syllabe redoublée : *papa, maman, dada, bobo, dodo, nanan, lolo*, etc.;

2°. Dans quelques noms de nations, comme *Barbares, Tatars, Bérébères*, etc.;

3°. Dans quelques mots imitatifs, comme *coucou, cricri, trictrac, olala!* etc.;

4°. Dans quelques phrases populaires, et notamment dans de vieux proverbes comme celui-ci : *Tel croit guiller*[2] *Guillot que Guillot guille.*

Or, si l'oreille a quelquefois reçu avec plaisir ces sons répétés, des poëtes ont aussi fait leurs efforts pour n'admettre dans un vers que telle ou telle lettre. On a donné à ces arrangements puérils le nom de *tautogrammes*, qui signifie *mêmes lettres.*

Il nous reste des anciens des vers faits dans ce système. On en a un d'Ennius où toutes les syllabes commencent par un *t*.

Ces efforts furent imités dans le long loisir des moines du moyen âge. Baillet cite un Petrus Placentius, Allemand, qui publia un poëme tautogramme intitulé *Pugna porcorum* (le *Combat des porcs*), dont tous les mots commençaient par des *p*. Le poëme a 850 vers. L'auteur se cache sous le nom de *Publius Porcius.*

Un autre auteur allemand, nommé Christianus Pierius, a composé, sur Jésus-Christ crucifié, un poëme de 1200 vers, dont tous les mots commencent par un *c*.

Dans le IXe siècle, Hubaud, religieux bénédictin de Saint-Amand, dédia à l'empereur Charles le Chauve un poëme composé à l'honneur des chauves, et dont tous les mots commençaient par un *c*.

RIME SÉNÉE.

Ces difficultés ont été imitées en français à

(1) *Art poétique*, chant I, v. 167.

(1) Voyez la *Revue de l'Instruction publique*, p. 974.
(2) Tromper.

l'époque où l'on croyait qu'elles ajoutaient beaucoup à la valeur des vers : on faisait, sinon des poëmes, au moins des vers de ce genre; c'est ce qu'on appelait *rime sénée.*

*M*iroir *m*ondain, *m*adame *m*agnifique,
*A*rdent *a*mour, *a*dorable *A*ngélique.

On voit que tous les mots du premier vers commencent par une *m*, tous ceux du second par un *a*.

Marot a fait une pièce où il intercale plusieurs vers ainsi composés[1] :

Ces mots finis demeure mon semblant
*T*riste, *t*ransi, *t*out *t*erni, *t*out *t*remblant;
*S*ombre, *s*ongeant, *s*ans *s*ûre *s*outenance,
*D*ur *d*'esperit, *d*énué *d*'espérance,
*M*élancolic, *m*orne, *m*arri, *m*usant,
*P*âle, *p*erplex, *p*eureux, *p*ensif, *p*esant.

On voyait autrefois sur la porte du cimetière de Saint-Séverin une inscription faite dans ce système :

Passant, penses-tu *pas passer par* ce *passage*
Où *passant* j'ai *passé?*
Si tu n'y *penses pas, passant*, tu n'es *pas* sage :
Car, en n'y *pensant pas*, tu te verras *passé.*

C'était, dit l'auteur cité[2], défigurer par une misérable recherche les idées graves et convenables au sujet.

On a quelquefois, de nos jours, imité ces difficultés, mais presque toujours on l'a fait par plaisanterie. C'est dans une comédie, et pour tourner un personnage en ridicule, qu'on lui fait débiter ce vers :

*C*iel! *s*i ceci *s*e *s*ait, *s*es *s*oins *s*ont *s*ans *s*uccès!

ou cet autre :

*C*es *c*yprès *s*ont *s*i loin qu'on ne *s*ait *s*i *c*'en *s*ont.

Au reste, le hasard a quelquefois fourni pour ces tautogrammes des rencontres heureuses. Un pauvre homme venu à Paris pour un procès, attendait depuis longtemps. Il remarqua sur la porte de son juge ces lettres, P. P. P. P., initiales des mots latins qui signifient *premier président du parlement de Paris.* Il demanda à Piron, qui se trouvait là, ce qu'elles pouvaient signifier, et celui-ci les expliqua par : *Pauvre plaideur, prends patience.*

Le tautogramme prend le nom de *tautophonie* (même voix) quand, au lieu de la consonne, c'est la voyelle ou le son proprement dit qui se trouve constamment répété. Comme cette répétition est souvent fort désagréable, on l'appelle aussi *cacophonie*, qui veut dire *mauvais son.*

En voici un exemple. Un magistrat, pendant les guerres civiles de la Fronde, ordonnant que l'on tendît une chaîne dans une rue, le fit en ces termes :

Qu'at*tend-on donc tant?* que ne la *tend-on donc tôt?*

CHAPITRE SIXIÈME.

IMITATION DES MOTS.

PARONOMASE.

L'imitation appliquée aux mots consiste à réunir, à opposer ou à faire confondre des mots qui apportent à l'oreille un son semblable ou à peu près semblable. Nous savons déjà[1] que les mots qui se prononcent de même, comme *ancre* et *encre*, *antre* et *entre*, s'appellent *homonymes;* et que ceux qui se prononcent à peu près de même, comme *portion* et *potion*, *amnistie* et *armistice*, sont des *paronymes.*

La figure qui les rapproche ou les confond s'appelle *paronomasie*, ou plus souvent, mais moins correctement, *paronomase.*

En voici un exemple. Lorsque Caracalla eut tué son frère Géta, comme le préteur Faustin énumerait les triomphes de cet empereur et lui donnait les noms de *très-grand Sarmatique* et *très-grand Parthique*, qui rappelaient ses expéditions contre les Parthes et les Sarmates, Helvius Pertinax, fils de l'empereur de ce nom, s'écria :

Ajoutez : et le très-grand *Gétique.*

Ce mot paraissait s'appliquer aux batailles contre les Gètes : il se rapportait, en effet, au meurtre de Géta. Aussi dit-on que Caracalla en fut tellement irrité, qu'il fit mourir Helvius Pertinax[2].

C'est à la paronomase qu'il faut rapporter presque tous les jeux de mots connus sous le nom de *calembours;* ce sont, en général, des équivoques ou ambiguïtés fondées sur la ressemblance des sons.

Cicéron, chez les Romains, avait un goût particulier pour ces abus de mots. Quintilien rapporte[3] qu'un Romain qui passait pour fils d'un cuisinier, sollicitait auprès de lui le suffrage d'un autre. Cicéron lui dit alors : *Je te favoriserai aussi.* Mais le mot latin *quoque*, qui voulait dire *aussi*, se prononçait exactement comme *coque*, qui signifiait *un cuisinier* à qui on adressait la parole; de sorte que sa phrase pouvait s'entendre ainsi :

Je te favoriserai, *cuisinier.*

Il lui rappelait donc malignement l'état de son père.

Les discours du même orateur contre *Verrès* sont remplis d'allusions au nom de ce préteur, qui, en latin, signifiait un verrat, un porc.

(1) *Voyez* Quicherat, *Traité de versification française*, p. 358.
(2) Quicherat, *ibid.*

(1) *Voyez* t. I, p. 18.
(2) Spartien *Antonin et Géta*, ch. 6.
(3) *Instit. orat.*, liv. I, ch. 3, n° 48.

Un jour il se tira d'embarras à l'aide d'une paronomase singulière, dont le succès, attesté par Quintilien[1], ne nous donnera pas une haute idée de la manière dont les Romains rendaient la justice. Un témoin chargeait beaucoup le client de Cicéron; et l'accusateur, appuyant sur cette déposition, lui demandait ce qu'il dirait de *Sextus Annalis :* c'était le nom de ce témoin. Ces mots, en latin, n'étaient pas seulement un nom propre, ils désignaient aussi le *sixième livre des Annales* d'Ennius. Cicéron profita donc de l'équivoque, et, au lieu de réfuter la déposition du témoin, il récita un vers qui appartenait à ce sixième livre.

HOMONYMIES FRANÇAISES.

La langue française prête beaucoup à ces sortes de jeux de mots. Il est facile d'en abuser. On en a, en effet, abusé de très-bonne heure; et des écrivains sensés se sont plaints de cet abus en termes plus ou moins vifs. Rabelais dit[2], par exemple :

En pareilles ténèbres sont compris ces glorieux de cour et transporteurs de noms, lesquels voulant en leurs devises signifier *espoir*[3] font pourtraire une *sphère;* des *pennes*[4] d'oiseaux pour des *peines;* de *l'ancholie* pour *mélancolie;* un *lit sans ciel* pour un *licencié....* qui sont homonymies tant ineptes, tant fades, tant rustiques et barbares, que l'on devroit attacher une queue de renard au collet et faire un masque d'une bouse de vache à un chacun d'iceux qui en voudroient dorénavant user en France, après la restitution des bonnes lettres.

Molière n'a pas été moins sévère; il dit, dans la *Critique de l'Ecole des femmes*[5] :

La jolie façon de plaisanter pour des courtisans! et qu'un homme montre d'esprit lorsqu'il vient vous dire: Madame, vous êtes dans la place Royale, et tout le monde vous voit de trois lieues de Paris; car chacun vous voit de *bon œil;* à cause que *Bonneuil* est un village à trois lieues d'ici. Cela n'est-il pas bien galant et bien spirituel?

Malgré ces condamnations, Rabelais et Molière eux-mêmes n'ont pas hésité à employer les jeux de mots que la paronomase leur présentait, et réellement il y en a de fort heureux, et qu'une rigidité excessive pourrait seule faire condamner.

Lorsque, dans le *Mariage forcé*[6], Pancrace demande à Sganarelle de quelle langue il veut se servir, celui-ci lui répond :

Parbleu! de la *langue* que j'ai dans ma bouche, je crois que je n'irai pas emprunter celle de mon voisin,

il est bien évident qu'il joue sur le mot pour le seul plaisir d'y jouer. La question de Pancrace ne laissait pas de doute que *langue* ne fût ici prise dans le sens de *langage;* mais, dans la position de Sganarelle, cette boutade ne saurait être mal reçue.

On connaît le mot de Boileau sur un homme dont il n'avait pas bonne opinion, et qu'on lui disait être obligé de garder le lit :

Quelle *fatalité!* (*Quel fat alité!*)

Madame de Sévigné, dans une lettre qu'elle écrit à sa fille[1], joue de même sur un mot; elle dit de son fils et de La Mousse, qui aimaient à lire avec elle :

Quand les affaires me séparent d'eux, ils me trouvent ridicule de préférer un *compte* de fermier aux *contes* de La Fontaine.

Quand Nivelle de la Chaussée mit à la mode ce genre de pièces qu'on a appelées le *comique larmoyant,* Piron fit contre lui l'épigramme suivante, dont tout le sel vient d'une homonymie très-ingénieuse :

Connaissez-vous sur l'Hélicon
L'une et l'autre Thalie?
L'une est chaussée, et l'autre non :
Mais c'est la plus jolie;
L'une a le rire de Vénus,
L'autre est froide et pincée :
Honneur à la belle aux pieds nus;
Nargue de *La Chaussée.*

Le poëte Roi passait pour avoir reçu plusieurs fois des coups de bâton pour prix de ses vers satiriques. Un jour qu'il disait à l'Opéra qu'il travaillait à un *ballet,* une voix s'écria derrière lui :

Un *balai,* monsieur! prenez garde au manche!

La manie de ces mots à double sens était devenue générale à la fin du règne de Louis XV et au commencement du règne de Louis XVI. M. de Bièvre avait, plus que personne, contribué à l'établir. On a réuni sous son nom un grand nombre de ces jeux d'esprit. Il y en a de fort mauvais, il y en a d'autres qui sont, au contraire, assez heureux.

Louis XVI lui demandait un jour un calembour sur lui-même; de Bièvre lui répondit :

Ah! sire, vous n'êtes pas un *sujet.*

Deux personnes, après s'être souffletées, se disposaient à se battre en duel. On pria M. de Bièvre de s'interposer et d'apaiser cette querelle; il répondit :

Vous plaisantez! est-ce que j'ai l'air d'un *raccommodeur de soufflets.*

Il se promenait un jour à la campagne avec

(1) *Instit. orat.*, liv. VI, ch. 3, n° 86.
(2) *Gargantua*, liv. I, ch. 9.
(3) On prononçait *espouer.*
(4) Plumes.
(5) Sc. 1.
(6) Sc. 6.

(1) 31 mai 1671.

un gros homme qui lui dit qu'il sauterait bien un fossé, mais qu'il craignait de tomber dedans :

Ah ! monsieur, il serait *comblé* de vous recevoir.

Finissons ces citations d'abus d'homonymes par cet exemple assez connu. Un musicien voyant entrer aux Tuileries trois femmes fort laides, dont l'une était boiteuse, la seconde habillée de blanc, la troisième vêtue de noir, s'écria :

Voilà une *blanche*, une *noire* et une *croche*, qui toutes ensemble ne valent pas un *soupir*.

PARONYMIES.

Les plaisants n'ont pas moins abusé des paronymes. Molière avait livré à la risée de tout le monde l'abbé Cotin, sous le nom de *Trissotin*.

Madame de Sévigné[1], faisant allusion à la faveur dont commençait à jouir madame de Maintenon, rapporte que

Les courtisans appellent tout bas madame de *Maintenon*, madame de *Maintenant*.

Voltaire ayant à se plaindre de Fréron, le mit, sous le nom de *Frélon*, dans sa comédie de l'*Ecossaise*. Rien n'est plus commun que cette altération du nom propre dans les satires personnelles et dans les épigrammes.

Piron a fait contre Voltaire et Laharpe, mais plus encore contre ce dernier, à cause de la paronomase par laquelle il le désigne, une des épigrammes les plus sanglantes que nous ayons :

Quand *la Harpie*, oracle du *Mercure*
Du grand Rousseau[2] vient déchirer le nom;
Et que pour prix de cette insulte obscure
Voltaire élève au ciel ce myrmidon :
Expliquez-moi qui des deux, je vous prie,
De plus d'opprobre a souillé son pinceau :
Ou *la Harpie* en déchirant Rousseau,
On bien Voltaire en louant *la Harpie*.

Gilbert, dans la satire en prose intitulée le *Carnaval des auteurs*, a désigné par des paronymes plusieurs de ceux à qui il en voulait : d'Alembert est devenu *Froid-Lambert ;* Palissot, *Faible-sot ;* l'abbé Sabatier, *l'abbé du Sabbat*, etc., et ainsi de suite.

Il y a dans le *Barbier de Séville*[3] une scène très-comique où le comte Almaviva, déguisé en soldat ivre, apporte un billet de logement au médecin Bartholo, et l'appelle successivement *Docteur Balordo, Barque-à-l'eau, Barbe-à-l'eau* et *Barbaro*, si bien que Bartholo s'écrie :

On dirait que cet homme se fait un malin plaisir de m'estropier de toutes les manières possibles. Allez au diable, *Barbaro, Barbe-à-l'eau !*

On conçoit combien il serait facile de multiplier les exemples ; j'aime mieux finir en rappelant une combinaison assez piquante de mots voisins les uns des autres, et que la circonstance qui l'amena rend curieuse.

Des voyageurs affamés n'avaient trouvé dans une auberge que des viandes très-dures, contre lesquelles la faim les forçait de s'escrimer longtemps avant de pouvoir les avaler. Un d'eux leur dit :

Messieurs, ce n'est pas ici le combat des *Horaces* contre les *Curiaces*, mais bien celui des *voraces* contre les *coriaces*.

CHAPITRE SEPTIÈME.

HOMÉOPTOTES. — HOMÉOTÉLEUTES.

DÉFINITION ; HOMÉOPTOTES.

Il faut ranger encore parmi les figures de mots par imitation les *homéoptotes* et *homéotéleutes* des anciens rhéteurs, que nous avons appelées en français *chutes semblables* et *désinences semblables*.

Les *homéoptotes*, ou *chutes semblables*, consistent à composer la phrase de mots semblablement arrangés et qui se répondent en quelque sorte les uns aux autres dans les membres où ils entrent.

Bourdaloue dit, dans un de ses sermons, en parlant de l'oubli et de l'abandon des pauvres :

A la vue de leur misère, *on rougirait* de ses excès, *on aurait* honte de ses délicatesses, *on se reprocherait* ses folles dépenses, et l'*on* s'en *ferait* avec raison des crimes.

Ne voyez-vous pas qu'ici ces quatre membres sont composés exactement de même : *on* est le sujet, tous les verbes sont au conditionnel, tous ont un complément. Les mots, sans être identiques, ont donc entre eux cette analogie de position et d'accidents qui forme l'homéoptote.

La Bruyère peint en traits fort vifs la manie de l'amateur des fleurs :

Vous le voyez planté et qui a pris racine au milieu de ses tulipes et devant la solitaire : *il ouvre* de grands yeux, *il frotte* ses mains, *il se baisse, il la voit* de plus près, *il* ne *l'a* jamais *vue* si belle, *il a* le cœur épanoui de joie.

Et un peu plus loin :

Il revient enfin à la solitaire, où *il se fixe*, où *il se lasse*, où *il s'assied*, où *il oublie* de dîner.

Massillon en donne encore un bel exemple, quand il dit dans un de ses sermons :

Si tout meurt avec nous, *les lois sont* donc une servitude insensée ; *les rois* et *les souverains*, des fan-

(1) Lettre du 18 septembre 1680.
(2) Il s'agit ici de J.-B. Rousseau.
(3) Acte II, sc. 12, 13, 14.

tômes que la faiblesse des peuples a élevés; *la justice* une usurpation sur la liberté des hommes; *la loi des mariages*, un vain scrupule; *la pudeur*, un préjugé; l'*honneur* et la *probité*, des chimères; *les incestes*, *les parricides*, *les perfidies noires*, des jeux de la nature et des noms que la politique des législateurs a inventés.

HOMÉOTÉLEUTES.

Les *homéotéleutes*, ou *les désinences semblables*, diffèrent un peu des homéoptotes; ce sont des formes de langage par lesquelles on place à la fin des phrases ou des membres de phrases des mots de même finale.

Bourdaloue, par exemple, dit dans son *Oraison funèbre du prince de Condé:*

Cette fermeté d'âme que jamais nul obstacle *n'arrêta*, que jamais nul péril *n'épouvanta*, que jamais nulle résistance ne *lassa* ni ne *rebuta*.

Un peu plus loin, il loue dans son héros

Cette activité qui le partageant, pour ainsi dire, et le multipliant, faisait qu'il se *trouvait partout*, qu'il *suppléait à tout*, qu'il *ralliait tout*, qu'il *maintenait tout*.

Montesquieu dit aussi [1], en parlant de Charlemagne :

Les affaires renaissaient *de toutes parts*, il les finissait *de toutes parts*.

Et Voltaire, en parlant de Louis XIV [2] :

Il n'a pas fait tout ce qu'il pouvait faire, sans doute, *parce qu'il était homme;* mais il a fait plus qu'aucun autre, *parce qu'il était* un grand *homme*.

Ce sont autant d'homéotéleutes. Cette figure suppose donc presque l'homéoptote et y joint la similitude des désinences.

Nos poëtes comiques ont usé de l'homéotéleute dans quelques circonstances où elle leur paraissait devoir donner plus de verve ou de mordant à l'expression. Dans le *Mariage forcé* [3], le docteur Pancrace se vante de

Posséder *superlative*.... rhét*orique*, dialec*tique*, sophis*tique*, mathéma*tique*, arithmé*tique*, op*tique*, onirocri*tique*, phy*sique* et métaphy*sique*,

et, quelques lignes plus loin,

Astrono*mie*, astrolo*gie*, physiono*mie*, métoposco*pie*, chiroman*cie*, géoman*cie*.

Tous ces mots ont évidemment été choisis exprès pour former deux homéotéleutes. Molière sentait bien que des noms équivalents pour le sens, mais qui n'auraient pas eu des terminaisons semblables, n'auraient pas, à beaucoup près, produit le même effet.

(1) *Esprit des lois*, liv. XXXI, ch. 18.
(2) Lettre à milord Harvey.
(3) Sc. 6.

RIMES LÉONINES.

Quand des consonnances semblables se trouvent dans les vers, de sorte que la césure ou l'hémistiche rime avec la dernière syllabe, on donne à ces vers le nom de *léonins*, et on désigne cette rime sous le nom de *rime léonine*.

Les rimes léonines se sont introduites dans les vers latins à l'époque de la décadence; du moins, c'est alors que l'on a fait exprès des vers léonins : car il s'en trouve quelques-uns, mais probablement par simple hasard, dans les poëtes de la belle époque [1].

Dans le moyen âge, on fit une multitude de vers latins de cette forme. Beaucoup d'inscriptions, celle, par exemple, qui est gravée sur la grosse cloche de Notre-Dame de Paris, sont en vers léonins.

En 1241, Enzius, fils de l'empereur Frédéric II, attaqua et prit la flotte génoise qui transportait de Gènes à Ostie, les prélats que Grégoire IX voulait réunir en un concile, et qui s'y rendaient malgré les ordres de l'empereur. Plusieurs prélats sautèrent dans la mer; mais Enzius resta maître de trois cardinaux, cinq évêques et plusieurs abbés. Incertain de ce qu'il devait faire de ces prêtres, il consulta son père qui lui répondit en vers léonins de les lui envoyer garrottés.

Le sire de Joinville, ami et historien de saint Louis, étant mort en 1319, on lui fit une épitaphe qui, après avoir énuméré les mérites du bon sénéchal, ajoutait en rimes léonines :

N'en demande pas davantage, mais pleure et prie [2].

Rabelais, dans son chapitre intitulé *Comment naissent les procès et comment ils viennent à perfection*, sème le discours du juge Brid'oye, de sentences en vers léonins [3].

On a essayé d'introduire cette recherche puérile dans les vers français; c'est ce qu'on appelait *rime battelée;* la césure d'un vers y devait rimer avec la fin du précédent :

Quand Neptunus, puissant dieu de la *mer*,
Cessa d'ar*mer* caraques et galées,
Les Gallicans bien le durent ai*mer*
Et réclam*er* ses grands ondes salées.
(MAROT.)

Mais on n'a pas eu de peine à reconnaître combien ces rimes dans l'intérieur du vers étaient désagréables; et l'on a depuis fait une règle de ne les laisser jamais se glisser dans nos vers.

CHAPITRE HUITIÈME.

DÉCOMPOSITION.

DÉFINITION; TMÈSE.

La *décomposition* est une figure qui consiste

(1) Quicherat, *Traité de versification latine*, p. 400.
(2) Plu*ra* ne explo*ra*, sed plo*ra* et o*ra*.
(3) Liv. III, ch. 42.

à séparer un mot en plusieurs parties; à en détacher une ou plusieurs syllabes, quelquefois pour les répéter, quelquefois pour les supprimer ou les opposer.

Quand on sépare les éléments d'un mot composé par un autre mot placé entre eux, cette décomposition s'appelle *tmèse*, d'un mot grec qui signifie *coupure*.

Racine a dit dans les *Plaideurs* [1] :

.....*Puis* donc *qu'on* nous permet de prendre
Haleine.....

C'est une *tmèse;* car le mot *puisque* a été coupé en deux, et le mot *donc* mis entre ses deux parties.

Rabelais a fait une espèce de tmèse, non dans le mot, mais dans la prononciation, quand il a dit [2] :

Si bien qu'*il*, par naturelle sympathie, *excita* tous ses compagnons à pareillement bâiller.

Assurément nous ne pourrions pas aujourd'hui séparer ainsi les mots *il excita*, que notre prononciation réunit toujours, comme s'ils n'en faisaient qu'un.

La tmèse est extrêmement rare en français; à peine en pourrait-on citer d'autres exemples que ceux que je viens de donner, ou d'analogues. Mais en grec et en latin, elle se trouvait beaucoup plus fréquemment. Les auteurs, surtout les poëtes, y coupaient sans se gêner, quand le vers le demandait, un composé en ses éléments. Ils auraient dit, par exemple :

Dans ce fâcheux état, qu'*entre* voulez-vous *prendre?*

au lieu de que voulez-vous *entreprendre*, qui donnerait une syllabe de trop.

Il y avait même dans notre ancienne langue une tmèse assez commune du même genre: elle consistait à séparer le mot *par* de quelques composés où il entrait :

Tant *par* est-il *vaillans*,

pour : Il est tant *parvaillans*.

Ces coupures sont propres à jeter dans le discours beaucoup d'obscurité : du moins ne sont-elles pas absolument barbares; mais quelques-uns des anciens poëtes romains ne s'en étaient pas tenus là; ils avaient quelquefois coupé en deux un mot qui n'était pas composé; et l'on attribue à Lucilius un vers analogue à celui-ci :

Et *cer* d'un coup de poing il lui brisa la *velle*,

pour : Et d'un coup de poing il lui brisa la *cervelle*.

Pendant la décadence, les poëtes reprirent quelquefois cette mauvaise coutume. On cite plusieurs vers latins, un entre autres sur l'époque précise d'un décès, dont voici le sens aussi bien que la forme :

Le vingt-huit *jan* il quitta *vier* la terre,

c'est-à-dire Il quitta la terre le vingt-huit *janvier*.

Il est impossible de pousser la barbarie plus loin. Quand on a imité chez nous de pareilles extravagances, ce n'a jamais été qu'en plaisantant, par exemple quand on a traduit un vers de ce genre cité par Rabelais [1], par ce vers coupé de même :

Manquez-vous d'*ar*, vous manquez de tout, *gent*,

dont le sens est : Manquez-vous *d'argent*, vous manquez de tout.

Mais si la tmèse, parce qu'on ne la trouve presque jamais chez nous, n'a pas directement un grand intérêt, elle en prend par diverses amusettes qui s'y rattachent et qui dépendent d'elle en quelque sorte. Les vers en échos, les vers à mots coupés, les vers à la manière de Neuf-Germain, les anciennes rimes qu'on nommait *couronnées, annexées, fraternisées*, etc., les calembours par décomposition, les charades et les rébus consistent tous dans les coupures des mots. Ces coupures, plus ou moins ingénieuses, suffisent quelquefois pour recommander une petite pièce à la curiosité des lecteurs.

ÉCHOS.

On appelle *écho* une pièce de prose ou de vers telle que le dernier mot ou la dernière syllable de chaque vers ou de chaque phrase, forme, en se répétant, un sens qui complète la pensée.

Erasme a fait dans ce genre un dialogue entre un jeune homme et un écho. Cette pièce, assez longue et ingénieuse, a le défaut d'être bigarrée de grec et de latin, ce qui fait un mauvais effet, car l'écho doit répondre dans la langue de celui qui lui parle.

Joachim du Bellay, poëte du XVIe siècle, a fait un dialogue pareil entre un amant et un écho. En voici quelques traits :

L'AMANT.
Qui est l'auteur de ces maux a*venus?*
L'ÉCHO.
Vénus.
L'AMANT.
Qu'étais-je avant d'entrer en ce pas*sage?*
L'ÉCHO.
Sage.
L'AMANT.
Qu'est-ce qu'aimer et se plaindre sou*vent?*
L'ÉCHO.
Vent.
L'AMANT.
Dis-moi quelle est celle pour qui j'en*dure?*
L'ÉCHO.
Dure.

(1) Acte III, sc. 3.
(2) *Pantagruel*, liv. IV, ch. 63.

(1) *Pantagruel*, liv. III, ch. 41.

L'AMANT.
Sent-elle bien la douleur qui me *point?*
L'ÉCHO.
Point.

Thomas Corneille, dans sa comédie du *Berger extravagant*[1], fait converser ce personnage avec un écho. C'est la bergère Charite qui est cachée derrière un arbre et qui donne les réponses :

LE BERGER.
Nymphe, l'amour me cause un tourment inouï :
J'en ai parlé cent fois, n'en as-tu rien *ouï?*
L'ÉCHO.
Oui.
LE BERGER.
Bon, elle repond. Pour trouver allégeance,
Que ferai-je, ayant mis mon mal en é*vidence?*
L'ÉCHO.
Danse.
LE BERGER.
Eh bien, chante ou siffle, et puis je danserai.
Mais Charite m'a dit qu'elle m'aime : est-il *vrai?*
L'ÉCHO.
Vrai.
LE BERGER.
Mais je n'obtiens rien, en la priant sans cesse
De soulager le mal dont la rigueur me *presse.*
L'ÉCHO.
Presse.
LE BERGER.
C'est fort bien dit. J'en croirai ton discours :
Je m'en vais de ce pas lui demander se*cours.*
L'ÉCHO.
Cours.
LE BERGER.
Adieu donc, adieu ; puisse aller à toute heure
Narcisse, ton mignon, te voir en ta *demeure!*
L'ÉCHO.
Demeure.
LE BERGER.
M'arrêter!... Tu dis qu'à mes tourments
Sa vue apportera de grands allé*gements?*
L'ÉCHO.
Je ments.
LE BERGER.
Ne raille point, et me tire de peine.
Qu'ai-je lieu d'espérer, son amour? ou *sa haine?*
L'ÉCHO.
Sa haine.
LE BERGER.
Que ferai-je, hélas! si, tout en pleurs,
Je ne puis apaiser ses mauvaises hu*meurs?*
L'ÉCHO.
Meurs.
LE BERGER.
Quelle mort choisir, s'il faut que je l'aborde,
Et demande secours sans qu'elle me *l'accorde?*
L'ÉCHO.
La corde.
LE BERGER.
Quoi! la corde? Ah! tu me prends sans vert,
Ou c'est celle de l'arc dont Cupidon se sert.
Nymphe, n'est-ce pas là ce que tu veux entendre?
Réponds.
L'ÉCHO.
Non; je te dis une corde à te pendre.

(1) Acte I, sc.

MOTS COUPÉS DANS LES VERS.

Ce sont encore des tmèses que ces coupures qu'on pratique quelquefois dans l'intérieur des mots, et qui forment un nouveau sens tantôt badin, tantôt satirique.

On sait combien le chancelier Meaupou s'était attiré la haine publique pour avoir voulu réduire le parlement à ses véritables fonctions, et l'empêcher de se mêler de l'administration du royaume. Lorsque Louis XVI, cédant au vœu unanime, lui ôta les sceaux en 1774, il se retira à sa terre de Thuy, en Normandie; un couplet du temps, fait sur l'air de l'*amitié,* qui amène à la fin une coupure dans les premiers mots du vers, exprima par une équivoque sanglante la haine qu'on lui portait :

Sur la route de Chatou
Le peuple s'achemine,
Pour voir la triste mine
Du chancelier Maupeou,
Sur la rou.... sur la rou.... sur la route de Chatou.

Cette tmèse cruelle, dans le mot *route,* faisait entendre que le chancelier était *sur la roue.* C'était, comme on sait, le supplice des grands criminels.

C'est par un artifice semblable que nos auteurs comiques ont quelquefois introduit des personnages bègues qui coupaient leurs mots d'une manière ridicule. Dans le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, le juge Brid'oison est affecté de ce défaut. Dans un proverbe de Dorvigny intitulé *On fait ce qu'on peut*[1], une madame Pointu prend Franville, directeur de spectacle, pour un capitaine de recrutement qui a engagé son fils; elle vient le prier de le rayer de la liste de ses soldats :

Ah! monsieur vous avez des *pou.... pouvoirs* suffisants pour essuyer mes larmes, etc.

Je ne continue pas ces exemples, qu'il serait facile de multiplier, et je passe à d'autres jeux qui dépendent de la tmèse.

C'est une règle absolue chez nous, que les vers et leurs hémistiches doivent se terminer par des mots entiers, ou que la dernière syllabe n'en doit pas être rejetée dans le vers ou dans l'hémistiche suivant. Quelquefois, cependant, nos poëtes ont violé cette règle, en coupant leurs mots d'une manière plaisante.

Creuzé de Lesser, ayant à faire entrer dans un vers un nom plus long que l'hémistiche entier, a bien été obligé d'en laisser une partie dans l'autre. Il s'agit du chevalier Gauvain, qui, emporté dans les airs par un cheval enchanté, ne peut qu'apercevoir la grotte de Montésinos, célèbre dans le roman de Cervantes[2]. Creuzé s'écrie à ce propos[3] :

Là de Gauvain vous eussiez été vus,

(1) Sc. 9.
(2) *Don Quichotte*, partie II, ch. 22, 23.
(3) *La Table ronde*, chant II.

Freston et *Pa-rafaragaramus*,
Grands enchanteurs que le grand don Quichotte
Devait un jour mettre au rang des vaincus.

Par un jeu tout pareil, nos poëtes ont quelquefois coupé le mot à la fin du vers, surtout dans les chansons et les parodies. Dans une critique ingénieuse de l'*Alzire* de Voltaire, on relève l'invraisemblance du retour de Zamore, qu'on a vu précédemment emprisonner[1] :

Pauvre Alzire, tu déplores
Ton triste hymen quand Zamore
Sort d'un trou :
Mais par où ?
On l'ignore.
Mis au cachot il arma
Dans les bois mille *ma-*
tamores.

VERS A LA FAÇON DE NEUF-GERMAIN.

Les vers à la manière de Neuf-Germain étaient un jeu fort à la mode dans le XVIIe siècle. Ce Neuf-Germain, mauvais poëte du temps, avait imaginé d'amener à la fin de chaque vers les syllabes du nom de la personne à qui il dédiait ses vers. Le poëte Sarrazin, dans sa pièce satirique intitulée *Pompe funèbre de Voiture*, représente Neuf-Germain assistant à ces funérailles, et fait à cette occasion sur le nom du mort des vers à mots coupés à sa façon[2] :

Il me semble que je le *voi*,
De noir comme un page vê-*tu*,
En sa nouvelle tablatu-*re*,
Cherchant trois rimes à *Voiture.*

Il cheminait en ce con-*voi*,
Le front ridé, l'œil abat-*tu*,
La barbe jusqu'à la ceintu-*re*,
Triste du trépas de *Voiture.*

Comme un vieux cheval de ren-*voi*
Maigre, harassé, courbat-*tu*,
Venait la débile montu-*re*,
Aux funérailles de *Voiture.*

Ce système, qui sacrifiait toute l'harmonie de nos vers à une recherche d'esprit absolument puérile, a depuis longtemps disparu de nos habitudes, et n'est plus aujourd'hui qu'un objet de curiosité.

VIEILLES RIMES A MOTS COUPÉS.

Il en est de même de ces vieilles rimes dont j'ai tout à l'heure indiqué les noms, en disant qu'elles tenaient à la décomposition ou à la coupure des mots. Il me reste à les définir et à en donner des exemples.

La *rime couronnée* redoublait la consonnance[3], comme dans cet exemple de Marot :

Ma blanche *colombelle belle*
Souvent je vais *priant*, *criant*, etc.

(1) *Anecdotes dramatiques*, mot *Alzire*.
(2) Page 269 des œuvres, Rouen, 1658.
(3) Quicherat, *Traité de versification française*, p. 354.

Quelquefois les poëtes s'assujettissaient strictement à cette condition de faire dans les derniers mots du vers des tmèses exactes, au moins pour l'oreille. Pierre Fabry, poëte du XVIe siècle, nous en donne un exemple dans cette prière, dont le sens vaut mieux que l'expression :

Moi, malheureux qui suit de *complaint plein*
Confit en deuil et en *ordure dure*
Peu ou néant les maux dont suis *plein plains*
Et vois en moi toute *laidure dure.*
Par quoi d'enfer j'attends *morsure sûre :*
Car c'est le lieu où sans *pardons ardons.*
Hélas! Jésus, mon âme *impure pure.*
Mère de Dieu, pour moi *procure cure :*
De mes péchés que j'ai' *pardon par don.*

Le sens de cette petite prière, aujourd'hui assez difficile à comprendre, est celui-ci : « Moi malheureux, qui suis plein de maux (ou de sujets de complainte), confit en deuil et en souillures durables, je plains peu, ou même je ne plains pas les maux dont je suis plein, et je vois en moi toute vilénie persistante ; c'est pourquoi j'attends la morsure inévitable de l'enfer : car c'est le lieu où nous brûlons (ardons) sans pardon. Hélas ! Jésus, purifie (*pure*, du vieux verbe *purer*) mon âme impure. Mère de Dieu, procure-moi ma guérison ; et que, par un don (de toi) j'aie le pardon de mes péchés. »

L'exemple suivant, qui est bien peu connu, est à peu près de la même époque. Il se trouve dans un dialogue moral à cinq personnages, joué à Valence devant le cardinal de Tournon, le dimanche de la mi-carême 1549[1] :

Maudite chair ! ô chair *maudite dite !*
L'homme a par toi et ta *poursuite*, *suite*
Du vil péché, qui à *martire tire*
Son âme, hélas ! jà son *navire vire.*
Il est quasi *condamné* et *damné :*
De malheur fut *étrené* d'*être né.*

La *rime empérière* était une sorte de rime couronnée, où la dernière syllabe se répétait deux fois au lieu d'une, comme dans :

Prenez-en gré mes *imparfaits faits faits*
Lecteurs benins, très-*diligents gens gents.*

Mais la difficulté en était telle, que les exemples très-rares qu'on en peut citer, n'ont même pas un sens bien net.

La *rime annexée* différait de la rime couronnée en ce que la syllabe commune se répétait au commencement du vers suivant, au lieu de finir le vers. Ces vers de Marot sont en rime annexée :

Dieu gard' ma maîtresse et *régente*
Gente[2] de corps et de façon,
Son cœur, etc.

Cet exemple, souvent cité, n'est pas fort

(1) Voyez les *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 356.
(2) Gentille.

heureux ; le suivant, sur les inconvénients des cours, est plus agréable et beaucoup plus intelligible :

Pour dire vrai, au temps qui *court*,
Cour est un périlleux *passage*.
Pas sage n'est qui va en *cour :*
Cour est sans bien et *avantage*
Avant âge y faut[1] le cou*rage;*
Rage est sa paix, pleurs ses sou*las*[2].
Las ! c'est un très-piteux mé*nage ;*
Nage autre part pour tes ébats.

La *rime fratrisée* ou *fraternisée* ne différait pas de la rime annexée[3].

La *rime équivoque* ou *équivoquée* abusait des doubles sens des mots placés à la fin du vers, et les décomposait en d'autres, qui rimaient ainsi très-richement avec eux. On cite dans ce genre ces vers de Marot[4] :

En m'ébattant, je fais rondeau *en rime*
Et en rimant bien souvent je m'*enrime*[5].
Bref, c'est pitié entre nous *rimailleurs*,
Car vous trouvez assez de *rime ailleurs*, etc.

CALEMBOURS PAR DÉCOMPOSITION, CHARADES, RÉBUS.

Tout le mérite de ces vers est celui du *calembour par décomposition*. On appelle ainsi un calembour dans lequel, au lieu de prendre seulement deux mots de son pareil, on décompose le plus long en d'autres mots plus courts qui font un son semblable ; et comme dans tous ces jeux de mots nous aimons l'imprévu, la rencontre, l'inspiration du moment, il n'est pas étonnant que des vers faits avec tant de peine pour un résultat pareil, nous semblent extrêmement froids.

Tout le monde trouve excellente cette remarque de M. de Bièvre, à propos de la comédie du *Persifleur*, de Sauvigny, qui fut sifflée d'un bout à l'autre[6] :

Il faut que le *Persifleur* (le *père siffleur*) ait tous ses enfants au parterre.

Mais on la trouverait, avec raison, fort mauvaise, si l'on pouvait croire que l'auteur a travaillé cette plaisanterie dans le cabinet, comme on fait une pièce de vers.

Aussi, quand des poëtes plus modernes ont voulu employer la *rime équivoquée*, ils ont eu soin de ne la faire tomber que sur un mot, et, autant que possible, à la fin d'une épigramme, dont cette décomposition faisait la pointe.

C'est ainsi qu'on a dit du successeur de Delille à l'Académie française :

Au fauteuil de Delille est assis *Campenon*,
A-t-il assez d'esprit pour qu'il s'y *campe ? Non.*

Et, de même, Piron a fait contre Voltaire un quatrain très-vif où il décompose ingénieusement le nom de ce poëte qu'il n'aimait pas, comme chacun sait :

Pardon, messieurs du parterre.
Si j'ai pris mon vol trop haut;
Ce n'est qu'un *vol terre-à-terre*[1]
Qu'il vous faut.

La *charade* est une sorte d'énigme dans laquelle le mot que l'on donne à deviner est partagé en deux, rarement en trois autres, que l'on fait connaître par leurs définitions. En voici un exemple :

Pour aller me trouver, il faut plus que ses pieds;
Et souvent en chemin on dit sa patenôtre;
Mon tout est séparé d'une de ses moitiés;
La moitié de mon tout sert à mesurer l'autre.

Le mot est *Angleterre ;* l'*Angleterre* est séparée d'une de ses moitiés, c'est-à-dire de la *terre ;* l'*angle*, ou la première moitié, sert à mesurer l'autre, ou la *terre*. En effet, c'est par le calcul des angles et des côtés des triangles, que la trigonométrie a pu mesurer le globe.

Voici une autre charade sur le mot CHATEAU (*chat, eau*) qui est plus développée, et que Beauzée cite dans l'*Encyclopédie :*

Chez nos aïeux presque toujours
J'occupais le sommet des plus hautes montagnes,
Et là j'étais d'un grand secours.
Plus souvent aujourd'hui j'habite les campagnes,
Où je figure noblement,
Et j'en fais, à coup sûr, le plus bel ornement.
Examine mon tout, et fais-en deux parties :
L'une est un animal très-subtil et gourmand,
Réjouissant par ses folies,
De doux maintien, maître en minauderie,
Traître surtout; l'autre est un élément.

L'usage veut que les charades ne roulent que sur des mots de deux syllabes sonores, ou de trois syllabes, dont la dernière est muette. Beauzée a remarqué avec raison que cet usage n'était aucunement fondé, que l'on pourrait faire de très-jolies charades sur des mots qui se décomposeraient en trois parties significatives, comme *tripotage*, où l'on trouve *tri* (sorte de jeu), *pot*, et *âge ;* ou *tri*, *Pô* et *Tage* (fleuves) ; ou *tri* et *potage ;* ou, enfin, *tripot* et *âge*.

Le *rébus* est une sorte de charade, ou au moins de décomposition de mots, où, au lieu de représenter les parties des mots par des dé-

(1) Y manque.
(2) Sa consolation.
(3) On trouve dans les vers de P. Fabri un exemple de rime annexée qui montre qu'on enchaînait souvent les vers, non par les mots eux-mêmes, mais par leurs conjugués.
(4) Quicherat, *Traité de versification française*, p. 356. Voyez aussi dans P. Fabri, une petite pièce en vers équivoqués sur cette sorte de vers, où se trouve à la fois ce précepte et l'exemple.
(5) Je me brûle, je me perds.
(6) *Biévriana*, p. 105.

(1) Un *Voltaire à terre.*

finitions, on les figure par des symboles ou des dessins.

En voici un exemple bien connu :

L N N E O P Y,

ce qui veut dire *elle, enne, enne, é, o, pé, i grec*, ou plutôt *Hélène est née au pays grec.*

Pir	Vent	Venir
Un	Vient	D'un

est un rébus qui signifie *un soupir* (un sous pir), *vient souvent d'un souvenir.*

g	1 tout	9

veut dire *j'ai un surtout neuf.*

Pri- bonne -se pren- fait bien -dre.

s'explique par *bonne entreprise fait bien entreprendre.*

Rabelais raconte que Pantagruel, au moment de quitter une ville, reçut d'une femme qu'il abandonnait, une bague sur laquelle étaient écrits, en hébreu, les mots *Lamma sabacthani* (Pourquoi m'as-tu abandonné ?) Il ne comprit pas, d'abord, la signification de cet envoi; mais Panurge, remarquant que le *diamant* était *faux*, l'expliqua de cette manière :

Di, amant faux, pourquoi m'as-tu abandonnée?

Les ministres ou favoris qui, dans les dernières années de Louis XI, avaient eu sa confiance, s'étaient par là attiré la haine publique. Olivier Ledaim fut pendu ; Doyac fut fouetté, eut les oreilles coupées et la langue percée ; le médecin Cottier fut enveloppé dans cette disgrâce : il fut dépouillé de ses terres et condamné à une restitution de 50,000 écus. Content d'être échappé du naufrage à ce prix, il fit représenter sur la porte de sa maison un *abricotier*, avec cette inscription qui représentait sa tranquillité présente :

A l'abri Cottier.

On fait beaucoup de rébus aujourd'hui qu'il se publie un grand nombre de recueils périodiques avec gravures ; c'est, en effet, un moyen ingénieux d'employer le dessin pour intriguer les lecteurs. Autrefois on faisait des charades et des énigmes ; et l'on sait que tout le beau monde, à Paris, fut en émoi pour une énigme insérée au *Mercure*, et qui n'avait point de mot.

Autre temps, autres mœurs. Nous avons des intérêts bien plus graves aujourd'hui ; mais si tous ces jeux d'esprit sont assez puérils et moins utiles certainement que curieux, du moins il est bon de les connaître, et l'on voit ici comment la grammaire les rattache tous à une certaine figure dont il faut bien qu'elle s'occupe.

CHAPITRE NEUVIÈME.

OPPOSITION.

DÉFINITION; ANTITHÈSE.

L'*opposition* est en général une figure par laquelle on oppose des mots de signification contraire. Nous aurons plus tard à parler de l'opposition qui tombe sur les pensées sans que les mots y soient pour rien. Il s'agit spécialement ici de l'opposition exprimée dans les mots, qui d'ailleurs entraîne presque toujours l'opposition dans la pensée.

On donne à l'opposition, selon la manière dont elle se présente, différents noms; le plus commun est celui d'*antithèse*.

L'*antithèse* consiste à mettre en regard deux mots de sens opposé : *Vous êtes grand et je suis petit* est une *antithèse*.

Madame de Sévigné[1] écrit, en parlant d'un homme qui souffrait d'un rhumatisme :

Il reçoit plusieurs visites de gens emmanchés de toutes les façons ; ceux qui le sont à *gauche* font voir au moins que leur goût est *droit*.

Le Sage fait raconter à Gil-Blas comment il a été trompé par un aubergiste[2] :

Alors faisant l'homme d'honneur, il me répondit qu'en intéressant sa conscience, je le prenais par son *faible*. Ce n'était pas effectivement son *fort*.

L'opposition des mots *faible* et *fort* fait tout le sel de cette antithèse; et cependant ces mots ne sont vraiment opposés qu'à l'état d'adjectif. Ils ne le sont pas quant à leur sens, lorsque *faible* signifie, comme ici, un penchant auquel on ne résiste pas, et *fort* une partie à laquelle on s'est donné tout entier.

Clément (de Dijon) a fait sur le poëte Lebrun (Ecouchard) une épigramme dont toute la finesse roule sur le nom du poëte et une antithèse verbale, et sur le double sens que nous donnons au mot *Phébus*, qui signifie en effet tantôt le dieu des vers, tantôt du galimatias. Voici cette épigramme :

Tous nos petits rimeurs, las d'un joug importun,
Ont détrôné le dieu qui régnait au Parnasse.
— Détrôné, dites-vous? qu'ont-ils mis à la place
Du blond Phébus? — Phébus le Brun.

Ici encore il est visible qu'il n'y a d'opposition que dans les mots : la pensée n'est pas réellement opposée.

ANTITHÈSE DE MOTS PUÉRILS.

Mais, en général, l'antithèse dans les mots entraîne celle des pensées; sans quoi cette figure serait peu estimable, puisqu'elle se réduirait à un pur jeu de mots.

(1) Lettre du 8 janvier 1681.
(2) *Gil-Blas*, liv. I, ch. 2.

Caton disait :

J'aime mieux ceux qui *rougissent* que ceux qui *pâlissent*.

Cette sentence profonde, et que Marmontel dit n'être pas déplacée dans le discours le plus éloquent[1], est en effet tout autre chose que la simple opposition des mots *rougir* et *pâlir*.

Tout le monde connaît cette pensée si juste et si morale :

La jeunesse vit d'*espérance*, et la vieillesse de *souvenir;*

et cette phrase de Dion à Denys, qui parlait mal de Gélon :

Respectez la mémoire de ce grand prince : *nous nous sommes fiés* à vous à cause de lui, mais *à cause de vous* nous *ne nous fierons* à personne;

et ce mot d'Henri IV à l'ambassadeur d'Espagne :

Voilà Biron : je le présente volontiers à *mes amis* et à *mes ennemis;*

et celui de Voiture :

C'est le destin de la France de *gagner des batailles* et de *perdre des armées;*

et celui d'Hamilton :

Dans ce temps-là de *grands hommes* commandaient de *petites armées;* et ces armées faisaient de *grandes choses*.

Ce sont autant d'exemples d'antithèses, mais où l'opposition des mots est fondée elle-même sur l'opposition de la pensée.

C'est de celles-là seulement que Fénelon a entendu parler lorsqu'il a écrit[2] : « Quand les choses qu'on dit sont naturellement opposées les unes aux autres, il faut en marquer l'opposition. Ces antithèses-là sont naturelles et font sans doute une beauté solide. Alors c'est la manière la plus courte et la plus simple d'exprimer les choses. »

Au contraire, Bouhours[3] blâme avec raison comme n'ayant rien de solide, et regarde comme ne pouvant être convenablement placées que dans le style badin, les antithèses de mots que nous avons citées d'abord.

Il en donne un exemple dans cette épigramme de Voiture sur le cardinal de Mazarin, que son cocher versa un jour dans l'eau :

Prélat passant tous les prélats passés
(Car les présents serait un peu trop dire),
Pour Dieu rendez les péchés effacés,
De ce cocher qui vous sut mal conduire,
S'il fut peu caut[4] à son chemin élire,
Votre renom le rendit téméraire.
Il ne crut pas, versant, pouvoir mal faire :
Car chacun dit que, quoi que vous fassiez,
En guerre, en paix, en voyage, en affaire,
Vous *vous trouvez toujours dessus vos pieds*.

(1) *Encyclopédie*, mot *Antithèse*.
(2) *Dialogue II sur l'éloquence*.
(3) *Manière de bien penser*, etc.
(4) Prudent.

Il est clair que la souplesse diplomatique que l'on vante ici chez Mazarin ne s'oppose aucunement à ce qu'il verse dans une ornière; et que l'opposition repose entièrement sur le mot *se trouver sur les pieds* dont Voiture abuse.

POINTE.

La pointe proprement dite, nommée par les Grecs *oxymore*, est une espèce d'antithèse qui consiste à rapprocher deux mots qui semblent s'exclure :

Cicéron a dit, par exemple[1] :

L'amitié nous rend *présents* les *absents*, elle *enrichit l'indigent*, elle *fortifie* la *faiblesse*, et elle fait *revivre* les *morts*.

Ne sont-ce pas là de belles oppositions ?

Les poëtes chrétiens ont trouvé dans les deux natures de Jésus-Christ une source féconde de pointes analogues. Celles qui composent la première strophe de l'hymne de Sauteul qu'on chante le jour de la Purification, sont d'un très-bel effet :

Etonnez-vous, ô nations, le *Dieu* devient *victime;* le *législateur* se *soumet* à la *loi;* celui qui *rachète* le monde est *racheté* lui-même, et la mère *sans tache* va se *purifier*.

Nos poëtes en ont rencontré de très-belles, et les ont exprimées dans le plus beau style. Racine faisait admirer à ses enfants dans ce vers de Corneille :

Et monté sur le faîte, il *aspire à descendre*,

la contradiction apparente de ces deux mots, *aspirer* et *descendre*, dont le premier ne se prend ordinairement que pour la tendance à s'élever.

Lui-même il faisait dire à Phèdre[2], en imitant un vers célèbre de Sapho :

Je sentis tout mon corps et *transir* et *brûler*,

et son fils mettait dans son poëme *de la Religion* ces vers magnifiques, dont le second commence par la figure qui nous occupe ici :

Quel bras vous suspendit innombrables étoiles?
Nuit brillante, dis-nous qui t'a donné tes voiles?

Toutes ces expressions et autres semblables sont autant de pointes dans le sens restreint du mot; et déjà l'on voit que cette figure se prête aux idées les plus élevées et les plus grandes; aussi Marmontel[3] juge-t-il que l'éloquence, la

(1) *De amicitia*, c. 23.
(2) Acte I, sc. 3.
(3) *Encyclopédie*, mot *Antithèse*.

poésie héroïque, la tragédie elle-même peuvent l'admettre sans s'avilir.

Mais comme ces sortes de pointes sont rares, ce mot est devenu générique; on l'a appliqué à toutes les antithèses, ou plutôt encore à toute recherche d'esprit et à toute équivoque; et dans ce sens, la pointe est devenue le nom d'un défaut insupportable que Boileau a blâmé avec beaucoup de raison dans son *Art poétique*, en disant [1] :

Jadis de nos auteurs les pointes ignorées
Furent de l'Italie en nos vers attirées;
Le vulgaire, ébloui de leurs faux agrément,
A ce nouvel appât courut avidement
.....
On vit tous les bergers dans leurs plaintes nouvelles,
Fidèles à la pointe encore plus qu'à leurs belles;
Chaque mot eut toujours deux visages divers,
La prose les reçut aussi bien que les vers;
L'avocat au palais en hérissa son style,
Et le docteur en chaire en sema l'Evangile:
La raison outragée enfin ouvrit les yeux,
La chassa pour jamais des discours sérieux,
Et dans tous ses écrits la déclarant infâme,
Par grâce lui laissa l'entrée en l'épigramme,
Pourvu que sa finesse, éclatant à propos,
Roulât sur la pensée et non pas sur les mots.

Il semble, dit Voltaire [2], que ce faux goût fut inspiré à Voiture par Marini, qui était venu en France avec la reine Marie de Médicis. Voiture et Costar le citent très-souvent dans leurs lettres comme un modèle. Ils admirent sa description de la rose.

Fille d'avril, vierge et reine, assise sur un trône épineux, tenant majestueusement le sceptre des fleurs, ayant pour courtisan et pour ministres la famille folâtre des zéphirs, et portant la couronne d'or et le manteau d'écarlate.

Voiture cite encore avec complaisance dans sa 35e lettre à Costar, ces mots de Marini :

L'atome sonnant, la voix emplumée, le souffle vivant vêtu de plume, la plume sonore, le chant ailé, le petit esprit d'harmonie caché dans de petites entrailles,

tout cela pour dire un rossignol.

Le Père Caussin, dans sa *Cour sainte*, dit que

Les hommes ont bâti la *tour de Babel*, et les femmes la *tour de babil*.

Le Père Coton disait à Henri IV :

Votre sceptre est un caducée qui *conduit*, *induit*, et *réduit* les âmes à ce qu'il veut.

Mascaron, dans son oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, s'exprime ainsi :

Le grand, l'invincible, le magnanime Louis à qui l'antiquité eût donné *mille cœurs*, elle qui les multipliait dans les héros, selon le nombre de leurs grandes qualités, se trouve *sans cœur* à ce spectacle.

(1) Chant II, v. 43 et suiv.
(2) *Dictionnaire philosophique*, mot *Goût*, § 2.

Tous ces rapprochements frivoles, soit dans les mots, soit dans les pensées, portent en général le nom de *pointes;* et dans ce sens, il faut reconnaître qu'elles sont presque toujours à éviter, si ce n'est peut-être dans le style badin, et lorsqu'on ne veut qu'amuser l'esprit par un rapport inattendu.

CHAPITRE DIXIÈME.

ANTIMÉTATHÈSE.

DÉFINITION.

L'*antimétathèse*, ou le *renversement*, est une espèce d'opposition par laquelle deux phrases font, pour ainsi dire, entre elles l'échange des mots qui les composent, de manière que chacun se trouve à son tour à la même place et dans le même rapport où était l'autre.

Telle est cette réponse d'Esope, à qui l'on demandait quelle était l'occupation de Jupiter dans le ciel :

Il *élève* ce qui *s'abaisse* et *abaisse* ce qui *s'élève*.

Ausone, faisant allusion à la fuite de Didon après la mort de son mari Sichée, et à son suicide après le départ d'Enée, raconté par Virgile [1], a dit dans une épigramme souvent traduite en français :

Pauvre Didon, où t'a réduite
De tes maris le triste sort?
L'un, en *mourant*, cause ta *fuite*,
L'autre, en *fuyant*, cause ta *mort*.

Toute la finesse de ces derniers vers est fondée sur l'antimétathèse.

USAGE DE L'ANTIMÉTATHÈSE.

L'antimétathèse amenant presque toujours ou des repliques mordantes, ou des combinaisons de mots inattendus, ou des pensées impossibles, est fort usitée, soit dans le dialogue, soit dans l'épigramme; elle convient d'ailleurs à tous les tons, au style élevé comme au style badin.

Grégoire de Tours en rapporte une d'un caractère très-élevé dans les paroles que prononça saint Remi lors du baptême de Clovis :

Courbe la tête, fier Sicambre; *adore* ce que *tu as brûlé*, et *brûle* ce que *tu as adoré*.

Une application très-ingénieuse de cette pensée fut faite par Ménage au sortir de la comédie des *Précieuses ridicules* [2]. Il prit par la main Chapelain qui sortait avec lui du spectacle, et lui dit [3] :

Monsieur, nous approuvions, vous et moi, toutes

(1) *Énéide*, liv. IV.
(2) En 1659.
(3) *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 95.

les sottises qui viennent d'être critiquées si finement et avec tant de bon sens. Mais, croyez-moi, pour me servir de ce que saint Remi dit à Clovis, il nous faudra *brûler* ce que nous avons *adoré*, et *adorer* ce que nous avons *brûlé*.

Fénelon, dans ses *Dialogues des morts*, fait dire à Louis XI[1] :

Quoi ! l'*histoire* ne doit-elle pas *respecter les rois ?* — Les *rois* ne doivent-ils pas *respecter l'histoire ?*

répond Philippe de Commines.

Montesquieu[2] dit d'Alexandre, par une tournure semblable :

S'il est vrai que la *victoire lui* donna *tout*, il *fit* aussi *tout* pour se procurer *la victoire*.

Barthélemy[3] vante de même la beauté naturelle du vallon de Tempé :

Ailleurs, c'est *l'art* qui s'efforce d'*imiter la nature*, ici on dirait que la *nature* veut *imiter l'art*.

L'antimétathèse ne se place pas moins bien dans les vers. Chénier, dans une tragédie[4], représente Tibère et Séjan s'excitant l'un l'autre au crime :

Et le ciel à la fois fit naître, en sa colère,
Tibère pour Séjan, et *Séjan pour Tibère*.

Le poëte Desorgues était bossu par devant et par derrière. Lebrun lui reprocha son infirmité dans une épigramme plus mordante que délicate, et dont tout le sel vient de l'imprévu de l'opposition amenée par la figure dont il s'agit. Il faut seulement se rappeler que Desorgues ayant essayé de faire un poëme épique, quelques amis imprudents l'avaient comparé à l'auteur de l'*Iliade*, qui, selon la tradition, était aveugle :

De l'aveugle fameux notre bossu diffère;
L'ignorance en vain les confond :
Le *double mont portait* Homère,
Et Desorgues sur lui *porte le double mont*.

Le même poëte a fait contre Delille, à l'occasion de sa traduction de l'*Enéide*, une épigramme fondée sur un renversement de mots pareil, mais bien autrement fine et délicate que la précédente. On sait que la traduction des *Géorgiques* du même poëte avait été accueillie avec un enthousiasme universel, qu'on avait même dit qu'elle valait le texte. La traduction de l'*Enéide* n'ayant eu, au contraire, qu'un succès très-contesté, Lebrun dit à cette occasion :

Que notre Delille est tombé!
Qu'il change d'esprit et de style :
C'était jadis l'*abbé Virgile :*
Aujourd'hui c'est *Virgile abbé*.

SECTION DEUXIÈME.

LES FIGURES DE CONSTRUCTION.

CHAPITRE ONZIÈME.

INVERSION.

DÉFINITION.

Les figures de construction se réduisent à quatre espèces principales : l'*inversion*, le *pléonasme*, l'*ellipse* et la *syllepse*. Parlons d'abord de l'*inversion*.

La construction analytique fait énoncer les mots selon l'état où l'esprit les conçoit. Elle suit ou la relation des causes aux effets, ou celle des effets aux causes; elle énonce d'abord l'objet ou le sujet; ensuite elle le qualifie selon les propriétés ou les accidents que les sens y découvrent ou que l'imagination y suppose[5]. Enfin, comme elle a d'abord placé et qualifié le sujet, elle place l'attribut avec tous les qualificatifs qu'il peut recevoir.

La construction analytique est donc la même pour toutes les langues; et lorsqu'on la néglige dans la tournure habituelle des phrases, elle n'est pas moins le type et le modèle auquel il faut rapporter toutes les formes possibles de la proposition.

Toute construction qui n'est pas rigoureusement conforme à la construction analytique est une *inversion*. Lorsqu'elle est habituelle dans une langue, on l'appelle *construction usuelle;* mais ce n'est pas moins une inversion.

La langue latine est tellement féconde en inversions, qu'il semble que ce soit son allure naturelle. Tout autre arrangement paraît gêné et dénué d'élégance et d'harmonie.

Il n'en est pas tout à fait de même chez nous : quoique la langue française admette un très-grand nombre d'inversions, il est bon de re-

(1) N° 57.
(2) *Esprit des lois.*
(3) *Voyage d'Anacharsis.*
(4) *Tibère.*
(5) Dumarsais, *Encyclopédie*, mot *Construction*.

marquer qu'elle ne les admet pas toutes; celles qui ne sont pas autorisées ou, pour mieux dire, exigées par l'usage, sont de véritables exceptions, louables quand elles font un bon effet, blâmables quand elles ne sont pas utiles.

EXEMPLES D'INVERSIONS.

Voici des exemples de ces diverses inversions. Je prends d'abord les inversions exigées :

Tout *lui aide* à assouvir son injuste passion;
(MASSILLON, *Petit Carême*, 3e dim.)

pour : Tout aide à lui, etc.

Tout ce qui l'*assouvit, la réveille;*
(ID., *ibid.*)

pour : Ce qui assouvit elle, réveille elle.

Plus il *se livre* à ses penchants, plus il *en devient* le jouet;
(ID., *ibid.*)

pour : Il livre soi, il devient le jouet d'eux; et *plus* répété devrait être après le verbe, dans l'ordre logique.

Voici maintenant des inversions qui ne sont pas exigées par notre syntaxe, mais qui sont d'un bon effet :

Ainsi fait-il voir au monde le néant de ses pompes et de ses grandeurs;
(BOSSUET, *Oraison fun. de la reine d'Angleterre.*)

pour : Il fait voir ainsi.

De l'ambition *naissent les jalousies* dévorantes; comme une fausse gloire les rend plus vains (les grands), le mépris aussi les trouve plus furieux et plus inexorables.
(MASSILLON, *Petit carême*, 3e dim.)

L'ordre analytique mettrait d'abord le sujet dans la première phrase, et la proposition principale dans la seconde : Les jalousies dévorantes naissent de l'ambition....; le mépris les trouve plus furieux, comme une fausse gloire les rend plus vains.

Déjà prenait l'essor, pour se sauver dans ses montagnes, *cet aigle* dont le vol hardi avait d'abord effrayé nos provinces;
(FLÉCHIER, *Oraison fun. de Turenne.*)

au lieu de : Cet aigle dont le vol.... prenait déjà l'essor pour se sauver dans nos montagnes.

Molière, dans son *Amphitryon*[1], représente Mercure qui veut empêcher Sosie de rentrer chez soi; et celui-ci trouvant la nuit longue, et supposant que Phébus reste endormi pour avoir trop bu la veille, Mercure dit à part :

Comme avec irrévérence
Parle des dieux *ce maraud!*

dont la construction analytique est : Comme ce maraud parle avec irrévérence des dieux! c'est-à-dire qu'elle est absolument renversée.

(1) Acte I, sc. 2.

INVERSIONS BLAMABLES.

Venons maintenant à quelques inversions blâmables ou de mauvais goût. M. d'Arlincourt nous en fournira plus d'exemples que nous n'en voudrons : car cet écrivain, dont le style est d'ailleurs brillant, animé et pittoresque, affecte d'y multiplier les inversions les plus étranges et les moins utiles. En voici qui sont toutes tirées des premiers livres de son *Renégat :*

Il semblait à la vierge de Lutève qu'*en une mer* semée d'écueils elle *dût être jetée;*

pour : Elle dût être jetée en une mer, etc.

Sous les drapeaux de l'infidèle, *il se peut voir* un chef des Francs;

pour : Un chef des Francs peut se voir sous les drapeaux.

Tandis qu'*à ses gardes* dévoués il *donne* au dehors ses ordres;

pour : Tandis qu'il donne ses ordres à ses gardes dévoués.

Chrétienne, *à l'arbitre* suprême *as-tu* donné ce nouveau nom? ou bien *de l'être* que tu chéris *as-tu* fait ta divinité?

c'est-à-dire : As-tu donné ce nouveau nom à l'arbitre suprême? ou as-tu fait ta divinité de l'être que tu chéris?

Cette manie de l'auteur est poussée si loin, que tous ses personnages en sont atteints; et en effet, dans son livre IV, le Renégat et la princesse de Lutève se rencontrent; et, après quelques discours, le Renégat impatienté s'écrie :

C'est trop; ton langage m'irrite; *en cette enceinte* qui *t'amène?*

La jeune fille ne s'épouvante ni de la demande ni de l'inversion; elle rétorque à la fois l'une et l'autre :

Et toi-même, dit la princesse, *en ce temple* que *viens-tu faire?*

INVERSIONS DANS LES VERS.

Les bonnes inversions sont surtout utiles, nécessaires même dans les vers. La contrainte de la rime et de la mesure nous a forcés d'y admettre certains renversements qui y produisent le plus bel effet, et souvent ne seraient pas tolérables en prose. Aussi est-ce précisément un des caractères qui distinguent la prose, même la plus élevée, de la poésie la plus simple.

Ainsi Racine a dit[1] :

(1) *Athalie*, acte I, sc. 1.

Que les temps sont changés! sitôt que *de ce jour*
La trompette sacrée annonçait le *retour*,
Du temple, orné partout de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule inondait les *portiques*.

La prose aurait mis : Que la trompette annonçait le *retour de ce jour*, et non pas *de ce jour le retour;* que le peuple inondait les *portiques du temple*, et non pas que du *temple inondait les portiques*.

J.-B. Rousseau s'écrie[1] :

O honte! ô *de l'Europe infamie* éternelle!

La prose aurait mis : O infamie éternelle de l'Europe!

Corneille, dans *Horace*[2], dit à Camille :

Rome à qui *vient ton bras* d'immoler mon amant;

et Boileau :

Pour qui *tient Apollon* tous ses trésors ouverts;

et Rousseau, en parlant de l'hypocrisie :

Dans ses yeux brille une feinte douceur;

et assurément ces phrases, qui ne sont ni exclamatives ni interrogatives, et où cependant le sujet est placé après son verbe, ne seraient pas généralement admises en prose.

Mais, quoique les vers soient, en ce qui tient aux inversions, beaucoup plus libres que le discours non mesuré, il ne faut pas croire que toutes les inversions y soient admises.

Voltaire a dit[3] :

Je n'ai pu *de mon fils* consentir *à la mort;*

et La Harpe fait là-dessus, avec raison, l'observation suivante : « Inversion dure et forcée, étrangère au génie de notre langue. Observez, ajoute-t-il, que l'inversion, dont le but est de varier notre versification sans dénaturer les procédés du langage, est naturelle au nôtre avec un régime direct, et qu'elle y répugne avec un régime indirect, quand il y a concours des deux particules *de* et *à*. Ainsi, l'on dira très-bien :

Je n'ai pu *de mon fils* envisager *la mort*.

mais on aura tort de dire :

Je n'ai pu *de mon fils* consentir à *la mort:*

Pourquoi? c'est que l'inversion est en quelque sorte double; non-seulement vous mettez la particule relative *de* avant le mot qui doit la régir, mais vous la mettez avant une autre particule qui doit naturellement la précéder avant *à;* l'oreille est trop déroutée[4]. »

(1) *Odes*, III, 4.
(2) Acte IV, sc. 5.
(3) *Orphelin de la Chine*, acte III, sc. 3.
(4) *Cours de littérature*, t. IX, p. 407. — *Voyez* sur les inversions dans la poésie, le *Traité de versification* de M. Quicherat.

CHAPITRE DOUZIÈME.

ANASTROPHE.

DÉFINITION.

L'*Anastrophe*, dont le nom en grec signifie tout simplement *inversion*, est prise dans quelques traités de rhétorique pour désigner une inversion particulière, qui se rencontre en effet assez fréquemment.

Lorsque deux mots sont joints ensemble par le sens ou par l'habitude, et que l'on met le second devant le premier, cette inversion prend précisément le nom d'*anastrophe*. Ainsi les Latins, pour dire *avec moi, avec toi* (*cum me, cum te*), ont dit *moi avec, toi avec* (*mecum, tecum*); c'est une anastrophe évidente, puisque l'ordre analytique demande que la préposition soit avant son complément.

En français, nos adjectifs se placent fort souvent devant leurs substantifs, surtout quand ils sont courts et d'un usage fréquent, comme dans *grand Dieu! l'aimable enfant!* Ce sont autant d'anastrophes, puisque dans l'ordre analytique le nom de l'objet qualifié doit être énoncé avant le mot qui le qualifie.

Il en est des anastrophes comme des inversions en général : celles qui ne sont pas autorisées par l'usage sont à éviter. On dit tous les jours, en parlant de deux choses indifférentes :

C'est *bonnet blanc* et *blanc bonnet*.

En effet, ces deux expressions sont absolument équivalentes pour le sens; mais, pour l'expression, un *blanc bonnet* n'est pas plus admissible qu'un *gris chapeau*, qu'un *vert habit*. Il y a donc en effet des anastrophes qu'il faut repousser.

Pougens dit dans ses *Lettres philosophiques*[1] :

Je vais interrompre pour un instant ces *fugitives notes*.

Il fallait : *Ces notes fugitives*. Indépendamment même de la brièveté du mot *notes*, qui ne soutient pas du tout la phrase, le mot *fugitif* ne se met pas agréablement devant son substantif : on ne dit ni un *fugitif plaisir*, ni de *fugitives poésies*.

On trouve dans la *Némésis* de M. Barthélemi[2] :

Fantômes brevetés, qui, sans aucune trêve,
Troublent en plein midi mon *politique rêve*.
.....
Non, non, il est trop dur qu'un suppôt de Caïphe
Sur mon *vierge vélin* vienne apposer sa griffe.
.....
Qu'au fond de leurs autels, *dissimulés acteurs*,
Ils accueillent mes vers par des rires moqueurs.

Il faudrait : Mon *rêve politique*, mon *vélin vierge, acteurs dissimulés*. Ces adjectifs ne peuvent pas aller avant leurs substantifs.

(1) Page 42.
(2) T. I, p. 101, 104 et 109, édit. in-18 de 1839.

La répétition fréquente de ces anastrophes repoussées par la langue, amène très-promptement le jargon et le barbarisme. Je trouve dans un petit roman intitulé *Claire Rémond*, inséré en 1840 dans le journal *la Presse*, une quantité considérable d'adjectifs placés devant leur substantif, et qui y font le plus mauvais effet :

Habituée à la *casanière vie* de malade....
Devant moi apparaissait comme une *aérienne décoration*....
Le palais Diodatti, d'une *gracieuse et fantasque architecture*.
Je subissais le calme charmant de cette *prestigieuse nature*.
Des habitations clairsemées dans un *pittoresque paysage*.
Chut! interrompit vite sa *douce femme*.
Ma *parfaite mère*, etc.

CHANGEMENT DE SENS DE QUELQUES ADJECTIFS.

C'est, au reste, une propriété remarquable dans quelques-uns de nos adjectifs, qu'ils se placent tantôt avant, tantôt après leur substantif, et qu'ils prennent dans ces deux positions un sens différent. Un *honnête homme*, par exemple, est un homme plein de probité, et un *homme honnête* est un homme poli; un *homme pauvre* est un homme sans fortune, un *pauvre homme* est un homme sans moyens. Il y a aussi de la différence entre un *grand homme* et un *homme grand*.

L'épigramme suivante, attribuée au duc de Choiseul, est fondée sur cette différence de sens du mot *mauvais* :

Cléon, lorsque vous nous bravez
En démontant votre figure,
Vous n'avez pas l'*air mauvais*, je vous jure :
C'est *mauvais air* que vous avez.

CHAPITRE TREIZIÈME.

HYPALLAGE.

DÉFINITION.

L'*hypallage* est une inversion particulière qui fait appliquer à un mot ce qui ne convient qu'à un autre de la même phrase.

Cicéron dit, en parlant à César[1] :

Nous n'avons pas vu dans la ville l'*épée vide de* son *fourreau*.

C'est le fourreau seul qui peut être *vide du glaive* : les rapports sont donc intervertis; c'est une hypallage.

Horace écrit dans une de ses odes[2] :

Cependant les *lunes rapides* réparent leurs *pertes célestes*.

(1) Gladium *vagina vacuum* in urbe non vidimus. (Cic. *pro Marcello*, c. 6.)
(2) *Damna* tamen *celeres* reparant *cœlestia lunæ*. (Hor., *Carm.*, lib. IV, ode 7, v. 13.)

Il veut dire que les *lunes célestes* réparent leurs *pertes rapides*, passent promptement d'une phase à une autre.

Ovide commence ses *Métamorphoses*[1] par un vers dont le sens est :

Mon esprit me porte à chanter les *formes changées en de nouveaux corps*.

L'expression naturelle était : Les *corps changés en de nouvelles formes*.

Il serait facile de trouver dans les langues anciennes un grand nombre d'exemples de cette figure; elle est, au contraire, très-rare chez nous, et suppose un tel renversement dans les idées, que je ne sais si l'on en trouverait une seule bien caractérisée dans nos bons écrivains.

Deguerle a dit, dans son conte *des Sifflets* :

A cet aspect *notre ami du poëte*,

pour : L'*ami de notre* poëte. N'est-il pas évident que notre esprit ni notre oreille ne peuvent supporter ce désordre dans les mots?

Il est bien vrai que beaucoup de personnes disent : Ces souliers ne me *tiennent* pas *dans les pieds*; ce chapeau ne m'*entre* pas *dans la tête*; mais (quoique l'Académie admette cette dernière expression) ce sont plutôt des fautes pour lesquelles il est inutile de chercher un nom scientifique. On doit dire : Ces souliers ne me *tiennent* pas *aux* pieds; ma tête n'*entre* pas *dans ce chapeau*.

DISSENTIMENT DES GRAMMAIRIENS.

La grammaire de Port-Royal refuse de placer cette forme de langage parmi les figures de construction[2]; elle aime mieux la ranger parmi les tropes, où Dumarsais n'a pas fait difficulté de la recevoir[3], avec cette observation, toutefois, que le changement qui se fait dans la construction des mots par cette figure ne regarde pas leur signification, et qu'ainsi, comme l'avait dit Vossius[4], ce n'est point un trope, mais une manière de parler particulière à quelques langues.

Il semble qu'ici Vossius et Dumarsais ont raison; l'hypallage, si elle est autre chose qu'une faute de langage, est certainement une figure de construction, puisque par elle on applique à un objet ce qui appartient à l'autre; et qu'ainsi ce ne sont pas les mots eux-mêmes, c'est la construction qui se trouve altérée. Mais à quoi bon discuter sur le nom? c'est assurément un vice de style, et l'on fera toujours sagement de l'éviter, puisqu'il est impossible de rien trouver dans la raison humaine qui justifie ce renversement.

(1) *In nova* fert animus *mutatas*, dicere *formas Corpora*.
(2) *Figures de construction*, ch. 6.
(3) *Tropes*, part. II, ch. 18.
(4) *Instit. orat.*, lib. IV, c. 13, n° 12.

CHAPITRE QUATORZIÈME.

LA PARENTHÈSE.

DÉFINITION.

La *parenthèse*, ou *insertion*, est une sorte d'inversion qui nous fait jeter au milieu des mots d'une phrase une autre phrase ordinairement fort courte, qui ne tient à la principale que par le sens, et non par la syntaxe.

Régnier, critiquant Malherbe et ceux qui suivaient ses traces [1], dit :

Ils rampent bassement, faibles d'inventions,
Et n'osent, *peu hardis*, toutes les fictions.

Peu hardis est une parenthèse. On la marque dans l'écriture soit en la mettant entre deux virgules, si elle est très-courte, soit par deux crochets qui l'enveloppent, et auxquels on donne souvent le nom de la figure même qu'ils indiquent, par une métonymie du contenant pour le contenu, ou du signe pour la chose signifiée.

La parenthèse est quelquefois explicative : cela arrive toutes les fois qu'un mot ou une pensée qu'on n'a pas eu le temps d'expliquer d'abord a besoin de quelque éclaircissement. En voici un exemple :

Dans le triangle équilatéral (*c'est-à-dire dont les côtés sont égaux*), chaque angle vaut soixante degrés.

EXEMPLES DE LA PARENTHÈSE.

La parenthèse est une figure fort commune. On trouve dans Quinaut [2] :

Le vainqueur de Renaud (*si quelqu'un le peut être*)
Sera digne de moi;

dans Boileau [3] :

Mais à peine il y touche (*ô prodige incroyable !*)
Que du pupitre sort une voix effroyable;

dans Racine [4] :

Un songe (*me devrais-je inquiéter d'un songe !*)
Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge;

dans l'églogue de Ségrais, intitulée *Timarette* :

Tous deux (*Dieu! que ne peut l'aveugle jalousie?*)
L'un pour l'autre troublés de cette frénésie,
Abandonnaient leur âme à d'injustes soupçons.

Racine le fils, dans le tableau d'ailleurs fort intéressant qu'il trace des progrès de nos sciences, admet presque coup sur coup trois parenthèses, dont deux, la première et la troisième, sont explicatives; mais la seconde semble bien n'avoir été appelée que par le besoin de la rime.

(1) *Satires*, IX.
(2) *Armide*.
(3) *Lutrin*, chant III, v. 69.
(4) *Athalie*, acte II, sc. 5.

Il s'agit d'abord de la découverte de la boussole [1] :

Un aimant (*le hasard dans l'air le fit suspendre*),
En regardant le pôle, aux yeux qu'il dut surprendre
Révéla cet amour qu'on ne soupçonnait pas;

puis des richesses trouvées en Amérique [2] :

Tant d'objets différents, tant de fruits, tant de plantes
(*Que de l'esprit humain les conquêtes sont lentes !*)
Donnent enfin naissance aux désirs curieux,
Et la terre ramène à l'étude des cieux;

enfin de l'invention du télescope [3] :

Faibles amas de sable, ouvrage de la cendre,
Deux verres (*le hasard vient encor nous l'apprendre*)
L'un de l'autre distants, l'un à l'autre opposés,
Qu'aux deux bouts d'un tuyau des enfants ont placés,
Font crier en Zélande : O surprise, ô merveille!
Et le Toscan fameux [4] à ce bruit se réveille.

USAGE ET ABUS DE LA PARENTHÈSE.

Rappelons, à l'égard de la parenthèse, ce qu'il faut dire de toutes les figures de construction : elle doit toujours augmenter la clarté du discours; elle est faite pour cela. Dès qu'elle n'éclaircit rien du tout, elle n'est pas seulement inutile, elle embarrasse l'expression en pure perte, et il faut la rejeter.

Remarquons, en outre, que c'est un mauvais style que celui où abondent les parenthèses : car il faut être naturellement bien obscur pour avoir besoin de tant d'éclaircissements.

Enfin, la répétition de cette figure a un autre inconvénient : c'est de nous faire confondre le principal avec l'accessoire, et, en nous faisant éclaircir des parenthèses par des parenthèses, de nous écarter indéfiniment de notre objet.

C'est le propre de ces esprits bizarres qui, ne pouvant jamais suivre le droit chemin dans la question qu'ils discutent, s'accrochent sans cesse à quelques mots jetés incidemment dans la conversation, et en font de nouveaux sujets de discussion qu'ils ne suivent pas mieux que le premier.

Nos auteurs comiques ont plusieurs fois saisi et peint ce caractère. De Boissy, dans sa comédie du *Babillard* [5], fait ainsi parler son principal personnage :

Oses-tu comparer tes services aux nôtres?
Dès l'âge de quinze ans j'ai porté le mousquet;
Quand j'étais lieutenant tu n'étais que cadet;
J'ai vu trente combats, vingt siéges, six batailles,
J'ai brisé des remparts, j'ai forcé des murailles;
J'ai plus de trente fois harangué nos soldats;
Et, bourgeois, je me suis anobli par mon bras....
Je n'oublierai jamais ma première campagne;...
Je crois que nous faisions la guerre en Allemagne....

(1) *La Religion*, chant V, v. 173.
(2) *Ibid.*, v. 181.
(3) *Ibid.*, v. 185.
(4) Galilée.
(5) Sc. 5.

Dans un détachement, c'était en sept cent trois....
A cinq heures du soir, quatorzième du mois....
L'affaire fut très-vive et j'y fis des merveilles....
Alidor y laissa l'une de ses oreilles;
Il a joué depuis jusqu'à son régiment;
Autrefois colonel, et commis à présent.
Connais-tu pas sa femme? elle est encor piquante.
J'étais hier chez elle où j'entretins Dorante.
As-tu vu la maison qu'il a tout près de Caen?
Elle est belle, je vais t'en faire ici le plan,
En deux mots....

Valère, qui l'écoute, l'interrompt pour lui dire :

Mais, monsieur, vous battez la campagne,
Et vous êtes déjà bien loin de l'Allemagne.

Picard, dans sa jolie comédie des *Oisifs*[1], introduit un M. Bourdas que les parenthèses font ainsi sauter continuellement d'un sujet à un autre :

Vous ici, mon cher Duchemin! Ah! mais, en effet, vous habitez cette maison; j'y suis venu si souvent du temps de l'ancienne propriétaire, la veuve d'un capitaine de cavalerie, un très-bel homme : je dis beau, il avait une balafre sur la figure : la faute d'un postillon qui le versa dans un voyage qu'il fit à Genève, au bord du lac d'où viennent ces bonnes truites : c'est un mets délicieux; moi je préfère les carpes du Rhin.

Et un peu plus loin :

Qu'est-ce que l'esprit et le talent sans la probité, la délicatesse et la bonté d'âme? Triste succès que celui qu'on obtient *per fas et nefas*, comme disent fort bien Salluste, Cicéron ou Tite-Live. Tite-Live, quel historien! et Tacite, quel écrivain! Avec quel profondeur ce Tacite a peint l'âme affreuse de Néron, ce monstre.... je dis monstre, car, suivant M. de Buffon, c'est un monstre que celui.... M. de Buffon! ce grand peintre de la nature, riche sous tous les rapports.... Avez-vous été à Monbar? Superbe propriété! Quel bon vin! c'est tout simple, la Côte-d'Or. Cela vaut-il nos vins du midi? C'est une question.

Dans un proverbe de Carmontelle[2], Janot, ayant trouvé un morceau de cuivre doré, le prend pour de l'or, et consulte un philosophe qui apporte dans le dialogue le défaut que nous venons de montrer dans le style, c'est-à-dire que presque tous les mots de son interlocuteur sont pour lui des occasions de parenthèses.

JANOT.

Si c'était un effet de votre complaisance, je voudrais bien savoir....

LE PHILOSOPHE.

Savoir! ah! je crois bien, mon ami, que vous voudriez savoir; vous n'êtes pas le seul qui voudriez savoir; mais voilà justement le difficile : c'est de savoir. Tout le monde croit savoir, et personne ne sait; pour moi, tout mon savoir ne m'a appris qu'à savoir que je ne sais rien.

JANOT.

Je le crois bien, monsieur; mais ce que je vous demande....

(1) Sc. 25.
(2) *Ça n'en est pas.*

LE PHILOSOPHE.

Oh! demande : une demande est bientôt faite; mais il y a demande et demande. Une demande se divise en juste et en injuste. Une demande juste est celle par laquelle on demande, etc.

CHAPITRE QUINZIÈME.

HYPERBATE.

DÉFINITION.

Le mot *hyperbate*, qui signifie étymologiquement *surpassement*, *sursaut*, s'applique à toutes les inversions forcées, et dans lesquelles on a de la peine à reconnaître les rapports exprimés entre ces mots.

Cette figure ou ce défaut de style était commun dans les langues anciennes. Il est extrêmement rare en français. On en trouve cependant des exemples, surtout dans nos poëtes.

Ainsi Molière a dit[1] :

La curiosité *qui vous presse* est bien forte,
Mamie, *à nous venir* écouter de la sorte.

La construction directe serait : Mamie, la curiosité qui *vous presse à nous venir écouter....* est bien forte.

Crébillon, dont le style est loin d'être pur, est rempli de phrases dont il est très-difficile de retrouver la construction. En voici un exemple. Dans sa tragédie d'*Idoménée*[2], Erixène, fille de Mérion, mis à mort par ordre de ce roi, avoue à Ismène qu'elle aime le fils du meurtrier de son père. Elle commence ainsi son explication :

Je me défiais peu de la main qui m'enchaîne,
Ayant tant de sujets de vengeance et de haine,
Ni qu'Idamante en dût interrompre le cours
Avec tant de raisons de le haïr toujours.

La construction sera évidemment : Moi, ayant tant de sujets de vengeance et de haine, je me défiais peu de la main qui m'enchaîne; et, avec tant de raisons de haïr toujours Idamante, je me défiais peu qu'il dût interrompre le cours de ma vengeance et de ma haine.

Certes, ce n'est pas un bon style que celui qui amène un tel embarras dans le langage.

Le même auteur est plus obscur encore dans ce passage d'une autre de ses tragédies[3]. C'est un Gaulois qui parle :

C'est à tous nos desseins l'honneur seul qui préside,
Et de nos intérêts l'équité qui décide;
Nos dieux, nos souverains, l'autorité des lois,
La gloire, le devoir, notre épée et nos droits;
Aussi prompts que vaillants, fermes, pleins de noblesse,
Obéissants par choix et soumis sans bassesse.

Autant qu'on peut le conjecturer ici, la construction est : C'est l'honneur seul qui pré-

(1) *Tartufe*, acte II, sc. 2.
(2) Acte II, sc. 1.
(3) *Catilina*, acte III, sc. 2.

side à tous nos desseins, et l'équité qui décide de nos intérêts; nos dieux, nos souverains (sont) l'autorité des lois, la gloire, etc. (Nous sommes) aussi prompts que vaillants, etc. On voit qu'ici au dérangement de la construction s'ajoute le retranchement de quelques mots, qui rend le sens plus difficile encore à comprendre.

Le fabuliste Lebailly, dans sa fable *du Sage et du Conquérant*, fait dire à celui-ci :

C'est là.....
Ici, que par milliers des soldats aguerris
Ont rencontré leurs funérailles.

Ne semblerait-il pas que ces soldats étaient *aguerris par milliers?* Ce n'est pas ce que veut dire l'auteur, mais bien que c'est par *milliers qu'ils sont morts.*

M. Lamartine a mis dans une de ses premières *Méditations*[1] :

Semblable à l'alcyon, que la mer dorme ou gronde,
Qui, dans son sein flottant, s'endort en paix sur l'onde.

La construction est : Semblable à l'alcyon qui s'endort en paix dans son nid flottant sur l'onde, que la mer dorme ou gronde. C'est encore un exemple d'hyperbate.

Madame Vien, dans une *Légende provençale sur la statue de saint Victor*, a mis ces vers :

Or à l'un des abbés, amis, écoutez bien
Ce qu'advint de fille naïve
Pour avoir écouté le si doux entretien....

Les deux premiers vers sont tout à fait inintelligibles. C'est que la construction en est singulièrement intervertie. Elle devrait être : Or, amis, écoutez bien ce qui advint à l'un des abbés pour avoir écouté le si doux entretien de fille naïve.

JANOTISME.

L'hyperbate, pour peu qu'elle soit continuée, conduit au *janotisme* et au *galimatias.*

Le *janotisme* est ainsi nommé des *janots* qui font la parade sur les tréteaux, et qui affectent souvent un style ridiculement inintelligible, soit pour divertir leurs auditeurs, soit par suite de l'incohérence de leurs idées. Ce vice de langage consiste à établir toujours entre les mots des relations qui ne peuvent raisonnablement subsister, et cela par des hyperbates telles qu'on aperçoit facilement la correction qu'il y faudrait faire.

Carmontelle, dans un de ses proverbes[2], fait ainsi parler Janot :

Il y a que je viens te prier de prier mam'zelle Suzon, ta fille, et toi de venir assister en propres personnes au repas du festin de mes accordailles, dans un cabaret, avec une jolie demoiselle, que je donne là au coin de la rue.

(1) N° 20.
(2) *Ça n'en est pas*, sc. 5.

La construction est évidemment : D'assister au festin de mes accordailles avec une jolie demoiselle, au repas que je donne là dans un cabaret, au coin de la rue. C'est un exemple de janotisme.

Le même personnage, croyant avoir trouvé un trésor[1], veut que son ami Dodinet l'en félicite, et lui parle ainsi :

Tu n'entends pas ce que je te dis de m'en faire un, au sujet du bonheur que j'ai, qui soit bien tourné, de compliment;

c'est-à-dire : Tu n'entends pas ce que je te dis de me faire un compliment qui soit bien tourné, au sujet du bonheur que j'ai.

Ces exemples sont faits exprès, et il n'arrive pas ordinairement que l'on tombe en parlant, et surtout en écrivant, dans des fautes aussi grossières; mais l'hyperbate y conduit tout droit, et c'est une raison pour que l'on s'habitue à éviter cette figure ou cette négligence de style.

GALIMATIAS.

Le *galimatias* est encore pire que le *janotisme :* c'est le nom générique de tout discours qui n'a pas de sens, que ce défaut vienne de l'ignorance de l'auteur, de l'incohérence de ses idées, ou de la mauvaise construction de ses phrases. Cette mauvaise construction est ce qui nous occupe spécialement ici. C'est, comme le janotisme, un abus et un excès de l'hyperbate.

Bourdaloue, célébrant le prince de Condé[2], vante en lui

Cet inflexible oubli de sa personne qui n'écouta jamais la remontrance, et auquel constamment déterminé, il se fit toujours un devoir de prodiguer sa vie, et un jeu de braver la mort.

C'est un véritable amphigouri. Le galimatias est quelquefois plus incompréhensible encore lorsque des idées disparates ou désordonnées se pressent et se contrarient dans le discours.

Dans un proverbe de Carmontelle[3], Foulonet, amant de Suzette, explique à sa future belle-mère comment son rival Laplume, écrivain public, ayant écrit deux lettres pour lui, a envoyé à sa fiancée celle qui n'était pas pour elle et qui l'a si fort irritée :

Le coquin de Laplume a mis exprès l'adresse de l'une sur l'autre, et voilà ce qui a fait votre colère, mais dont je suis innocent, et dont je vous demande pardon à la tendresse de l'amour que j'ai pour votre chère fille, pour vous, madame, et pour toute votre aimable famille.

Dans l'*Avocat Patelin* de Bruéys[4], M. Guil-

(1) Sc. 1.
(2) *Oraison funèbre.*
(3) *A bon chat bon rat*, sc. 18.
(4) Acte III, sc. 2.

laume le marchand de drap, à qui son berger Agnelet a volé des moutons, et à qui Patelin a dérobé six aunes de drap, accuse Agnelet devant le juge Bartholin ; mais, reconnaissant son voleur dans l'avocat de sa partie, il embrouille perpétuellement les deux causes, et fait un galimatias auquel on ne comprend rien :

Je réponds que cela est faux; qu'il emporta tout.... qu'il les a tués pour les vendre, et qu'hier moi-même.... oui, je lui vendis six.... je le trouvai sur le fait, tuant de nuit un mouton.... oui, il emporta hier de chez moi six aunes de drap, et ce matin au lieu de me payer, trente écus....

BARTHOLIN.

Que diantre font ici six aunes de drap et trente écus? Il est, ce me semble, question de moutons volés.

M. GUILLAUME.

Il est vrai; c'est une autre affaire.... Je m'étais donc caché dans la bergerie, je vis venir ce drôle : il s'assit là; il prit un gros mouton.... et avec de belles paroles, il fit si bien qu'il m'emporta six aunes....

BARTHOLIN.

Six aunes de mouton? etc.

Ce passage plaisant, et qui se continue pendant toute la scène, nous montre à la fois ce que c'est que le galimatias, et explique l'origine du nom. On prétend qu'à l'époque où on plaidait en latin, un avocat ayant à parler pour un certain Mathias à qui on avait dérobé un coq, avait sans cesse à parler du coq de Mathias, *gallus Mathiæ;* mais, s'embarrassant de temps en temps dans ces mots, il lui arriva de dire le *Mathias du coq* (*galli Mathias*) ; et ces deux mots, réunis en un seul, servirent depuis à indiquer un discours qu'on ne comprend pas du tout. Le galimatias, dont l'obscurité vient surtout de l'embarras des membres des phrases, porte particulièrement le nom d'*amphigouri.*

CHAPITRE SEIZIÈME.

ABUS ET JEUX DE L'INVERSION.

CONTREPETTERIES ; LAPSUS LINGUÆ.

Le renversement des mots dans les phrases, comme celui des lettres dans les mots, produit quelquefois des accidents curieux.

La rapidité du langage fait, par exemple, intervertir deux mots d'une manière ridicule. On a conservé le souvenir d'un acteur qui, dans la tragi-comédie de *Bradamante*[1], n'ayant à dire que cet hémistiche,

C'en est fait, il est mort,

y avait substitué celui-ci :

C'en est *mort*, il est *fait;*

et de cet autre qui, au lieu de

Sonnez, trompettes,

(1) Représentée en 1582.

avait dit :

Trompez, sonnettes.

Ces accidents s'appellent *lapsus linguæ*, ou mieux des *contrepetteries ;* ces contrepetteries sont plus souvent ridicules qu'heureuses ; et, dans tous les cas, comme elles sont produites par le hasard, on n'a pas le droit de se montrer sévère.

On voit ici qu'elles peuvent tomber, tantôt sur les mots des phrases, tantôt sur les lettres des mots. Nous avons déjà parlé de celles-ci[1].

VERS RÉTROGRADES.

On s'est amusé aussi quelquefois à faire des *vers rétrogrades*. On appelle ainsi des vers dont les mots peuvent se lire soit dans l'ordre direct, soit en remontant du dernier au premier, ou en les lisant de droite à gauche, et qui forment toujours un sens.

Les anciens ont remarqué que le huitième vers de l'*Enéide*[2] étant lu à rebours, formait encore, non-seulement le même sens, mais un vers de la même mesure que les autres.

Sidoine Apollinaire raconte dans une de ses lettres[3] qu'ayant été arrêté dans une de ses courses par un ruisseau que les pluies avaient enflé presque subitement, il fit sur cet accident un distique qu'on pouvait lire directement ou à rebours, et dont le sens était :

Ce torrent qui se précipite aujourd'hui d'un cours si rapide, bientôt tari, laissera libre ce passage.

La langue latine se prêtait à ces inversions ; les vers rétrogrades y sont faciles à faire, et le sens en est aussi clair, la plupart du temps, que celui des vers ordinaires.

La langue française, qui repousse en général les inversions, qui, d'ailleurs, détermine presque tous ses mots par des articles placés nécessairement devant eux, est, plus que toute autre, rebelle à ce genre de travail.

On peut, cependant, concevoir des phrases composées de cette façon, et qui conserveraient encore la clarté que nous y exigeons ; telle est la suivante :

Service pour service; Pierre chérit et protége qui aime et défend Paul ;

qu'on peut lire aussi de droite à gauche :

Paul défend et aime qui protége et chérit Pierre : service pour service.

Mais nos poëtes, au XVIe siècle, essayèrent de faire, sous le nom de *rimes rétrogrades*, des vers qui pussent se lire de même dans les deux sens. On cite cet exemple :

(1) T. I, *Métaplasmes*, p. 57, a; et table, mots *Lapsus linguæ*, *Contrepetterie.*
(2) Musa mihi causas memora, quo numine læso.
(3) Liv. IX, lett. 14.

Triomphamment cherchez honneurs et prix,
Désolés cœurs, méchants, infortunés.
Terriblement êtes moqués et pris.

On trouve en les retournant :

Prix et honneurs cherchez triomphamment,
Infortunés, méchants, cœurs désolés.
Pris et moqués êtes terriblement.

Il faut avouer que pour arriver à un sens si pauvre et si misérable, c'est se donner bien de la peine; et l'on peut s'étonner que des hommes de quelque mérite aient pu passer leur temps à de telles recherches. Il faut leur appliquer, ce me semble, ce que disait Colletet dans une épigramme contre les faiseurs d'anagrammes :

Que tous ces renverseurs de noms
Ont la cervelle renversée.

RIMES BRISÉES.

On a quelquefois fait ces renversements entre les membres de phrases, au lieu de le faire entre les mots; la difficulté était moins grande, et le sens aussi devenait plus clair et plus satisfaisant.

En appliquant cela aux vers, et les lisant du haut en bas par hémistiches, au lieu de les lire par vers entiers, on a pu obtenir un sens tout contraire à celui que donnait la lecture ordinaire.

En voici un exemple intéressant; il est attribué à Etienne Tabourot, qui, en 1594, pendant le procès intenté aux jésuites par l'Université de Paris, fit contre cette société les vers suivants. Ces vers, lus comme des alexandrins ordinaires, semblent en faire l'éloge :

Soit du pape maudit qui hait les jésuites !
Celui qui en eux croit soit mis en paradis !
A tous les diables soit qui brûle leurs écrits !
Qui leur science suit acquiert de grands mérites; etc.

En les lisant par les hémistiches, comme des vers de six syllabes, on trouve :

Qui hait les jésuites
Soit mis en paradis !
Qui brûle leurs écrits
Acquiert de grands mérites.
Soit du pape maudit
Celui qui en eux croit !
A tous les diables soit
Qui leur science suit ! etc.

Ces pénibles bagatelles se nommaient des *rimes brisées*.

Quelquefois aussi on s'est contenté d'intervertir certains mots entre eux, de manière à les faire entendre selon divers arrangements, comme dans ce triolet irrégulier de Voltaire à M. Titon du Tillet, qui avait fait faire un groupe en bronze représentant le mont Parnasse, où il a placé à diverses hauteurs les principaux poëtes français :

Dépêchez-vous, monsieur Titon;
Enrichissez notre Hélicon;
Placez-y sur un piédestal
Danchet, Saint-Didier et Nadal;
Qu'on voie armés du même archet,
Saint-Didier, Nadal et Danchet;
Et couverts du même laurier,
Danchet, Nadal et Saint-Didier.

VERS RAPPORTÉS.

D'autres fois on a composé une phrase de plusieurs parties semblables, dans chacune desquelles entraient des mots qui se rapportaient, non pas aux mots voisins, mais à ceux qui étaient placés semblablement dans les autres parties de la phrase.

L'épitaphe de Marot, par Jodelle, explique cette combinaison, surtout dans ses deux premiers vers :

Quercy, la cour, le Piémont, l'univers,
Me fit, me tint, m'enterra, me connut.
Quercy mon los, la cour tout mon temps eut,
Piémont mes os, et l'univers mes vers.

On voit par les deux derniers vers, que *me fit*, qui commence le second, se rapporte à *Quercy*, qui commence le premier : en effet, Marot était né dans le Quercy. *Me tint*, qui vient après, se rapporte à *la cour*, puisque, comme le dit le troisième vers, la cour eut tout son temps. *M'enterra* se rapporte de même à *le Piémont*, puisque le Piémont eut ses os; et *me connut* à l'*univers*, qui eut ses vers.

Les vers ou les phrases construites de cette manière s'appellent *vers* ou *phrases rapportées*.

L'invention en est ancienne, puisqu'on trouve un distique de Pentadius sur Virgile [1], où les trois mots du premier hémistiche ont leurs relatifs dans le second et dans les deux hémistiches du deuxième vers.

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

PLÉONASME.

DÉFINITION.

On appelle *pléonasme* une figure par laquelle on ajoute à la phrase un mot inutile pour le sens. Quand Virgile dit :

Il parle ainsi *par la bouche*;

par la bouche forme un pléonasme, puisqu'il est impossible de parler autrement, et que dès lors ces mots n'ajoutent rien à la pensée.

Perse [2] fait dire de même à un de ses interlocuteurs qui cherche à en éblouir un autre :

Aux ignorants toutes ces séductions, pour moi, je te connais en dedans *et sous la peau*.

Ces derniers mots n'expriment rien autre chose

(1) P. 345, t. VII, édit. Lemaire.
(2) *Sat.* III, v. 30.

que ceux qui les précèdent; ils forment donc encore un pléonasme.

Remarquons cependant que si le pléonasme est indifférent pour le sens étroit de la phrase, il peut ne l'être ni pour l'expression, ni pour l'harmonie.

Dans Térence[1], Géta répond à Sostrate, qui lui demande si ce qu'il lui rapporte est bien sûr :

Très-sûr, je l'ai vu *moi-même* de *ces yeux*.

Molière a imité cette forme dans *Tartufe*[2]. Lorsque madame Pernelle refuse absolument de croire ce que son fils lui rapporte de l'infamie de cet imposteur, et y répond par des explications banales, Orgon, irrité de cette incrédulité tenace, dit à sa mère :

C'est tenir un propos de sens bien dépourvu :
Je l'ai vu, dis-je, *vu*, de *mes propres yeux vu*,
Ce qui s'appelle *vu*.

Ces pléonasmes donnent évidemment aux phrases une force affirmative qu'elles seraient loin d'avoir si l'on y trouvait simplement ces mots : *Je l'ai vu*.

Il arrive aussi que des mots sont ajoutés sans autre but que de rendre la phrase plus coulante, ou de lui donner un caractère particulier de noblesse ou de familiarité. Ce sont autant de pléonasmes.

On lit dans une fable de La Fontaine[3] :

Cependant que mon front au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête.

Cependant que est pour *pendant que*. La Fontaine a donc ajouté *ce* pour donner plus d'emphase au discours du Chêne.

Les pronoms de la première et de la seconde personne sont souvent pris, en latin et en français, dans un sens explétif, et n'ont alors d'autre objet que d'arrondir, en quelque sorte, la phrase.

Molière, par une tournure semblable, fait dire à Tartufe[4] :

.....Ah! mon Dieu, je vous prie,
Avant que *de* parler, prenez-*moi* ce mouchoir;

et nous disons aussi dans le style familier : Ce drôle faisait l'insolent; je *vous* l'ai rossé d'importance.

Cet emploi des pronoms *moi*, *toi*, *vous*, forme visiblement autant de pléonasmes; mais il donne de la vivacité au langage. Alors, pourvu qu'on n'en abuse pas, le pléonasme est une qualité dans le style.

PLÉONASMES BLAMABLES.

Au contraire, il devient blâmable lorsqu'il ajoute des mots qui ne servent à rien, ni à l'élégance, ni à la clarté, ni à la force du style. Ainsi : *J'ai mal à ma tête* est une mauvaise locution; l'adjectif *ma* exprime une relation de propriété, et cette relation est déjà évidente par les mots *j'ai mal*, puisqu'on ne peut pas avoir mal à la tête d'un autre. Il y a donc surabondance inutile, véritable superfluité dans le mot *ma*, et il faut dire : *J'ai mal à la tête*.

Dans les vers, les pléonasmes sont quelquefois supportés; du moins lorsque, sans ajouter beaucoup à la pensée, un mot n'y nuit pas absolument, nous l'admettons volontiers. Mais souvent des épithètes ou des phrases entières sont si évidemment placées là pour la mesure ou pour la rime, qu'on leur a donné le nom de *chevilles*, comme si elles n'avaient d'autre objet que de faire en sorte que les vers se tinssent sur leurs pieds.

CHEVILLES.

Voiture a fait sur les règles du rondeau un rondeau qui commence ainsi :

Ma foi, c'est fait de moi : car Isabeau
M'a conjuré de lui faire un rondeau;
Cela me met dans une peine extrême;
Quoi, treize vers! huit en *eau*, cinq en *éme*:
Je lui ferais aussi tôt un bateau.

Ce dernier vers n'est-il pas bien trouvé? et croit-on que Voiture l'eût mis s'il n'eût eu besoin de compléter ses *huit vers en eau?* C'est donc une véritable cheville.

Dorat, dans une héroïde d'Abeilard à Héloïse, fait dire à ce philosophe :

C'est moi de qui la main.....
T'a caché sous des fleurs *le penchant* de l'abîme.

Le *penchant* n'est-il pas ici pour la mesure? On cache un précipice, et non pas seulement le *penchant du précipice*.

M. Bignan[1], remarquant qu'on élève dans toutes les villes des statues aux grands hommes, dit à Molière, à propos du monument que la ville de Paris lui consacrait :

Dans la Ferté Racine, et dans Rouen Corneille
Renaissent, et Paris, *ô comble de merveille!*
Dresse ton monument.

Cet hémistiche, *ô comble de merveille*, n'est là certainement que pour rimer à *Corneille*.

Il faut, du reste, remarquer que les anciens étaient, à cet égard, beaucoup moins sévères que nous. La poésie homérique en particulier est bourrée d'épithètes que nous ne pourrions souffrir. Dans la seule provocation d'Hector aux guerriers grecs, qui n'a que vingt-cinq vers dans l'original[2], on trouve presque coup sur coup les Grecs *aux belles chaussures* et *à la*

(1) *Adelphes*, v. 330.
(2) Acte V, sc. 3.
(3) *Le Chêne et le Roseau*, liv. I, fab. 23.
(4) Acte III, sc. 2.

(1) *Epître à Molière*.
(2) *Iliade*, chant VII, v. 67 à 91.

belle chevelure; le cœur *placé dans la poitrine;* Troie *aux belles tours;* des vaisseaux *creux bien garnis de bancs, qui vont sur la mer, et qui ont beaucoup de rangs de rameurs;* la mer *couleur de vin;* Hector *le divin* ou l'*illustre;* une lance *bien tendue en avant,* et Apollon *qui lance au loin ses flèches.*

Depuis, à mesure que la civilisation et avec elle la poésie et les autres arts firent des progrès, cette surabondance dans les mots tendit sans cesse à se restreindre; toutefois, on trouve encore chez les poëtes grecs, et même chez les latins, beaucoup d'épithètes que nous aurions de la peine à supporter, par exemple : *les vins liquides*[1], *les fleuves qui coulent de haut en bas*[2], *le givre blanc*[3]. C'est certainement une des raisons qui font que notre poésie est si difficile.

PLÉONASMES INSIGNIFIANTS.

L'emploi fréquent de phrases ou de détails généraux constitue encore cette sorte de pléonasme qu'on appelle *cheville.*

Laharpe, étudiant le théâtre de Crébillon, remarque à ce propos qu'*en ces lieux* est une phrase bien commune et qui, par conséquent, ne doit être employée que quand elle est nécessaire. Si on la revoit à tout moment au bout des vers, ce ne peut être que pour les remplir. Jamais poëte apparemment, ajoute-t-il, n'en eut plus besoin que Crébillon; et il cite aussitôt les vers suivants, tirés d'*Atrée* et *Thyeste :*

Oui, je veux que ce fruit d'un amour odieux
Signale quelque jour ma fureur *en ces lieux.*
(Acte I, sc. 3.)

Je ne suis en effet descendu *dans ces lieux.*
(*Ibid.*)

Et nous n'avons d'appui que de vous *en ces lieux.*
(Acte I, sc. 6.)

Quel déplaisir secret vous chasse *de ces lieux?*
(*Ibid.*)

Cachez-nous au tyran qui règne *dans ces lieux.*
(Acte I, sc. 7.)

Je tremble à chaque pas que je fais *dans ces lieux.*
(*Ibid.*)

Sans appui, sans secours, sans suite *dans ces lieux.*
(Acte II, sc. 2.)

J'en crains plus du tyran qui règne *dans ces lieux.*
(*Ibid.*)

Il doit être déjà de retour *en ces lieux.*
(Acte II, sc. 3.)

M'accorder un vaisseau pour sortir *de ces lieux.*
(Acte II, sc. 4.)

Gardes, faites venir l'étranger *en ces lieux.*
(*Ibid.*)

Et votre voix, Seigneur, a rempli *tous ces lieux.*
(Acte II, sc. 6.)

(1) Virgile, *Géorg.*, liv. III, v. 364.
(2) Ovide, *Métamorphoses*, liv. I, v. 39.
(3) Horace, *Carm.* lib. I, ode 4.

Et viens, sans t'arrêter, me rejoindre *en ces lieux.*
(Acte II, sc. 7.)

S'il n'est mort lorsqu'enfin je reverrai *ces lieux.*
(Acte III, sc. 4.)

Faut-il le voir périr *dans ces* funestes *lieux?*
(Acte III, sc. 5.)

Je frémis. Retournons le chercher *en ces lieux.*
(Acte IV, sc. 1.)

Que faisiez-vous, cher prince, et *dans ces* mêmes *lieux?*
(Acte IV, sc. 3.)

Il n'éclairera point votre perte *en ces lieux.*
(*Ibid.*)

Cherchez-vous à périr *dans ces* funestes *lieux?*
(Acte IV, sc. 4.)

Tout m'abandonne-t-il *dans ces* funestes *lieux?*
(Acte V, sc. 1.)

C'est assez qu'un tyran la consacre *en ces lieux.*
(Acte V, sc. 2.)

Qu'on cherche la princesse, allez, et qu'*en ces lieux....*
(Acte V. sc. 5.)

Barbare, peux-tu bien m'épargner *en ces lieux?*
(Acte V, sc. 7.)

Ah! ciel, consolez-vous ma fille, et *de ces lieux....*
(*Ibid.*)

Qui n'approuverait, après cette citation, le jugement du critique[1] : « Ce retour si fréquent du même mot est d'une monotonie que la rime rend encore plus importune; et ce qu'il y a de pis, c'est qu'il est presque toujours inutile et quelquefois à contre-sens. Rien ne marque plus de faiblesse dans le style et plus de stérilité. »

PLÉONASMES FAISANT SOLÉCISMES.

Il y a, du reste, une sorte de pléonasme plus blâmable encore que celui dont nous venons de parler; il consiste à redoubler inutilement et contrairement à la syntaxe l'expression de quelque rapport.

On trouve dans Boileau, poëte d'ailleurs si correct[2].

C'est *à vous,* mon esprit, *à qui* je veux parler;

et dans Molière[3] :

Et que c'est *à sa table à qui* l'on rend visite;

et dans J.-B. Rousseau[4] :

Non, ce n'est qu'*à sa mère à qui* je dois parler.

On reconnaît dans ces vers deux rapports d'attribution : c'était assez d'un, et la correction grammaticale voulait : *C'est vous, c'est sa table, c'est sa mère,* A QUI.... ou bien *c'est à vous, c'est à sa table, c'est à sa mère* QUE....

Et ne pensez pas que ce soit la contrainte de

(1) *Cours de littérature*, t. X, p. 119.
(2) *Sat.* IX, v. 1.
(3) *Misanthrope*, acte II, sc. 5.
(4) *Aïeux chimériques*, I, 1.

la mesure des vers qui ait amené ces pléonasmes : non, c'est l'oubli momentané du sens de la préposition exprimée précédemment, que l'habitude fait exprimer une seconde fois devant le mot qui la régit ordinairement. Ainsi, Molière fait exactement la même faute dans sa comédie de l'*Amour médecin*[1], quand il met :

Puis-je croire que ce soit *à* vous *à* qui je doive la pensée, etc.?

et Boileau s'exprime de même dans la lettre qu'il écrit à Brossette[2] :

La vérité est que j'ai en effet dit ce mot autrefois, et que c'est *à* M. l'abbé Dangeau *à qui* je l'ai dit.

Il fallait : *Que* je doive, *que* je l'ai dit.

J.-B. Rousseau écrit aussi à Louis-Racine, dans une lettre du 1er septembre 1739 :

J'étais heureux quand je n'espérais ni n'attendais rien. Quand reviendra cet heureux temps? après ma mort, *à* laquelle je n'ai rien de plus important qu'*à me* bien préparer.

Quoique la phrase soit ici plus entortillée, on voit bien cependant que *à laquelle* est régi par *me bien préparer*, et cette syntaxe est très-bonne; mais qu'est-ce qui régit cette autre préposition *à* placée devant ce verbe? Il n'y a rien absolument; il fallait donc mettre :

A laquelle je n'ai rien de plus important que *de* me bien préparer.

Rousseau a dit encore dans son ode à *la Fortune*[3] :

Mais *de quelque* superbe titre
Dont ces héros soient revêtus.

Il fallait : De *quelque titre* QUE, ou *quelque titre* DONT....

Quinault a mis aussi[4] :

Bon! c'est *du* vieil honneur *dont* vous me parlez là.

Il fallait : *Du* vieil honneur QUE, ou *le* vieil honneur DONT....

Nicole fait absolument la même faute lorsqu'il écrit, et en prose, ce qui le rend plus inexcusable encore[5] :

De quelque honnêteté apparente *dont* les comédies et les romans tâchent de la revêtir (la concupiscence), etc.

Il fallait : *De* quelque honnêteté *que*, ou *quelque* honnêteté *dont*....

Buffon n'est pas plus à approuver lorsqu'au commencement de son *Histoire naturelle de l'homme*[1], il parle de l'étude que nous devons faire de nous-mêmes à l'aide de l'attention et de la réflexion, qu'il appelle un sens intérieur :

C'est *de* ce sens *dont* il faut nous servir;

il aurait dû mettre : C'est *de* ce sens *qu'*il faut nous servir, ou C'est ce sens *dont il* faut nous servir.

Tous ces pléonasmes, et d'autres du même genre, sont de véritables solécismes.

(1) Acte III, sc. 6.
(2) Lettre 7, 1er avril 1700.
(3) *Odes*, liv. II, ode 6.
(4) *La Mère coquette*, acte I, sc. 4.
(5) *De la Comédie*, ch. 3.

PÉRISSOLOGIE; BATTOLOGIE.

On donne quelquefois au pléonasme le nom de *périssologie*, qui signifie étymologiquement *discours superflu*.

Le dernier degré de la périssologie est la *battologie*, vice d'élocution qui consiste à répéter ce qu'on vient de dire ou dans les mêmes termes, ou dans des termes équivalents, sans nécessité.

Ce défaut est extrêmement rare dans le langage écrit, mais fort commun, au contraire, dans l'oraison et la conversation. On prétend que son nom lui vient du berger Battus, que Mercure changea en pierre de touche à cause de son parjure; et Ovide semble favoriser cette opinion en donnant consécutivement[2], à propos de cette métamorphose, un double exemple de cette répétition insignifiante.

Molière fait dire à madame Jourdain, dans le *Bourgeois gentilhomme*[3] :

Oui, vraiment, *nous avons fort envie de rire, fort envie de rire nous avons.*

C'est encore une battologie que le mécontentement de madame Jourdain rend fort plaisante, mais que ne voudraient pas imiter ceux qui parlent bien.

On tombe facilement dans ce défaut quand on veut expliquer quelque chose qu'on ne sait pas bien, quand on n'analyse pas parfaitement ses propres pensées, et que, ne les ayant pas mises d'abord dans un ordre nettement établi, on retrouve les mêmes qui se représentent sans cesse comme ayant été mal exprimées précédemment.

Rollin, qui écrit généralement bien, nous en donne un exemple dans un endroit où il veut faire comprendre l'immensité des espaces célestes[4] :

La distance d'ici à l'étoile la plus voisine de la terre est, par rapport à celle du soleil, comme *un* à *vingt-sept mille six cent soixante-quatre*. Or, nous avons dit que la *distance de la terre au soleil* est de *trente-trois millions de lieues*. Il faut donc que la moindre distance de la terre aux étoiles soit de neuf cent deux milliards neuf cent douze millions de lieues, c'est-à-dire *vingt-sept mille six cent soixante-quatre fois* la *distance d'ici au soleil*, qui est, comme nous l'avons dit, de *trente-trois millions de lieues*.

(1) T. IV, p. 151, édit. in-12 de 1769.
(2) *Métamorphoses*, liv. II, v. 702.
(3) Acte III, sc. 5.
(4) *Histoire ancienne*, liv. XXVII.

J'ai indiqué en caractères italiques dans cet exemple les mauvaises répétitions, dans lesquelles Rollin n'est sans doute tombé que parce que le peu d'usage qu'il avait des mathématiques lui faisait oublier que ce qu'il venait de dire expliquait très-complétement ce qui allait suivre.

Un exemple plus frappant encore de cette faute se trouve dans les proclamations de Napoléon à ses soldats. Le genre même de ces discours est assez restreint pour que l'on retombe toujours sur les mêmes idées et les mêmes paroles, malgré les emprunts nombreux et souvent fort déplacés que l'on fait à l'histoire; mais la répétition des mêmes idées, des mêmes mots et des mêmes figures dans le même discours, est vraiment insupportable.

Je trouve dans la proclamation adressée le 9 mars 1797 à l'armée d'Italie[1] :

Vous châtierez ces insulaires *perfides qui, étrangers aux malheurs de la guerre, sourient avec plaisir aux maux du continent;*

et dix lignes plus bas[2] :

Il n'a plus d'autre volonté que celle de ce cabinet *perfide qui, étranger aux malheurs de la guerre, sourit avec plaisir aux maux du continent.*

Je lis dans le même discours :

L'empereur (d'Autriche) seul reste devant vous; se *dégradant lui-même du rang d'une grande puissance,* ce prince s'est mis à la *solde des marchands de Londres*[3]....

Il n'en est pas un qui ne soit convaincu que *l'or de l'Angleterre a corrompu les ministres de l'empereur*[4]....

La maison d'Autriche se trouvera réduite à *descendre, en réalité, au rang des puissances secondaires,* où elle s'est déjà placée en *se mettant aux gages et à la disposition de l'Angleterre*[5].

La battologie peut n'être pas aussi grossière et n'exister pas moins, si les idées sont exactement les mêmes, si les termes, bien qu'un peu modifiés, sont pourtant équivalents. Bourdaloue commence son *Oraison funèbre du prince de Condé* par une suite de pensées si uniformes et si maussades, qu'il ne sait comment s'en tirer, et que les efforts qu'il fait l'enfoncent de plus en plus dans le bourbier. Il remarque que Louis XIV a fait du héros qu'il célèbre à peu près le même éloge que David fit autrefois de Jonathas, et s'écrie à ce propos :

Après un témoignage aussi illustre et aussi authentique que celui-là, *comment pourrions-nous ignorer* la grandeur de la perte que nous avons faite dans la personne de ce prince? *comment pourrions-nous ne la pas comprendre,* après que le plus grand des rois l'a ressentie, et qu'il a bien voulu s'en expliquer par des marques si singulières de sa tendresse et de son estime? ....*Comment ne le saurions-nous pas,* et *comment l'ignorerions-nous* à la vue de cette pompe funèbre qui, en nous avertissant que le prince n'est plus, nous rappelle le souvenir de tout ce qu'il a été?

Ce que l'orateur ajoute un peu plus loin de son héros ou de lui-même est aussi commun, aussi battologique, aussi embarrassé que ce que nous venons de voir. On trouve, par exemple :

Je ne laisserai pas de *vous dire ce que le monde a admiré dans ce prince;* mais *je le dirai* en orateur chrétien pour vous faire encore *admirer* davantage *en lui les conseils de Dieu;*

et treize lignes au-dessous :

Il s'agit d'*un héros de la terre;* car c'est l'idée que tout l'univers a eue du prince de Condé. Mais je veux aujourd'hui m'élever au-dessus de cette idée en vous proposant le prince de Condé comme un *héros prédestiné pour le ciel.*

Les battologies de toute sorte et l'enchevêtrement des pensées et des phrases ne sont pas moins désagréables dans l'alinéa qui suit, où il se confond en excuses sur son incapacité, dans un sujet si grand et si élevé :

Je *sais que d'oser louer ce grand homme*, c'est *pour moi une* espèce de *témérité,* et que son éloge est un sujet infini que je ne remplirai pas; mais je *sais bien* aussi que vous êtes assez équitables pour *ne pas exiger de moi que je le remplisse;* et ma consolation est que *vous me plaignez plutôt* de la nécessité où je me suis trouvé de l'entreprendre. Je *sais le désavantage* que j'aurai de parler de ce grand homme à des auditeurs déjà prévenus sur le sujet de sa personne d'un sentiment d'admiration et de vénération qui surpassera toujours infiniment ce que j'en dirai; mais, dans *l'impuissance d'en rien dire qui vous satisfasse,* j'en appellerai à un sentiment général dont vous êtes déjà prévenus, etc.

Ce n'est pas par ces passages, heureusement fort rares, qu'il faut juger Bourdaloue; il ne reste pas moins un de nos plus admirables prédicateurs. Mais enfin les plus grands hommes ont leurs défauts, et il est bon de les indiquer pour en garantir les autres.

La *battologie* passe quelquefois à l'état de *tic*, c'est-à-dire qu'elle devient une habitude de ramener sans cesse quelques mots parasites que l'on répète outre mesure. Dans un proverbe intitulé *le Café borgne*[1], Carmontelle introduit un coiffeur plus habile à exécuter ses perruques qu'à exprimer ses pensées, qui entrelarde toutes ses phrases de ces mots : *Je dis.*

Un prince me disait ce matin que ses perruques n'allaient jamais bien. — Mais, monseigneur, *je dis*, c'est que, vous autres grands, vous ne savez pas porter une perruque; il faut connaître la marche de cela, *je dis :* il y a un art à faire une coiffure, il n'y en a pas moins à la porter; c'est une tournure, un effet pittoresque, là, *je dis....*

(1) De Norvins, *Histoire de Napoléon,* t. I, p. 241, édit. de 1833.
(2) Page 242.
(3) *Ibid.*
(4) *Ibid.*
(5) *Ibid.*

(1) Sc. 2.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

CONJONCTION OU POLYSYNDÈTE.

DÉFINITION.

La *conjonction* est une sorte de pléonasme fort usité dans les énumérations ; elle consiste à répéter une conjonction plus souvent que ne l'exige l'ordre grammatical.

Amyot, dans la traduction du traité de Plutarque, *Qu'il faut qu'un prince soit savant*, écrit cette phrase, où se trouve la figure dont nous parlons :

Car ce n'est pas à celui qui ne sait rien d'enseigner, *ni* à celui qui est déréglé de ranger, *ni* à celui qui est désordonné d'ordonner, *ni* à celui qui ne sait obéir de commander.

Bourdaloue, dans un de ses sermons, dit de l'ambitieux, que

De sa grandeur prétendue et de sa fortune il se fait une divinité à laquelle il n'y a *ni* amitié, *ni* reconnaissance, *ni* considération, *ni* devoir qu'il ne sacrifie.

Saint-Réal, dans le discours qu'il prête à Renault[1], lui fait énumérer d'une manière à peu près semblable les ressources qui pourraient manquer aux conjurés, sans que l'entreprise échouât :

Quand nous n'aurions *ni* les troupes du Lazaret, *ni* celles de terre ferme, *ni* la petite flotte de Haillot pour nous soutenir, *ni* les cinq cents hommes de don Pèdre, *ni* les vingt vaisseaux vénitiens de notre camarade, *ni* les grands navires du duc d'Ossone, *ni* l'armée espagnole de Lombardie, nous serions assez forts avec les intelligences et les mille soldats que nous avons.

AUTRES EXEMPLES.

Voici des exemples plus brefs, et qu'on retiendra plus aisément.

Racine dit, dans *Esther*[2] :

On égorge à la fois les enfants, les vieillards,
Et la sœur *et* le frère, *et* la fille *et* la mère.

Fénelon, dans sa *Lettre à Lamotte :*

Notre langue n'est *ni* harmonieuse, *ni* variée, *ni* libre, *ni* hardie, *ni* propre à donner de l'essor.

Delille, dans son poëme des *Jardins*[3], célèbre la magnificence de Louis XIV dans la création des jardins de Versailles et de Marly. Il s'écrie :

Voyez-vous *et* les eaux, *et* la terre, *et* les bois,
Subjugués à leur tour, obéir à sa voix?

Virgile avait eu recours à cette figure pour la brillante énumération qu'il fait, dans le quatrième livre des *Géorgiques*[1], des nymphes qui composent la cour de Cyrène. On ne compte pas moins de quinze conjonctions dans les huit vers qu'il y consacre. Delille a traduit agréablement ce passage ; mais il a bien senti qu'il ne pourrait faire passer en français une énumération aussi serrée : aussi nous dit-il, dans une de ses notes, qu'il a « pris la liberté, à l'exemple de Dryden, d'ajouter quelque épithète ou quelque dénomination à chaque nom de nymphe. » Du reste, il n'y a que les premiers vers qui donnent l'exemple de la figure qui nous occupe en ce moment :

Là sont la jeune Opis aux yeux pleins de douceur,
Et Clio toujours fière, *et* Béroé sa sœur,
Toutes deux se vantant d'une illustre origine,
Etalant toutes deux l'or, la pourpre et l'hermine;
Et la brune Nésée, *et* la blonde Phyllis,
Thalie au teint de rose, Ephyre au teint de lis,
Près d'elle Cymodoce à la taille légère,
Cydippe, vierge encor, Lycoris déjà mère;
Vous, Aréthuse, enfin, que l'on vit autrefois
Presser d'un pas léger les habitants des bois.

Voilà plus d'exemples, sans doute, qu'il n'en fallait pour une figure si facile à comprendre.

(1) *Conjuration des Espagnols contre Venise.*
(2) Acte I, sc. 5.
(3) Chant I, v 579.

(1) V. 334 et suiv.

CHAPITRE DIX-NEUVIÈME.

ELLIPSE.

DÉFINITION.

L'*ellipse* est le contraire du pléonasme : c'est une figure qui consiste à supprimer quelques mots qui seraient nécessaires dans la construction pleine de la phrase, mais qu'on retranche parce qu'ils sont inutiles au sens, ou, du moins, faciles à suppléer.

C'est ainsi que nous disons :

A bon entendeur, demi-mot;

ou bien encore :

Au diable tous ces pourparlers!

c'est-à-dire : *Un* demi-mot *suffit* à un bon entendeur ; ou bien : *J'envoie, je donne* au diable tous ces pourparlers.

AVANTAGES DE L'ELLIPSE.

L'ellipse jette presque toujours une grande rapidité dans le discours. La philosophie et la rhétorique expliquent comment une passion violente nous fait supprimer une multitude d'idées intermédiaires pour arriver plus vite à celles qui nous frappent le plus ; et, par la raison contraire, comment la suppression habituelle de ces termes donne à certaines tournures de phrase un air ému, passionné, que nous appelons formes exclamatives, formes interro-

gatives, etc. Il suffit d'indiquer cette remarque, qu'on pourra vérifier sur toutes ces phrases :

Que le temps est beau!
Que vous êtes importun!
Que de grandeur et de majesté! etc.

Nous n'avons à examiner ici l'ellipse que dans ses rapports avec la construction usuelle.

L'ellipse est presque toujours louable dans l'usage d'une langue, lorsque le sens reste parfaitement clair après le retranchement. Ainsi, en latin, les verbes ont des terminaisons personnelles si bien marquées, que les pronoms y feraient, en général, double emploi. L'usage les a donc supprimés quand ils sont sujets de verbes.

Très-souvent, dans la même langue, un cas exprime le même rapport que la préposition qui le régit, et très-souvent aussi l'usage autorise la suppression de la préposition.

Mais si l'ellipse était extrêmement commune dans la langue latine, gardons-nous de croire qu'elle soit rare chez nous. Toutes nos phrases interrogatives, optatives, suppositives, sont elliptiques. Ainsi : Que faites-vous? est pour : *Dites ce* que vous faites; Puissions-nous réussir ! est pour : *Je souhaite que* nous puissions réussir; et ainsi de suite.

On reconnaît encore des ellipses dans ces phrases : Sous de belles apparences, pour : Sous *le voile* de belles apparences; Il ne nous a donné que de fausses nouvelles, pour : Il ne nous a donné *rien autre chose* qu'*une quantité* de fausses nouvelles; Faire quelque chose pour de l'argent, c'est-à-dire pour *la valeur* de l'argent.

Ces formes, au reste, sont tellement communes, ou, pour mieux dire, tellement nécessaires dans notre langue, qu'on les regarde moins comme des ellipses que comme des tournures particulières. On les étudie, en effet, dans les gallicismes[1] : car c'est ignorer une langue que de ne pas savoir les ellipses de ce genre qu'elle admet ou exige.

ELLIPSES MOINS FRÉQUENTES.

Mais il y a d'autres ellipses qui se rencontrent moins constamment, et qui, parce qu'elles appartiennent à telle ou telle phrase de tel auteur, semblent être des exceptions à la forme générale du langage. C'est à elles qu'on a spécialement appliqué le nom d'ellipses : elles sont, en effet, proprement des figures de construction, tandis que les précédentes doivent être placées dans la syntaxe, ou immédiatement après cette partie de la grammaire.

En voici des exemples. Corneille a dit[2], avec autant de rapidité que d'énergie :

Qui m'aima généreux, me haïrait infâme;

(1) *Voyez* la première partie, p. 240.
(2) *Le Cid*, acte III, sc. 4.

c'est-à-dire quand *j'étais* généreux, *si j'étais* infâme.

Molière a mis dans ses *Fâcheux*[1] :

Comme *à de* mes amis, il faut que je te chante
Certain air que j'ai fait de petite courante.

Il veut dire : Comme *à l'un de mes amis*, car *à* ne peut se construire naturellement avec *de*. Dans *Tartufe*[2], le même poëte fait ainsi parler Orgon, irrité contre l'huissier à verge qui vient lui signifier l'ordre de déménager dès le lendemain matin :

Du meilleur de mon cœur je donnerais sur l'heure
Les cent plus beaux louis de ce qui me demeure,
Et pouvoir à plaisir sur ce mufle asséner
Le plus grand coup de poing qui se puisse donner.

Il sous-entend *je voudrais* devant *pouvoir*, car cet infinitif n'est aucunement construit avec le reste de la phrase.

On trouve dans la fable *le Vieillard et les trois jeunes Hommes*, de La Fontaine[3] :

Et *pleurés* du vieillard, il grava sur leur marbre
Ce que je viens de raconter;

c'est-à-dire *et après qu'ils eurent été pleurés*.

On a souvent cité ce vers de Racine[4] :

Je t'aimais inconstant : qu'eussé-je fait, *fidèle?*

où, par une hardiesse extraordinaire, il sous-entend, devant *fidèle*, les mots *si tu avais été*, qui ne sont aucunement exprimés dans ce qui précède; mais le sens en est si clair, que l'esprit n'éprouve pas le moindre embarras.

Ce vers de Voltaire[5] est encore fort elliptique :

Je me croirais haï *d'être aimé* faiblement;

c'est-à-dire s'il m'*arrivait* d'être aimé faiblement.

Les ellipses ne sont ni moins fréquentes, ni même quelquefois moins hardies dans la prose que dans les vers. Racine, dans son discours en réponse à celui de Thomas Corneille, dit, en parlant de Louis XIV :

La veille *qu'il doit* partir pour se mettre à la tête de ses armées;

pour : La veille *du jour* qu'il doit partir, etc. Hamilton[6] fait dire au vieux gouverneur Brisson :

Je me donne au diable s'ils ne sont une douzaine de baragouineurs à jouer cartes et dés, *qu'on* n'entendrait pas Dieu tonner;

(1) Acte I, sc. 5.
(2) Acte V, sc. 4.
(3) *Fables*, XI, 8.
(4) *Andromaque*, acte IV, sc. 5.
(5) *Zaïre*, acte I, sc. 2.
(6) *Mémoires de Grammont*, ch. 3.

c'est-à-dire de telle *sorte* ou *avec un tel bruit* qu'on n'entendrait pas, etc. Et un peu plus loin, nous lisons[1] :

Plût à Dieu que vous lui eussiez gagné mille pistoles et *en être* de moitié!

c'est-à-dire *et que je pusse* en être, etc.

Madame de Staël, décrivant les ruines de Pompéi dans son roman de *Corinne*, dit :

C'est avec des morceaux de lave pétrifiée que sont bâties la plupart de ces maisons qui ont été ensevelies par d'autres laves : ainsi *ruines* sur *ruines*, et *tombeaux* sur *tombeaux*.

Cette dernière phrase a évidemment ce sens : *Ainsi ce sont* des ruines placées sur des ruines, et *ce sont* des tombeaux placés sur des tombeaux.

ELLIPSES PARTICULIÈRES.

Les anciens ont distingué deux ou trois figures qui ne sont, à proprement parler, que des ellipses particulières, savoir, l'*antiptose*, l'*énallage* et l'*anacoluthe*.

L'*antiptose*, dont le sens signifie *contre-cas*, ne peut guère exister chez nous ; elle consistait à mettre un cas pour un autre, comme si au lieu de dire en français *je finis*, quelqu'un disait *moi finis*, ou *me finis*. Ainsi considérée, l'antiptose serait certainement absurde ; mais, en grec et en latin, elle se réduisait presque toujours à ce que le cas demandé par la construction était sous-entendu, tandis que le cas exprimé se sous-entendait ordinairement, et pouvait, toutefois, s'exprimer quand on le voulait : ce n'était donc véritablement qu'une ellipse.

L'*énallage* a lieu quand, après avoir employé un mode, on en prend subitement un autre que n'admet pas la construction ordinaire. On trouve dans La Fontaine[2] :

Ainsi dit le Renard, et flatteurs *d'applaudir;*

d'applaudir est à l'infinitif, sans que rien semble l'y appeler; mais suppléez l'idée nécessaire pour le sens : Et *les* flatteurs *se hâtent* d'applaudir, il n'y a plus d'énallage, mais seulement ellipse.

L'*anacoluthe*, dont le nom signifie *défaut de suite*, fait employer un mot relatif sans son antécédent.

Arnault dit dans sa *Feuille*[3] :

Je vais *où* va toute chose,
Où va la feuille de rose
Et la feuille de laurier.

A quoi se rapporte *où? aux lieux* sous-entendus. Cette ellipse fait précisément la figure dont il s'agit ici. Elle est fort légitime dans l'exemple cité; elle ne l'est plus dans celui-ci, où M. Lamartine[1] fait dire à Job :

Je vais *d'où* l'on ne revient pas ;

il fallait nécessairement : Je vais *aux lieux d'où*, etc.

Molière n'est pas plus à imiter quand il dit[2] :

Voilà, voilà *que* c'est de ne pas voir, Jeannette.

Il fallait : Voilà *ce* que c'est *que* de ne pas voir.

Ces exemples suffisent pour faire voir ce que sont ces figures, et montrer quel soin l'on doit prendre de n'y recourir que pour les cas autorisés par l'usage; partout ailleurs on risque de n'être pas compris.

Le mot *anacoluthe* ne se prend pas seulement comme nom d'une figure de construction, mais, selon son étymologie, pour un défaut de suite dans les idées, pour une véritable faute de langage. Nous en parlerons tout à l'heure.

CHAPITRE VINGTIÈME.

ABUS DE L'ELLIPSE.

INCOHÉRENCE DANS LES IDÉES.

Il est facile d'abuser de l'ellipse, et on en abuse, en effet, toutes les fois qu'elle produit quelque obscurité, par conséquent, toutes les fois qu'on supprime un ou plusieurs mots que l'auditeur ne supplée pas facilement.

Cette suppression des mots ou des idées intermédiaires est un des plus grands vices de langage. On lui donne quelquefois le nom d'*anacoluthe*, qui signifie *défaut de suite;* nous disons mieux et plus souvent, *incohérence*, *inconséquence dans les idées*. Nous employons aussi, et surtout avec une intention moqueuse, le nom de *coq-à-l'âne*, qui se prend pour un discours dont les parties ne se rapportent pas les unes aux autres.

C'est, dans Virgile[3], un véritable coq-à-l'âne que ce vers où Tityre répond à Mélibée par l'éloge de Rome, lorsque Mélibée lui demande quel est le dieu bienfaisant dont il l'entretient, c'est-à-dire Auguste.

Madame de Sévigné, dans la lettre[4] où elle raconte la mort de Turenne, prête à ce héros une phrase bien inintelligible :

Monsieur, lui dit-il, vous avez raison. Je ne veux point du tout être tué aujourd'hui : cela *sera le mieux du monde*.

A quoi peut se rapporter cette dernière phrase? il est difficile de le dire.

(1) Même chapitre.
(2) *Fables*, VII, 1.
(3) *Fables*, V, 16, édit. in-8° de 1825.

(1) *Méditations poétiques*, n° 30.
(2) *L'Etourdi*, acte IV, sc. 8.
(3) *Bucol.*, égl. I, v. 20.
(4) 28 août 1675.

EXEMPLES CURIEUX.

Les coq-à-l'âne sont un défaut si détestable, qu'il est très-rare d'en trouver des exemples chez les écrivains de profession, à moins qu'ils ne fassent exprès de les réunir, comme dans le discours que prête Rabelais à Pantagruel, lorsqu'il a à juger le procès de deux seigneurs que personne ne pouvait comprendre[1], et qui ne se comprenaient pas eux-mêmes.

Molière a représenté, avec sa supériorité habituelle, ce défaut dans le raisonnement qu'il prête à Gros-René[2] pour expliquer la frivolité des femmes :

La femme est toujours femme, et jamais ne sera
Que femme, tant qu'entier le monde durera.
D'où vient qu'un certain Grec dit que sa tête passe
Pour un sable mouvant? Car, goûtez bien, de grâce,
Ce raisonnement-ci, lequel est des plus forts :
Ainsi que la tête est comme le chef du corps,
Et que le corps sans chef est pire qu'une bête;
Si le chef n'est pas bien d'accord avec la tête,
Que tout ne soit pas bien réglé par le compas,
Nous voyons arriver de certains embarras :
La partie brutale alors veut prendre empire
Dessus la sensitive, et l'on voit que l'un tire
A dia, l'autre à hurhaut; l'un demande du mou,
L'autre du dur; enfin tout va sans savoir où :
Pour montrer qu'ici-bas, ainsi qu'on l'interprète,
La tête d'une femme est comme la girouette
Au haut d'une maison, qui tourne au premier vent;
C'est pourquoi le cousin Aristote souvent
La compare à la mer; d'où vient qu'on dit qu'au monde
On ne peut rien trouver de si stable que l'onde, etc.

On a conservé un discours que l'acteur Armand (né en 1699) avait composé étant clerc de notaire, et qu'il débita dans une comédie bourgeoise dont il s'était chargé de faire le prologue[3]. Il est tout en coq-à-l'âne et en proverbes :

Messieurs, mon dessein n'est pas en ce jour de vous jeter de la poudre aux yeux, je sais que tout marchand d'oignons doit se connaître en ciboules, et que vous êtes des éveillés de Poissy, à qui l'on ne ferait pas passer des chats pour des lièvres, parce que vous en avez bien vu d'autres, et qu'on ne pourrait pas vous en donner à garder. Je n'ignore pas qu'un discours bien garni de fleurs de rhétorique viendrait ici juste comme de cire, ou, si vous voulez, comme mars en carême, et que ce ne serait point tirer ma poudre aux moineaux, ni semer des marguerites devant des pourceaux. Mais il n'y en a pas de plus embarrassé que celui qui tient la queue de la poêle; à petit mercier, petit panier; et à bon entendeur, demi-mot, etc.

Le coq-à-l'âne se trouve assez souvent chez ceux qui ne savent pas écrire. La tragédie du *Tremblement de terre de Lisbonne* en est farcie. On sait que cette pièce a pour auteur maître André, perruquier, né à Langres en 1722, qui n'avait pu faire aucune étude suivie, et ne savait pas même les règles de la versification française; mais, emporté par l'amour de la poésie, il avait fait, comme il le dit lui-même dans sa préface, de petites rimes satiriques qui n'ont pas laissé de lui attirer quelques coups de bâton. Il renonça donc sagement à la satire; mais il ne sut pas résister au *démon de la dramaturgie*, comme dit Voltaire, et fit une pièce, chef-d'œuvre de ridicule, où les non-sens et les expressions triviales sont aussi fréquents que les fautes de versification[1].

Dès la première scène, le héros de la pièce, interrogé par M. Dupont, son confident, sur la cause de sa tristesse, lui répond :

Puisque de mon chagrin tu veux savoir la peine,
Apprends qu'elle vient d'une adorable climène
Dont mon cœur et mes sens se sont tout enchantés,
Et l'on n'a jamais vu une si belle beauté.
Car si de sa taille tu voyais la peinture,
Ma foi, tu la prendrais pour une miniature.
Enfin, si de sa grâce et son esprit parfait
Tu sentais, comme moi, tous les charmants attraits,
Je t'assure, Dupont, qu'un œil si languissant,
Quand je la fixe un peu, tressaillit tous mes sens.
Son front et ses cheveux qui sont si bien plantés
Aux yeux des connaisseurs seront toujours vantés.
C'est de Théodora l'image naturelle
Que mon cœur et ma voix t'annoncent la nouvelle.

Il est impossible de rien trouver de plus incohérent que ces pensées, ces expressions, ces figures, cette syntaxe; c'est une suite de coq-à-l'âne; et ce vice de style se montre ici, on peut dire, dans tout son éclat. Mais il ne faut pas croire qu'il soit très-rare, même chez des gens qui ont eu une éducation plus soignée que maître André. La rapidité du langage et le défaut d'attention à ce qu'on dit, y font tomber fort souvent les écrivains médiocres; c'est une raison pour qu'ils se relisent toujours eux-mêmes avec une sévérité scrupuleuse.

L'anacoluthe ne prend guère le nom de *coq-à-l'âne* que quand elle est fort ridicule; mais elle n'est pas plus excusable dans le ton sérieux, et elle y est souvent plus sensible pour les oreilles délicates.

Au reste, notre langue admet une anacoluthe singulière dans les questions relatives à la date des années, ou des jours, ou à la désignation des heures. Nous interrogeons toujours par l'article *quel*, qui, dans son sens propre, ne se devrait rapporter qu'à la qualité, et nous répondons par le nombre cardinal, qui ne peut jamais correspondre à *quel*. Exemple : *Quelle heure est-il? — Trois heures. En quelle année sommes-nous?—En mil huit cent quarante-neuf.* Cette réponse est aussi peu rationnelle que le serait celle-ci : *Quel homme est-ce? — Trois hommes.* Ce défaut dans notre langue vient de ce que nous avons laissé tomber en désuétude les articles *quant, quante* et *quantième*, qui au-

(1) Liv. II, ch. 11.
(2) *Dépit amoureux*, acte IV, sc. 2.
(3) *Anecdotes dramatiques*, t. III, p. 12.

(1) *Voyez*, dans les *Anecdotes dramatiques*, t. III, p. 6, l'histoire de ce singulier ouvrage, le débit rapide qu'eut la première édition, la célébrité de ridicule qu'obtint l'auteur, et la satisfaction qu'il en ressentit.

raient dû seuls être employés pour désigner le nombre absolu ou le rang [1].

CHAPITRE VINGT ET UNIÈME.

ASYNDÈTE OU DISJONCTION.

L'*asyndète*, ou *disjonction*, est une sorte d'ellipse par laquelle on retranche les conjonctions simplement copulatives qui doivent unir les parties d'une phrase.

Madame de Sévigné [2] raconte la mort de la nièce d'un de ses amis :

Elle avait emprunté avec son oncle le carrosse d'un de ses amis. Un portier qui n'avait jamais mené, prit témérairement de jeunes chevaux. Il monte sur le siége, il va *choquant, rompant, brisant, courant* partout.

Racine dit, dans son *Eloge de Corneille :*

En quel état se trouvait la scène française lorsque Corneille commença à travailler? Quel désordre! quelle irrégularité! Nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre. Les acteurs aussi ignorants que les spectateurs; la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance; point de mœurs; point de caractères; la diction encore plus vicieuse que l'action.

Il est visible qu'il y a dans ces lignes plusieurs ellipses; on y remarque surtout la suppression des conjonctions *et* ou *ni;* c'est dans cette suppression que consiste l'*asyndète*.

Saint-Réal [3] fait dire à Renault, dans le discours qu'il lui prête :

Notre bonne destinée a aveuglé les plus clairvoyants de tous les hommes, rassuré les plus timides, endormi les plus soupçonneux, confondu les plus subtils.

Massillon emploie la même figure dans un de ses sermons [4] :

Si tout meurt avec le corps, les maximes de l'équité, de l'amitié, de l'honneur, de la bonne foi, de la reconnaissance, ne sont plus que des erreurs populaires.

Boileau dit dans une de ses épîtres [5] :

Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant;

et Voltaire, dans la *Henriade* [6] :

Français, Anglais, Lorrains, que la fureur rassemble,
Avançaient, combattaient, frappaient, mouraient ensemble.

Ces exemples, et tant d'autres qu'il serait facile de donner ici, suffisent, et montrent combien cette figure est commune, et quelle rapidité elle jette dans le style.

(1) *Voyez* t. I, p. 242.
(2) Lettre du 13 août 1688.
(3) *Conjuration des Espagnols.*
(4) *Vérité d'un avenir.*
(5) *Épître* IX, v. 85.
(6) Chant VI, v. 279.

Du reste, on conçoit qu'on aurait pu se dispenser de lui donner un nom particulier, et la comprendre sous le terme générique d'*ellipse*.

CHAPITRE VINGT-DEUXIÈME.

ZEUGME OU ADJONCTION.

DÉFINITION.

Le *zeugme*, ou l'*adjonction*, que Priscien appelle aussi *conjonction*, et Scaliger *jugation* [1], est une sorte d'ellipse par laquelle un ou plusieurs mots exprimés dans une phrase sont sous-entendus dans une autre. Racine, dans *Andromaque* [2], fait dire à Hermione :

Je renonce à la Grèce, à Sparte, à mon empire,
A ma famille.

Les mots *je renonce* sont sous-entendus dans les trois derniers membres de phrase : ils en font, en quelque sorte, la liaison. C'est ce que signifie le mot *zeugme*.

On trouve dans Buffon [3] :

La voix des oiseaux s'étend, se fortifie, s'altère, se change, s'éteint ou se renouvelle selon les circonstances et le temps, etc.

Et dans un autre endroit [4] :

Tous les oiseaux voyageurs ne se réunissent pas en troupes; *il y en a* qui partent seuls, d'autres avec leurs femelles et leurs familles.

La *voix*, sujet du premier verbe dans la première phrase, est sous-entendu devant tous les suivants, et *il y en a qui partent*, exprimé devant *seuls*, dans le dernier exemple, est supposé avant et après d'*autres*, dans la dernière phrase.

Voici un exemple d'un double zeugme aussi élégant que concis. Il est de l'abbé Delille :

Un précepte est aride, *il le* faut embellir;
Ennuyeux, l'égayer; vulgaire, l'ennoblir.

L'expression pleine serait : *Un précepte est* ennuyeux, *il le faut* égayer; *un précepte est* vulgaire, *il le faut* ennoblir.

L'exemple suivant, emprunté à Marmontel [5], est un peu hardi; peut-être ne sera-t-il pas approuvé de tout le monde :

Qu'on se figure cinq cents miroirs *se renvoyant l'un à l'autre* la lumière qu'ils réfléchissent, ou cinq cents échos, le même son : c'est l'image d'un public ému par le ridicule ou par le pathétique.

C'est-à-dire cinq cents échos *se renvoyant l'un à l'autre* le même son.

(1) Vossius, *De constructione*, c. 4.
(2) Acte V, sc. 3.
(3) *Oiseaux*, p. 36, édit. de 1770.
(4) P. 26.
(5) *Encyclopédie*, mot *Parterre*.

L'exemple suivant de Voltaire [1] est encore plus extraordinaire :

Hélas! où donc *chercher*, où *trouver* le bonheur?
En tout temps, en tout lieu, dans toute la nature;
Nulle part tout entier, partout avec mesure.

La construction pleine serait : Où donc *pouvons-nous* chercher et trouver le bonheur? *Nous pouvons le chercher et le trouver* partout.... *nous ne pouvons le chercher et le trouver* tout entier nulle part; *nous pouvons le trouver* partout avec mesure. C'est un des exemples les plus frappants de la rapidité de l'expression, sans que la clarté y perde rien.

Le zeugme, au reste, est tellement naturel et si ordinaire, que le discours où l'on ne sous-entendrait aucun des mots précédemment exprimés paraîtrait figuré lui-même; nous y croirions voir une répétition faite exprès par l'auteur, et la plupart du temps fort désagréable.

DISTINCTION DE DIVERS ZEUGMES.

Les anciens avaient distingué le *protozeugme*, le *mésozeugme* et l'*hypozeugme*, selon que le mot sous-entendu se trouvait au commencement, au milieu, ou à la fin de la période, ou qu'on le rencontrerait dans le premier, le second ou le troisième membre de phrase; mais cette division est entièrement inutile.

Une distinction plus philosophique et beaucoup plus importante, est celle du *zeugme simple* et du *zeugme composé*.

Le *zeugme simple* est celui où, comme dans les exemples précédents, on sous-entend un mot exprimé sans altérer ni sa forme ni son sens; le *zeugme composé* est celui qui nous fait suppléer le mot sous-entendu avec quelque changement de genre, de nombre, de personnes, etc.

En voici des exemples. — Racine dit, dans *Athalie* [2] :

Armez-vous d'un courage et d'une foi *nouvelle*;

ici *nouveau*, qui devrait être après *courage*, est indiqué par *nouvelle* après *foi*.

La Fontaine, dans les *Filles de Minée*, écrit :

Ils m'ont l'âme et l'esprit et la raison *donnée*,

c'est-à-dire vos traits m'ont *donné* l'âme, m'ont *donné* l'esprit, m'ont *donné* la raison. Il y a, de plus, ici une inversion particulière à la poésie, que La Fontaine affectionne, et qui aurait fait mettre *donné* au masculin après *esprit*, tandis qu'il est au féminin après *raison*.

On lit dans Massillon [3] :

L'éclat et la magnificence de son règne avait surpassé *celle* des rois de l'Orient.

(1) *Discours sur l'inégalité des conditions.*
(2) Acte IV, sc. 2.
(3) *Oraison funèbre de Louis XIV.*

Celle ne peut se rapporter qu'à *magnificence*; il faut donc que *celui*, relatif à *éclat*, soit supposé par ce féminin *celle*.

Voltaire a écrit dans la *Henriade* [1] :

Vous régnez : Londre *est* libre, et vos lois florissantes;

c'est-à-dire vos lois *sont* florissantes. *Sont* est un pluriel indiqué par le singulier *est* qui le précède.

Dieulafoy a, dans sa jolie comédie de *Défiance et Malice* [2], placé ces vers dont le second renferme un zeugme très-hardi :

Voyons, apprenez-moi tout ce que vous savez :
Quelle est cette voiture, et ces gens arrivés?

Quelle est, dans la première partie, fait sous-entendre *quels sont* dans la seconde. Il y a à la fois changement de genre et changement de nombre.

Tout le monde connaît ces beaux vers de Voltaire [3] :

O Romains, disait-il, peuple roi que je sers,
Commandez à César, César à l'univers,

où la deuxième personne *commandez* fait entendre la troisième, *que* César *commande*.

Molière met dans ses *Fâcheux* [4] :

Je ne veux point ici faire le capitan :
Mais *on m'a vu* soldat, avant que courtisan;

c'est-à-dire avant qu'*on ne me vît*. Le subjonctif est ici indiqué par le prétérit indicatif; il l'est par l'infinitif dans le dernier de ces vers de l'*Alaric* de Scudéry, cités par M. Geruzez [5] :

Tel on voit l'Océan recevoir cent rivières,
Sans *être* plus enflé, ni ses ondes plus fières;

c'est-à-dire ni *que* ses ondes *soient* plus fières.

Tous ces exemples, quelque hardis qu'on les juge, sont cependant admissibles, parce que le sens des deux mots est toujours sensiblement pareil, ou que, du moins, nous passons très-facilement d'un nombre, d'un genre, d'un temps ou même d'un mode à un autre.

ZEUGMES BLAMABLES.

Il n'en est plus de même dans les exemples suivants, où le sens du mot semble altéré dans sa nature intime, et non plus seulement dans ses modifications :

A votre aspect, les cœurs vont s'enflammer,
Car vous *serez* et vous *devez aimer*.

Aimer, infinitif, et par conséquent substantif,

(1) Chant II, v. 41.
(2) Sc. 12.
(3) *Mort de César*, acte III, sc. 8.
(4) Acte I, sc. 10.
(5) *Essais d'histoire littéraire*, p. 258.

ne peut faire sous-entendre *aimée*, participe, et par conséquent adjectif, qu'il faudrait après *serez*.

On ne pourrait pas, non plus, dire à un poëte qu'on aurait pris pour le sujet d'une ode :

> Par tout le monde, en vérité,
> Vous *avez* et *fûtes chanté*.

Bien que le mot s'écrive de même, l'analyse nous montre qu'après *avoir, chanté* est substantif et a le sens actif, tandis qu'il est adjectif et passif après *vous fûtes*.

Ces deux exemples sont fabriqués exprès, et il n'est pas à craindre qu'aucun écrivain tombe jamais dans des phrases si grossièrement fautives; mais la faute peut être moins frappante et n'exister pas moins.

Les vers suivants de La Fontaine en donnent un exemple singulier :

> L'âme la moins subtile
> Sous sa férule *apprend* plus en un jour,
> Qu'un maître ès arts en dix ans aux écoles.

Apprend a, dans la première phrase, le sens d'*étudier* et de *comprendre*, et il est sous-entendu après *maître ès arts* dans le sens d'*enseigner*.

Le mauvais zeugme est encore plus frappant dans ces vers du même auteur [1] :

> Rien ne pèse tant qu'un secret;
> Le porter loin est difficile aux dames :
> Je connais même, sur ce fait,
> Bon nombre d'hommes qui sont *femmes*.
> Pour éprouver la *sienne*, un mari s'écria....

La *sienne*, c'est-à-dire *sa femme, son épouse;* mais *femmes* n'est pas du tout pris en ce sens dans le vers précédent; il veut dire *indiscrets, bavards*.

Fénelon fait dire à Alcibiade [2] :

> Je *n'ai trouvé* partout que des coutumes et fort peu de lois.

Il veut dire *j'ai trouvé fort peu de lois;* or, *j'ai trouvé*, locution affirmative, ne peut être indiqué par l'expression négative *je n'ai trouvé*.

Le même auteur fait la même faute un peu plus loin. Socrate dit [3] :

> Il *ne faut* rien attendre des hommes que de l'ingratitude, et les servir sans intérêt.

Il ne faut, de la première proposition, ne peut faire entendre *il faut* dans la seconde.

On trouve dans Massillon un exemple remarquable d'une faute dissimulée et presque imperceptible, que l'analyse nous fait pourtant reconnaître, et qu'on doit éviter avec soin. Il dit aux grands [4] :

> Dieu, dès le commencement des siècles, *vous avait destiné* cette gloire temporelle, *marqués* du sceau de sa grandeur et séparés de la foule.

Il sous-entend devant *marqués* et *séparés* les mots *vous avait*, exprimés avant *destiné*. Le zeugme paraît donc simple : il ne l'est pas. *Vous*, dans le premier cas, est complément indirect; il faut qu'il devienne complément direct avec les derniers verbes : c'est un changement de sens que l'orthographe des participes indique formellement, et qui exigeait absolument la répétition des mots sous-entendus; comme on le voit d'ailleurs avec évidence, si, au lieu du pronom de la seconde personne, on met celui de la troisième : Dieu... *leur avait destiné* cette gloire.... et *les avait marqués* du sceau de sa grandeur.

Pascal avait fait une faute toute semblable en écrivant dans ses *Provinciales* [1] :

> Quand un homme *nous* aurait *ruinés, estropiés, brûlé* nos maisons, *tué* notre père....

C'est surtout dans l'emploi des mots relatifs, comme les noms abstraits *le, y, en*, les conjonctifs *qui, que, dont, où*, les pronoms *le, la, les, celui*, qu'on est exposé à faire des fautes grossières, tellement naturelles cependant, que les auteurs les plus purs ne s'en sont pas toujours garantis.

Dans Fénelon [2], Fabius Maximus dit à Camille :

> Vous serez bien embarrassé quand il faudra comparer la prise de Véies, qui était un village, avec celle de la superbe Tarente, cette seconde Lacédémone, *dont* elle était une colonie.

A quoi se rapporte *dont?* Logiquement, c'est à la ville de Lacédémone, capitale de la Laconie; grammaticalement, c'est à *cette seconde Lacédémone*, simple qualificatif de la ville de Tarente. Comme ce dernier sens est le seul exprimé, et que Tarente ne peut être la colonie d'une qualification, la phrase est radicalement absurde.

Massillon s'est trompé tout autant, mais d'une autre manière [3], en employant le conjonctif *que* dans cette phrase d'ailleurs si belle :

> Ce n'est pas la vérité qui l'intéresse : c'est une vaine curiosité *qu'*il veut satisfaire, *et* faire servir Jésus-Christ de spectacle à son loisir et à son oisiveté.

Et fait sous-entendre *qu'il veut;* or, *que* est évidemment de trop; car *faire servir* a pour complément *Jésus-Christ*, et *que* représenterait *une vaine curiosité*.

Madame de Sévigné [4] écrit à sa fille, en parlant d'un évêque qui était mourant :

> C'était un *esprit* lumineux, le *vôtre* l'est aussi.

(1) *Fables*, VIII, 6.
(2) *Dialogues des morts*, n° 7.
(3) *Ibid.*, n° 18.
(4) *Petit Carême*, 3e sermon.

(1) Lettre 14.
(2) *Dialogues des morts*, n° 35.
(3) *Petit Carême*, sermon du vendredi saint.
(4) Lettre du 27 septembre 1671.

Ce zeugme n'est pas bon; parce que *esprit* veut d'abord dire un *homme doué d'un esprit;* et dans la seconde phrase il ne signifie plus que l'esprit de madame de Grignan.

On lit dans la *Métromanie* [1] :

L'indolence est toujours indocile;
Et telle qu'est la *sienne*, à ce que j'en puis voir,
La contrariété peut seule l'émouvoir.

L'indolence, dans le premier vers, représente une personne indolente, et en particulier *Lucile,* dont Lisette parle en ce moment. Quand elle ajoute *la sienne,* il ne s'agit plus que de la qualité abstraite, possédée par la personne qu'elle a désignée sous le même nom.

D'Alembert, dans son *Eloge de Dangeau* [2], fait la même faute :

Louis XIV.... qui aimait à attirer le *mérite* près de sa personne, connut bientôt *celui* de l'abbé de Dangeau.

Le *mérite,* dans la première phrase, veut dire les *hommes de mérite;* et *celui,* qui s'y rapporte, ne signifie plus que les *qualités* qui font le mérite.

Forgeot a écrit [3] :

Je suis toujours *jaloux*, et vous *les* haïssez;

c'est-à-dire *vous haïssez les jaloux.* Mais *jaloux* serait ici substantif, et il est adjectif dans le premier hémistiche : c'en est assez pour que le sens soit louche et la phrase mauvaise.

La faute est exactement la même dans les vers suivants [4] :

Elle épelle avec lui dans un court entretien,
Et redevient *enfant* pour instruire le *sien.*

Enfant dans le premier cas est adjectif, et signifie *très-jeune;* il est substantif dans le second, et veut dire *fils.* Ces deux mots ne sauraient donc se suppléer ici.

M. Viennet a commencé par un abus de mot semblable une pièce d'ailleurs justement célèbre [5] :

Fais-toi *jésuite,* Hoffmann, et cesse *d'en* médire.

En suppose ici *des jésuites,* qui n'est pas exprimé précédemment, et qui, pris comme nom de certains religieux, ne peut pas être indiqué par le simple qualificatif employé d'abord.

M. Decourchamp dit dans ses *Souvenirs de la marquise de Créqui* [6] :

La littérature de ce temps *m'ennuyait et me déplaisait.* Il me fallut assister à la représentation d'une tragédie qui me fit éprouver *l'un et l'autre.*

(1) Acte II, sc. 4.
(2) T. I, p. 179 de son *Histoire des membres de l'Académie française.*
(3) *Les Epreuves*, sc. 16.
(4) Legouvé, *Mérite des femmes.*
(5) *Epîtres*, t. II, n° 30.
(6) T. IV, p. 246, 1re édit.

L'un et l'autre quoi? Sans doute de l'*ennui* et du *déplaisir;* mais il n'y a auparavant que des verbes qui ne peuvent pas faire sous-entendre ces deux substantifs.

Terminons ce catalogue des fautes dues au zeugme composé, par l'exemple qui se reproduit le plus souvent, l'abus du nom abstrait *le,* ou du pronom du même nombre et du même genre, employé pour remplacer un mot qui n'est pas exactement celui que la phrase demanderait.

On lit dans Boursault [1] :

Mais, dans tous mes écrits, jamais aucun appas
Ne m'a fait *anoblir* ce qui ne *l'était* pas.

c'est-à-dire ce qui n'était pas noble.

Dans Racine [2] :

Elle fit *fermer* de bonnes murailles son abbaye, qui ne *l'était* (*fermée*) auparavant que d'une méchante clôture de terre.

Dans Fénelon [3] :

Qu'il m'*assujettisse* à tes volontés comme Hercule *le fut* (*assujetti*) à celles d'Eurysthée.

Vous *flattiez* César, votre tyran, plus bassement que César ne *l'était* (*flatté*) par ses esclaves.

Dans Lamotte-Houdard [4] :

Mes vers me semblent *bons*, chacun *le croit* des siens;

c'est-à-dire croit que les siens sont bons.

Dans Voltaire [5] :

.....Ciel! à quel point
On m'*avilit.* Non, je ne *le* puis *être* (*avili*).

Dans Buffon [6] :

Je les réunirai (les espèces d'oiseaux), sans cependant les confondre et renoncer à les *distinguer* quand elles pourront l'*être* (*distinguées*).

Dans d'Alembert [7] :

Ce dernier morceau est écrit avec beaucoup de *naturel.* En général, M. de Marivaux *l'est* presque toujours (*est naturel*) lorsqu'il veut peindre.

Dans de Tressan [8] :

Tu l'*aimas* tant qu'elle te parut digne de *l'être* (*aimée*).

Dans madame George Sand [9] :

Je sais que Valentine m'*aime* comme j'avais aspiré *l'être* (*à être aimé*).

(1) *Mercure galant*, acte I, sc. 2.
(2) *Histoire de Port-Royal*, p. 121, édit. stéréot.
(3) *Dialogues des morts*, nos 3 et 35.
(4) *Fables*, I, 16.
(5) *Nanine*, acte I, sc. 2.
(6) *Oiseaux*, t. I, p. XXIX.
(7) *Eloge de Marivaux*, note X.
(8) *Roland furieux.*
(9) *Valentine*, t. II, p. 95.

Dans madame d'Abrantès [1] :

Elle voulait, croyait tout *diriger*, tout *conduire*, et *l'était* (*dirigée, conduite*) elle-même.
L'homme privé peut *souffrir*; l'homme d'Etat doit l'*oublier* (*qu'il souffre*).

Je n'ai pas besoin d'insister sur l'incorrection de ces phrases; une langue logique et claire comme la nôtre ne saurait supporter ces ellipses. Aussi sont-elles avec raison signalées par les grammairiens comme des fautes grossières.

Ajoutons pourtant que si l'on doit toujours les écarter du langage sérieux, elles font quelquefois un très-agréable effet dans de petites pièces où la fausseté même de la pensée est assez transparente pour que l'esprit, la saisissant aussitôt, sache bon gré à l'auteur de lui présenter, même à ce prix, un rapprochement spirituel. C'est ainsi que Voltaire écrivait à Destouches [2] :

Auteur solide, ingénieux,
Qui du public êtes le maître,
Vous qui fîtes *le Glorieux*,
Il ne tiendrait qu'à vous de *l'être*.

Il ne tiendrait qu'à lui d'*être glorieux*, et non pas d'être *le Glorieux*, personnage de comédie, comme le premier vers le ferait entendre. Il y a donc ici un abus de mot que la raison ne saurait approuver, mais qu'une sévérité outrée pourrait seule condamner.

Il faut dire la même chose de ce passage plaisant du *Sultan Misapouf* [3], où ce prince ayant raconté à la sultane Grisemine qu'il avait été plusieurs fois métamorphosé par une fée ennemie, la sultane lui apprend qu'elle a passé comme lui par bien des formes différentes, et qu'elle a d'abord été *barbue* :

Vous ne *l'êtes* pas mal encore,

répond Misapouf, et il entend par là qu'elle a de la barbe au menton, tandis que Grisemine parlait de ce poisson qu'on nomme *barbue*.

Ces fausses relations, lorsqu'elles sont bien placées et naturellement amenées, peuvent plaire, à la condition qu'on n'en abusera pas. Mais c'est toujours un genre d'esprit peu estimable, puisqu'il ne repose que sur une confusion d'idées; et cela seul suffit pour justifier la rigueur avec laquelle les bons écrivains les ont toujours bannies du style sérieux.

CHAPITRE VINGT-TROISIÈME.

SYLLEPSE.

DÉFINITION.

La *syllepse* est une figure par laquelle, quand deux mots sont en concordance, on rapporte le déterminant au sens, et non à la forme du déterminé.

Ainsi, lorsque nous disons *la plupart des auteurs pensent*, etc., nous mettons *pensent* au pluriel, quoique son sujet, *plupart*, soit au singulier; mais comme il représente une multitude, le sens de ce mot nous emporte, pour ainsi dire, malgré nous, et nous construisons le verbe, non selon la forme grammaticale de son sujet, mais selon son sens : c'est une *syllepse*.

Il y a des syllepses qui, comme celles que nous venons de citer, sont particulières à certaines langues, et nécessitées par l'usage : elles font partie, alors, des *idiotismes* de cette langue, et doivent être étudiées dans la syntaxe, ou plutôt après la syntaxe. Nous en avons parlé dans la section consacrée aux *gallicismes* [1]; nous n'y reviendrons pas ici.

Il y en a d'autres qui dépendent du caprice de l'écrivain, ou de la manière dont il est actuellement affecté. Celles-ci auraient pu être ou n'être pas : ce sont là véritablement les figures dont nous avons à nous occuper; les exemples en peuvent, d'ailleurs, être nombreux.

DIVISION DES SYLLEPSES.

La syllepse peut tomber sur tous les accidents de grammaire, mais particulièrement sur le genre, sur le nombre, ou sur ces deux modifications à la fois : c'est ce qui a donné lieu de distinguer les *syllepses dans le genre* des *syllepses dans le nombre*, et des *syllepses dans le genre et dans le nombre*.

SYLLEPSES DANS LE GENRE OU DANS LE NOMBRE.

Molière, dans le *Misanthrope* [2], fait donner des conseils aigres-doux à Célimène par la prude Arsinoé; Célimène y réplique par une critique très-vive de la conduite d'Arsinoé, et celle-ci lui répond :

A quoi qu'en reprenant *on* soit *assujettie*,
Je ne m'attendais pas à cette repartie.

Assujettie est au féminin, quoiqu'il se rapporte à *on*, qui est du masculin, parce que, en effet, c'est une femme, c'est elle-même qu'Arsinoé désigne sous ce mot : elle lui donne donc le genre de l'objet qu'elle veut exprimer, et non celui que la grammaire lui assigne [3].

On trouve dans un conte d'Andrieux [4] ces vers, où un doyen, rêvant que tous les honneurs ecclésiastiques vont l'accabler, pense que

Du Dieu très-haut le vicaire sacré
L'appelle à Rome où sa docte Eminence

(1) *L'Amirante de Castille*, t. I, p. 537 et 268.
(2) *Correspondance générale*, décembre 1749; voyez l'*Encyclopédie*, mot *Allusion*.
(3) Voisenon, *Romans et contes*.

(1) T. I, p. 232 à 236.
(2) Acte III, sc. 5.
(3) *Voyez* t. I, p. 233, a.
(4) *Le Doyen de Badajoz*.

Va gouverner, faire mainte ordonnance,
Mener un train de prince, être *flatté*
Par les petits, par les grands *détesté*.

Flatté et *détesté* sont au masculin, quoique grammaticalement ils se rapportent à *sa docte Eminence*, parce qu'ils rappellent avant tout le doyen; c'est encore une syllepse dans le genre.

Racine, dans *Athalie*[1], fait donner au petit roi Joas de sages conseils par le grand prêtre, qui lui dit :

Entre *le pauvre* et vous vous prendrez Dieu pour juge,
Vous souvenant, mon fils, que, caché sous ce lin,
Comme *eux* vous fûtes pauvre, et comme *eux* orphelin.

Le pluriel *eux* n'a qu'un antécédent au singulier : *le pauvre;* mais *le pauvre* est ici pris en général, pour *les pauvres* : il a donc un sens pluriel, et justifie cette syllepse dans le nombre.

Barthélemy, dans sa description de la vallée de Tempé[2], dit que

Un nombre infini d'oiseaux y *font* entendre des chants que la solitude et la saison semblent rendre plus mélodieux et plus tendres.

Font est au pluriel, quoique son sujet *nombre* soit au singulier.

SYLLEPSES DANS LE GENRE ET DANS LE NOMBRE.

On trouve dans *l'Aveugle clairvoyant*, de Legrand[3], cet exemple curieux :

.....*On* est *belles*, bien *faites*,
Et l'on passe ses jours sans ouïr des fleurettes.

Déjà Molière avait mis avec *on* un adjectif au féminin : Legrand le met, de plus, au pluriel. C'est une hardiesse, qui pourtant ne paraît pas déplacée ici.

Toutefois, il faut faire une grande attention à cette figure, car elle entraîne bien facilement à des solécismes. J'en trouve deux de suite, si je ne me trompe, dans un passage des Mémoires du cardinal de Retz. Il écrit :

Je ne fus pas au Marché-Neuf, que je fus accablé d'*une* foule de peuple qui hurlait plutôt qu'*il* ne criait; je m'en démêlai en *leur* disant que la reine leur ferait justice[4].

(1) Acte IV, sc. 3.
(2) *Anacharsis*, ch. 35.
(3) Sc. 5. *Voyez* d'ailleurs t. I, p. 233, a.
(4) *Voyez* t. I, p. 222, b.

Dans la première phrase il faudrait *elle*, et non pas *il ne criait;* car c'est à la *foule*, et non à *peuple*, que se rapporte le *qui*. Dans la seconde, il faudrait *lui*, et non pas *leur*, puisque tout ce qui précède est au singulier, et qu'il n'y a aucune raison pour mettre ce pluriel.

L'évêque Grégoire cite, dans son *Histoire des sectes religieuses*[1], des vers par lesquels on préludait, en 1793, au massacre des prêtres. Il s'y trouve une syllepse du même genre. « Hélas! s'écrie-t-il, quels vers! et quelle syntaxe! »

SYLLEPSES PLUS HARDIES.

Il y a enfin une syllepse plus hardie, peut-être, que toutes celles dont je viens de parler; elle consiste à rapporter un mot à un autre qui n'est aucunement exprimé, mais dont le sens est compris dans la proposition précédente. Voltaire a mis dans la *Henriade*[2] :

Au bruit de son trépas, *Paris* se livre en proie
Aux transports odieux de sa coupable joie;
De cent cris de victoire *ils* remplissent les airs;

ils, c'est-à-dire les *Parisiens;* mais on n'a nommé que *Paris* : il faut donc que ce mot contienne en lui le sens des autres.

Bossuet en a admis une bien plus hardie dans son *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre*, où, parlant de Cromwell et de l'art avec lequel il avait profité de la disposition de tant d'esprits divers pour faire un corps redoutable de cet assemblage monstrueux, il ajoute alors :

Quand une fois on a trouvé le moyen de prendre la multitude par l'appât de la liberté, elle suit en aveugle, pourvu qu'elle en entende seulement le nom. *Ceux-ci*, occupés du premier objet, etc.

A quoi se rapporte *ceux-ci?* aux Anglais, sans doute, qui n'ont pas été nommés précédemment, et qui ne peuvent être qu'indiqués vaguement par le mot *multitude*.

Des syllepses de la même nature étaient assez communes dans la langue latine; et comme elles se faisaient souvent à l'aide de l'adjectif conjonctif, nommé alors *relatif*, on les a quelquefois nommées *syllepses relatives*, les autres étant des *syllepses simples*. Nous ne faisons pas aujourd'hui ces différences, qui sont, en effet, peu importantes.

(1) T. I, p. 58.
(2) Chant V, v. 373.

SECTION TROISIÈME.

LES TROPES.

CHAPITRE VINGT-QUATRIÈME.

TROPES EN GÉNÉRAL. — MÉTAPHORE.

DÉFINITION ; CLASSIFICATION.

Les *tropes* peuvent tomber sur des mots ou sur les phrases entières. De ce dernier genre sont l'*allégorie* et l'*allusion* et tout ce qui en dépend.

Les *tropes de mots* se rangent sous quatre espèces principales, la *métaphore*, la *catachrèse*, la *métonymie*, la *synecdoque*.

La *métaphore*, dont le nom signifie *translation*, parce que par elle on transporte un mot d'un sens à un autre, avait, dans le principe, un sens beaucoup plus étendu qu'aujourd'hui. Aristote [1] l'appliquait à tous les tropes, et Quintilien [2] paraît aussi l'entendre de tous les sens figurés dans lesquels on peut prendre un mot.

Pour nous, la *métaphore* est une comparaison abrégée. Ainsi, que l'on dise d'un guerrier qu'il est *comme un lion*, ou *semblable à un lion*, c'est une comparaison; dites que ce guerrier *est un lion* dans les combats, c'est une métaphore.

On trouve dans Massillon [3] :

La fin de l'impie est presque toujours sans honneur : tôt ou tard, il faut enfin que cet *édifice d'orgueil et d'injustice* s'écroule.

C'est encore une métaphore ; l'impie n'est pas, au propre, un édifice d'orgueil ; mais l'orateur le considère actuellement comme y ressemblant et s'écroulant comme lui, et c'est ce qu'il exprime d'une manière fort animée, aussi brillante qu'énergique.

Aucune figure n'est plus naturelle que la métaphore : aussi Quintilien [4] remarque-t-il que c'est de tous les tropes, sans comparaison, le plus fréquemment employé et le plus beau, et celui qui fait briller le discours du plus vif éclat.

Blair a développé cette pensée de Quintilien quand il a dit [5] : « Ce n'est que sur ce caractère qu'est fondée la figure que nous appelons *métaphore*, par laquelle, au lieu de se servir du véritable nom d'un objet, l'on emploie le nom d'un autre objet qui lui ressemble. C'est, en quelque sorte, son image, mais une image qui produit une impression plus vive, plus forte ou plus douce. Cette figure se rencontre plus fréquemment que toutes les autres ensemble; la prose et la poésie la prodiguent également, parce que c'est la plus élégante et la plus gracieuse. »

« Dans toutes les langues, dit de son côté Voltaire [1], le cœur *brûle*, le courage *s'allume*, les yeux *étincellent*, l'esprit est *accablé*, il se *partage*, il s'*épuise*; le sang se *glace*, la tête se *renverse*, on est *enflé* d'orgueil, *enivré* de vengeance ; la nature se peint partout dans ces images fortes, devenues ordinaires ; » et ce sont autant de métaphores.

DIVERS EXEMPLES DE MÉTAPHORES.

Voici, du reste, quelques exemples de cette figure. Bossuet [2], invitant tous les amis du prince de Condé à assister à ses funérailles, leur dit :

Vous plus que tous les autres, princes et princesses, nobles *rejetons* de tant de rois, *lumières de la France*, mais aujourd'hui *obscurcies et couvertes de votre douleur* comme d'un nuage.

Il y a ici trois métaphores très-belles ; c'est par figure, en effet, que des princes sont appelés des *rejetons*, puisque ce mot ne s'applique proprement qu'aux plantes ; c'est par figure qu'on les nomme *lumières de la France*, puisque les princes ne sont en rien plus lumineux que les autres hommes ; c'est par figure qu'on dit que ces lumières sont *couvertes par la douleur*, comme si la douleur pouvait couvrir quelque chose.

Fléchier s'adressant aux puissances ennemies de la France, dans son *Oraison funèbre de Turenne*, leur dit :

Puissiez-vous dans *l'abondance de vos larmes* éteindre *les feux* d'une guerre que vous avez malheureusement *allumée !*

Il y a encore ici deux métaphores brillantes : *les feux de la guerre*, ou la *guerre qu'on allume*, qui évidemment ne se peuvent dire que par figure, et l'*abondance des larmes qui éteint ces feux*, comme si c'étaient des feux réels, et que les larmes pussent remplacer l'eau pour combattre les incendies.

On n'aura pas de peine à reconnaître le même trope dans les exemples suivants. Fénelon dit des tyrans, des magistrats, des politiques qui ont de l'ambition et se montrent d'abord bienfaisants et généreux :

Ils paraissent se donner, et ils veulent prendre les

(1) *Rhét.*, liv. III, ch. 2, et *Poétique*, ch. 20.
(2) *Instit. orat.*, liv. VIII, ch. 6, n° 4.
(3) *Petit Carême*, 3e sermon.
(4) *Instit. orat.*, liv. VIII, ch. 6, n° 4.
(5) *Cours de Rhétorique*, lect. 14, à la fin.

(1) *Dictionnaire philosophique*, mot *Eloquence*.
(2) *Oraison funèbre de Condé*.

peuples; ils *jettent l'hameçon* dans les festins, dans les compagnies, dans les assemblées publiques.

Et Massillon, parlant de l'ambition [1], l'appelle

Ce désir insatiable de s'élever au-dessus et sur les ruines mêmes des autres; *ce ver qui pique le cœur* et ne le laisse jamais tranquille.

Le Sage, dans son *Bachelier de Salamanque*, fait dire à son héros :

Il y aura bien du malheur, si je ne vous mets pas à la fin dans quelqu'une de ces bonnes maisons où les précepteurs *font la pluie et le beau temps*.

Et, un peu plus loin, son bachelier raconte qu'il fit tout ce qu'il était possible de faire pour obtenir qu'on lui remît au moins une petite partie de la somme qui lui était due :

Prière inutile! j'eus beau dire, j'eus beau presser Pampano de m'aider du moins d'une dizaine de pistoles, *le bourreau* fut inexorable. *C'est un caillou* que le cœur d'un intendant.

Voltaire écrit ces lignes remarquables :

Otez aux hommes l'opinion d'un Dieu rémunérateur et vengeur, Sylla et Marius se *baignent alors avec délices dans le sang* de leurs concitoyens.

J.-B. Rousseau, célébrant la puissance de Dieu et la magnificence de ses œuvres, met dans une de ses odes [2] :

Quel plus sublime cantique
Que ce *concert magnifique*
De tous les célestes corps!
Quelle grandeur infinie!
Quelle divine *harmonie*
Résulte de leurs accords!

Gresset, dans la *Relation de son voyage à la Flèche*, écrit à madame Duperche :

Jusqu'aujourd'hui, cependant, il me paraît qu'*il pleut de l'ennui à verse*; mais je m'*enveloppe de mon manteau philosophique*, moyennant quoi je compte que ces *orages ne me mouilleront pas*.

Lebrun, dans sa belle *Ode à Buffon contre ses détracteurs*, met cette strophe magnifique, déparée peut-être par deux expressions forcées, où tous les vers sont des métaphores :

Pensais-tu donc que le génie
Qui te place au *trône* des arts,
Longtemps d'une *gloire impunie*
Blesserait de *jaloux regards?*
Non, non; tu dois *payer ta gloire :*
Tu dois *expier ta mémoire*
Par les *orages* de tes jours.
Mais ce *torrent* qui *dans ton onde*
Vomit sa fange vagabonde
N'en saurait *altérer le cours*.

(1) *Petit Carême*, disc. II.
(2) Liv. I, ode 2, v. 5.

Thomas, dans son *Ode sur le Temps*, emploie cette belle expression :

O temps! être inconnu que l'âme seule embrasse,
Invisible torrent des siècles et des jours!

Et, un peu plus loin, s'adressant à l'Etre suprême, il lui dit :

Dieu! telle est ton essence : oui, *l'océan des âges*
Roule au-dessous de toi sur tes frêles ouvrages;
Mais *il n'approche* pas *de ton trône* immortel.

Et Dorat, dans l'épître critique qu'il adresse à Voltaire sur son habitude de répondre par des compliments exagérés à tous ceux qui lui écrivent, lui dit, avec autant de finesse que de goût, en parlant de ces auteurs sans mérite qui se croient quelque chose parce qu'ils ont une lettre de lui :

Ta missive qu'ils ont en poche
Leur sert de *lunette d'approche*
Pour lorgner l'immortalité.

Voilà sans doute assez d'exemples de ce trope important; pour peu qu'on lise avec attention plusieurs pages de quelque écrivain que ce soit, on en trouvera d'autres, et en grande abondance.

MÉTAPHORES FAMILIÈRES.

Il faut ajouter toutefois que le style familier, celui de la conversation la plus libre, admet un certain nombre de métaphores dont la clarté dépend en grande partie de leur position dans le discours, du sujet qu'on traite, et des formes de style usitées.

Le Sage, dans *Gil Blas* [1], représente plusieurs escrocs saisis par une patrouille, et cherchant à s'excuser auprès du chef, en qualifiant leur vol de petite supercherie.

Comment, diable! répliqua le commandant avec colère, vous appelez cela une petite supercherie! Savez-vous bien qu'il y va de la corde?... Je vous trouverai trop heureux si l'on ne vous condamne qu'à *faucher le grand pré*.

Qu'est-ce que ce grand pré qu'il s'agit de faucher? c'est la mer sur laquelle ils pourraient être condamnés à ramer; c'est-à-dire, en d'autres termes, que le commandant les trouvera trop heureux si on ne les condamne qu'aux galères.

Des milliers de nos locutions proverbiales offrent des exemples de métaphores semblables.

CHAPITRE VINGT-CINQUIÈME.

EMPLOI DES MÉTAPHORES.

PRÉCAUTIONS GÉNÉRALES.

Les métaphores sont si communément em-

(1) Liv. II, ch. 5.

ployées, elles se représentent si souvent dans le discours, qu'on ne saurait regarder comme inutiles les conseils suivants, relatifs à leur emploi.

1°. Il n'en faut pas abuser : car, comme le dit avec beaucoup de raison Quintilien [1] : « Si l'usage modéré et fait à propos de ce trope orne et embellit le discours, l'abus de cette figure l'obscurcit, au contraire, et le rend insupportable. » N'affectez donc pas la recherche de cet ornement; comme tout autre excès, ce serait un grand défaut dans le style.

2°. Il faut tâcher que les analogies soient naturelles, que les images n'aient rien de forcé, ou ne soient pas tirées de trop loin; et, dans le choix que l'on fait d'elles, il faut distinguer les différents tons du discours, ne pas s'appuyer en prose du témoignage des poëtes, ni, dans le style élevé, des métaphores admises dans la conversation, ou réciproquement. Quintilien dit encore très-sagement à ce propos [2] : « Pour moi, dans un discours judiciaire, je n'emploierai pas l'expression de *pasteur des peuples* (pour dire un *roi*), quoique Homère s'en soit servi; je ne dirai pas, non plus, que les oiseaux *rament avec leurs ailes*, bien que Virgile l'ait dit très-agréablement de Dédale et des abeilles. »

Longin reproche à Platon l'emploi de quelques métaphores aussi éloignées ou inadmissibles que les précédentes. Il paraît même que plusieurs critiques, chez les Grecs, lui faisaient ce reproche [3] : « Platon même n'a pas été peu blâmé de ce que souvent, comme par une fureur de discours, il se laisse emporter à des métaphores dures et excessives, et à une vaine pompe allégorique. »

Il dit en un autre endroit :

« On ne concevra pas facilement qu'il en doit être de même d'une ville comme d'un vase, où le vin qu'on verse et qui est d'abord bouillant et furieux, tout d'un coup, entrant en société avec une *autre divinité sobre* qui le *châtie*, devient doux et bon à boire.

D'appeler l'eau une divinité sobre, et de se servir du terme de *châtier* pour *tempérer*, cela, disent-ils, sent son poëte qui n'est pas lui-même trop sobre [4]. »

Nous n'hésiterons pas à donner comme un exemple de comparaison forcée celle qu'emploie Horace [5] pour peindre les rapides conquêtes d'Annibal :

Il a galopé, ce chef africain, au milieu des villes de l'Italie, comme la flamme *chevauche* au milieu des torches, et l'Eurus sur les mers de Sicile.

Si l'expression *chevaucher* peut s'appliquer à Annibal, elle ne convient aucunement ni à la flamme se communiquant aux torches, ni à un vent furieux qui bouleverse les mers. C'est en vain que l'éditeur Lemaire [1] cherche, en note, à justifier cette expression. Les exemples qu'il est obligé d'apporter prouvent bien que lui-même n'est pas persuadé de la bonté de ses raisons.

La *Syrte de sa Fortune;* la *Charybde qui a dévoré ses biens;*

(Cicéron, *De l'orateur*, liv. III, ch. 41; Quintilien, liv. VIII, ch. 6, n° 15.)

Je *baignerai mes mains dans les ondes* de tes cheveux; la *charrue écorche* la plaine,

(Dumarsais, *Tropes*, 2e part., ch. 10.)

sont des expressions qui ne valent pas mieux.

MÉTAPHORES BASSES.

3°. Ce n'est pas assez d'éviter les métaphores tirées de trop loin, il faut fuir aussi le défaut contraire qui nous les ferait prendre de choses communes ou triviales : « Il y a, dit Quintilien [2], des métaphores qui sont basses, comme une *verrue de pierre* dont j'ai déjà parlé; d'autres sont sales; et parce que Cicéron a dit *la sentine de l'Etat*, pour signifier un tas de mauvais citoyens, de gens corrompus, il ne s'ensuit pas que nous devions approuver cette autre expression d'un ancien orateur : *Vous avez percé les apostumes de la république* [3]. »

On a justement reproché à Tertullien d'avoir dit

Le déluge a été la *lessive de la nature*.

En effet, le point capital dans le déluge, c'est la vengeance de Dieu et la punition des péchés des hommes. L'idée de lessive, qui est entièrement physique et qui ne s'applique qu'aux choses les plus communes du ménage, rend triviale et ridicule une pensée qui devrait être effrayante.

MÉTAPHORES INCOHÉRENTES.

4°. On doit tâcher que les métaphores qui se suivent et dépendent les unes des autres soient tirées de choses qui puissent exister ensemble. « Il faut surtout, dit toujours Quintilien [4], observer de finir par le même genre de figure par lequel on a commencé. En effet, plusieurs, après avoir fait rouler leur métaphore sur la tempête, finissent par des termes pris d'une ruine ou d'un incendie. C'est un manque de suite des plus honteux [5]. »

Nous désignons en français ces métaphores vicieuses, et qui sont on ne peut plus communes chez les écrivains médiocres, sous les noms d'*images* ou *comparaisons incohérentes*, d'*ex-*

(1) *Instit. orat.*, liv. VIII, ch. 6, n° 14.
(2) *Ibid.*, n° 18.
(3) *Du sublime*, § 32, n° 7. Cf. Denys d'Halicarnasse, *De l'excellence de l'élocution de Démosthène*, ch. 7.
(4) Traduction de Boileau, ch. 26.
(5) *Carm.*, lib. IV, ode 4, v. 42.

(1) T. I, p. 402 de son édition.
(2) *Instit. orat.*, liv. VIII, ch. 6, n° 15.
(3) Traduction de Gédoyn.
(4) *Instit. orat.*, liv. VIII, ch. 6, n° 50.
(5) Traduction de Gédoyn.

pressions disparates, d'*idées contradictoires* ou *répugnantes*.

L'expression de Virgile [1],

Il lâche *la bride à sa flotte*,

citée par Quintilien [2] sans aucun blâme, doit être signalée comme ayant ces défauts. Une flotte n'est pas retenue par une bride; *lâcher la bride à une flotte* ne peut pas être meilleur en latin qu'en français. Je sais bien que le sens étymologique d'*habena* (venu d'*habere*, avoir) est ce qui retient quelque chose en notre possession, et, dans ce sens, l'expression de Virgile pourrait se justifier, si, depuis, le mot latin n'avait pas toujours eu le sens de courroie, de lien, de bride enfin, qui ne peut absolument s'appliquer à des vaisseaux. Car il ne suffit pas, pour qu'une métaphore soit bonne, que le rapport exprimé soit juste; il faut encore que les mots n'y contredisent pas.

Vossius, remarquant [3] qu'un cocher est pour le char ce que le pilote est pour le navire, croit qu'on peut très-bien transposer ces rapports, et appliquer au vaisseau le cocher, et au char le pilote; et, en conséquence, il approuve des vers latins cités par Quintilien, Charisius et Diomède; mais c'est trop d'indulgence : ces vers assurément sont mauvais, au moins pour nous; les Latins ont pu être moins difficiles, sans que leur goût soit une règle pour le nôtre; nous ne supporterions pas assurément, en français, *le cocher d'une barque*, ni *le pilote d'un chariot*, et comme les mots latins *auriga* et *gubernator* ont étymologiquement la même force que les mots français auxquels ils correspondent, ils ne peuvent marcher avec d'autres mots d'un sens tout contradictoire.

Cette stricte observation d'une analogie ou complète ou au moins admissible, et la conservation d'idées semblables dans toutes les phrases qui dépendent les unes des autres, est la principale règle des bonnes métaphores; c'est celle à laquelle il est le plus facile de manquer et qui entraîne le plus grand nombre de fautes; on ne doit donc pas être étonné de me voir y insister comme je le fais.

J'ajouterai même ici quelques exemples tirés d'auteurs très-différents, et qui feront, mieux que tous les préceptes, comprendre combien la négligence à ce sujet nous fait promptement tomber dans le mauvais goût.

J.-B. Rousseau dit dans une de ses odes [4] :

Et les tièdes zéphyrs de leurs chaudes haleines
Ont *fondu l'écorce* des eaux.

Il s'agit de la glace qu'il compare à une écorce; et déjà cette image n'est pas très-heureuse. Mais ce qui est surtout inadmissible, c'est la *fusion de l'écorce* : une écorce brûle, et ne fond pas.

L'abbé Sabatier dit, dans son *Dictionnaire de littérature* [1] :

En *disséquant* les héros de la scène, il (le critique) distingue le *bon or* du *clinquant*.

Ces deux idées se contredisent : l'acte de disséquer appartient à l'anatomiste; la séparation de l'or et du clinquant revient à l'essayeur de métaux.

Le cardinal de Bernis, dans son poëme de la *Religion vengée* [2], écrit :

Peu nécessaire au juste, utile à l'imposteur,
Le *fantôme* des lois est un *géant d'argile*
Dont on trahit souvent la puissance fragile.

Laissons de côté cette expression très-obscure, *trahir la puissance d'un géant*; il reste deux idées absolument contradictoires, celle de *géant d'argile* et celle de *fantôme*. L'argile est une matière, le fantôme n'est qu'une apparence : la métaphore est inintelligible.

M. de Lamartine, dans sa *Chute d'un ange* [3], écrit :

Tant que tu n'auras pas racheté *goutte à goutte*
Cette *immortalité qu'une* femme te coûte.

Qu'est-ce qu'une *goutte d'immortalité?* et comment rachète-t-on l'immortalité par de telles parties?

On trouve dans le même poëme [4] la description d'un lieu, ce que les anciens rhéteurs nommaient quelquefois une *topographie*. Voici ces vers :

Les sept fleuves creusaient sept vallons sous leurs eaux:
Grandes *veines d'argent* qui de leur haute *artère*
S'épanchaient à flots *bleus* pour féconder la terre,
Et que par *mille nœuds* rassemblait comme *au nid*
L'innombrable réseau des sources de granit.

Suivons un peu ces idées : si les fleuves sont d'*argent*, comment s'épanchent-ils à flots *bleus?* l'argent n'a pas cette couleur. Si ce sont des *veines*, comment viennent-ils d'une *artère*? Ne semblerait-il pas qu'une artère se divise en veines? Si ce sont des veines et des artères, peut-on les rassembler comme dans *un nid?* Comment les rassemble-t-on par *mille nœuds?* Est-ce une manière nouvelle de repousser les oiseaux sous leur mère? Enfin, comment des sources forment-elles des *nœuds?* On voit que la pensée n'est pas facile à expliquer.

Le même poëte dit, dans le *Récit* qui précède les visions de son *Ange déchu* [5] :

Puis ces neiges où rien n'ose plus végéter,
Puis ces pics dont la dent semble *ébrécher l'éther*.

(1) *Enéide*, liv. VI, v. 1.
(2) *Instit. orat.*, liv. VIII, ch. 6, n° 10.
(3) *Instit. orat.*, liv. IV, ch. 6, n° 2.
(4) Liv. III, ode 6.

(1) T. III, p. 36.
(2) Chant IV.
(3) 2e vision, p. 86.
(4) *Récit*, p. 8.
(5) Page 5.

Sans parler de la fausse rime d'*éther* avec *végéter*, comment la dent d'un pic peut-elle *ébrécher un fluide*, particulièrement un *fluide invisible?*

M. V. Hugo accumule souvent dans ses poëmes les images fausses et les métaphores contradictoires. Il dit à M. de Lamartine, dans ses *Feuilles d'automne*, en parlant de lui-même :

Qu'allais-je faire en cet orage,
Moi qui m'échappais du berceau,
Moi qui vivais d'un peu d'ombrage
Et d'un peu d'air, comme l'oiseau?

On peut déjà remarquer qu'un oiseau ne vit ni d'air ni d'ombrage, et que surtout il n'y a aucun rapport entre *cet orage*, ce *berceau* et sa *manière de vivre*. Mais jusqu'ici il n'y a pas précisément de contradictions; il y en a dans les vers suivants :

A cette mer qui le repousse
Pourquoi *livrer* mon *nid de mousse*
Où le jour n'osait pénétrer?

Comment M. Hugo, qui se faisait *enfant* tout à l'heure puisqu'il avait un berceau, se fait-il *oiseau* maintenant en s'attribuant un *nid de mousse?* D'ailleurs, comment un oiseau livre-t-il son propre nid à la mer ?

Il continue :

Pourquoi *donner* à la rafale
Ma belle *robe nuptiale*
Comme une voile à déchirer?

Mais s'il est oiseau, comment a-t-il une *robe?* S'il est encore enfant, et enfant au berceau, comment cette robe est-elle *nuptiale?* Ne dirait-on pas que tous ces mots sont mis, ou pour la mesure ou pour la rime, sans que l'auteur se soit assuré seulement qu'ils avaient quelque signification?

Voilà à quoi l'on s'expose lorsque l'on ne s'astreint pas à suivre exactement sa pensée. Non-seulement en blessant le bon goût, on est désagréable aux lecteurs intelligents, mais encore on n'est pas compris de la plupart de ceux à qui l'on s'adresse. Qu'on n'oublie pas que les termes figurés, quoique fort naturels, et souvent plus agréables que les termes propres, sont plus difficiles à comprendre; et que, si l'on ajoute à la peine de lire la véritable idée sous le voile de l'expression figurée, celle de raccorder entre elles plusieurs expressions disparates, l'esprit succombe à ce travail et s'agite en vain au milieu des ténèbres épaissies autour de lui.

CHAPITRE VINGT-SIXIÈME.

PERSONNIFICATION OU MÉTAPHORE PERSONNIFIANTE.

DÉFINITION.

La *personnification* est une sorte de métaphore par laquelle on prête à des êtres inanimés des passions ou des sentiments qui ne peuvent, au propre, appartenir qu'à l'espèce humaine. Ces expressions réveillent donc en nous l'idée d'une comparaison avec l'homme; ce qui est le propre de la métaphore, et justifie ce titre de *métaphore personnifiante* qu'on pourrait donner à la figure dont il s'agit.

La personnification consiste souvent dans un seul mot. Quand le Psalmiste dit [1] :

La terre s'est *émue* à la face du *Dieu* de Jacob,

il personnifie la terre en lui prêtant un sentiment de terreur que l'homme seul peut éprouver.

Quand Virgile représente [2]

L'Araxe *indigné* de couler sous un pont,

il veut dire, en l'assimilant à un homme, qu'il est *comme* indigné de subir un joug.

EXEMPLES TIRÉS DE NOS AUTEURS.

On connaît ces vers de Malherbe :

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

La mort est ici personnifiée, comme elle l'est dans Horace [3], quoique sous une forme un peu différente.

Bossuet [4] représente

L'Océan *étonné* de se voir traversé tant de fois en des appareils si divers.

L'Océan ne peut, au propre, éprouver ce sentiment : c'est encore une personnification.

Fléchier [5] parle de la Renommée,

Qui *se plaît* à répandre dans l'univers les accidents extraordinaires.

La Renommée, être abstrait, ne peut se plaire ni se déplaire à rien; s'il dit qu'*elle se plaît* à quelque chose, c'est qu'il la personnifie.

Quinault, dans son opéra de *Proserpine*, fait ainsi parler Pluton :

Les efforts d'un géant qu'on croyait accablé
Ont fait encor *gémir* le ciel, la terre et l'onde.
Mon empire s'en est *troublé*;
Jusqu'au centre du monde
Mon trône en a tremblé.

Les mots *gémir*, *se troubler*, appliqués au ciel, à la terre, à un empire, à un trône, en font évidemment des êtres animés et sensibles à notre façon.

(1) Ps. 113, ℣ 7.
(2) *Enéide*, liv. VIII, v. 728.
(3) *Carm.* lib. I, ode 4.
(4) *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre.*
(5) *Oraison funèbre de Turenne.*

Il en est de même de ce vers de Boileau [1] :

Et nos vaisseaux *domptant* l'un et l'autre Neptune;

de ceux-ci de Racine [2] :

..... A ces mots, ce héros expiré
N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré :
Triste objet où des dieux *triomphe la colère*,
Et que *méconnaîtrait l'œil* même de son père;

de ceux-ci de J.-B. Rousseau :

La mort *déployant ses ailes*
Couvrait d'ombres éternelles
La clarté dont je jouis;

de ceux-ci de Racine le fils :

Les cèdres mêmes du Liban
Se *réjouissent* de ta perte;

de ceux-ci de Lemierre, sur le jour des morts [3] :

Entendez-vous ces sons mornes et répétés
Retentissant autour de nos *toits attristés* ?

et de tant d'autres. Il est clair que les mots *dompter, triompher, méconnaître, déployer, couvrir, se réjouir, s'attrister,* ne peuvent s'appliquer à des noms de choses que parce que notre esprit consent à leur prêter des sentiments que l'homme est capable d'éprouver, les actions qu'il est capable de faire. C'est justement en cela que consiste la personnification.

CHAPITRE VINGT-SEPTIÈME.

SYLLEPSE ORATOIRE.

DÉFINITION.

La *syllepse oratoire* est une espèce de métaphore ou de comparaison par laquelle un même mot est pris dans la même phrase en deux sens, l'un propre, l'autre figuré. Ainsi Théocrite [4] fait dire à Polyphème, en parlant de Galatée :

Elle est plus *fière* qu'une génisse et plus *âpre* que le raisin vert.

Ces qualités sont prises au physique en parlant de la génisse et du raisin vert, et au moral quand on les applique à Galatée.

Corydon, dans Virgile, dit de même [5], que :

Galatée est pour lui plus *douce* que le thym du mont Hybla.

Le mot *doux* est au propre par rapport au thym, il est au figuré par rapport à l'impression que ce berger dit que Galatée fait sur lui. Virgile fait dire ensuite à un autre berger [1] :

Et moi, quoique je paraisse à Galatée plus *amer* que les herbes de Sardaigne....

C'est exactement la même figure.

Pyrrhus, fils d'Achille, l'un des principaux chefs des Grecs, et qui eut le plus de part à l'embrasement de la ville de Troie, s'exprime en ces termes dans l'*Andromaque* de Racine [2] :

Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie;
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

Brûlé est au propre par rapport aux feux que Pyrrhus alluma dans la ville de Troie ; il est au figuré par rapport à la passion violente qu'il dit ressentir pour Andromaque.

DANGER DE LA SYLLEPSE.

Ce dernier exemple montre tout de suite quel est le danger de l'emploi de cette figure. On l'accepte volontiers quand on compare directement une affection morale à un objet physique : si l'on dit, par exemple, d'un poëme ennuyeux, qu'il est long comme *un jour sans pain ;* ou d'un homme qui ne comprend rien, qu'il est bête *à manger du foin.* Mais si l'on joue sur le mot lui-même, comme le fait ici Pyrrhus, sur *les feux* qu'il a allumés, et sur *les feux* qui le brûlent, ce n'est plus qu'une recherche d'esprit, une pointe comme toutes les autres, et qui paraît surtout déplacée dans le style élevé.

Dans le style badin, au contraire, et dans l'épigramme, cette syllepse peut être assez bien placée. L'épigramme suivante, sur la *Troade* de Pradon, attribuée à Racine par M. Fayolle [3], quoiqu'elle ne se trouve pas dans l'édition stéréotype de ce poëte, en donne un exemple :

Quand j'ai vu de Pradon la pièce détestable,
Admirant du destin le caprice fatal
Pour te perdre, ai-je dit, Ilion déplorable,
Pallas a toujours un *cheval.*

Cheval est pris dans son sens propre, ou au moins dans un sens physique, s'il rappelle le cheval de bois qui ruina Troie; il est au figuré si on le prend comme une épithète injurieuse appliquée à Pradon.

L'épigramme suivante, de Lebrun contre Laharpe, repose sur un jeu de mots analogue, mais certainement plus fin :

Laharpe, un jour, dans son humeur acerbe
Voulait tancer son imprimeur hautain,
Lequel lui dit : Rimeur plat et superbe
Tu ne *mourras* jamais que de ma main.

(1) *Discours au roi*, v. 125.
(2) *Phèdre*, acte V, sc. 6.
(3) *Poëme des Fastes.*
(4) *Idylle* XI, v. 19.
(5) *Bucol.*, égl. VII, v. 37.

(1) *Bucol.*, égl. VII, v. 41.
(2) Acte I, sc. 4.
(3) *Acanthologie*, mot *Pradon.*

Tu *mourras* est au propre s'il est question d'un duel véritable; mais il doit ici être entendu dans le sens figuré, parce que l'imprimeur veut dire que les ouvrages de Laharpe sont si mauvais, qu'aussitôt qu'ils auront été imprimés de sa main, Laharpe sera mort dans l'estime publique.

SYLLEPSES BLAMABLES.

Mais n'oublions pas que cette figure, comme toutes celles qui sont fondées sur un abus de mots, a un fond de fausseté qui la rend désagréable à tout esprit juste.

N'est-il pas bizarre de voir M. de Lamartine dire sérieusement à Dieu, dans une de ses prières les plus religieuses[1] :

Pour s'élever à toi l'aigle au moins à son *aile*,
Nous n'avons rien que nos *soupirs*,

comme si l'élévation physique de l'aigle vers la partie de l'atmosphère où le poëte place la résidence de Dieu avait le moindre rapport avec l'élévation toute morale d'une âme vers la Divinité; comme si l'aile de l'aigle valait mieux pour le premier mode d'élévation que les élans passionnés pour le second. N'est-il pas à craindre qu'on applique à cette idée le jugement que porte le P. Bouhours[2] d'un quatrain de Saint-Amand, qui roule aussi sur des abus de mots : « Il ne se peut rien voir de plus creux ni de plus frivole; ce ne sont que des mots en l'air, qui n'ont point de sens; c'est du faux tout pur. »

Les hommes de goût remarquent avec douleur la tendance des orateurs et des écrivains de ce siècle à abuser ainsi de rapprochements purement verbaux qui, au fond, n'ont pas le sens commun, et que le public a le tort d'admirer et de répéter.

Lors d'une exposition publique on avait distribué proportionnellement plus de récompenses à la fabrique des draps qu'à l'imprimerie. Un imprimeur, mécontent de cette préférence, écrivit une lettre qui fut mise dans tous les journaux, où il se plaignait que le Gouvernement eût préféré, dans les récompenses,

Le drap qui *couvre tout* à l'imprimerie qui *découvre tout*.

C'est surtout ce trait qui fut admiré et répété alors. Peut-on rien trouver, cependant, de plus puéril, ou, pour parler plus nettement, de moins sensé? Est-ce qu'il y a la moindre analogie entre la manière dont le drap nous *couvre* pour nous garantir du froid, et celle dont l'imprimerie nous *découvre* quelque chose quand elle nous communique ce que nous aurions de la peine à savoir sans elle?

(1) *Nouvelles méditations*, n° 25.
(2) *Manière de bien penser des ouvrages d'esprit*, dial. 1.

Dans un banquet à l'occasion de l'établissement de la République, on porta un toast à la France. L'orateur, après avoir assigné avec plus ou moins d'exactitude aux diverses nations les productions qui les distinguent, réserva pour la France la production de tout ce qu'il y a de *généreux, le vin* et *les idées*. C'est encore un fort mauvais calembour. Le vin *généreux* est celui dans lequel il y a une proportion considérable d'alcool; les idées *généreuses* n'ont rien de commun avec le vin généreux. Celui qui réunit sous ce mot deux pensées aussi disparates dans un discours prononcé sérieusement, ne fait donc que jouer misérablement sur les paroles.

L'habitude de prononcer des discours publics devant des auditeurs peu exercés à discerner le bon du mauvais dans les œuvres littéraires, amène naturellement ces défauts. La plupart des hommes sont moins frappés des choses que des mots : des rapprochements puérils entre les termes suffisent presque toujours, quelle que soit la faiblesse, la nullité, souvent même l'absurdité de la pensée, à leur arracher des applaudissements qu'ils ne donneraient pas à un discours excellent, plein de faits et de choses. On en peut voir de nombreuses preuves dans les débats de nos assemblées publiques, où ce sont presque toujours des phrases sonores et vides de sens, ou des images pompeuses, ou des antithèses verbales qui ont le plus grand succès. Bientôt tous les orateurs cherchent ces pointes: car ils veulent, avant tout, qu'on les applaudisse; et le faux goût, qui électrise les assemblées, finit par triompher chez tous les lecteurs de journaux, c'est-à-dire chez la presque totalité des lecteurs.

CHAPITRE VINGT-HUITIÈME.

LA MÉTONYMIE.

DÉFINITION.

Le mot *métonymie* signifie changement de nom; en ce sens, il pourrait convenir à tous les tropes; mais on le restreint aux usages que voici : 1° la cause pour l'effet; 2° l'effet pour la cause; 3° le contenant pour le contenu; 4° le nom du lieu où une chose se fait, pour la chose elle-même; 5° le signe pour la chose signifiée; 6° le nom abstrait pour le concret; 7° les parties du corps qui sont regardées comme le siége des passions et des sentiments, pour ces sentiments mêmes; 8° le nom du maître de la maison, pour la maison même.

Voici des exemples :

LA CAUSE POUR L'EFFET.

Quand on dit :

Vivre de son *travail*,

on veut dire vivre de ce qu'on gagne en tra-

vaillant; le travail est donc pris pour ce gain dont il est la cause.

Les païens regardaient Cérès comme la déesse qui avait fait sortir le blé de la terre, et montré aux hommes à faire du pain. Ils désignaient donc le pain et le blé par le nom de Cérès. D'un autre côté, comme Bacchus était pour eux le dieu du vin, ils appelaient quelquefois le vin *Bacchus*, comme l'a fait madame Deshoulières dans la ballade dont le refrain est :

L'amour languit sans *Bacchus* et *Cérès*[1].

C'est par la même figure que les noms des dieux mythologiques se prennent pour les objets qui leur sont spécialement consacrés : Jupiter pour l'air, Neptune pour la mer, Mars pour les batailles, Vulcain pour le feu. Plaute a dit[2] :

Où vas-tu, toi qui portes *Vulcain* enfermé dans un vase de corne ?

c'est-à-dire Où vas-tu avec du *feu* dans ta lanterne ?

Fontanes a fait des métonymies toutes semblables, quand il a dit dans sa *Maison rustique*[3] :

Que dis-je? par *Bacchus*, la cerise exprimée
S'est en liqueur de feu tout à coup transformée :
Cette pâte épaissie au souffle de *Vulcain*
Boit le miel du roseau que planta l'Africain.

C'est encore prendre la cause pour l'effet, que de dire d'un général ce qui, à la lettre, n'est vrai que de son armée : par exemple, qu'il a mis les ennemis en déroute ; et de même, quand on donne le nom de l'auteur à ses ouvrages, qu'on dit *lire Cicéron, Virgile, Homère*, pour les *ouvrages de Cicéron, de Virgile, d'Homère*.

Regnard a écrit contre Boileau une satire très-injuste qui se termine par ces vers :

Si par malheur un jour son livre était perdu,
A le chercher bien loin, passant, ne t'embarrasse :
Tu le retrouveras tout entier dans *Horace;*

c'est-à-dire dans les œuvres d'Horace.

C'est encore par la métonymie de la cause pour l'effet, que nous donnons à un tableau le nom du peintre qui l'a fait :

C'est un *Raphaël*, un *Rembrandt;*

c'est-à-dire un tableau peint par Raphaël ou par Rembrandt.

L'EFFET POUR LA CAUSE.

Ovide dit, par exemple[4] :

(1) Ci-dessus, p. 39, a.
(2) *Amphitryon*, acte I, v. 185.
(3) Chant II.
(4) *Métamorphoses*, liv. XII, v. 513.

Le mont Pélion n'a point d'*ombres;*

il veut dire n'a point d'*arbres*, parce que les arbres sont la cause de l'ombre.

Horace a dit[1] :

La *pâle* mort heurte également à la chaumière des pauvres et au palais des rois;

et Virgile met dans l'*Enéide*[2] :

Là demeurent les *pâles* maladies et la *triste* vieillesse;

c'est-à-dire la mort ou les maladies qui rendent pâle, la vieillesse qui rend triste. On peut remarquer qu'il y a ici, outre la métonymie, une personnification, puisque la mort, les maladies, la vieillesse, sont représentés comme des êtres réels et agissants. Mais les qualités comme la pâleur, la tristesse, qui leur sont attribuées, le sont par la figure que nous étudions en ce moment.

Boileau a employé le même tour quand il a dit[3] :

La vieillesse *chagrine* incessamment amasse.

La vieillesse, qui est un âge avancé, ne peut être en soi ni gaie, ni chagrine; mais comme les incommodités qui accompagnent la vieillesse causent souvent l'inégalité d'humeur qu'on remarque chez les vieillards, on applique à l'âge le défaut dont il est la cause. C'est une métonymie.

LE CONTENANT POUR LE CONTENU.

C'est un figure assez commune. On dit de quelqu'un qu'il aime *la bouteille*, c'est-à-dire *le vin;* et c'est dans ce sens qu'il faut entendre les vers que Sganarelle adresse à sa bouteille[4] :

Virgile dit[5] que Didon ayant présenté à Bitias une coupe d'or remplie de vin,

Bitias la prit et s'arrosa de cet *or plein;*

c'est-à-dire de la liqueur contenue dans cette coupe. Nous disons de même dans le langage le plus commun :

Boire un *verre* de vin,

quoiqu'on ne boive que ce qui est dans le verre;

Acheter un *litre de châtaignes*,

au lieu de : Acheter les châtaignes qui sont contenues dans un litre.

Le mot *cassolette* (du latin *capsula*) s'entend, au propre, des vases ou réchauds où l'on brûle les parfums, et, par métonymie, du parfum

(1) *Carm.* lib. I, ode 4.
(2) Liv. VI, v. 275.
(3) *Art poétique*, chant III, v. 383.
(4) *Le Médecin malgré lui*, acte I, sc. 6.
(5) *Enéide*, liv. I, v. 743.

lui-même. Molière s'en est servi dans ce sens. Lorsque Lélie, Mascarille et d'autres gens masqués veulent enlever Célie, Trufaldin, qui qui la garde et qui a été prévenu, leur vide sur la tête un pot d'eau sale en leur disant[1] :

J'en suis fâché pour vous. Mais pour vous régaler
Du souci qui pour elle ici vous inquiète,
Elle vous fait présent de cette *cassolette*.

On trouve dans Corneille[2] :

Et si ce n'est assez de toute l'*Italie*,
Que l'*Orient* contre elle à l'*Occident* s'allie;

c'est-à-dire les peuples de l'Italie, de l'Orient, de l'Occident.

Boileau a dit de même :

En vain contre le Cid un ministre se ligue :
Tout *Paris* pour Chimène a les yeux de Rodrigue.

Tout Paris, c'est-à-dire tous les habitants de Paris.

LE NOM DU LIEU OU UNE CHOSE SE FAIT POUR LA CHOSE ELLE-MÊME.

Lucrèce dit[3], en parlant de l'aimant :

Les Grecs l'ont appelé *magnès* parce qu'on l'a d'abord trouvé sur le territoire des Magnètes.

On a donc donné à cette substance le nom du pays où elle se produit. Nous nommons de même *chalcédoine* une sorte d'agate commune dans les environs de la ville de ce nom. Le *nankin*, le *barége* sont des étoffes qui se fabriquaient originairement dans des villes de Nankin et de Barége. Un *cachemire* est un châle fait avec les poils des chèvres de Cachemire.

Et chez le chapelier du coin de notre place
Autour d'un *caudebec* j'en ai lu la préface.

Caudebec, dans ce vers de Boileau[4], indique un chapeau dont le nom venait de la ville où on l'avait d'abord fabriqué.

La ville de Damas, en Syrie, a donné son nom à une sorte de sabres ou de couteaux qu'on y fabrique :

C'est un vrai *damas*.

On donne aussi le nom de *damas* à une sorte d'étoffe de soie qui a été fabriquée originairement dans la ville de Damas. On a, depuis, imité cette étoffe à Venise, à Gènes, à Lyon, et on a dit *damas* de Venise, *damas* de Gènes, *damas* de Lyon.

Faïence est une ville d'Italie dans la Romagne : on y a trouvé la manière de faire une sorte de vaisselle de terre vernissée qu'on appelle de la *faïence*.

C'est par la même figure qu'on prend l'*Académie*, jardin près d'Athènes où Platon enseignait, pour les doctrines de Platon; le *Lycée*, pour les doctrines d'Aristote; le *Portique*, pour celles de Zénon de Cittium. J.-B. Rousseau, pour dire que Cicéron, dans sa maison de campagne, méditait la philosophie d'Aristote ou de Zénon, s'exprime en ces termes[1] :

C'est là que ce Romain dont l'éloquente voix
D'un joug presque certain sauva la république,
Fortifiait son cœur dans l'étude des lois
Et du *Lycée* et du *Portique*.

LE SIGNE POUR LA CHOSE SIGNIFIÉE.

Cette métonymie est une des plus brillantes et des plus usitées.

Le *sceptre* se prend pour l'autorité royale; le *bâton* de maréchal, pour la dignité de maréchal de France; le *chapeau* de cardinal, ou simplement le *chapeau*, pour le cardinalat.

L'*épée* se prend pour la profession militaire, la *robe*, pour la magistrature et l'état de ceux qui suivent le barreau. C'est dans ce sens que Corneille fait dire au Menteur[2] :

A la fin j'ai quitté la *robe* pour l'*épée*.

La *lance*, dit Mézerai, était autrefois la plus noble de toutes les armes dont se servissent les gentilshommes français; la *quenouille* était aussi, plus souvent qu'aujourd'hui, entre les mains des femmes : de là vient qu'on a dit souvent *lance* pour désigner un homme, et *quenouille* pour marquer une femme :

Fief qui tombe de *lance* en *quenouille*;

c'est-à-dire qui passe des hommes aux femmes.

Le royaume de France ne tombe point en *quenouille*;

c'est-à-dire qu'en France les femmes ne succédaient point à la couronne.

Je ceignis la *tiare* et marchai son égal;

dit Mathan dans *Athalie*[3]. La tiare est une coiffure persane, attribuée depuis aux grands prêtres. Ce mot indique donc que Mathan devint grand prêtre de Baal, comme Joad l'était du vrai Dieu.

A la bataille de Bouvines, Philippe-Auguste proposa de remettre sa *couronne* à celui que l'armée en jugerait plus digne que lui; sa *couronne*, c'est-à-dire sa puissance royale, dont elle est le signe.

C'est ainsi que Quinault a dit :

(1) *L'Etourdi*, acte III, sc. 13.
(2) *Horace*, acte IV, sc. 5.
(3) *De Natura rerum*, lib. VI, v. 909.
(4) *Epître* VI, v. 57.

(1) *Odes*, liv. II, ode 3.
(2) Acte I, sc. 1.
(3) Acte III, sc. 3.

Dans ma vieillesse languissante,
Le *sceptre* que je tiens pèse à ma main tremblante.

Le *sceptre*, c'est-à-dire la *royauté*, et tous les tracas, toutes les peines qu'elle apporte.

Arnolphe dit à Agnès, dans l'*Ecole des femmes*[1] :

Du côté de la *barbe* est la toute-puissance;

il veut dire du côté de l'homme, que la barbe désigne à l'exclusion de la femme.

Lemierre a dit, en parlant du commerce maritime et de la supériorité qu'il donne aux peuples qui s'y livrent :

Le *trident de Neptune* est le *sceptre* du monde;

il y a dans ce beau vers deux métonymies du signe pour la chose signifiée : *Neptune* est pris pour la mer; son *trident* était le symbole du commandement de ce dieu; le *sceptre* désigne, en général, la royauté. Ainsi, le vers de Lemierre exprime en figure la pensée si connue de Thémistocle : « Qui est maître de la mer est maître de tout. »

Pompée ayant été obligé de se retirer devant César, Nonnius dit qu'il ne fallait désespérer de rien, puisqu'il y avait encore sept aigles dans le camp. Par *aigle*, les Romains entendaient non-seulement le drapeau, mais aussi les troupes réunies autour de lui. Cicéron, plus au fait que Nonnius du véritable état des choses, lui fit bien voir que ces aigles n'existaient que comme signes, mais que les hommes manquaient, en lui répondant : « Cela serait bon, si nous n'avions à combattre que des merles[2]. »

L'ABSTRAIT POUR LE CONCRET.

Toutes les fois que nous prenons une qualité dans le sens de l'objet même auquel cette qualité appartient, nous faisons la métonymie de l'abstrait pour le concret. On trouve dans le livre des *Proverbes* :

La *haine* excite les querelles; mais la *charité* couvre toutes les fautes.

La *haine* n'étant qu'une qualité abstraite, ne peut pas agir : elle désigne donc ici les hommes haineux. Il en est de même de la *charité*, qui veut dire les personnes charitables.

Molière fait dire à dona Elvire[3] :

Partout la *jalousie* est un monstre odieux.

La *jalousie*, c'est-à-dire un *jaloux*. Elle ajoute un peu plus bas :

Qui, dans les soins jaloux où son âme se noie,
Querelle également mon *chagrin* et ma *joie*;

(1) Acte III, sc. 2.
(2) Plutarque, *Vie de Cicéron*.
(3) *Don Garcie de Navarre*, acte I, sc. 1.

c'est-à-dire se plaint toujours de moi, que je sois triste ou joyeuse.

Le même poëte fait dire[1] à un berger qui voit sa bergère endormie, et qui s'approche d'elle doucement :

Vers ma belle ennemie
Portons sans bruit nos pas,
Et ne réveillons pas
Sa *rigueur* endormie;

c'est-à-dire ne la réveillons pas, elle qui est si rigoureuse pour moi.

LES PARTIES DU CORPS POUR LES PASSIONS OU LES SENTIMENTS DONT ELLES SONT LE SIÉGE.

C'est par cette métonymie que nous disons de quelqu'un qu'il a du *cœur*, que c'est une bonne *tête*, qu'un jeune homme n'a pas de *cervelle*, ou que c'est un *cerveau brûlé*. On dit de même d'un médisant que c'est une *méchante langue*; et de quelqu'un qui est puissant, qu'il a le *bras long*, etc.

LE NOM DU MAITRE DE LA MAISON POUR LA MAISON.

Cette métonymie, dont on trouve un exemple dans Virgile[2], n'est pas fort usitée chez nous; mais nous avons l'équivalent quand nous donnons à une pièce de monnaie le nom du prince dont elle porte l'effigie.

C'est par cette métonymie, et en jouant agréablement sur la valeur des monnaies de cette époque, que Henri IV, se joignant à Henri III pour combattre la Ligue et le vieux cardinal de Bourbon qu'elle voulait leur opposer sous le nom de Charles X, dit à son allié, pour relever un peu son courage :

Deux *henris* valent mieux qu'un *carolus*.

Les *henris*, c'étaient des pièces à l'effigie de Henri III; et les *carolus*, des pièces portant la figure de Charles IX.

CHAPITRE VINGT-NEUVIÈME.

MÉTALEPSE.

La *métalepse*, selon Dumarsais[3], est une sorte de métonymie qui nous fait prendre l'antécédent pour le conséquent, et le conséquent pour l'antécédent.

Notre réponse affirmative *oui* donne, selon quelques-uns, un exemple de métalepse : quand on répond *oui* à une question, disent-ils, c'est comme si l'on disait *cela est ouï*, *cela est entendu*; or, une chose entendue et non refusée est, par cela même, consentie. Ce dernier sens est précisément celui du mot *oui*, quoiqu'il ne

(1) *Les Amants magnifiques*, intermède III, sc. 4.
(2) *Enéide*, liv. II, v. 312.
(3) *Tropes*, part. II, ch. 3.

soit en réalité que la conséquence de son sens propre.

Dans *Britannicus*[1], Néron, jaloux de ce prince, doit se cacher derrière une tapisserie pour l'écouter quand il parlera à Junie, et le faire périr s'il surprend dans la princesse un mot ou un geste qui encourage l'amour de son rival; il prévient Junie de son intention en ces termes :

Sa fortune dépend de vous plus que de moi :
Madame, en lui parlant, songez que je *vous voi.*

Que je *vous vois,* c'est-à-dire que je puis le perdre par suite de ce que j'aurai vu : c'est l'antécédent pour le conséquent.

Agrippine dit dans la même pièce[2] :

J'appelai de l'exil, je tirai de l'armée
Et ce même Sénèque, et ce même Burrhus
Qui depuis.... Rome alors *estimait* leurs vertus.

Rome estimait fait entendre que Rome n'*estime plus.* Ils s'étaient donc rendus méprisables, c'est ce qu'Agrippine veut dire : c'est une métalepse du conséquent pour l'antécédent[3].

Sans m'arrêter à montrer ici de nombreux exemples de ce trope[4], je ferai une courte observation sur une citation inexacte de Dumarsais. Ce grammairien, pour s'appuyer de l'autorité de Quintilien, cite ces paroles du rhéteur latin : *Ex alio in aliud viam præstat*[5], « elle conduit en quelque façon d'une chose à une autre; » et il les explique dans son système par ces mots : « Qui nous fait passer de l'antécédent au conséquent. » Mais il n'est pas du tout question de cela dans Quintilien. La métalepse est pour lui un trope très-rare, ou plutôt ce n'est pas même un trope, à proprement parler. Le texte qui suit est d'ailleurs si corrompu, que les commentateurs déclarent n'y rien comprendre; enfin, les exemples cités et qui se rapportent à la métalepse n'ont absolument rien de commun avec le trope dont parle Dumarsais.

Je ne sais donc pas sur quoi se fonde celui-ci pour faire une espèce à part de la métalepse. Ce n'est pas que je le blâme de l'avoir remarquée avec plus de soin qu'on ne l'avait fait jusqu'à lui; mais si les rhéteurs grecs ou latins n'en ont pas fait eux-mêmes une classe particulière sous ce nom, qui l'empêchait de compter de plus la métonymie de l'antécédent pour le conséquent, ou celle du conséquent pour l'antécédent, et de supprimer la métalepse? C'était autant de gagné et pour la mémoire, et surtout pour la bonne division des idées, puisqu'il n'y a rien qui motive la séparation de cette dernière métonymie de toutes les autres.

(1) Acte II, sc. 4.
(2) Acte IV, sc. 2.
(3) Il faut bien remarquer que ce sens n'est pas le sens propre de l'imparfait : ce n'en est qu'un sens figuré. Nous verrons plus tard dans quelle erreur a été entraîné Duclos, faute d'avoir fait cette distinction.
(4) *Voyez* Dumarsais, *Tropes,* part. II, ch. 3.
(5) *Instit. orat.,* liv. VIII, ch. 6, n° 37.

CHAPITRE TRENTIÈME.

SYNECDOQUE.

DÉFINITION.

Le mot *synecdoque* est tiré du grec, il signifie *compréhension.* Ce trope a beaucoup de rapport avec la métonymie; ou c'est, si l'on veut, une métonymie particulière par laquelle on prend l'un pour l'autre deux mots d'une étendue inégale.

On se rappelle ce qui a été dit de l'étendue des substantifs[1], c'est-à-dire du nombre d'objets auxquels s'étend leur signification. C'est sur cette diverse étendue que sont fondées les idées de genre et d'espèce, de singulier et de pluriel, de tout et de partie. Ce sont aussi ces différences qui font distinguer les synecdoques du genre pour l'espèce, et de l'espèce pour le genre; du singulier pour le pluriel, et du pluriel pour le singulier; du tout pour la partie, et de la partie pour le tout.

Voici des exemples des unes et des autres.

LE GENRE POUR L'ESPÈCE.

Racine dit dans *Esther*[2] :

Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les *mortels* avec d'égales lois.

Les *mortels* sont ici pour les *hommes,* qui ne sont qu'une espèce parmi les êtres mortels. Le nom du genre est donc pris pour celui de l'espèce. C'est la première synecdoque.

Dans *l'Homme singulier,* de Destouches, le cousin du comte de Sanspair dit, en parlant du comte d'Arbois :

Que faites-vous, cousin, d'un tel *original?*

Original veut dire qui n'est point copie. Ce mot s'applique dans ce sens à tous les objets naturels, particulièrement à l'esprit de l'homme quand il crée quelque chose d'inconnu jusqu'alors, et aux ouvrages que produit cet esprit. Appliqué dans le sens substantif à un individu particulier, il se restreint à désigner celui qui se singularise. C'est une synecdoque comme la première.

Il en est de même quand, dans le roman de *Micromégas,* ce géant adresse la parole aux hommes, et leur dit :

O *atomes* intelligents!

quand, dans le *Démocrite amoureux* de Regnard[3], la suivante Cléanthis dit à la princesse Isménie :

Pour chasser le chagrin, madame, où je vous voi,
Consentez, je vous prie, à venir avec moi
Pour voir un *animal* qu'en ces lieux on amène;

(1) T. I, liv. II, ch. 2, p. 64, b.
(2) Acte III, sc. 4.
(3) Acte II, sc. 1.

des *atomes intelligents* sont pour des *hommes;* un *animal* pour un *philosophe.*

On retrouve cette synecdoque dans le style le plus commun. On dit d'un général qu'il est à la tête de dix mille *hommes,* c'est-à-dire de dix mille *soldats,* etc.

L'ESPÈCE POUR LE GENRE.

On prend l'espèce pour le genre lorsque le mot employé donne à l'idée actuelle une détermination qu'elle ne peut recevoir tout entière. Tartufe, par exemple, se jette aux genoux d'Orgon [1], et dit à Damis :

Oui, mon cher fils, parlez, traitez-moi de *perfide,*
D'*infâme,* de *perdu,* de *voleur,* d'*homicide.*

Ces mots *perdu, voleur, homicide, perfide, infâme,* etc., sont des espèces du genre *méchant homme,* et c'est ce que veut dire Tartufe; car Damis l'accuse d'avoir voulu séduire Elvire : il n'y a rien là qui puisse justifier les titres d'homicide, de voleur et de perdu.

De même Orgon, persuadé que son fils accuse injustement Tartufe, lui dit [2] :

Ton cœur ne se rend point,
Traître?

Damis n'est pas un traître; quand bien même son accusation serait fausse, ce serait un calomniateur. *Traître* est donc encore ici l'espèce pour le genre *méchant.*

Boileau, dans une lettre écrite à Hamilton [3], ajoute, après avoir transcrit un impromptu à la louange du comte de Grammont :

Je vous supplie de me mander s'il est *égratigné* dans ces vers.

Egratigné, c'est-à-dire maltraité : c'est toujours la même figure.

LE SINGULIER POUR LE PLURIEL.

Cette figure est très-commune, surtout dans le style élevé. Senèque fait dire à Hécube, dans ses *Troyennes* [4] :

Elle est tombée, cette ville, le chef-d'œuvre des dieux, au secours de laquelle était venu *celui* qui boit les ondes glacées du Tanaïs, et *celui* qui, demeurant du côté de l'aurore, voit le Tigre mêler ses flots tiédis à ceux de la mer Rouge.

Celui qui boit, c'est-à-dire *ceux qui boivent :* il s'agit ici des peuples, et non pas seulement de leurs chefs, comme l'expliquent les notes de la collection Lemaire.

Boileau, traduisant dans le *Traité du sublime* [1] un passage de l'*Iliade* [2], où Homère représente une violente tempête, écrit :

Le matelot troublé, que son art abandonne,
Croit voir dans chaque flot la mort qui l'environne.

Le matelot est ici pour *les matelots.*

Nous avons vu tout à l'heure dans Racine :

Il entend les soupirs de *l'humble* qu'on outrage.

De l'humble, c'est-à-dire *des humbles,* des pauvres. Le même poëte dit encore dans *Esther* [3] :

J'ai vu *l'impie* adoré sur la terre;

l'impie est pour *les impies.*

On lit dans La Bruyère :

Le sublime *du nouvelliste* est *le raisonnement* creux sur la politique;

c'est-à-dire *des nouvellistes;* et *le raisonnement,* au lieu de *les raisonnements.*

Mably écrit, dans ses *Observations sur l'histoire de France* [4], des seigneurs féodaux :

Les désastres de la guerre, souvent aussi funestes *au vainqueur* qu'*au vaincu,* domptèrent leur vanité.

Le vainqueur et *le vaincu* sont ici pour *les vainqueurs* et *les vaincus.*

LE PLURIEL POUR LE SINGULIER.

Cette forme de langage est plus rare que la précédente. Cependant on en trouve quelques exemples :

Il est écrit dans *les prophètes;*

c'est-à-dire dans *un prophète.*

Les poëtes disent;

c'est-à-dire *un poëte* dit.

La langue hébraïque admet sur ce sujet une règle remarquable : le pluriel y est souvent le signe d'une grande puissance, et non celui de la pluralité. Ainsi elle dit [5] :

Au commencement, *les dieux* créa le ciel et la terre.

Les dieux représente ici, non pas plusieurs dieux, mais la puissance immense d'un seul : aussi le verbe reste-t-il au singulier.

C'est par une figure semblable que nous disons *vous* pour *tu* aux personnes que nous ne connaissons pas ou à qui nous voulons témoigner du respect. Cette forme de langage, qui a été adoptée dans toute l'Europe, doit peut-être son origine à l'étiquette impériale, lorsque l'empire

(1) Acte III, sc. 6.
(2) *Ibid.*
(3) 8 février 1705; voyez les *OEuvres diverses* d'Hamilton, p. 48, de l'édit. in-18 publ. par Renouard.
(4) Acte I, v. 6.

(1) Ch. 8.
(2) Chant XV, v. 624.
(3) Acte III, sc. 9.
(4) Liv. III, ch. 2.
(5) *Genèse,* ch. I, ℣ 1.

romain eut deux empereurs au lieu d'un; du moins, les panégyristes de cette époque emploient souvent la forme plurielle, même lorsqu'ils s'adressent à un seul[1]. Au reste, il y avait même longtemps auparavant, dans la langue latine, une tendance à faire cette synecdoque, puisqu'on la trouve dans les auteurs classiques de la plus belle époque. Virgile, par exemple, s'adressant à Calliope[2], lui dit :

O Calliope, je *vous* en prie, *inspirez*-moi;

et non, selon la forme naturelle, *inspire*-moi, *je te* prie.

C'est encore une synecdoque du même genre que les précédentes qui nous fait prendre un nombre certain pour un nombre incertain. Dans le cantique qui excita si fort la jalousie de Saül contre David, les Juifs disaient :

Saül en a tué *mille*, et David dix *mille* ;

c'est-à-dire Saül en a tué *beaucoup*, et David en a tué *plus encore*.

L'empereur Aurélien ayant remporté, lorsqu'il n'était encore que tribun, une grande bataille sur les Francs qui venaient ravager la Gaule, et leur ayant tué sept cents hommes et fait six cents prisonniers, ses soldats firent une chanson[3] où ils disaient :

Nous avons tué *mille* Francs et *mille* Sarmates; nous cherchons maintenant *mille* Perses.

Dans la *Princesse d'Elide*[4], le plaisant Moron, épouvanté de l'approche d'un ours, monte en toute hâte sur un arbre, et quand les chasseurs ont tué cet animal, Moron descend, et, ajoute Molière :

Il donne *mille coups* à l'ours qui est mort.

Mille coups, c'est-à-dire quelques coups.

M. Jourdain, dans le *Bourgeois gentilhomme*[5], chante ce petit couplet à son maître de musique :

Je croyais Jeanneton,
Aussi douce que belle;
Je croyais Jeanneton
Plus douce qu'un mouton :
Hélas! elle est *cent fois*,
Mille fois plus cruelle,
Que n'est le tigre au bois.

Cent fois, mille fois, ne doivent pas être pris ici dans leur sens arithmétique, mais pour signifier *beaucoup*.

LA PARTIE POUR LE TOUT.

Hippolyte, dans *Phèdre*[6], dit à Théramène :

(1) *Voyez* les *Panegyrici veteres*.
(2) *Enéide*, liv. IX, v. 525.
(3) Vopiscus, *Aurélien*, ch. 7.
(4) Acte I, sc. 4.
(5) Acte I, sc. 2.
(6) Acte I, sc. 1.

Depuis près de six mois éloigné de mon père,
J'ignore le destin d'une *tête* si chère;

c'est-à-dire d'une personne si chère. La *tête* est ici prise pour le corps, et le corps pour l'homme entier.

On dit qu'une fabrique emploie deux mille *bras*, qu'une ville compte trente mille *âmes*, qu'une flotte est composée de cent *voiles*; c'est toujours la synecdoque de la partie pour le tout.

En considérant les fleuves ou les montagnes comme des parties du pays où ils sont, on a pris la *Seine* pour la France, le *Tibre* ou les *Apennins* pour l'Italie, le *Nil* pour l'Egypte. Ainsi, dans Boileau[1] :

Chaque climat produit des favoris de Mars;
La *Seine* a des Bourbons, le *Tibre* a des Césars.

LE TOUT POUR LA PARTIE.

Cette synecdoque est si constamment en usage, qu'à peine nous apercevons-nous qu'il y ait même un trope.

Virgile a vanté parmi les avantages de l'homme des champs[2] :

Une claire fontaine
Dont l'onde en murmurant l'endort *sous un vieux chêne*.
(Trad. de DELILLE.)

Le chêne est pris ici pour une branche et ses feuilles. On n'est pas sous le chêne entier.

Ovide[3] raconte que, pendant l'âge d'or,

Le miel doré tombait goutte à goutte de *la verte yeuse*;

c'est-à-dire d'une partie de cet arbre.

L'épithète de *verte* n'est de même appliquée que par synecdoque à l'yeuse, puisqu'elle n'est verte que dans ses feuilles et ses menus rameaux, et non pas dans son tronc ni dans ses racines.

Loger dans telle *rue*,
Habiter telle *maison*,
Ce mot se trouve dans Phèdre,

donnent des exemples de la même façon de parler, puisque l'on n'occupe presque jamais qu'une petite partie de la maison; que la maison elle-même n'a sur la rue que sa façade extérieure; qu'un mot particulier ne se trouve pas dans la totalité des fables de Phèdre, mais seulement dans un vers d'une de ses fables.

On trouvera, si on le désire, d'autres exemples dans les *Tropes* de Dumarsais[4]; ceux-ci me paraissent suffire pour l'objet que je me suis proposé.

(1) *Epître* I, v. 99.
(2) *Géorgiques*, liv. II, v. 470.
(3) *Métamorphoses*, liv. I, v. 112.
(4) Part. II, ch. 4.

CHAPITRE TRENTE ET UNIÈME.

COMMUNICATION DANS LES PAROLES.

Il y a une figure de pensée que l'on nomme *anacénose* ou *communication*. Nous en parlerons en son lieu. Il s'agit d'une espèce de synecdoque par laquelle on fait tomber sur soi-même une partie de ce qui n'appartient qu'aux autres. *Nous nous amusons*, dit quelquefois un maître à ses écoliers; il veut dire : *Vous vous amusez*.

Nous disons de la même manière en nous identifiant avec la France, avec ses grands hommes, avec ses armées, que nous marchons à la tête de l'Europe, que nous l'éclairons de nos lumières, que nous avons vaincu à Marengo, etc., quoique celui qui parle ne soit pour rien du tout dans les faits qu'il énonce.

De même, un avocat se considérant comme impliqué dans la même affaire que son client, comme partageant avec lui ses biens et ses maux, ses risques et ses succès, parle souvent de sa cause à la première personne du pluriel. Ecoutez l'Intimé plaider pour le chien qu'on accuse, devant Perrin Dandin, d'avoir tué un chapon[1] :

On brise le cellier qui *nous* sert de refuge;
De vol, de brigandage, on *nous* déclare auteurs;
On *nous* traîne, on *nous* livre à *nos* accusateurs,
A maître Petit-Jean, messieurs : Je vous atteste :
Qui ne sait que la loi, *si quis canis*, Digeste,
De vi, paragrapho, messieurs.... *caponibus*,
Est manifestement contraire à cet abus?
Et quand il serait vrai que Citron, ma partie,
Aurait mangé, messieurs, le tout, ou bien partie
Dudit chapon, qu'on mette en compensation
Ce que *nous* avons fait avant cette action.
Quand ma partie a-t-elle été réprimandée?
Par qui votre maison a-t-elle été gardée?
Quand avons-*nous* manqué d'aboyer au larron?
Témoin trois procureurs, dont icelui Citron
A déchiré la robe : on en verra les pièces.
Pour *nous* justifier voulez-vous d'autres pièces?

Et dans le *Méchant*[2], Géronte répond à Valère qui vient de lui répéter tous les caquets de Paris :

Nous avons, je le vois, la tête un peu légère.

Nous avons, c'est-à-dire *tu as*.

Dans les *Aveux difficiles*, de Vigée[3], Frontin et Lisette se font confidence de l'infidélité réciproque de leurs maîtres; Frontin annonce en ces termes que Cléante a, pendant le long temps qu'a duré son voyage, oublié Mélite pour donner à une autre femme son cœur et sa main :

Ta maîtresse, en ce cas, peut se mettre à son aise :
Nous lui sommes toujours *attachés*; mais souvent
De soi l'on n'est pas maître : il ne faut qu'un instant.
Notre cœur, égaré dans le cours du voyage,
En changeant de climat a changé d'esclavage:
Nous avons amené notre femme avec nous.

(1) *Plaideurs*, acte III, sc. 3.
(2) Acte III, sc. 9.
(3) Sc. 15.

C'est-à-dire *Cléante* lui est toujours attaché; mais *son* cœur a changé d'esclavage; *il* a amené *sa* femme avec *lui*.

Finette lui répond par une tournure semblable :

Nous n'irons pas bien loin chercher un autre époux.

C'est-à-dire *Mélite* n'ira pas bien loin, son choix est tout fait, elle s'est pourvue.

Il est facile de voir que le vrai nom de cette figure était *synecdoque de la personne*, et qu'à ce titre, elle aurait fort bien pu rentrer dans la liste des synecdoques.

CHAPITRE TRENTE-DEUXIÈME.

ANTONOMASE.

DÉFINITION.

L'*antonomase* est une espèce de synecdoque par laquelle on met un nom commun pour un nom propre, ou bien un nom propre pour un nom commun. Dans le premier cas, on veut faire entendre que la personne ou la chose dont on parle excelle sur toutes celles qui peuvent être comprises sous le nom commun; et dans le second cas, on fait entendre que celui dont on parle ressemble à ceux dont le nom propre est célèbre par quelque vice ou par quelque vertu.

ANTONOMASE PAR LE NOM COMMUN.

Philosophe, orateur, poëte, roi, ville, président, etc., sont des noms communs; l'antonomase en fait des noms particuliers qui équivalent à des noms propres. Quand les anciens disent *le philosophe*, ils entendent Aristote; quand ils disent l'*orateur*, ils indiquent Démosthène si ce sont les Grecs qui parlent; Cicéron si ce sont les Latins. Le *poëte* c'est, pour les premiers, Homère; pour les seconds, Virgile.

On a de même, dans le moyen âge, qualifié certains docteurs d'une manière qui leur est devenue spéciale : saint Augustin est le *docteur de la grâce*; saint Thomas, le *docteur angélique*, ou l'*ange de l'école*; Scot est le *docteur subtil*. Ces qualifications, qui pourraient aussi appartenir à d'autres d'une manière relative, leur sont données absolument pour faire entendre qu'elles s'appliquent à eux par excellence.

Nous disons de même *le père de la tragédie*, ou *de notre théâtre*, pour désigner Corneille; le *comique*, pour Molière; le *fabuliste*, pour La Fontaine; le *satirique*, pour Boileau.

Cette idée d'excellence peut se déterminer par la position de celui qui parle. Dans chaque royaume, quand on dit simplement le *roi*, on entend le roi du pays où l'on est; quand on dit le *président*, si c'est un président politique, comme celui des Etats-Unis, c'est de lui qu'il

s'agit. Si c'est seulement le président d'une chambre, d'un tribunal, d'une assemblée quelconque, c'est toujours celui de la chambre, du tribunal, de l'assemblée où l'on est, ou dont on parle.

De même, quand on dit la *ville*, c'est celle où l'on demeure, ou dont on est proche. Le paysan qui dit porter ses légumes *à la ville*, entend la ville où il va vendre ordinairement sa marchandise.

Dans chaque famille, *monsieur* veut dire le maître de la maison, et *madame* signifie la maîtresse.

Par une opération toute semblable, l'auteur d'un livre se désigne souvent lui-même par ce mot, *l'auteur*. Bien qu'il y ait beaucoup d'auteurs, et de plus habiles ou de plus célèbres que lui, il ne doute pas que, pour celui qui tient actuellement et qui lit son livre, il ne soit par excellence l'auteur dont il s'agit.

Aristophane, dans sa comédie des *Acharniens*[1], parle de lui-même à la troisième personne, et s'intitule *le poëte*, ou *notre poëte* :

Depuis que *notre poëte* s'est occupé à faire des comédies, il ne lui est pas encore arrivé de paraître devant vous pour vous dire qu'il a du mérite. Mais comme ses ennemis l'accusent, auprès de ces étourdis d'Athéniens, de jouer en plein théâtre la république et d'injurier le peuple, il faut bien qu'il se justifie auprès de cette multitude inconstante. Or, *le poëte* dit que vous devez faire grand cas de lui, parce que c'est lui qui empêche que les députés des villes alliées ne vous en fassent accroire, que vos flatteurs ne vous trompent, et que vous ne négligiez le soin des affaires publiques.
(Traduction de LAHARPE.)

Térence a imité ce tour ; mais, plus expérimenté dans l'art de composer une pièce de théâtre que le poëte athénien, il n'a pas mis sa déclaration dans le milieu de la pièce ; il l'a insérée dans le prologue, à sa véritable place[2] :

Lorsque *le poëte* s'est pour la première fois appliqué à écrire, il a cru n'avoir rien autre chose à faire que de composer des pièces agréables au peuple. Il voit aujourd'hui qu'il en est tout autrement.

Ces exemples peuvent éclaircir une difficulté qui a jusqu'ici embarrassé tous les grammairiens ; ils nous montrent quel est précisément l'emploi de l'article *le*, *la*, *les*, qui détache, en effet, le substantif qu'il détermine, de tous les autres, par une idée d'excellence relative : de là vient que nous l'employons pour les objets qui sont seuls de leur espèce, comme *le soleil*, *la lune*, *la terre*, *l'Europe*, *la France*, *le monde* ; pour ceux qui, par leur rapport actuel avec nous, l'emportent assez sur tous les autres de même espèce pour écarter l'idée de ceux-ci : Je vais à *la ville*, je rentre à *la maison*, il garde *la chambre* ; pour ceux, enfin, qui sont placés dans le discours de manière à ne pouvoir pas se confondre avec d'autres : ceux, par exemple, qui viennent d'être nommés, et qu'il suffit de rappeler avec *le*, *la*, *les*, pour qu'il n'y ait aucune indécision.

Telle est la véritable signification de notre article défini ; c'est de tous nos articles celui, sans doute, dont le sens est le plus difficile à expliquer exactement. Mais je crois que pour qui aura bien compris ce que c'est que l'antonomase du nom commun, le sens de l'article doit être parfaitement clair maintement.

ANTONOMASE PAR LE NOM PROPRE.

La seconde espèce d'antonomase est lorsqu'on prend un nom propre pour un nom commun ou pour un adjectif. Sardanapale, dernier roi des Assyriens, vivait dans une extrême mollesse ; du moins, tel est le sentiment commun ; de là on dit d'un voluptueux : C'est un *Sardanapale*.

Irus était un pauvre de l'île d'Ithaque, qui était à la suite des amants de Pénélope. Il a donné lieu au proverbe des anciens : *Plus pauvre qu'Irus*. Au contraire, Crésus, roi de Lydie, fut un prince extrêmement riche : de là cette locution, *C'est un Crésus*. Les poëtes anciens ont aussi pris ces deux noms dans le sens de *pauvre* et de *riche*. Ainsi Ovide, écrivant à sa fille Périlla[1], lui dit :

La fortune nous donne et nous enlève à son gré ses présents : j'étais *Crésus* tout à l'heure, et ne suis plus qu'*Irus*.

Properce a dit dans le même sens[2], en parlant de ceux qui se donnent tant de peine pour acquérir des richesses que la mort doit leur ôter :

Vos trésors ne passeront pas avec vous l'Achéron ; vous arriverez nu aux ondes infernales. Là, le Lydien *Crésus* est tout à côté d'*Irus*.

Zoïle fut un critique passionné et jaloux ; il déchirait sans mesure et sans raison les ouvrages d'Homère : de là vient qu'on a donné son nom aux critiques que l'on suppose animés de dispositions malveillantes, comme le dit Ovide[3] :

Un envieux a autrefois dénigré le génie du grand Homère. Qui que tu sois, nouveau *Zoïle*, c'est à lui que tu dois ton nom.

Au contraire, Aristarque de Samothrace fut un critique judicieux qui porta un sage discernement dans l'examen des ouvrages d'Homère : de là vient qu'il est regardé comme le modèle des critiques, et que l'on a donné son nom à

(1) V. 633 et suiv.
(2) *Andrienne*, prologue, v. 1 à 4.

(1) *Tristes*, liv. III, élég. 7, v. 41.
(2) *Elégies*, liv. III, élég. 5, v. 17.
(3) *Remedium amoris*, v. 366.

ceux qui l'ont imité. Horace [1] recommande aux poëtes de consulter leurs amis sur leurs vers :

Lisez vos ouvrages à un ami judicieux ; il vous en fera sentir les défauts; il sera pour vous un *Aristarque*.

Boileau a dit dans le même sens :

....Et de moi-même *Aristarque* incommode.

Typhis fut le pilote des Argonautes ; Automédon fut le cocher d'Achille, c'était lui qui menait son char : de là on a donné poétiquement les noms de *Typhis* et d'*Automédon* à un homme qui, par des préceptes, mène ou conduit à quelque science ou à quelque art. C'est ainsi qu'Ovide dit de lui-même [2] :

On dira que je suis le *Typhis* et l'*Automédon* de l'art d'aimer.

Pénélope et Lucrèce se sont distinguées par leur vertu ; telle est du moins leur commune réputation : on a donné leur nom aux femmes qui leur ont ressemblé. Au contraire, Phryné et Laïs étaient deux fameuses courtisanes de l'ancienne Grèce, et on a nommé ainsi les femmes débauchées. Voilà dans quel sens Boileau écrit [3] :

Aux temps les plus féconds en *Phrynés*, *en Laïs*,
Plus d'une *Pénélope* honora son pays.

Saumaise a été un fameux critique dans le XVIIe siècle : c'est ce qui a donné lieu à ces vers de Boileau [4] :

Et déjà vous croyez dans vos rimes obscures
Aux *Saumaises* futurs préparer des tortures;

c'est-à-dire aux critiques, aux commentateurs à venir.

ANTONOMASES RESTREINTES.

Il convient de remarquer qu'il y a une espèce d'antonomase par le nom propre où, au lieu de prendre ce nom dans le sens d'une excellence générale et absolue, on le restreint, au contraire, à un certain temps, un certain pays, un certain ordre d'idées.

On a dit, par exemple, que Kriloff était le *La Fontaine de la Russie*, qu'Alfiéri était le *Corneille de l'Italie*, que Métastase en était le *Racine :* cela veut dire que Kriloff est celui qui a fait les meilleures fables en langue russe; qu'Alfiéri, parmi les Italiens, a eu l'énergie et l'élévation de Corneille ; que Métastase a eu la douceur et la pureté de style de Racine.

Ces antonomases sont toujours bonnes quand elles sont parfaitement claires; et elles sont claires lorsque le nom qu'on emploie représente une qualité assez éminente pour qu'elle frappe d'abord le lecteur. Elles deviennent obscures, au contraire, quand il peut y avoir doute sur la qualité qu'on a voulu désigner, ou qu'il n'y a qu'un rapport éloigné entre les objets que l'on rapproche.

Ainsi le compositeur Berton a plusieurs fois écrit que Gluck était l'*Homère de la musique;* il est très-difficile de saisir dans les qualités qui distinguent le poëte grec, celles qui peuvent convenir aux musiciens, et qui, dans la pensée de Berton, devaient s'appliquer à Gluck.

Dans ce cas-là, il arrive souvent que l'écrivain explique lui-même sa pensée, ou l'analogie qu'il a cru reconnaître et qu'il a voulu exprimer. D'Alembert, par exemple, rappelant à la fin de son *Eloge de Massillon* que cet orateur passait pour avoir laissé dans ses manuscrits une vie du Corrége, dit à ce propos :

Il ne pouvait choisir pour sujet de ses éloges un peintre dont les talents fussent plus analogues aux siens: car il était, qu'on nous pardonne cette expression, le *Corrége des orateurs*.

On comprend déjà par ce qui vient d'être dit que Massillon est remarquable par la pureté et la correction de son éloquence, comme Corrége l'était par les mêmes qualités dans la peinture. Ce sens se détermine mieux encore par ce qui suit.

On peut ajouter que, comme le Corrége s'était formé lui-même en se traçant une nouvelle route après les Raphaël et les Titien, Massillon, qui s'était aussi ouvert dans la chaire une carrière nouvelle, aurait pu dire, en se comparant aux autres orateurs, ce que disait le Corrége en voyant les tableaux des autres artistes : « Et moi aussi, je suis peintre! »

Mais cette explication même prouve que l'antonomase n'était pas parfaitement claire, et qu'elle ne pouvait pas subsister seule.

Suivant ces principes d'une juste sévérité, on verra facilement pourquoi l'antonomase suivante ne satisfait pas l'esprit. M. de Lamartine a dit dans son *Jocelyn* [1] :

Comment donc marque-t-il du sang pur des victimes
Les révolutions, ce *solstice des crimes* ?

Quelle relation l'esprit peut-il apercevoir entre des révolutions et le point d'arrêt du soleil? M. de Lamartine n'a-t-il point dit ici le contraire de ce qu'il voulait dire ?

CHAPITRE TRENTE-TROISIÈME.

LA CATACHRÈSE.

EXPLICATION DE BEAUZÉE.

L'intelligence des hommes est tellement dépendante des organes matériels, que si toutes nos idées ne nous viennent pas par les sens, on

(1) *Art poétique*, v. 444.
(2) *Art d'aimer*, liv. I, v. 8.
(3) *Sat.* X, v. 39.
(4) *Sat.* IX, v. 64.

(1) 2e époque, 28 février 1793.

peut dire au moins que c'est par là que nous en acquérons le plus grand nombre. Mais, quelle que puisse être l'origine de nos idées et de nos connaissances, dès que nous voulons les rendre sensibles par la parole, nous sommes réduits à des moyens bornés comme ceux de notre intelligence ; et de là vient que les langues les plus riches ne peuvent avoir un assez grand nombre de mots pour exprimer chaque idée par autant de termes propres. Ainsi l'on est souvent obligé de recourir à l'emprunt, et de désigner une idée par un terme primitivement destiné à en exprimer un autre. Par exemple, nous disons : *Aller à cheval sur un bâton;* cela veut dire aller sur un bâton, jambe de çà, jambe de là, comme on est sur un cheval. C'est à la métaphore que l'on doit cet emprunt, et l'usage qu'on est forcé d'en faire, faute d'un terme primitivement destiné à caractériser cette idée, prend le nom de *catachrèse*, qui veut dire *abus*.

La catachrèse, dans la rigueur du terme, est donc moins un trope que l'usage qu'on est forcé de faire d'un trope pour exprimer une idée par un terme primitivement destiné à l'expression d'une autre idée qui a quelque relation à la première.

Un *aveugle* est un homme privé du sens de la vue : le nom *d'aveuglement*, dans sa signification primitive, exprimait cette privation; mais la comparaison que l'on fait assez naturellement de la manière dont l'esprit aperçoit les idées et leurs relations avec celle dont nous apercevons les corps par l'organe de la vue, a fait transporter du corps à l'esprit le mot *aveuglement;* et dans ce nouveau sens, il signifie le trouble et l'obscurcissement de la raison, qui empêche d'apercevoir les véritables idées des choses ou les véritables relations de ces idées. C'est une métaphore; ce ne serait pas autre chose s'il était possible d'exprimer cet état de l'esprit immédiatement et sans recourir à une comparaison : mais la chose n'étant pas possible, la nécessité de rendre l'idée par une métaphore établit la *catachrèse;* et il en est arrivé que le terme *d'aveuglement* qu'elle avait emprunté lui est demeuré en propriété, et qu'on a formé du latin le mot de *cécité* pour signifier la privation du sens de la vue [1].

EXEMPLES DE CATACHRÈSES.

Dumarsais dit [2] que c'est le rapport de ressemblance qui est le fondement de la catachrèse et de la métaphore ; qu'on dit une *feuille d'arbre*, et par catachrèse une *feuille de papier*, parce qu'une feuille de papier est à peu près aussi mince qu'une feuille d'arbre ; qu'ainsi la catachrèse est la première espèce de métaphore. Beauzée remarque fort justement à ce propos, que la catachrèse par laquelle on dit une *feuille de papier*, une *feuille de fer-blanc*, une *feuille d'or*, une *feuille de carton*, une *feuille d'ardoise*, etc., est en effet fondée sur une métaphore ; mais que celle par laquelle on dit *langue latine*, *langue française*, etc., est fondée sur une métonymie qui ne suppose ni ressemblance ni métaphore.

Beauzée cite les exemples suivants, qui méritent d'être transcrits :

On dit *ferrer un cheval*, *une roue*, *un lacet*, *une cassette*, pour dire garnir de morceaux de fer convenables les pieds d'un cheval, la circonférence d'une roue, les bouts d'un lacet, les coins d'une cassette; cela est sans figure. Mais, par catachrèse, on dit *ferrer*, quand même on voudrait garnir de cuivre, d'argent ou d'or, les choses de cette espèce qu'on garnit ordinairement de fer : Un *cheval ferré d'argent*, un *lacet ferré d'or*, une *cassette ferrée de cuivre*.

Les noms *charité*, *lâcheté*, *intempérance*, *imprudence*, *injustice*, *folie*, expriment les habitudes de l'âme et n'ont point de pluriel en ce sens, dans aucune langue; mais, par catachrèse, on donne souvent les mêmes noms aux actions qui ont ces habitudes pour principes ; et comme ces actions sont susceptibles de nombre, ces noms peuvent alors prendre un pluriel. Ainsi, l'on dit des *charités*, des *lâchetés*, des *intempérances*, des *imprudences*, des *injustices*, des *folies*, pour dire des actions de charité, de lâcheté, d'intempérance, d'imprudence, d'injustice, de folie.

On dit de même des *amours*, pour des liaisons d'amour ; des *espérances*, pour des motifs ou des objets d'espérance ; des *naïvetés*, pour des choses naïves : ce sont autant de catachrèses fondées sur la métonymie.

C'est principalement quand il s'agit d'idées dont les objets sont purement intellectuels, que les langues se trouvent dans une disette réelle. On ne peut alors désigner ces idées que par des termes empruntés de l'ordre des idées dont les objets sont matériels, comme l'a très-bien montré Locke [1]. La parole ne peut peindre que d'une manière sensible; et comme elle est sonore, elle réussit surtout à peindre les choses sonores et bruyantes. Mais dès qu'il s'agit des idées qui ne concernent que le sens intérieur, elle est forcée de recourir aux mots qui tiennent aux idées des sens extérieurs, afin de faire concevoir le mieux qu'il est possible, par une sorte de comparaison, ces idées extérieures, qu'on ne peut transmettre que sous le voile de quelques apparences sensibles.

Examinons sur ce pied quelques-uns des termes cités par Locke, dans le passage duquel il vient d'être fait mention, *imaginer*, *comprendre*, *concevoir*. *Imaginer*, à la lettre, c'est *faire une image;* mais ce n'est qu'une métaphore : l'esprit ne peut proprement ni faire, ni recevoir en soi aucune image. *Comprendre* et *concevoir*, formés directement des mots latins *comprehen-*

(1) Beauzée, *Encyclopédie*, mot *Catachrèse*.
(2) *Tropes*, part. II, ch. 21.

(1) *Essai sur l'entendement humain*, liv. III, ch. 1, n° 5. *Voyez* aussi, dans le premier chapitre de la *Philosophie de l'esprit humain*, par Dugald Stewart, des considérations importantes sur ces mots.

dere et *concipere*, signifient littéralement *prendre avec* ou *ensemble*. C'est encore une comparaison fondée sur ce que l'esprit qui comprend ou qui conçoit, connaît ou toutes les idées partielles qui constituent l'idée totale, ou toutes les relations des idées qu'il compare, et cela par un seul et même acte, de même qu'on prend en une seule poignée toutes les branches d'un faisceau, toutes les parties d'un même corps.

AUTRES REMARQUES.

Ajoutons à ces remarques de Beauzée les observations suivantes, qui ne manquent pas d'intérêt.

1°. La métaphore, la métonymie et la synecdoque ne sont pas les seules sources de catachrèses : le désir d'abréger le discours, et par conséquent l'ellipse, en a fait naître un grand nombre. On a nommé *basse* en musique, d'abord la *partie basse* d'une symphonie ou d'un quatuor, et puis l'instrument qui tenait cette partie. On a nommé *trompette*, en changeant le genre, celui qui joue de la trompette, et *enseigne* celui qui porte une enseigne, un drapeau, comme on appelle aujourd'hui *vapeur* (au masculin) un bateau à vapeur. Ce sont là évidemment des mots étendus à un usage nouveau, par le simple retranchement de ceux qui devraient les accompagner dans une phrase complète.

2°. Les catachrèses sont si communes, qu'il n'y a, pour ainsi dire, pas un des mots usuels de notre langue qui ne soit employé par catachrèse dans quelque locution, comme on le peut voir dans le *Dictionnaire de l'Académie*, d'où j'extrais les mots suivants : *Chambre*, dans *chambre d'une mine, chambre d'un canon, chambre de l'œil, chambre obscure, chambre claire; carreau*, dans *carreau de vitre, carreau à carreler une salle, carreau d'arbalète; carreau* dans *les cartes; clef* dans *clef de voûte, clef d'arquebuse, clef de piano, clef d'un pressoir, clef de sol*, etc.

3°. Tout mot employé par catachrèse dans une langue, est devenu petit à petit ou tout de suite le nom particulier de l'objet; et ce nom une fois reçu, il n'est plus permis à personne de le changer. Prenons pour exemple ces grands miroirs placés à demeure dans nos appartements : d'où vient le nom de *glace* qu'on leur a donné? De ce que, quand on fit pour la première fois des miroirs d'une si grande dimension, on fut frappé de l'analogie de leur poli et de leur étendue, peut-être aussi de leur couleur avec les qualités de la surface glacée d'un bassin. Supposons qu'on eût considéré davantage ou la forme rectangulaire de ces miroirs, ou la table sur laquelle on les coulait, et qu'on les eût nommés dans le premier cas une *nappe*, dans le second une *table*, ces mots seraient alors devenus le nom de l'objet, et on ne pourrait pas plus les appeler autrement aujourd'hui, qu'on ne peut substituer l'un de ces noms à celui de *glace*, qui est le seul usité.

CATACHRÈSES BLAMABLES.

De là résulte cette conséquence remarquable, que si les métaphores sont tout à fait libres, ou ne dépendent que du choix et de la volonté de l'orateur, les catachrèses, au contraire, dépendent avant tout, de l'aveu de l'usage; il faut qu'elles aient été acceptées dans une langue; autrement on ne rencontre que des barbarismes.

En voici quelques exemples.

Le premier est donné par Boileau qui, dans sa neuvième *Réflexion critique* sur quelques passages de Longin, montre à Perrault qu'il y a des mots qui font un très-bon effet dans certaines langues, et dans d'autres sont inadmissibles : « Je ne saurais m'empêcher de rapporter, à propos de cela, l'exemple d'un maître de rhétorique sous lequel j'ai étudié. Il nous faisait traduire l'*Oraison pour Milon;* et, à un endroit où Cicéron dit : *Obduruerat et percalluerat respublica* (la république s'était endurcie, et était devenue comme insensible), les écoliers étant un peu embarrassés sur *percalluerat*, qui dit presque la même chose qu'*obduruerat*, notre régent nous fit attendre quelque temps son explication, et enfin, ayant défié plusieurs fois MM. de l'Académie, et surtout M. d'Ablancourt à qui il en voulait de venir traduire ce mot : *Percallere*, dit-il gravement, vient du cal et du durillon que les hommes contractent aux pieds, et de là il conclut qu'il fallait traduire : « La république s'était endurcie et avait « *contracté un durillon.* »

Voici quelques autres exemples qui se présentent d'eux-mêmes dès qu'on ouvre un livre écrit en latin.

Les Romains désignaient souvent par le mot *main*, une petite quantité; nous disons, nous, une *poignée*, et nous traduisons un vers connu de Virgile [1], par ces mots :

Une *poignée* de jeunes gens s'élance sur le rivage.

Mettez, selon l'expression latine, *une main de jeunes gens*, la locution sera barbare et inintelligible.

Nous disons les *ailes d'une armée*, pour désigner les parties qui s'étendent à droite et à gauche du centre. Les Latins employaient le mot *corne*. Il y a dans Florus [2] :

Cassius voyant plier une de ses *ailes*....

Si vous traduisez littéralement *une de ses cornes*, on ne vous comprendra pas du tout.

Il en serait de même d'une multitude de mots que je pourrais citer ici, et qui tous prouvent qu'une catachrèse doit être acceptée par l'usage pour être bonne. Les autres sont toujours à rejeter. On leur donne quelquefois le nom de *terme impropre*, ou *acyrologie*, qui

(1) *Enéide*, liv. VI, v. 5.
(2) *Hist. rom.*, liv. IV, ch. 7.

veut dire exactement la même chose. Il serait plus vrai de dire que ce sont des barbarismes.

On dit, par exemple (c'est un mot de l'Evangile [1]) : « Il ne faut pas mettre la lumière sous le boisseau, » pour dire il ne faut pas cacher les talents ni la vérité, et les rendre inutiles. Cette expression étant consacrée, on n'en peut prendre une autre, et l'auteur du poëme de la *Madeleine* ne devait pas dire :

Mettre le flambeau sous le *muids*.

Un étranger, dit Dumarsais, qui, depuis, est devenu un de nos citoyens, et s'est rendu célèbre par ses ouvrages (c'est M. de Ramsay), écrivant dans les premiers temps de son arrivée en France à son protecteur (Fénelon), lui disait :

Monseigneur, vous avez pour moi des *boyaux* de père.

Il voulait dire des *entrailles*. Quoique les deux mots signifient au fond la même chose, le dernier est seul admis au sens figuré; l'autre est barbare.

André Chénier, dans sa *Jeune Captive*, pièce pleine de sentiment et de poésie, mais farcie d'incorrections et de fautes de toutes sortes [1], fait dire à son héroïne :

Échappée aux réseaux de l'oiseleur cruel,
Plus vive, plus heureuse, aux *campagnes du ciel*,
Philomèle chante et s'élance.

Il fallait *les plaines du ciel, les champs du ciel; campagnes du ciel* est un barbarisme que l'analogie des plaines et des campagnes ne justifie pas et ne rend pas plus intelligible.

M. Hugo [2] met dans une strophe sur la *Naissance de Moïse :*

Ne gémis plus, Jacob, sur la terre d'exil :
Ne mêle plus tes pleurs aux flots impurs du Nil.
Le Jourdain va t'ouvrir ses rives :
Le jour enfin approche où vers les *champs promis*,
Gessen verra s'enfuir malgré leurs ennemis,
Les tribus si longtemps captives.

Qu'est-ce que c'est que les *champs promis?* On dit la *terre promise*. Les *champs promis* sont une locution qui n'est pas reçue et que personne ne comprend comme nom de pays.

SECTION QUATRIÈME.

LES TROPES DE PHRASES.

CHAPITRE TRENTE-QUATRIÈME.

ALLÉGORIE.

DÉFINITION.

L'*allégorie*, dit Dumarsais [2], a beaucoup de rapport avec la métaphore; l'allégorie n'est même qu'une métaphore continuée. L'allégorie est un discours qui est d'abord présenté sous un sens propre, qui paraît toute autre chose que ce qu'on a dessein de faire entendre, et qui cependant ne sert que de comparaison pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point.

La métaphore joint le mot figuré à quelque terme propre : par exemple *le feu de vos yeux, yeux* est au propre; tandis que dans l'allégorie tous les mots ont d'abord un sens figuré, c'est-à-dire que tous les mots d'une phrase ou d'un discours allégorique forment d'abord un sens littéral qui n'est pas celui qu'on a dessein de faire entendre, les idées accessoires dévoilent ensuite facilement le véritable sens qu'on veut exciter dans l'esprit : elles démasquent, pour ainsi dire, le sens littéral étroit, elles en font l'application. Ainsi quand Anaxagore dit que tout est environné pour nous de ténèbres; quand Empédocle déclare que la voie des sens est bien étroite pour trouver la vérité; quand Démocrite assure que la vérité est cachée au fond d'un puits, et que personne encore n'a pu l'en tirer [3]; tous ces philosophes emploient des mots qui, entendus au propre, signifieraient des phénomènes physiques ou des actes vrais ou faux; mais ce n'est pas là ce qu'il faut entendre : le véritable sens de ces phrases est que nous ne sommes pas bien avancés dans la connaissance de la nature, ou que les sens ne nous suffisent pas pour arriver à la vérité; que dans tous les cas celle-ci est fort difficile à découvrir.

Quintilien a donc eu raison de dire [4] que l'allégorie avait un sens apparent ou verbal et un autre réel.

EXEMPLES D'ALLÉGORIES.

Quelques exemples nous montreront, au

(1) S. Matthieu, ch. V, ỳ 15.
(2) *Tropes*, part. II, ch. 12.

(1) Voyez *Modèles de littérature* de Chapsal, t. II, p. 417.
(2) *Odes et ballades.*
(3) Lactance, *Instit. div.*, épitome, ch. 40.
(4) *Instit. orat.*, liv. VIII, ch. 6, n° 44.

reste, mieux que toutes les définitions, ce que c'est que la figure dont nous nous occupons.

Une des plus belles allégories que l'antiquité nous ait transmises est assurément celle par laquelle Achille dans l'*Iliade* [1] tâche de consoler Priam qui s'est jeté à ses genoux pour lui demander le corps d'Hector :

Seuls tranquilles au sein d'un bonheur inaltérable, les dieux ont formé de douleurs et de peines le cercle de nos jours. Deux tonneaux sont à la porte du palais de Jupiter, de l'un coule le bonheur, les disgrâces de l'autre. Si ce dieu pour composer notre vie puise également dans tous les deux, le bien et le mal dominent tour à tour; mais s'il n'a puisé que dans le tonneau funeste, le malheur sans cesse nous poursuit. Dédaignés des mortels, abhorrés des dieux, l'infortune assiége notre enfance et nous conduit au tombeau.

(Traduction de LEBRUN.)

L'allégorie de Pandore rapportée par Hésiode, est encore plus fameuse et mérite d'être citée ici [2] :

Pandore est le nom qu'on donna à cette femme parce que tous les habitants des célestes demeures lui avaient fait un présent qui devait être funeste aux mortels indiscrets. Enfin quand cette dangereuse et irrésistible créature eut reçu le dernier degré de la perfection, Jupiter envoya Mercure, rapide messager des dieux, à Epiméthée pour la lui offrir au nom de tous les immortels. Epiméthée ne se souvint pas de l'avertissement que lui avait donné Prométhée, son frère, de ne jamais rien accepter du souverain de l'Olympe, mais de lui renvoyer tous ses dons, dans la crainte qu'il n'en résultat quelque malheur pour les hommes. Ce ne fut qu'après avoir reçu cette fatale beauté, qu'il reconnut son imprudence; car auparavant les humains partagés en familles vivaient sur la terre exempts de maux, n'ayant à craindre ni le travail, ni la fatigue, ni les tristes maladies qui amènent avec elles la vieillesse: les hommes, en effet, vieillissent vite quand ils sont en proie à l'affliction. Mais Pandore enleva de ses mains le large couvercle d'un vase qu'elle portait, et à l'instant les soucis et les maux se répandirent en foule sur les mortels. L'espérance seule resta dans le vase solide; elle était sur les bords prête à s'envoler aussi; mais, par la volonté du puissant Jupiter, Pandore ne lui en laissa pas le temps, ayant aussitôt replacé le couvercle. Ainsi s'est répandue parmi les hommes la multitude innombrable des maux; la terre et la mer en sont également remplies. Depuis ce temps, les tristes maladies nous assiégent nuit et jour apportant mille calamités dans le silence : car Jupiter les a privées de la voix. Il est donc impossible de se soustraire à sa volonté puissante.

Traduction de J. CHENU.)

Cicéron a employé une bien belle allégorie dans un livre qu'on ne connaît que par cette seule citation [3], pour représenter l'aveuglement de la haine :

Ce qui m'étonne et dont je me plains, c'est qu'il y ait quelqu'un assez ennemi d'un autre, pour le vouloir faire périr en coulant bas le navire sur lequel ils sont tous les deux !

(1) Chant XXIV, v. 525.
(2) *Les Travaux et les Jours*, v. 80 à 105, et *Théogonie*, v. 520 et suiv.
(3) Quintilien, *Instit. orat.*, liv. VIII, ch. 6, n° 47.

Le même orateur dans son discours contre Pison [1], emploie encore l'allégorie tirée d'un pilote pour vanter sa force d'âme et son intrépidité contre les menaces de Pison et de son collègue :

Après avoir gouverné le vaisseau de la république au milieu de la plus grande violence des vents et des flots, et l'avoir mis en sûreté dans le port, je n'ai pas été assez timide pour que votre air sombre et noir et l'haleine empestée de votre collègue me causassent de la frayeur. J'ai vu d'autres vents, j'ai prévu d'autres troubles, j'ai résisté à d'autres tempêtes, et je m'y suis présenté seul pour le salut de tous.

(Traduction de WAILLY.)

On connaît la belle ode [2] où Horace s'adressant à la république comme à un vaisseau battu de la tempête, fait des vœux pour qu'il rentre dans le port, et y répare ses avaries.

LE GOUT DE L'ALLÉGORIE EST NATUREL.

« Le goût de l'allégorie dit Voltaire [3], ne s'est jamais perdu; on le retrouve partout, jusque dans les sermonnaires des XVe et XVIe siècles. On le retrouve, à plus forte raison, dans les poëtes et les romanciers. »

Marot ayant été arrêté par les archers, enfermé dans la prison du Châtelet, et transféré de là dans celle de Chartres, y écrivit une pièce satirique intitulée *l'Enfer*, où, sous la figure de cette sombre demeure des morts, il représente ce qui se passe dans les tribunaux lorsqu'on y juge les accusés. Il suppose qu'un guide qu'il consulte lui répond :

Sache qu'ici d'enfer sont les faubourgs.
Et ce bruit vient de ces gens que tu vois,
Qui sans cesser se rompent tête et voix,
Pour appointer et mettre en bon accord
Ceux qui entre eux ont débat et discord.
Haut devant eux le grand Minos se sied,
Qui sur leurs dits ses sentences assied.
C'est lui qui juge, ou condamne, ou défend,
Ou taire fait quand la tête lui fend.
Là, les plus grands les plus petits détruisent;
Là, les petits peu ou point aux grands nuisent.
On trouve là moyen de prolonger
Ce qui se peut et se doit abréger.
Là, se détruit mainte bonne maison,
Là, sans argent pauvreté n'a raison, etc.

Bossuet, dans un sermon pour le jour de Pâques, a représenté la rapidité de la vie par une bien belle allégorie.

La vie humaine est semblable à un chemin dont l'issue est un précipice affreux. On nous en avertit dès les premiers pas. Mais la loi est prononcée; il faut avancer toujours. Je voudrais retourner sur mes pas. — Marche, marche. — Un poids invincible,

(1) Ch. 9, n°s 20, 21.
(2) *Carm.* lib. II, ode 14.
(3) *Dictionnaire philosophique*, mot *Allégorie*.

une force invincible nous entraîne. Il faut sans cesse avancer vers le précipice. Mille traverses, mille peines nous fatiguent et nous inquiètent dans la route. — Encore si je pouvais éviter ce précipice affreux! — Non, non, il faut marcher, il faut courir, telle est la rapidité des années. On se console pourtant parce que de temps en temps on rencontre des objets qui nous divertissent, des eaux courantes, des fleurs qui passent. On voudrait arrêter. — Marche, marche. — Et cependant on voit tomber derrière soi tout ce qu'on avait passé. Fracas effroyable! Inévitable ruine! On se console parce qu'on emporte quelques fleurs cueillies en passant, qu'on voit se faner entre ses mains du matin au soir; quelques fruits qu'on perd en les goûtant. Enchantement! toujours entraîné tu approches du gouffre. Déjà tout commence à s'effacer; les jardins moins fleuris, les fleurs moins brillantes, leurs couleurs moins vives, les prairies moins riantes, les eaux moins claires, tout se ternit, tout s'efface. L'ombre de la mort se présente. On commence à sentir l'approche du gouffre fatal. Mais il faut aller sur le bord. Encore un pas. Déjà l'horreur trouble les sens, la tête tourne, les yeux s'égarent, il faut marcher. On voudrait retourner en arrière. Plus de moyen; tout est tombé, tout est évanoui, tout est échappé!

On cite avec raison comme un exemple d'allégorie ingénieuse, l'idylle où madame Deshoulières, sous l'image d'une bergère qui parle à ses brebis, rend compte à ses enfants de tout ce qu'elle a fait pour leur procurer des établissements, et se plaint tendrement sous cette image, de la dureté de la fortune.

Dans ces prés fleuris
Qu'arrose la Seine
Cherchez qui vous mène,
Mes chères brebis.
J'ai fait pour vous rendre
Le destin plus doux
Ce qu'on peut attendre
D'une amitié tendre;
Mais son long courroux
Détruit, empoisonne
Tous mes soins pour vous,
Et vous abandonne
Aux fureurs des loups.
Seriez-vous leur proie
Aimable troupeau,
Vous de ce hameau
L'honneur et la joie,
Vous qui, gras et beau,
Me donniez sans cesse
Sur l'herbette épaisse
Un plaisir nouveau?
Que je vous regrette!
Mais il faut céder:
Sans chien, sans houlette
Puis-je vous garder?
L'injuste fortune
Me les a ravis:
En vain j'importune
Le ciel par mes cris;
Il rit de mes craintes,
Et, sourd à mes plaintes,
Houlette ni chien
Il ne me rend rien.
Puissiez-vous contentes
Et sans mon secours,
Passer d'heureux jours,
Brebis innocentes,
Brebis mes amours!
Que Pan vous défende!
Hélas! il le sait,
Je ne lui demande
Que ce seul bienfait.
Oui, brebis chéries
Qu'avec tant de soin
J'ai toujours nourries,
Je prends à témoin
Ces bois, ces prairies,
Que si les faveurs
Du dieu des pasteurs
Vous gardent d'outrages
Et vous font avoir
Du matin au soir
De gras pâturages,
J'en conserverai
Tant que je vivrai
La douce mémoire,
Et que mes chansons
En mille façons
Porteront sa gloire
Du rivage heureux
Où, vif et pompeux,
L'astre qui mesure
Les nuits et les jours,
Commençant son cours
Rend à la nature
Toute sa parure,
Jusqu'en ces climats
Où, sans doute las
D'éclairer le monde,
Il va chez Thétis
Rallumer dans l'onde
Ses feux amortis.

Cette allégorie, dit Dumarsais[1] est toujours soutenue par des images qui toutes ont rapport à l'image principale par où la figure a commencé, ce qui est essentiel à l'allégorie[2]. Vous pouvez entendre à la lettre tout ce discours d'une bergère qui, touchée de ne pouvoir mener ses brebis dans de bons pâturages, ni les préserver de ce qui peut leur nuire, leur adresserait la parole, et se plaindrait à elles de son impuissance. Mais ce sens, tout vrai qu'il paraît, n'est pas celui que madame Deshoulières avait dans l'esprit. Elle était occupée des besoins de ses enfants: voilà ses brebis; le chien dont elle parle, c'est son mari qu'elle avait perdu; le dieu Pan, c'est le roi.

J.-B. Rousseau a dans une de ses allégories, représenté l'envie sous la forme d'une déesse cruelle qui tourmente les humains et se dévore elle-même:

Au pied du mont où le fils de Latone
Tient son empire et du haut de son trône
Dicte à ses sœurs les savantes leçons
Qui de leurs voix régissent tous les sons,
La main du Temps creusa les voûtes sombres
D'un antre noir, séjour des tristes ombres,
Où l'œil du monde est sans cesse éclipsé,
Et que les vents n'ont jamais caressé.
Là, de serpents nourrie et dévorée,
Veille l'Envie, honteuse et retirée;

(1) *Tropes*, part. II, n° 12.
(2) Au moins autant qu'à la métaphore, ci-dessus p. 78, b.

Monstre ennemi des mortels et du jour
Qui de soi-même est l'éternel vautour ;
Et qui, traînant une vie abattue,
Ne s'entretient que du fiel qui la tue.
Ses yeux cavés, troubles et clignotants,
De feux obscurs sont chargés en tout temps;
Au lieu de sang dans ses veines circule
Un froid poison qui les gèle et les brûle,
Et qui, de là, porté dans tout son corps
En fait mouvoir les horribles ressorts.
Son front jaloux et ses lèvres éteintes
Sont le séjour des soucis et des craintes.
Sur son visage habite la pâleur,
Et dans son sein triomphe la douleur,
Qui sans relâche à son âme infectée
Fait éprouver le sort de Prométhée.

On peut comparer à ce portrait remarquable celui que Voltaire fait dans sa *Henriade*[1] de la même divinité :

Là gît la sombre Envie, à l'œil timide et louche,
Versant sur des lauriers les poisons de sa bouche.
Le jour blesse ses yeux dans l'ombre étincelants :
Triste amante des morts, elle hait les vivants.

Je citerai un dernier exemple d'allégorie : il est fort beau, c'est ce passage du *Temple de Gnide* où Montesquieu représente les tourments de la jalousie par des images sensibles, et comme si cette passion était une divinité réelle qui se plût à tourmenter physiquement ceux qui l'adorent :

Nous fûmes conduits par un chemin de fleurs au pied d'un rocher affreux; nous vîmes un antre obscur : nous y entrâmes, croyant que c'était la demeure de quelque mortel. O dieux! qui aurait pensé que ce lieu eût été si funeste? A peine y eus-je mis le pied, que tout mon corps frémit; mes cheveux se dressèrent sur ma tête. Une main invisible m'entraînait dans ce fatal séjour; à mesure que mon cœur s'agitait, il cherchait à s'agiter encore. « Ami, m'écriai-je, entrons plus avant, dussions-nous voir augmenter nos peines. » J'avance dans ce lieu où jamais le soleil n'entra, et que les vents n'agitèrent jamais. J'y vis la Jalousie : son aspect était plus sombre que terrible. La Pâleur, la Tristesse, le Silence l'entouraient, et les Ennuis volaient autour d'elle! Elle souffla sur nous, elle nous mit la main sur le cœur, elle nous frappa sur la tête, et nous ne vîmes, nous n'imaginâmes plus que des monstres. « N'entrez pas plus avant, nous dit-elle, malheureux mortels! Allez trouver une déesse plus puissante que moi. » Nous vîmes une affreuse divinité à la lueur des langues enflammées des serpents qui sifflaient sur sa tête. C'était la Fureur. Elle détacha un de ses serpents et le jeta sur moi. Je voulus le prendre. Déjà, sans que je l'eusse senti, il s'était glissé dans mon cœur. Je restai un moment comme stupide. Mais dès que le poison se fut répandu dans mes veines, je crus être au milieu des enfers. Mon âme fut embrasée, et dans sa violence tout mon corps la contenait à peine. J'étais si agité qu'il me semblait que je tournais sous le fouet des Furies.

L'ALLÉGORIE EST-ELLE UN TROPE?

Beauzée examinant à propos de l'allégorie[2] quelle est la juste correspondance de cette figure dans le système général de la grammaire, croit que c'est une figure de pensée, et non pas un trope. « Il parait si naturel, dit-il, de placer l'allégorie dans la même catégorie que la métaphore, qu'il n'est pas surprenant qu'on la regarde d'ordinaire comme un trope. Quintilien cependant, quoiqu'il soit de cet avis, avait entrevu un principe qui devait, si je ne me trompe, le conduire à une autre conclusion, il distingue[1] deux espèces d'ironies : l'une, trope, qui ne consiste que dans un mot ou deux ; et l'autre, figure de pensée ou de style, qui règne d'un bout à l'autre d'un discours; et ce sage rhéteur met entre les deux ironies la même différence qu'entre l'allégorie et la métaphore. J'ai remarqué ailleurs[2], que Quintilien s'est trompé en regardant comme un trope l'ironie même qui ne consiste qu'en un mot ou deux, parce qu'en toute supposition c'est une figure de pensée.... Les mêmes raisons me font juger de même de l'allégorie. Dans une allégorie, il y a peut-être une première métaphore, ou du moins quelque chose qui en approche, puisqu'on y compare tacitement l'objet dont on veut parler à celui dont on parle en effet, mais tout se rapporte ensuite à cet objet fictif dans le sens le plus propre. C'est ainsi que madame Deshoulières ayant une fois désigné ses enfants sous l'emblème d'une brebis, ne dit plus rien qui ne puisse s'entendre à la lettre des brebis à qui parlerait une bergère ; et qui n'aurait pas la clef de cette ingénieuse fiction la prendrait bonnement pour ce qu'elle paraît d'abord, sans perdre aucune autre des beautés de cette pièce que celle de l'allégorie même. Ce ne sont donc point les mots qui doivent être pris dans un autre sens que celui qu'ils présentent; c'est, comme dans l'ironie, la pensée même qui ne doit pas être prise pour ce qu'elle paraît être, c'est dans la pensée qu'est la figure, et comme on y parle d'un objet qui n'est que le symbole d'un autre, c'est une figure de pensée par combinaison. Voyez cette allégorie où M. Gresset montre une image également naïve et vraie de la vie humaine[3] :

En promenant vos rêveries,
Dans le silence des prairies, etc.

« Si le poëte avait voulu parler directement de la vie humaine ; aurait-il pu conserver les mêmes événements, présenter la même scène, user des mêmes expressions? En changeant d'objet, il aurait fallu tout changer, il n'y a entre les objets dont l'un est mis à la place de l'autre qu'une simple similitude sans identité ; changez d'objet, ni la pensée, ni l'expression ne peuvent plus être les mêmes, quoique la pensée et l'expression qui concernent l'une fassent aisément deviner ce que l'on aurait dit et pensé de l'autre. Je le répète, c'est dans la pensée qu'est la figure;

(1) Chant VII, v. 145.
(2) *Encyclopédie*, t. I, p. 122, col. 1.

(1) *Instit. orat.*, liv. IX, c. 1, nos 3 et 7.
(2) Mot *Ironie*.
(3) *Voyez* ci-dessus, p. 21, b.

elle a de commun avec la métaphore d'être fondée sur un rapport de ressemblance, et c'est par là que je la regarde comme une figure de pensée par combinaison; mais elle parle directement de l'objet accessoire, et dans les termes qui lui sont propres, au lieu que la métaphore parle directement de l'objet principal en termes empruntés du langage propre à l'objet accessoire. »

Certes toute cette distinction, où l'on reconnaît la sagacité subtile de Beauzée, est très-fondée; mais elle ne détruit pas l'analogie naturelle et sensible qui existe entre l'allégorie et la métaphore; quoi que l'on fasse, il faudra toujours les placer à peu de distance l'une de l'autre, et en mettant l'allégorie dans les figures de pensée il faudra toujours la distinguer de celles où les mots sont pris dans leur sens propre, et ne diffèrent du simple langage que par la tournure plus ou moins animée qu'on donne à son expression.

Nous croyons avoir écarté toute difficulté, et suffisamment marqué les analogies, en distinguant les *tropes de mots*, ou proprement dits, et les *tropes de phrases*. Ceux-ci, portant sur le discours tout entier ou sur une portion du discours, peuvent être regardés comme appartenant sous un certain rapport aux figures de pensée, aussi les précèdent-ils immédiatement; mais ils appartiennent aussi par quelque point au changement du sens des mots, et c'est pour cela que nous les plaçons immédiatement après la *métaphore*, la *catachrèse*, la *métonymie* et la *synecdoque*.

CHAPITRE TRENTE-CINQUIÈME.

PIÈCES ALLÉGORIQUES, APOLOGUE, PARABOLE, PROVERBE, ÉNIGME, EMBLÈME, SYMBOLE, DEVISE.

APOLOGUE.

L'*apologue* plus communément, mais moins exactement nommé *fable*, est l'exposé d'une vérité morale sous une forme allégorique. L'enseignement y est presque toujours donné par une assimilation de l'espèce humaine aux êtres que l'on fait agir ou parler.

Ainsi, lorsque nous voyons dans La Fontaine[1] le chêne renversé par le vent, et le roseau qui se relève après avoir plié, nous jugeons que chez nous, l'orgueil ou une résistance imprudente peut briser notre existence, tandis qu'en cédant à propos nous aurions évité ce malheur.

Quelques critiques croient que l'apologue doit nécessairement représenter une action, et déduire la morale par une sorte de similitude. C'était l'opinion de Lamotte, c'est en effet la forme la plus commune de ce genre d'ouvrage; mais cette condition n'est pas nécessaire.

La fable de Phèdre *Sur les vices des hommes*[2], dont La Fontaine a fait celle de *la Besace*[3], n'exprime aucune action, et jamais on ne lui a refusé le nom de *fable*. La voici :

Jupiter nous a donné deux poches : il a mis derrière nous celle qui est remplie de nos vices; et devant celle où sont placés les vices des autres. Par là nous ne pouvons pas apercevoir nos défauts, et nous censurons, au contraire, nos voisins dès qu'ils font mal.

Celle-ci d'Arnault[1] est du même genre; et, quoiqu'il n'y ait non plus aucune action, ce n'est pas moins une fort bonne fable.

Au milieu des forêts, sans trop user ma poudre,
Mon fusil, rival de la foudre,
Fait un bruit qui ne finit pas.
En plaine, c'est tout autre chose,
Du salpêtre infernal j'ai beau doubler la dose,
Un court moment à peine on m'entend à vingt pas.
Des réputations serait-ce donc l'histoire?
Bien choisir son théâtre et bruire à propos
Sont deux grands points : un bruit accru par les échos
Ressemble fort à de la gloire.

Nous avons en français un nombre incalculable de bons apologues dus à des poëtes plus ou moins distingués; mais ce n'est pas ici qu'il faut en parler, il suffit d'avoir donné la définition de l'apologue et montré comment il se rattache à l'allégorie.

PARABOLE.

La *parabole* est un apologue contenu dans les livres saints. Ainsi l'on dit la *parabole de l'Enfant prodigue*, et non l'*apologue de l'Enfant prodigue*. La parabole, parce qu'elle s'applique quelquefois à un fait ou à un individu particulier et non à une vérité générale, peut avoir besoin d'être expliquée comme dans cet exemple.

David ayant abusé de Bethsabée, femme d'Urie, avait fait tuer le mari par les Ammonites; le prophète Nathan s'approcha de lui, et lui dit :

Il y avait deux hommes dans une ville, l'un riche et l'autre pauvre. Le riche avait grand nombre de brebis et de bœufs; le pauvre n'avait rien du tout qu'une petite brebis qu'il avait achetée et nourrie. Elle avait été élevée parmi ses enfants, mangeant de son pain, buvant de sa coupe, dormant dans son sein, et il la chérissait comme sa fille. Un étranger étant venu loger chez le riche, celui-ci ne voulut point toucher à ses brebis, ni à ses bœufs pour lui donner à souper : mais il prit la brebis du pauvre et la donna à manger à son hôte.

Pour nous, qui savons de quoi il s'agit, nous faisons aisément l'application de cette parabole; mais David était si loin de croire que cela le regardât, qu'indigné de la conduite du riche, il s'écria : « Vive Dieu! celui qui a fait cela mérite la mort. » Et il fallut que le prophète ajoutât : « Cet homme-là c'est vous-même, etc....»

Il y a des paraboles qui sont de simples similitudes : on énonce d'abord de quoi il va être

(1) *Fables*, I, 22.
(2) *Fables*, IV, 10.
(3) *Fables*, I, 7.

(1) Liv. III, fab. 8, édit. de 1825.

question, et l'on dit à quoi ressemble la chose dont on parle. L'Evangile est plein de paraboles de ce genre, celle par exemple où il est dit[1] que :

Le royaume du ciel est semblable à un grain de sénevé qu'un homme prend et sème dans son champ. Ce grain est la plus petite de toutes les semences. Mais lorsqu'il est crû, il est plus grand que tous les autres légumes, et il devient un arbre : de sorte que les oiseaux du ciel viennent se reposer sur ses branches.

La parabole, dans ce dernier sens, ne se rapporte pas précisément à l'allégorie, et ne doit pas nous occuper.

PROVERBE.

Le *proverbe*, selon l'*Encyclopédie*[2], est un discours concis, spirituel, sage, fondé sur une longue expérience, et qui contient ordinairement quelque avis important. C'est pourquoi Figaro, dans *la Folle journée*[3], appelle un proverbe *la sagesse des nations*.

En ce sens, ajoute l'*Encyclopédie*, on pourrait appeler *proverbes* les apophthegmes, les maximes de tous les sages de la Grèce.

Connaissez-vous vous même.
Ne faites rien de ce que vous reprenez dans les autres.
Les services que vous rendez à vos vieux parents, attendez-les de vos enfants.
Aimez vos amis comme si vous deviez les haïr un jour.
Rapportez aux dieux ce que vous faites de bien.

Ces maximes et beaucoup d'autres sont celles des sages de la Grèce. Avant leur époque, Salomon en Orient, avait écrit un livre de proverbes, où on en trouve de fort beaux :

La crainte du Seigneur est le commencement de la sagesse.
Les insensés méprisent la sagesse et l'instruction.
Mon fils, si les méchants veulent vous attirer par leurs caresses ne vous y laissez point aller.

Mais pour nous ce sont là des *maximes*, des *sentences*, et non des *proverbes*. Sous ce dernier terme nous entendons communément une maxime concise et qui renferme beaucoup de sens, énoncée dans un style familier, et presque toujours sous une forme allégorique.

Chat échaudé craint l'eau tiède.
Un *tiens* vaut mieux que deux *tu l'auras*.
A bon chat, bon rat.

Remarquons que le sens de ces proverbes n'est pas du tout celui qu'indique la lettre, il y a donc ici une véritable allégorie, et c'est à cause de cela surtout qu'il convient de placer ici les proverbes, qui se distinguent ainsi très-nettement des *maximes*, *sentences* ou *apophthegmes*.

Du reste, les proverbes, même dans le sens restreint où nous prenons ce mot, sont aussi anciens que le monde; on en trouve de ce genre dans le livre de Salomon :

Double poids et double mesure sont choses abominables devant le Seigneur,
La bonté et la justice gardent le roi, et la clémence affermit son trône,

en sont des exemples, soit que le double poids et la double mesure désignent autre chose que ce qu'ils sont en eux-mêmes, ou que la bonté la justice, la clémence soient personnifiées.

Les Grecs et les Romains avaient un grand nombre de ces proverbes figurés; on en trouve dans tous les auteurs latins, particulièrement dans Térence. En voici des exemples :

Tenir le loup par les oreilles,

pour être dans un grand embarras.

C'est le loup dans la fable,

pour dire que quand on parle d'une chose, elle se présente souvent d'elle-même. Nous avons donné à ce proverbe une forme un peu différente :

Etre sur la dernière tuile,

c'est-à-dire sur le bord d'un précipice, sur le point d'y tomber.

Un âne sur les toits,

c'est-à-dire une chose merveilleuse, incroyable.

Aucune nation n'a peut-être un aussi grand nombre de ces proverbes figurés que la nation française. « Les proverbes, dit M. Leroux de Lincy[1], ont toujours été d'usage parmi nous, et l'on en a trouvé dans les premiers livres écrits en français. Le mot n'est pas tout à fait aussi ancien, et c'est seulement dans le cours du XIIIe siècle qu'il fut généralement adopté : avant cette époque on se servait du mot *respit*, un peu plus tard de celui de *reprouvier*, jusqu'à ce qu'enfin le *proverbium* des Latins ait entièrement prévalu. Nos usages, nos mœurs, notre histoire ont servi de texte à un grand nombre de proverbes. Il faut cependant à cette source, qui est très-abondante, en ajouter deux autres : la Bible, principalement les ouvrages attribués au roi Salomon, et les auteurs classiques de l'antiquité. »

Citons ici quelques-uns de nos proverbes.

Une hirondelle ne fait pas le printemps,

pour dire qu'il ne faut pas juger d'une chose

(1) S. Matthieu, ch. XIII, ℣ 31 et 32.
(2) Mot *Proverbe*.
(3) Acte I, sc. 11.

(1) *Livre des proverbes français*, t. I, p. XXIX.

dans sa totalité par une seule de ses circonstances.

Absent le chat, les souris dansent,

c'est-à-dire que quand le maître ou le surveillant n'y est pas, les inférieurs font ce qu'ils veulent.

Faire la mouche du coche,

c'est s'attribuer tout l'honneur d'une affaire où l'on a été parfaitement inutile.

Petite pluie abat grand vent;

souvent une petite cause détruit de grands obstacles, apaise une grande colère.

Le *Dictionnaire de l'Académie* qui s'est, avec raison, proposé de recueillir non-seulement les mots isolés, mais aussi les phrases ou expressions caractéristiques de la langue française, a rassemblé une multitude de proverbes ou phrases proverbiales. On jugera combien ces locutions sont abondantes chez nous, par la lecture des suivantes, relatives au seul mot *chandelle*, et qui sont accompagnées, au même mot, de huit ou dix autres.

On dit figurément et proverbialement, par assimilation au papillon qui se brûle à la flamme d'une bougie :

Un homme vient se brûler à la chandelle,

pour dire qu'il se confie à ceux dont il devrait se défier, qu'il cherche un asile dans le lieu où il y a le plus de danger pour lui.

A chaque saint sa chandelle,

pour dire qu'il faut rendre des devoirs à tous ceux de qui dépend le succès des affaires qu'on a.

Un homme est ménager de bouts de chandelles,

pour dire qu'il est économe en de petites choses, ne l'étant pas dans les plus importantes.

Le jeu n'en vaut pas la chandelle,

pour signifier qu'une chose coûte plus qu'elle ne vaut.

Brûler la chandelle par les deux bouts,

pour dire qu'un homme fait en même temps plusieurs dépenses mal à propos.

ÉNIGME.

L'*énigme* est en général une sentence mystérieuse, une proposition qu'on donne à deviner et qu'on cache sous des termes obscurs, presque toujours allégoriques et à double sens.

La fameuse énigme du Sphinx :

Quel est l'animal qui le matin marche sur quatre pieds, a midi sur deux, et le soir sur trois?

montre l'application de toutes ces définitions : la sentence est mystérieuse; les termes sont obscurs, allégoriques et à plusieurs sens, puisque le mot pied s'entend ici des pieds naturels, des mains dont les enfants se servent d'abord pour marcher, et du bâton qui soutient le vieillard.

Il en est de même de l'énigme de Samson[1] qui avait tué un lion dans la gueule duquel les abeilles étaient venues déposer leur miel; mais elle a l'inconvénient de s'appliquer à un fait particulier, ce qui la rend à peu près impossible à deviner.

De celui qui mangeait est sortie la chair (la nourriture), et du fort est venue la douceur.

Virgile fait proposer des énigmes par les deux bergers qui chantent dans sa troisième églogue[2].

Chez les modernes, l'énigme est ordinairement un petit poëme, où sans nommer une chose on la décrit par ses causes, ses propriétés, ses effets, sous des termes équivoques pour exciter l'esprit à la chercher et à la découvrir. Les anciens avaient comme nous cette sorte d'énigme, il suffira de citer les exemples suivants[3] :

Je suis l'enfant noir d'un père blanc, je suis un oiseau sans ailes et je m'élève jusqu'aux nues; je fais verser des larmes aux jeunes filles[4] qui me rencontrent; et je ne suis pas plutôt né que je m'évanouis.

Le mot de cette énigme est *fumée*. Comme ce substantif est masculin en grec, je lui ai conservé ce genre en français. Voici une autre énigme de Cœlius Symposius[5], sur un *cheveu :*

Personne ne peut me fendre; tout le monde peut me couper; je suis de diverses couleurs, et un jour je dois être blanc. J'aime mieux rester noir, je suis moins près de la mort.

Les exemples français sont aussi nombreux que variés. Tout le monde connaît l'énigme de Boileau sur une *puce :* en voici une de Lamotte; il est difficile de rien trouver de plus ingénieux.

J'ai vu, j'en suis témoin croyable
Un jeune enfant armé d'un fer vainqueur,
Le bandeau sur les yeux, tenter l'assaut d'un cœur
Aussi peu sensible qu'aimable.
Bientôt après, le front élevé dans les airs,
L'enfant, tout fier de sa victoire,
D'une voix triomphante en célébrait la gloire,
Et semblait pour témoin vouloir tout l'univers.
Quel était cet enfant dont j'admirais l'audace?
Ce n'était pas l'Amour : cela vous embarrasse.

Ce dernier vers détruit, tout ce que l'on avait

(1) *Juges*, c. XIV, ✝ 14.
(2) V. 105.
(3) *Anthologie grecque*, XIV, 5.
(4) Ou *aux prunelles des yeux*, le mot grec a les deux sens.
(5) N° 58.

pu présumer auparavant : Lamotte savait bien qu'en réunissant tous ces traits, la pensée se porterait d'abord sur l'Amour auquel ils paraissent convenir. Aussi dit-il que ce n'est pas cela; et maintenant il reste à deviner que c'est un petit ramoneur, armé de sa raclette, le bandeau sur les yeux pour les garantir de la suie, tentant l'assaut du cœur de la cheminée, enfin chantant selon l'habitude, lorsqu'il est arrivé au terme de son travail.

On affecte souvent dans l'énigme, afin de dérouter le lecteur, d'embrouiller le sens par des idées en apparence contradictoires, et qui s'expliquent pourtant très-bien lorsque l'on sait le mot. Telle est l'énigme suivante sur le *silence :*

Je ne suis rien : j'existe cependant.
Les lieux les plus cachés sont les lieux que j'habite ;
Le sage me connaît et la folle m'évite.
Personne ne me voit, jamais on ne m'entend.
Du sort qui m'a fait naître
La rigoureuse loi
Veut que je cesse d'être
Dès qu'on parle de moi.

EMBLÈME ; SYMBOLE.

« L'*emblème,* dit Marmontel, ne diffère de l'énigme qu'en ce qu'il est moins obscur, et de l'apologue qu'en ce qu'il est moins développé.... Les emblèmes, dit-il ailleurs, ne sont que des allégories que peut exprimer le pinceau; c'est ainsi qu'on a représenté le Nil la tête voilée, pour faire entendre que la source de ce fleuve était inconnue; pour désigner la Paix, on a peint les colombes de Vénus faisant leur nid dans le casque de Mars.

« Le *symbole,* dit le même écrivain, est le signe ou la marque distinctive d'une personne ou d'une chose; il diffère de l'emblème, en ce qu'il suppose une liaison d'idées établie par l'habitude, tandis que l'emblème demande une ressemblance réelle entre l'objet sensible et la pensée qu'il exprime. »

Par exemple, entre le caractère de l'aigle et celui d'une âme élevée il y a véritablement de l'analogie; on en pourra donc faire l'emblème de cette âme; et c'est pourquoi les poëtes ont souvent comparé les grands guerriers à ce roi des oiseaux. Le grand Condé aimait qu'on l'y assimilât, et Bossuet n'y a pas manqué dans son oraison funèbre. Entre un aigle et tel ou tel empire comme l'Autriche, la Prusse, la France, l'ancienne Rome, il n'y a aucune liaison naturelle; seulement ce peut être une habitude de désigner par ce symbole l'empire romain, l'empire français, l'empire germanique. La distinction établie par Marmontel est donc juste, à parler en toute rigueur; mais la plupart du temps, les deux mots se confondent dans notre pensée, et nous entendons à peu près la même chose par symbole et par emblème, savoir, une pensée allégoriquement exprimée sous une forme visible ou que l'on peut peindre.

(1) *Encyclopédie*, mot *Emblème.*

DEVISE.

La *devise* est un trait de caractère exprimé en peu de mots, quelquefois seuls, accompagnés le plus souvent d'une figure allégorique. La devise est une invention de la chevalerie; ce fut d'abord la marque distinctive de l'armure des chevaliers, et c'était sur leur écu ou sur la cuirasse que leur devise était tracée [1].

On distingue dans une devise composée d'une figure et de mots qui l'expliquent, le *corps* et l'*âme :* la figure est le *corps,* les mots sont l'*âme.*

La première règle à suivre dans cette sorte d'allégorie, c'est qu'il y ait une correspondance exacte entre les deux parties, ou que l'âme explique exactement le corps ; en d'autres termes, que la légende fasse bien comprendre la figure.

On blâme avec raison les jeux de mots dans les devises. J'ai dit [2] que Cottier, médecin de Louis XI, s'étant retiré de la cour avec une grande fortune, avait fait peindre au-dessus de sa porte un *abricotier,* souscrit de cette légende : *A l'abri Cottier.* Ces équivoques, usitées anciennement dans des armoiries particulières qu'on appelait *armes parlantes,* sont trop puériles pour mériter notre approbation.

Voici quelques devises agréables et fort significatives : 1° pour Jésus-Christ crucifié, l'arbre de baume distillant sa liqueur par les incisions qu'on lui a faites, avec cette inscription : *Vulneror ut sanem* (De mes blessures vient le remède); 2° pour la sainte Vierge, un parhélie, représentant l'image du soleil, avec ces paroles tirées du *Magnificat : Quia respexit* (Parce qu'il m'a regardée); 3° pour les notaires de Paris, deux aiguilles de pendule, dont l'une marque les heures, l'autre les minutes : *Lex est quod notamus* (Ce que nous traçons, c'est la loi); 4° pour une personne qui se cache au monde afin de vivre en Dieu, un feu sous la cendre : *Sepelitur ut vivat* (Il s'ensevelit pour vivre); 5° pour une personne qui verse des larmes de pénitence, un alambic qui distille : *Humor ab igne* (Le feu produit cet eau ou ces larmes); 6° pour un bel homme qui manque d'esprit, un paon avec cette légende : *Ut placeat, taceat* (Qu'il se taise, s'il veut plaire); pour un amant qui cache une passion violente, une horloge : *Cheto fuor, commoto dentro* (Tranquille au dehors, ému au dedans); 8° pour un parasite qui ne perdait pas un coup de dent à table, tandis qu'on le raillait, un âne mangeant des chardons : *Pungant dum saturent* (Qu'ils me piquent, pourvu qu'ils me nourrissent).

Il y a quelques devises particulières qui méritent d'être rappelées : celle de Louis XIV était un soleil, d'abord avec ces mots : *Nec cesso nec erro* (Je ne m'arrête ni ne m'égare), qu'il remplaça plus tard par ceux-ci : *Nec pluribus impar* (Il en vaut plusieurs).

Les devises des courtisans répondaient à celle

(1) Marmontel, *Encyclopédie*, mot *Devise.*
(2) Ci-dessus, p. 50, a.

du roi. Celle du duc de Beaufort, amiral de France, était la lune avec ces mots : *Soli paret et imperat undis* (*Elle* ou *il* obéit au soleil et commande aux ondes).

Quand ce n'était pas au soleil, c'était à Jupiter que se rapportaient ces devises. Celle de Maximilien de Béthune, grand maître de l'artillerie, était un aigle portant la foudre, avec ces mots : *Quo jussa Jovis* (Où m'envoient les ordres de Jupiter); celle de Monsieur, frère du roi, était une bombe avec cette légende : *Alter post fulmina terror* (Presque aussi terrible que la foudre).

Une des devises les plus touchantes est celle qu'un Italien proposa pour le Tasse. On sait que l'amitié d'Apollon fut quelquefois dangereuse, et que ce dieu, selon la mythologie, cassa la tête au jeune Hyacinthe qu'il aimait; faisant donc allusion au malheur du chantre de Godefroy, mort fou et victime de son imagination, on lui avait donné pour devise une fleur d'hyacinthe, avec ces mots empruntés de Virgile : *Sic me Phœbus amat* (Telle a été pour moi l'amitié d'Apollon).

Bouhours demande que la légende de la devise, pour être plus mystérieuse et inintelligible au peuple, soit dans une langue étrangère. C'est aller directement contre le but qu'on se propose : une devise qui n'est pas comprise n'a aucun mérite; elle n'est plus qu'un non-sens. Le voile de l'allégorie doit être transparent, une langue inconnue le rend impénétrable.

Il est bien vrai que la difficulté d'exprimer en très-peu de mots et avec élégance la pensée de la devise dans une langue analytique et précise comme la nôtre, a fait passer en usage ce que Bouhours donne pour la règle; mais l'usage n'est pas plus raisonnable que la règle, et il serait fort à désirer que la légende fût toujours dans la langue du peuple à qui elle s'adresse.

Creusé de Lesser, dans son joli poëme de la *Table ronde*[1], montre que le français peut très-bien servir à cet usage : il fait l'énumération des nobles guerriers admis à cette table, et explique les devises qui parent leurs écus.

De ses exploits en sa jeunesse, Artus
Ayant rempli les deux terres bretonnes,
Au bouclier avait treize couronnes,
Et pour devise : *Encor plus de vertus.*
Ses fiers neveux, Gauvain et tous ses frères,
Avaient un aigle aux redoutables serres;
Mais aux combats ayant peu son pareil,
Sire Gauvain, qui ne craignait personne,
Portait le sien regardant le soleil
Et faisait lire au bas : *Rien ne m'étonne.*
.....
Messire Lac sur une armure unie
A de croissants une suite infinie :
Gloire en croissant était tout le discours.
En ce temps-là l'on avait du génie
Et l'on faisait déjà des calembours.
.....
Un chevalier de très-mince apparence
Mais justement nommé *le Laid hardi*,
Sur son écu faisait lire ceci :
C'est dans le cœur qu'est amour et vaillance.
Bon chevalier, le chroniqueur Hadeck,
Sachant se battre ainsi qu'il sait écrire,
Porte un faucon sur lequel on admire
Ces mots : *Il a plumes, ongles et bec.*
.....
Dans l'autre camp, Hector aventureux,
Sur son écu s'engageant au courage,
De l'Hector grec montrait la noble image
Avec ces mots : *On en nommera deux.*
A double face un écu redouté
Du beau Tristan peint toute la conduite :
Sur l'une on voit un lion irrité,
On lit au bas : *Malheur à qui l'irrite !*
Sur l'autre on voit le calme de retour;
Sa noble tête est doucement penchée:
Sa griffe dort et sa dent est cachée :
On lit au bas : *Désarmé pas l'amour.*
Sur ton écu luit un foudre rapide,
Fils du roi Bau : ta devise est un mot;
Sur son écu Lancelot intrépide,
Pour effrayer, n'a mis que *Lancelot.*

(1) Chant XVIII, p. 114, édit. de 1839.

Il y a des devises sans figure; par exemple, celle de Tancrède dans Voltaire[1] :

Conservez ma devise, elle est chère à mon cœur :
Les mots en sont sacrés, c'est : *L'amour et l'honneur.*

Il y en a, au contraire, qui n'ont pas de légende : le cachet de Pompée représentant un lion tenant une épée, n'avait pas besoin d'explication.

Les *armoiries* des différentes nations, celles des villes même, peuvent être regardées comme des devises sans légende : la France a eu tour à tour pour armes les *lis*, l'*aigle*, le *coq*; l'Angleterre, les *léopards*; l'Espagne, les *tours de Castille*; la Belgique, les *lions*. On n'ajoute rien à ces figures.

Mais les plus ingénieuses sont celles où se trouve, comme je l'ai dit, l'âme et le corps, et où le rapport spirituel d'une de ces parties à l'autre amuse et instruit à la fois.

DÉFINITIONS DE MARMONTEL.

Marmontel a, du reste, expliqué dans quelques mots spirituels la différence entre les devises, les symboles et les emblèmes : je les transcris ici, en prévenant toutefois que dans le discours ordinaire on ne prend pas ces mots avec la rigueur qu'indique ici le critique : « Le *symbole*, dit-il, est un signe relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée, et cette relation est tantôt réelle, tantôt fictive et de convention : la faucille est le symbole des moissons; la balance est le symbole de la justice.

« La *devise* est l'expression simple ou figurée du caractère, du génie, de la conduite habituelle d'une personne, d'une famille, d'une nation, d'un corps politique, militaire, civil, littéraire. Tantôt elle ne l'énonce que par des

(1) *Tancrède*, acte III, sc. 1.

mots, comme celle du chevalier Bayard : *Sans peur et sans reproche;* tantôt elle joint à ces mots une figure allégorique dont elle exprime le rapport, comme celle du prince Eugène, un aigle regardant le soleil, avec ces mots : *Natus ad sublimia* (Né pour les choses élevées).

« L'*emblème* est un petit tableau qui exprime allégoriquement une pensée morale ou politique comme lorsqu'on a fait de la Fortune une femme svelte et légère, un pied en l'air, touchant à peine du bout de l'autre pied un point d'une roue ou d'un globe, et tenant dans ses mains une voile enflée par le vent. »

CHAPITRE TRENTE-SIXIÈME.

ALLUSION.

DÉFINITION.

L'*allusion* peut être mise, comme l'allégorie, parmi les tropes de phrases, c'est-à-dire que les mots qui composent la phrase conservent bien leur sens propre individuellement, mais ce sens n'est que secondaire ; ils en réveillent un autre qu'on n'attendait pas d'abord, et qui est le plus important. On peut donc définir l'allusion : une figure qui rappelle des idées accessoires.

En voici quelques exemples :

L'orateur Catulus, dont le nom latin signifie *petit chien*, accusait de péculat, devant le peuple, un Romain appelé Philippe ; celui-ci, l'interrompant, lui demanda, en jouant sur son nom, pourquoi il *aboyait* contre lui. Catulus, continuant le même jeu, répondit :

C'est que je vois un *voleur*.

François Ier, demandant à une dame déjà sur le retour, quand elle était revenue du pays de la beauté, celle-ci lui répliqua :

Quand vous revîntes de *Pavie*.

Elle paraît ne répondre d'abord que par une date ; mais comme François Ier avait perdu la bataille de Pavie et y avait été fait prisonnier, c'était lui rappeler malicieusement la honte de sa défaite.

Un mot non moins piquant fut adressé au prince de Condé. A la représentation d'une pièce nouvelle que protégeait ce prince, on faisait du bruit au parterre. Condé, qui était sur le théâtre, crut distinguer le cabaleur, et, le montrant du doigt, il dit : « Que l'on prenne cet homme-là. » Mais l'homme désigné cria, en se sauvant dans la foule :

On ne me prend point, je m'appelle *Lérida*.

Le prince de Condé avait échoué, en 1647, au siége de cette place.

Dumarsais raconte que Voiture, qui était fils d'un marchand de vin, jouait un jour aux proverbes avec des dames, et que madame des Loges lui dit d'un de ceux qu'il venait de proposer :

Celui-là ne vaut rien : *percez*-nous-en d'un autre.

On voit, ajoute Dumarsais, que cette dame faisait une maligne allusion aux tonneaux de vin : car *percer* se dit d'un tonneau, et non pas d'un proverbe. Ainsi elle réveillait malicieusement dans l'esprit de l'assemblée le souvenir de la naissance de Voiture : c'est en cela que consiste l'allusion.

DISTINCTION ET RÈGLES DES ALLUSIONS.

Il serait facile de multiplier les citations ; il vaut mieux dire tout de suite qu'on distingue les allusions selon le genre d'idées auxquelles elles se rapportent : en *historiques*, quand elles rappellent un trait d'histoire ; *mythologiques*, si elles sont fondées sur un point de la fable ; *nominales*, si elles reposent sur un nom ; *verbales*, si elles consistent dans le mot seulement, c'est-à-dire dans une équivoque.

Une allusion peut être à la fois historique et nominale, ou mythologique, ou personnelle. Ainsi Josué Van Beuninghen, plénipotentiaire des Hollandais au congrès d'Aix-la-Chapelle, où la paix fut enfin conclue avec Louis XIV, se fit représenter, dit-on, sur une médaille sous l'emblème de Josué arrêtant le soleil, avec ces mots : *Sta sol*. Or, cette allusion était à la fois *nominale*, puisqu'il se nommait Josué ; *historique*, puisque les livres saints nous apprennent ce commandement de Josué ; et *mythologique*, puisque Louis XIV se faisait représenter sous la forme d'Apollon, et surtout du soleil.

Les allusions doivent, en général, être claires, et l'on blâme avec raison celles qui sont tirées de personnages ou de faits si peu connus, qu'à moins de recherches particulières on ne comprend pas ce qu'elles veulent dire. Tels sont, par exemple, ces vers de Malherbe, dans son *Ode à Duperrier :*

Tithon n'a plus les ans qui le firent cigale ;
Et Pluton aujourd'hui,
Sans égard du passé, les mérites égale
D'*Archémore* et de lui.

Qu'est-ce que c'est qu'Archémore ? C'est, nous répond le *Dictionnaire de la fable*[1], un fils de Lycurgue, roi de Némée, qui, ayant été déposé par sa nourrice sur une touffe d'herbes, y fut mordu par un serpent et mourut aussitôt. Il est donc pris ici pour le symbole d'une vie très-courte, comme Tithon est celui d'une vie très-longue. Mais cet enfant est si peu connu que la plupart des lecteurs ne comprendront rien à ces vers, s'ils n'ont pas, au préalable, l'explication que je viens de donner.

La Fontaine commence ainsi une de ses fables[2] :

(1) Mot *Archémore*.
(2) *Fables*, III, 10.

Certain ours montagnard, ours à demi léché,
Confiné par le sort dans un bois solitaire,
Nouveau Bellérophon, vivait seul et caché.

Il fait ici allusion à Bellérophon, qui, à la fin de sa vie, tomba dans la mélancolie et fuyait la société des hommes; mais cette particularité n'est-elle pas ignorée de la plupart des lecteurs? et, alors, que signifie pour eux ce dernier vers?

L'auteur du poëme de la *Madeleine* dit, en parlant de Jésus-Christ :

Puisque cet *Antéros* t'a si bien désarmé.

Qu'est-ce que c'est encore qu'Antéros? Ce mot, par son étymologie, signifie *contre-amour*; or, c'est une divinité si obscure, que les auteurs ne s'accordent pas sur sa véritable signification. Les uns y voient un frère de l'Amour, avec lequel il grandit et s'augmente sans cesse; ils l'expliquent alors par un amour réciproque. A Athènes, on le regardait comme le dieu vengeur d'un amour méprisé; quelques mythologues veulent y voir une divinité du dernier ordre, dont les compagnons sont l'Ivresse, le Chagrin, la Dispute, qui ne cause qu'une passion brutale et de courte durée, tandis que le véritable amour inspire une joie pure et une affection vertueuse et sincère. Enfin, Servius entend par ce mot une divinité qui guérit de l'amour : c'est évidemment dans ce dernier sens que le poëte a pris son mot. Mais n'est-il pas ridicule d'aller chercher, pour exprimer sa pensée, des termes qui en font une énigme perpétuelle?

ALLUSIONS DIFFICILES A SAISIR.

Les allusions à des titres particuliers, à des passages d'ouvrages, ont souvent cet inconvénient, de ne pouvoir être compris que de ceux qui connaissent ce titre ou cet ouvrage. C'est une circonstance d'autant plus fâcheuse, que souvent ces allusions sont extrêmement agréables. Mais une allusion qu'on ne comprend pas d'abord est comme un bon mot qu'on est obligé d'expliquer; il perd tout son effet, parce que la finesse n'en est sentie qu'après coup.

J'en citerai un exemple remarquable. Tout le monde a lu ce passage charmant[1] où J.-J. Rousseau, retraçant les premières années de son enfance, attribue aux chansons d'une vieille tante la passion pour la musique qui ne s'était développée en lui que beaucoup plus tard. Le passage mérite d'être transcrit textuellement : « L'attrait que son chant avait pour moi fut tel, que non-seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire, mais qu'il m'en revient même, aujourd'hui que je l'ai perdue, qui, totalement oubliées depuis mon enfance, se retracent, à mesure que je vieillis, avec un charme que je ne puis exprimer. Dirait-on que moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, je me surprends quelquefois à pleurer comme un enfant, en marmottant ces petits airs d'une voix cassée et tremblante? Il y en a un, surtout, qui m'est revenu tout entier, quant à l'air; mais la seconde moitié des paroles s'est constamment refusée à tous mes efforts pour me la rappeler, quoiqu'il m'en revienne confusément les rimes. Voici le commencement, et ce que j'ai pu me rappeler du reste :

Tircis, je n'ose
Ecouter ton chalumeau
Sous l'ormeau,
Car on en cause
Déjà dans notre hameau.
.....
..... un berger
..... s'engager
..... sans danger
Et toujours l'épine est sous la rose.

« Je cherche où est le charme attendrissant que mon cœur trouve à cette chanson; c'est un caprice auquel je ne comprends rien : mais il m'est de toute impossibilité de la chanter jusqu'à la fin sans être arrêté par mes larmes. J'ai cent fois projeté d'écrire à Paris pour faire chercher le reste des paroles, si tant est que quelqu'un les connaisse encore; mais je suis presque sûr que le plaisir que je prends à me rappeler cet air s'évanouirait en partie si j'avais la preuve que d'autres que ma pauvre tante Suzon l'ont chanté. »

Ce passage, plein à la fois d'une mélancolie si douce et d'une harmonie d'expression si bien en rapport avec le sujet, est dans la mémoire de tous ceux qui ont lu Rousseau. A l'époque de la révolution, surtout, où les ouvrages de cet écrivain étaient l'objet d'une admiration exagérée, tout le monde se le rappelait et pouvait comprendre ce qu'il y a d'ingénieux dans l'allusion suivante, pour l'intelligence de laquelle ces préliminaires étaient nécessaires.

Andrieux a fait une petite pièce républicaine intitulée *l'Enfance de Jean-Jacques Rousseau*. Le héros y manifestait dès lors ces principes républicains qui furent depuis mis en pratique, et ne produisirent pas tout le bien qu'on en avait attendu. Il s'endormait enfin, et sa tante Suzon venait le réveiller avec sa chanson favorite. Rousseau la chantait avec elle; mais la mémoire lui manquant aux endroits qu'il a lui-même indiqués par des points, sa tante lui soufflait les mots passés, et complétait ainsi le couplet, dont il ne nous a laissé qu'une partie.

Certes, il est impossible de trouver rien de mieux, ni de plus délicatement arrangé que cette scène. Mais n'est-il pas vrai que tout le charme de cette allusion sera perdu pour ceux qui n'ont pas présent à la mémoire ce passage des *Confessions*?

(1) *Confessions*, part. I, liv. I.

Ce défaut est plus fatigant encore quand l'allusion a pour objet des circonstances qui n'ont par elles-mêmes absolument aucun intérêt, et qu'il faut avoir constamment l'esprit tendu pour apercevoir une prétendue finesse qui n'est rien du tout.

Le poëme de la *Madeleine*, dont j'ai cité tout à l'heure un vers très-peu intelligible, est rempli de jeux de mots et d'allusions si recherchées, que, malgré le respect dû au sujet et à la bonne intention de l'auteur, il est difficile qu'en lisant cet ouvrage on ne soit point affecté comme on l'est à la lecture d'un ouvrage burlesque. Les figures doivent venir, pour ainsi dire, d'elles-mêmes; elles doivent naître du sujet et se présenter naturellement à l'esprit: quand c'est l'esprit qui va les chercher, elles déplaisent, elles étonnent, et souvent font rire par l'union bizarre de deux idées dont l'une ne devait jamais être jointe avec l'autre.... On ne s'attend pas, par exemple, à trouver les termes de grammaire dans un ouvrage qui porte pour titre le nom de sainte Madeleine, ni que l'auteur imagine je ne sais quel rapport entre la grammaire et les exercices de cette sainte; cependant, une tête de mort et une discipline sont les *rudiments* de Madeleine :

Et regardant toujours ce têt de trépassé,
Elle voit le *futur* dans ce *présent passé*.
.....
Et c'est sa discipline et tous ses châtiments
Qui lui font commencer ses rudes *rudiments*.
.....
Ce qui la fait trembler pour son *grammairien*,
C'est de voir par un *cas* du tout déraisonnable
Que son amour lui rend la mort *indéclinable;*
Et qu'*actif* comme il est aussi bien qu'excessif,
Il la rend à ce point d'impassible *passif*.
Oh! que l'amour est grand et la douleur amère
Quand un *verbe passif* fait toute sa *grammaire!*
La *muse* pour cela me dit, non sans raison,
Que toujours la *première* est sa *conjugaison*.
.....
Sachant bien qu'en aimant elle peut tout prétendre,
Comme tout *enseigner*, tout *lire* et tout *entendre*,
Pendant qu'elle s'occupe à punir le forfait
De son *temps prétérit*, qui ne fut qu'*imparfait*,
Temps de qui le *futur* réparera les pertes
Par tant d'afflictions et de peines souffertes.
Et le *présent* est tel, que c'est *l'indicatif*
D'un amour qui s'en va jusqu'à l'*infinitif*.
Puis par un *optatif* : Ah! plût à Dieu, dit-elle,
Que je n'eusse jamais été si criminelle.
.....
Prenant avec plaisir, dans l'ardeur qui la brûle,
Le *fouet* pour discipline, et la croix pour *férule*[1].

(1) Quelques-unes de ces allusions sont même aujourd'hui tout à fait incompréhensibles si l'on ne les explique. Les mots la *muse*, *première conjugaison*, *enseigner*, *lire*, *entendre*, sont soulignés, parce que *musa* (la muse) était alors le modèle des noms de la première déclinaison, et que les quatre verbes donnés pour modèles des quatre conjugaisons étaient *amo* (j'aime), *doceo* (j'enseigne), *lego* (je lis), *audio* (j'entends); la *première* est sa *conjugaison* veut donc dire qu'elle *aime*, etc. Les autres mots sont pris de même tantôt dans leur sens technique, tantôt dans leur sens étymologique. Le *fouet* et la *férule* ne se rapportent pas directement à la grammaire; mais c'étaient des moyens généraux d'éducation dont on faisait usage surtout avec les commençants.

Vous voyez qu'il n'oublie rien; cet ouvrage est rempli d'un nombre infini d'allusions aussi recherchées, pour ne pas dire aussi puériles. Le défaut de jugement qui empêche de sentir ce qui est ou ce qui n'est pas à propos, et le désir malentendu de montrer de l'esprit et de faire parade de ce qu'on sait, enfantent ces productions ridicules[1].

ALLUSIONS VERBALES.

Les allusions verbales, que quelques personnes estiment, sont encore, s'il est possible, plus insupportables que ce que nous venons de lire.

On ne se figure pas facilement à quel point peut aller la manie de ces allusions puériles; mais la théorie qui suit, empruntée à la préface de la *Lettre à la comtesse Tation* (contestation), par de Bièvre, en donnera une idée :

« Le style de nos meilleurs auteurs ne présentant les idées que sous un seul jour, doit moins flatter l'imagination et l'esprit que celui qui les montre sous plusieurs jours à la fois. Par exemple, le poëme de *Télémaque* me tombe sous la main. A l'ouverture du livre, je lis ces mots qui commencent la description de la grotte de la déesse : « De là on découvrait la mer, « quelquefois claire et unie comme une glace. » Ce début est noble, il est précis; le bon sens est certainement satisfait; mais l'esprit ne l'est pas, et l'imagination s'endort. Un léger changement va tout réparer. Mettez à la place : « De là on découvrait la mer, quelquefois claire « et unie comme une glace *à la crème;* » dès lors l'esprit sourit, l'imagination se réveille; un rapport heureux nourrit et multiplie l'idée : le mot *glace* devient un foyer d'où s'élancent deux rayons divergents. Le bon sens ne s'éloigne pas du rayon qui l'éclaire, et l'imagination s'égare avec celui qui lui plaît. »

C'est sur ces belles raisons que de Bièvre fit, non-seulement sa *Lettre à la comtesse Tation*, mais sa tragédie de *Vercingintorix*, dont voici un échantillon[2] :

Non, je ne puis souffrir ni ce plan *de maison*
Ni ce noble dessein *à la mine de plomb*
D'attaquer les Romains dans leur poste *royale*.
Ce dernier me plairait, mais, dans le fond *de cale*,
Si nous y persistons, c'est en vain *frelaté*
Que nous voulons sauver de la captivité
Et nos enfants *trouvés*, et nos femmes *de chambre;*
Et César, parvenant à ses fins *comme l'ambre*,
A la patrie entière imposera des lois.
Or *moulu*, quel sera le perfide Gaulois
Dont l'âme *de soufflet*, assez basse *de viole*,
Recevra les Romains pour ses maîtres *d'école?*

On voit que dans cette misérable rapsodie tout ce qui est en italique n'a pas de significa-

(1) Dumarsais, *Tropes*, part. II, ch. 13.
(2) Sc. 1.

tion dans la phrase, et n'est mis là que pour indiquer le double sens auquel l'auteur fait allusion. Le sens est, par exemple : Non, je ne puis souffrir ni ce plan, ni ce noble dessein d'attaquer les Romains dans leur poste. Mais comme il s'agit ici d'un *plan* de guerre, et qu'un *plan* s'entend aussi d'une figure géométrale d'après laquelle on construit un bâtiment, de Bièvre a soin d'indiquer ce sens par les mots *de maison;* de même le *dessein* lui rappelle un *dessin,* et c'est pour cela qu'il ajoute *à la mine de plomb,* et le *poste* des Romains lui suggère la *poste,* qu'il détermine par le mot *royale* au féminin. Tout cela n'a pas le sens commun.

Il y a beaucoup de plaisanteries qui sont ainsi fondées par des allusions verbales; on les nomme du nom générique de *calembours;* mais ce sont, en général, les plus mauvais de tous ces jeux de mots, parce qu'ils n'ont pas même le sens qu'on veut leur donner dans le moment; ils n'ont que le son du mot.

De Bièvre, mangeant un jour de la chicorée sauvage, demanda à son domestique : « Est-ce que tu es le fils de cette salade? — Pourquoi cela, monsieur? — C'est qu'elle *est amère* (*ta mère*). » N'est-il pas visible que les mots *ta mère* ne peuvent être aucunement dans la pensée de celui qui trouve une salade *amère?* et qu'ainsi il court après une plaisanterie qui n'est pas naturelle.

Ce qu'il disait d'un beau temps, qu'il était bon à mettre en cage, parce qu'il était *serein* (*serin*), est aussi pitoyable : jamais le temps *serein* ne peut conduire à l'idée de l'oiseau qu'on appelle *serin;* il n'y a donc encore ici que la recherche puérile d'une équivoque fondée sur ce que des sons se trouvent, par hasard, être semblables. Nous avons vu des calembours plus estimables que ceux-ci : ce sont ceux où l'équivoque est ou, du moins, paraît naturelle, soit parce qu'elle peut réellement tromper celui qui la fait de bonne foi, soit parce que le double sens existe réellement, et se laisse saisir sous la phrase, qui conserve encore son sens naturel.

ALLUSIONS SÉRIEUSES.

Au reste, les véritables allusions, celles qui se trouvent habituellement dans les auteurs, n'ont rien des défauts que nous venons de signaler ici. Ce sont, dans toute la simplicité de la définition, des mots ou des locutions qui réveillent d'autres idées, la plupart du temps sérieuses, solides ou plaisantes. Quelques exemples vont le montrer.

Mascaron représentant, dans son *Oraison funèbre de Turenne,* l'orgueil et l'amour de soi-même, qui s'empare quelquefois d'un général au moment de la victoire, s'exprime ainsi :

C'est alors que les impies *Salmonées* osent imiter le tonnerre de Dieu, et répondre par les foudres de la terre aux foudres du ciel. C'est alors que les sacriléges *Antiochus* n'adorent que leur bras et leur cœur, et que les insolents *Pharaons* enflés de leur puissance s'écrient : « C'est moi qui me suis fait moi-même! »

On voit qu'ici en appliquant par métaphore les noms de Salmonée, d'Antiochus et de Pharaon, aux généraux que leur victoire aveugle, il réveille le souvenir de ce qu'ont fait ces hommes impies et condamnés par la religion.

Racine dans la prophétie de Joad à la fin de son *Athalie,* annonce par des allusions claires pour le lecteur, ce qui devait arriver dans la Judée :

Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé?
Quel est dans ce saint lieu ce pontife égorgé?
.....
....Où menez-vous ces enfants et ces femmes?
.....
Quelle Jérusalem nouvelle
Sort du fond des déserts brillante de clartés.
.....
D'où lui viennent de tous côtés
Ces enfants qu'en son sein elle n'a point portés?

Il s'agit successivement ici de Joas, qui tomba dans l'idolâtrie, en 850 avant J.-C., après avoir été pendant longtemps le modèle des rois; du pontife Zacharie qui fut mis à mort par ordre de Joas, pour l'avoir repris de son idolâtrie; de la captivité de Babylone; de l'Eglise chrétienne qui vint remplacer la religion juive; enfin des Gentils qui, en se convertissant au christianisme, devinrent les enfants de l'Eglise.

Le Sage, dans son *Bachelier de Salamanque,* représente ce jeune homme cherchant une place de précepteur dans diverses maisons : il va chez un conseiller du conseil de Castille qui le reçoit du haut de sa grandeur, lui assigne une certaine heure pour l'entendre, et prend, en un mot, avec lui la forme d'un juge qui va prononcer sur le sort d'un criminel; aussi le bachelier, racontant sa réception, emploie des expressions qui toutes font allusion aux habitudes des tribunaux :

Me voyant *assigné pour être ouï,* je ne manquai pas de *comparaître* devant mon magistrat.... J'aperçois le *juge* assis dans un fauteuil. Je lui fis une révérence si profonde que je pensai donner du nez à terre. Il répondit à mon salut par une légère inclinaison de tête, et me montrant du doigt un petit tabouret qui ressemblait assez à une *sellette,* il me fit signe de m'y asseoir.

Voltaire met ces vers dans la *Henriade*[1] :

Ton roi, jeune Biron, t'arrache à ses soldats
Dont les coups redoublés achevaient ton trépas.
Tu vis, *songe* du moins *à lui rester fidèle.*

Ce dernier vers fait allusion à la malheureuse conspiration du maréchal de Biron, et en rappelle le souvenir.

C'est encore une très-belle allusion que celle par laquelle Mirabeau gourmande les préventions populaires et la versatilité des opinions :

(1) Chant VIII, v. 331.

Et moi aussi, on voulait, il y a peu de jours, me porter en triomphe, et maintenant on crie dans les rues *la grande trahison de Mirabeau.* Je n'avais pas besoin de cette leçon pour savoir qu'*il y a peu de distance du Capitole à la roche Tarpéienne.*

CHAPITRE TRENTE-SEPTIÈME.

APPLICATION.

DÉFINITION.

L'*application* est une espèce d'allusion par laquelle on emploie un passage connu de prose ou de poésie dans un sens tout nouveau, déterminé par les circonstances.

Plus le nouveau sens ou le nouveau rapport que l'application donne au passage est éloigné de son sens primitif, plus l'application est ingénieuse lorsqu'elle est juste. C'est ainsi qu'on a appliqué à un philosophe persécuté le vers de Virgile sur Didon mourante[1] qui ouvre un instant les yeux et les referme pour jamais :

Elle chercha la lumière au ciel et gémit après l'avoir trouvée.

Il faut remarquer que les applications des mots, des vers ou des phrases tirées des langues anciennes, sont presque toujours plus faciles que celles que l'on fait en français, à cause du vague même et de l'indécision du sens dans ces langues. Cette observation a quelque importance, puisque sans elle on ne s'expliquerait pas comment les exemples les plus nombreux à la fois et les plus agréables se rapportent à la Bible; à l'Evangile, aux écrivains ou aux poëtes latins.

Ceux que nous citons ici, soit d'après Marmontel[2], soit d'après d'autres, perdent en effet une partie de leur grâce en français. Toutefois on en comprendra encore la justesse quoique l'expression soit inférieure.

APPLICATIONS TIRÉES DE L'ÉCRITURE SAINTE.

Lorsque le duc Jean d'Anjou s'approcha de Naples à la tête d'une grande armée, pour s'emparer de cette ville, il fit mettre sur ses drapeaux le sixième verset de l'Evangile selon saint Jean[3] :

Il y eut un homme envoyé de Dieu qui s'appelait *Jean.*

Alphonse d'Aragon qui défendait la ville, lui répondit par cet autre passage du même Evangile[4], qu'il plaça également sur ses drapeaux :

Il est venu lui-même, et les siens ne l'ont pas reçu.

On sait que le cardinal de Richelieu fit décapiter à Lyon M. de Thou, pour n'avoir pas révélé le secret d'une conspiration tramée contre lui. Quelques mois après Richelieu mourut; la sœur de M. de Thou étant venue voir ce ministre étendu sur son lit de parade, lui adressa ces paroles que Marthe dit à Jésus-Christ, dans un sens bien différent[1] :

Seigneur, si vous aviez été ici, mon frère ne serait pas mort.

Le duc de Bouillon à qui Louis XIII venait de pardonner un crime de rébellion, rencontra le cardinal de la Valette qui lui appliqua ce verset[2] :

Heureux sont ceux à qui on a remis leurs iniquités;

et comme ce cardinal avait été soupçonné de tramer de son côté quelque conspiration qu'on n'avait pu découvrir, le duc de Bouillon lui répondit avec beaucoup de présence d'esprit, par les mots suivants du même verset :

Heureux aussi ceux dont les péchés ne sont pas connus.

APPLICATIONS TIRÉES DE VIRGILE.

L'archevêché de Paris ayant été érigé en pairie, les duchesses allèrent en faire compliment à l'archevêque de Harlai, l'un des plus beaux hommes de son temps. « Monseigneur, lui dit celle qui portait la parole, les brebis viennent feliciter leur pasteur de ce qu'on a couronné sa houlette. » — L'archevêque regardant ces dames, et s'appliquant la première partie du vers de Virgile sur Daphnis[3], dit à sa cour épiscopale :

Berger d'un beau troupeau.

Madame de Bouillon, qui savait le latin, acheva le vers de Virgile :

Plus beau toi-même encore.

Le compliment est, comme on le voit, très-agréable; mais le français ne rend pas bien le latin, parce que, les deux parties du vers de Virgile ne portant aucune indication de personne, le vers du texte peut être considéré comme étant à la troisième, quoique ce soit Daphnis qui parle de lui-même, puisque c'est une épitaphe qu'il faut graver sur son tombeau. La citation que l'archevêque en tire passe à la première, puis qu'il veut dire : *Je suis le berger d'un beau troupeau;* et la fin du vers est mise à la seconde, par madame de Bouillon : *Tu es plus beau toi-même.* Or, notre langue n'admet pas cette indécision; si, dans la traduction, j'avais mis *plus beau lui-même encore,* je ren-

(1) *Enéide*, liv. IV, v. 692.
(2) *Encyclopédie*, mot *Application.*
(3) Ch. I, ℣ 6.
(4) Ch. I, ℣ 11.

(1) S. Jean, ch. XI, ℣ 21.
(2) *Psaume* XXXI, ℣ 1.
(3) *Bucol.*, égl. V, v. 44.

drais exactement le sens de Virgile, je ne rendrais pas celui de l'application.

J'ai insisté sur cette différence des langues, à laquelle beaucoup de personnes ne font pas assez d'attention, et qui serait propre à modifier profondément l'idée qu'on se fait quelquefois de la supériorité relative des langues anciennes sur les modernes.

Il fut un temps où il était permis aux prédicateurs de citer en chaire les auteurs profanes. Le Père Arnoux, jésuite, confesseur de Louis XIII, prêchait la passion; il vit entrer la reine Marie de Médicis, et comme l'usage voulait alors que le prédicateur, en voyant entrer un personnage si élevé, recommençât son discours, il lui adressa le vers qu'Enée dans Virgile adresse à Didon [1], lorsque celle-ci lui demande le récit de la prise et de la ruine de Troie :

Vous voulez, grande reine, que je renouvelle le récit d'une douleur inexprimable.

Virgile a encore été mis à contribution, et d'une manière bien mortifiante pour nous et bien spirituelle à la fois, par les Anglais, à l'occasion du malheur de la Hogue. Les flatteurs de Louis XIV avaient imaginé une médaille où ce prince était représenté sous la figure de Neptune menaçant les vents, avec cette légende *Quos ego....* [2], si souvent citée comme un exemple de phrase interrompue; le combat fut perdu, et toute l'habileté de Tourville, et toute la valeur des Français ne purent empêcher qu'on ne succombât sous le nombre. Alors les Anglais, à leur tour, firent frapper une médaille dont l'emblème était aussi l'image de Neptune, mais la légende était prise deux vers plus bas dans l'*Enéide*, elle signifiait :

Hâtez-vous de fuir et allez dire à votre roi que ce n'est pas à lui qu'appartient l'empire de la mer.

Ménage écrivant à madame de Sévigné sur les folies du carnaval, auquel la cérémonie des cendres allait mettre un terme, appliquait agréablement à ce changement soudain de ses dispositions les deux vers des *Géorgiques* [3] sur les batailles que se livrent les abeilles, et qu'on apaise en jetant sur elles une poignée de sable :

Mais tout ce fier courroux, tout ce grand mouvement,
Qu'on jette un peu de poudre, il cesse en un moment [4].

Le cardinal Baronius avait une dévotion si particulière à saint Marcel, qu'on ne doutait pas qu'il n'en prît le nom s'il arrivait à la papauté. Un devin, qu'il consultait sur sa bonne aventure, lui dit, en détournant le sens du vers que Virgile applique par une anticipation prophétique au jeune Marcellus, neveu d'Auguste, et son gendre, qu'une mort prématurée enleva à l'amour des Romains [1] :

Si tu viens à bout de vaincre les destins sévères, tu seras Marcellus.

(1) *Enéide*, liv. II, v. 3.
(2) *Enéide*, liv. I, v. 135.
(3) Liv. IV, v. 86.
(4) Traduction de Delille, qui a mis *sable* et non pas *poudre;* mais il faut ce mot, pour que le vers français puisse s'appliquer à la cérémonie des cendres.

AUTRES APPLICATIONS INGÉNIEUSES.

Nos livres saints ont fourni, plus encore que le prince des poëtes latins, des applications de toute sorte, tantôt graves et sérieuses, tantôt fines et mordantes, quelquefois d'une gaîté et d'une bouffonnerie qu'on ne croyait pas pouvoir en faire sortir. Voici des exemples :

C'est une belle et noble coutume chez les orateurs catholiques d'appuyer tout ce qu'ils vont dire de l'autorité d'un texte sacré, de citer avant d'entrer en matière quelques lignes de la Bible ou de l'Evangile, dont leur discours paraît n'être ensuite que le développement. Quelques-uns de ces textes ne sont qu'une pensée morale et générale à laquelle se rapportera toujours, quel qu'il soit, le discours entier; et celles-là auraient pu, sans une grande perte pour le prédicateur être remplacées par d'autres. Il y en a d'autres, au contraire, qui ont été choisies de manière à s'appliquer si parfaitement au sujet, qu'on les a remarquées et qu'une autre n'y eût pas fait autant d'effet. Parmi les applications de ce genre, on cite avec raison le texte de l'oraison funèbre de Turenne par Fléchier [2] :

Tout le peuple le pleura amèrement, et après avoir pleuré durant plusieurs jours, ils s'écrièrent : Comment est mort cet homme puissant qui sauvait le peuple d'Israël !

Le texte de l'oraison funèbre du duc et de la duchesse de Bourgogne, par le Père de la Rue, n'est pas moins heureusement choisi; l'orateur appliqua au désastre de 1712, ce passage de Jérémie [3] :

Pourquoi vous attirez-vous par vos péchés un tel malheur, que de voir la mort enlever du milieu de vous le père, la mère et l'enfant?

Voici une application moins sérieuse, mais peut-être plus ingénieuse encore. L'abbé de Villeroi n'avait pu obtenir des chanoines de Lyon d'être reçu dans leur chapitre; le roi le fit archevêque de Lyon, et le chapitre lui rendit les devoirs accoutumés. Villeroi voulut se prévaloir de son avantage et leur dit, en s'appliquant un verset d'un psaume [4] :

La pierre que les maçons avaient rejetée, est devenue la pierre angulaire de l'édifice.

(1) *Enéide*, liv. VI, v. 883.
(2) *Machabées*, liv. I, ch. 9, ℣ 20.
(3) Ch. XLIV, ℣ 7.
(4) *Psaume* CXVII, ℣ 22.

Un des chanoines lui répondit, en continuant la citation et récitant le verset suivant :

Cela a été fait par le Seigneur; et nous en sommes tout étonnés.

Seulement il y a dans ce français une dureté qui n'est pas dans le latin, parce que le mot *mirabile* indique aussi bien l'admiration que la surprise, de sorte que la phrase prononcée pouvait être prise également et comme un aveu que le chapitre s'était trompé autrefois, et comme une déclaration qu'il persistait dans son premier jugement.

Marmontel rapporte une gaîté de collége, comme il l'appelle, assez curieuse dans son espèce. Quelques mauvais plaisants ayant fait entrer un âne dans une école de théologie, ce fut parmi les écoliers à qui traiterait le nouveau venu avec le plus d'incivilité; ils firent tant qu'ils le chassèrent. Quand le tumulte fut apaisé, le professeur dit gravement pour leur apprendre à vivre :

Il est venu dans sa propre maison; et ce sont les siens qui n'ont pas voulu le recevoir[1].

Mais une des applications les plus bouffonnes qu'on ait jamais faites d'un passage des livres saints, est celle que Piron a tirée, au-devant de son *Voyage à Beaune*, d'un verset du psaume CXXVIII. Piron, qui était de Dijon, avait en plusieurs occasions injurié les Beaunois; et un jour qu'il était allé à Beaune pour assister au tir de l'arquebuse, il fut reconnu, poursuivi dans les rues de la ville par ses ennemis qui voulaient le battre, peut-être le tuer; du moins la narration très-gaie qu'il fait à un de ses amis des dangers qu'il a courus pendant ce voyage, laisse croire qu'on voulait lui faire un très-mauvais parti, il fut même blessé légèrement d'un coup d'épée. Il a pris pour épigraphe ce verset :

C'est sur mon dos que les pêcheurs ont battu le fer, et prolongé leur iniquité.

Or ces mots sont de David, qui les prend au figuré, et représente sous cette expression métaphorique les maux que ses ennemis lui avaient faits. Piron les détourne de leur sens figuré pour les prendre au propre, puis qu'on avait voulu lui donner et qu'il avait réellement reçu des coups; c'est ce qui rend sa citation si plaisante.

Le même fit une autre application moins risible sans doute, mais bien fine, des premiers mots de la doxologie. On lui récitait le commencement du poëme de *la Religion*, et ce commencement est d'une beauté si supérieure au reste du poëme, qu'on a supposé qu'il n'était pas de Racine le fils, mais bien de l'auteur d'*Esther* et d'*Athalie*. Piron ayant donc entendu ce commencement, et interrogé sur ce qu'il en pensait, se contenta de répondre : *Gloria Patri* (Gloire au Père).

(1) S. Jean, ch. I, ℣ 11. — *Voyez* ci-dessus, p. 107, a, les mêmes mots appliqués dans un bien autre sens.

Le fard dont usent quelquefois nos dames ne réussit point au grand jour. Une dame qui en avait mis à l'excès, recevait l'après-midi d'un beau jour d'été visite chez elle; quelqu'un lui conseilla malicieusement de fermer un peu les rideaux de ses fenêtres, en lui récitant ce vers qui commence l'opéra d'*Atys* de Quinault :

Sangaride, ce jour est un *grand jour* pour vous.

Le duc de Chabot ayant fait peindre une Renommée sur son carrosse, on lui adressa ces vers qui, dans les *Femmes savantes*[1], commencent le sonnet de Trissotin sur la fièvre de la princesse Uranie :

Votre prudence est endormie
De traiter magnifiquement
Et de loger superbement
Votre plus cruelle ennemie.

La Chaussée avait mis dans son *Ecole de la jeunesse*, ces deux vers si ridicules :

En passant par ici, j'ai cru de mon devoir
De joindre le plaisir à l'honneur de vous voir.

Piron, passant un jour dans le quartier qu'habitait La Chaussée, remit à la porte de celui-ci ces deux mêmes vers écrits sur une carte. Cette sorte de parodie, disent les auteurs des *Anecdotes dramatiques*[2], était aussi piquante qu'ingénieuse.

Ce qui donne à l'application le caractère le plus piquant, c'est lorsqu'on emploie un dicton populaire, un proverbe, à cacher la finesse de la pensée ou la malice de l'intention sous l'air de la simplicité et de la bonhomie.

Un soi-disant homme de cour offrait sa protection à un gentilhomme de province, le gentilhomme lui répondit doucement :

Je l'accepte, monsieur : les *petits présents* entretiennent l'amitié.

REMARQUE DE MARMONTEL.

« Le talent des applications suppose, dit Marmontel[3], avec un esprit juste, subtil et prompt, une mémoire richement meublée; et voilà pourquoi Virgile que tout le monde sait par cœur dès l'enfance, est de tous les auteurs profanes celui dont on a fait le plus d'heureuses applications. »

Le même critique remarque que de tous les jeux de l'esprit l'application est peut-être celui où il brille le plus par la justesse, la finesse, la singularité piquante, et surtout par l'à-propos de ces rencontres heureuses, espèces de hasards qui n'arrivent qu'à lui.

Les exemples donnés ici ont prouvé la vérité de cette observation.

(1) Acte III, sc. 2.
(2) Mot *Ecole de la jeunesse*.
(3) *Encyclopédie*, mot *Application*.

CHAPITRE TRENTE-HUITIÈME.

PARODIE.

DÉFINITION.

La *parodie* est une sorte d'allusion maligne aux expressions, aux phrases, aux discours d'un auteur; on rappelle ces diverses parties, soit en citant les mots eux-mêmes, soit en en mettant d'autres qui ont une grande analogie avec ceux de l'original, et en font ainsi une application ridicule; soit en les encadrant et les expliquant d'une manière malicieuse.

Le mot *parodie* est grec; il signifie à la lettre un chant composé à l'imitation d'un autre[1], parce qu'en effet la parodie consiste presque toujours à détourner dans un sens railleur quelquefois la prose, et plus souvent les vers qu'un autre a faits dans une vue différente.

LA PARODIE CHEZ LES ANCIENS.

Les Grecs faisaient des parodies. Hipponax d'Ephèse, poëte satirique qui florissait vers le milieu du VIe siècle avant notre ère, fut, selon Athénée[2] l'inventeur de ce genre de critique. Mais l'abbé Sallier, qui a fait un savant discours sur le sujet, ne croit pas qu'on puisse lui attribuer l'invention de toutes les sortes de parodies. Il croit qu'Hégémon de Thasos, qui fleurit environ un siècle après Hipponax, est le véritable inventeur de cette parodie dramatique, qui consiste à tourner en ridicule une tragédie tout entière.

Nous n'entendons parler ici que de la parodie de trait, non de celle qui consiste à tourner en ridicule un ouvrage entier, en en composant sur le même plan un autre où les mêmes situations ou inventions excitent le rire. Nous ne nous occupons que du style, et des emprunts faits à l'expression.

Après Hipponax, Epicharme de Syracuse employa aussi un peu la parodie dans un de ses poëmes; il fut suivi à cet égard par Cratinus, poëte de l'ancienne comédie, dans ses *Eunides*[3], par Hermippe, poëte du même temps, et par Aristophane qui a plusieurs fois mis sur la scène comique les héros des tragédies d'Euripide, en leur empruntant des vers ou des bouts de vers, qu'il livrait à la risée des Athéniens.

Les Romains ont aussi à toutes les époques fait des parodies. Virgile n'a pas échappé lui-même à ce genre de critique. Il avait commencé une de ses églogues par deux vers dont le sens était :

Dis-moi, Damète, à qui est ce troupeau? Est-ce celui de Mélibée?—Non, c'est celui d'Egon qui me l'a confié dernièrement.

Et comme il avait exprimé la question *A qui est ce troupeau*, par ces mots : *Cujum pecus*, qui formaient une locution vieillie, un critique parodia ainsi ces vers :

Dis-moi, Damète, *cujum pecus* est-il latin? — Non, pas du tout; c'est du latin d'Egon: c'est ainsi que parlent nos paysans.

Plus tard le goût des parodies ne se perdit pas. L'empereur Adrien ayant été critiqué par le poëte Florus qui disait :

Je ne veux point être César
Courir au milieu des Bretons,
Souffrir les frimas de Scythie;

lui répondit en vers parodiés[1] :

Je ne veux point être Florus,
Pour courir dans les cabarets,
Pour m'enterrer dans les tavernes
Et rouler enfin sous les tables.

LA PARODIE EN FRANCE.

La parodie n'a été nulle part plus cultivée que chez nous. Sans remonter au delà du siècle de Louis XIV, quelques scènes de la tragédie du *Cid* ne sont-elles pas parodiées d'une manière extrêmement piquante par Furetière et quelques-uns de ses amis? Corneille avait mis sur la scène un vieillard insulté par un homme dans la force de l'âge et vengé par son fils. Furetière a montré le vieux Chapelain à qui le poëte La Serre arrachait sa perruque et qui remettait sa vengeance entre les mains de Cassaigne (son élève pour la poésie).

Tous les vers de la tragédie sont d'ailleurs remplacés par des vers ridicules, mais composés à peu près de même. Voici, par exemple, l'exposition dans la tragédie :

LE COMTE.
Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi.
Il vous fait gouverneur du prince de Castille.

DON DIÈGUE.
Cette marque d'honneur qu'il met dans ma famille
Montre à tous qu'il est juste et fait connaître assez
Qu'il sait récompenser les services passés.

Voici le début de la parodie :

LA SERRE.
Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
Vous accable de dons qui n'étaient dus qu'à moi.
On voit rouler chez vous tout l'or de la Castille.

CHAPELAIN.
Les trois fois mille francs qu'il met dans ma famille
Témoignent mon mérite et font connaître assez
Qu'on ne hait point mes vers, pour être un peu forces.

La querelle est encore plus plaisamment parodiée. Voici la tragédie :

LE COMTE.
Ce que je méritais, vous l'avez emporté.

(1) Dumarsais, *Tropes*, part. III.
(2) Liv. XV, ch. 16.
(3) Athénée, liv. XV, ch. 16.

(1) Spartien, *Adrien*, ch. 16.

DON DIÈGUE.
Qui l'a gagné sur vous l'avait mieux mérité.
LE COMTE.
Qui peut mieux l'exercer en est bien le plus digne.
DON DIÈGUE.
En être refusé n'en est pas un bon signe.
LE COMTE.
Vous l'avez eu par brigue, étant vieux courtisan.
DON DIÈGUE.
L'éclat de mes hauts faits fut mon seul partisan.
LE COMTE.
Parlons-en mieux : le roi fait honneur à votre âge.
DON DIÈGUE.
Le roi, quand il en fait, le mesure au courage.
LE COMTE.
Et par là cet honneur n'était dû qu'à mon bras.
DON DIÈGUE.
Qui n'a pu l'obtenir ne le méritait pas.
LE COMTE.
Ne le méritait pas ! moi ?
DON DIÈGUE.
Vous.
LE COMTE.
Ton insolence,
Téméraire vieillard, aura sa récompense.
(Il lui donne un soufflet.)
DON DIÈGUE, mettant l'épée à la main.
Achève, et prends ma vie après un tel affront,
Le premier dont ma race ait vu rougir son front.
LE COMTE.
Et que penses-tu faire avec tant de faiblesse?
DON DIÈGUE.
O Dieu! ma force usée, en ce besoin me laisse!
LE COMTE.
Ton épée est à moi; mais tu serais trop vain
Si ce honteux trophée avait chargé ma main.
Adieu. Fais lire au prince, en dépit de l'envie,
Pour son instruction, l'histoire de ta vie:
D'un insolent discours ce juste châtiment
Ne lui servira pas d'un petit ornement.

Voici maintenant comment les parodistes ont tourné ces vers :

LA SERRE.
Ce que je méritais, tu me l'as emporté.
CHAPELAIN.
Qui l'a gagné sur toi l'avait mieux mérité.
LA SERRE.
Qui sait mieux composer en est bien le plus digne.
CHAPELAIN.
En être refusé n'en est pas un bon signe.
LA SERRE.
Tu l'as gagné par brigue, étant vieux courtisan.
CHAPELAIN.
L'éclat de mes grands vers fut mon seul partisan.
LA SERRE.
Parlons-en mieux : le roi fait honneur à ton âge.
CHAPELAIN.
Le roi, quand il en fait, le mesure à l'ouvrage.
LA SERRE.
Et par là je devais emporter les ducats.
CHAPELAIN.
Qui ne les obtient point ne les mérite pas.
LA SERRE.
Ne les mérite pas! moi?
CHAPELAIN.
Toi.
LA SERRE.
Ton insolence,
Téméraire vieillard, aura sa récompense.
(Il lui arrache sa perruque.)
CHAPELAIN.
Achève et prends ma tête après un tel affront,
Le premier dont ma muse a vu rougir mon front.
LA SERRE.
Et que penses-tu faire avec tant de faiblesse?
CHAPELAIN.
O Dieu! mon Apollon en ce besoin me laisse!
LA SERRE.
Ta perruque est à moi; mais tu serais trop vain
Si ce sale trophée avait souillé ma main.
Adieu. Fais lire au peuple, en dépit de Limière,
De tes fameux travaux l'histoire tout entière.
D'un insolent discours ce juste châtiment
Ne lui servira pas d'un petit ornement.
CHAPELAIN.
Rends-moi donc ma perruque.
LA SERRE.
Elle est trop malhonnête.
De tes lauriers sacrés va te couvrir la tête.
CHAPELAIN.
Rends la calotte au moins.
LA SERRE.
Va, va, tes cheveux d'ours
Ne pourraient sur ta tête encor durer trois jours.

On voit facilement ce qu'il y a de plaisant à mettre en scène, au lieu de trois guerriers, et l'honneur de l'un d'eux, la vie du second et l'amour du troisième, trois mauvais rimeurs, se disputant à l'occasion d'une vieille perruque; aussi, un peu plus loin, don Diègue demandant vengeance à son fils, et lui remettant son épée, résume toute la situation dans ces trois mots : *Meurs ou tue*. Et Chapelain remettant aussi sa vengeance à Cassaigne, met à la place : *Rime ou crève*. C'est le sublime de la parodie, dit Marmontel [1].

Racine a, dans sa comédie des *Plaideurs* [2], parodié presque mot pour mot un vers célèbre de la même tragédie. Corneille dit en parlant de don Diègue :

Ses rides sur son front ont gravé ses exploits.

Dans Racine, l'Intimé dit de son père :

Il gagnait en un jour plus qu'un autre en six mois :
Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.

Mais il parle ici des exploits d'huissier, tandis que dans la tragédie il est question des hauts faits d'armes de don Diègue. On prétend que le grand Corneille eut la faiblesse d'être sensible à ces railleries, bien déplacées, au reste, chez celui dont il avait été le maître.

J'ai déjà cité [3] ces beaux vers de Boileau :

En vain contre le *Cid* un ministre se ligue :
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.

Le comte de La Touraille a parodié ce dernier vers à la fin d'une épigramme contre Clément (de Dijon), à propos de sa tragédie de *Médée*.

Clément très-inclément, Zoïle de Voltaire,

(1) *Encyclopédie*, mot *Parodie*.
(2) Acte I, sc. 5.
(3) Page 84, a.

Vous qui le déchirez sans rime ni raison,
Ecrivez un peu mieux ou tâchez de vous taire :
Tout Paris pour Médée a les yeux de Jason.

Depuis cette époque, comme auparavant, les parodistes n'ont pas manqué de profiter des faux sens, des métaphores hasardées, des figures incohérentes, des mauvaises expressions de toute sorte qu'ils rencontraient dans les auteurs, pour les couvrir de ridicule en les reproduisant ou y faisant allusion.

M. Baour-Lormian, l'auteur des *Trois mots*, rassemble dans sa première satire[1] quelques expressions outrées de Lebrun le lyrique, et fait ainsi une critique très-vive du style de ce poëte :

On connaît dans Paris son pouvoir souverain :
Les vers qu'il martela *survivront à l'airain.*
A des *insectes rois* il déclare la guerre;
Il *fait rire son arc, enivre le tonnerre,*
Roule un bleuâtre éclat en des yeux menaçants,
Ne craint pas de mourir, fier de *sortir du temps;*
Fait au front d'un monarque *expirer la couronne,*
De la *postérité* hardiment *s'environne,*
Dénonce à Flore, au lis *l'insolence* des vents,
Jusqu'au sein des enfers porte ses *pas vivants,*
Peint de gloire et d'orgueil les *âmes effrénées,*
Se plongeant à sa voix *au fond des destinées,*
Et *fuyant* d'un essor subit, inattendu,
A travers le péril et l'obstacle *éperdu;*
Jeune de verve vole en des plaines arides
Pour imposer silence aux hautes pyramides,
Tente le vaste Olympe, et, libre d'ennemis,
S'assied en conquérant sur les *siècles soumis.*

Madame de Genlis, dans ses *Souvenirs de Félicie*[2], rapporte, en l'attribuant à un Allemand de sa connaissance, une pièce assez piquante qu'elle a aussi composée de morceaux pris de côté et d'autre, dans les auteurs contemporains les plus célèbres, d'Alembert, Guibert, Garat, Diderot, etc. C'est un éloge de *madame la baronne de Klopskrakerstock, née Pflekalkreuken*, qui n'a guère que cinq ou six pages et où elle intercale les phrases ridicules, alambiquées ou inintelligibles qu'elle a remarquées particulièrement chez les encyclopédistes et leurs amis. Elle commence ainsi :

Je laisse aux chercheurs de date et aux compilateurs le soin de faire naître et mourir madame la baronne, etc.;

parce que d'Alembert a employé cette tournure bizarre au début de son éloge de Bernouilli. Elle ajoute qu'elle veut

Tracer l'éloge de cet être céleste, de cette fille du soleil;

parce que cette expression prétentieuse et emphatique se trouve dans l'éloge de mademoiselle de Lespinasse, par Guibert. Diderot ayant imprimé que s'il voulait peindre la gaîté, la raison et la volupté réunies, il les appellerait *philosophie*, la même phrase est reprise par la parodiste, qui dit qu'elle nommerait ces qualités *Klopskrakerstock*. Elle transcrit enfin, pour l'appliquer à son héroïne, ce morceau d'ailleurs assez mauvais dont les parties se trouvent aussi dans les mêmes ouvrages :

Elle était toujours mise uniment; tout ce qu'elle portait était frais et bien assorti. Elle savait que les filles brunes qui sont sages, et qui cependant aiment à plaire, ne portent ni les blondes, ni le linge, ni les habits d'un beau blanc, parce qu'il les ferait paraître d'un incarnat noir et terne; et que les femmes coquettes portent les couleurs qui jurent avec le doux incarnat de la pudeur, en un mot qu'elles mettent sur toute leur figure les enseignes qui appellent à grands cris les passions.

Autant de mots, autant de parodies.

Terminons par la citation d'une parodie fort heureuse qu'on trouve dans les *Comédiens*[1] de Delavigne. Tout le monde se rappelle le fameux vers de Corneille[2].

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? — Qu'il mourût.

C'était une bonne fortune de rendre ce vers-là comique. Granville raconte comment il a perdu son oncle.

Il vivait au Mogol en forban retiré.
Quand il fut par la mort surpris, contre son gré,
La faculté du lieu le traita, Dieu sait comme!
Ils étaient trois docteurs et pourtant....
PEMBROCK.
Le pauvre homme
Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?
GRANVILLE.
Qu'il mourût.

CHAPITRE TRENTE-NEUVIÈME.

CENTONS ET BOUTS-RIMÉS.

CENTON; DÉFINITION.

Le *centon* est une espèce d'application d'un genre peu estimable; il recueille de côté et d'autre dans un ouvrage déterminé, des bouts de vers avec lesquels il recompose des vers entiers : c'est même de là que lui vient son nom, puisque le mot latin *cento* signifie une pièce de drap recousue à un habit; mais il en diffère d'abord en ce qu'il n'a pas pour objet de placer ses extraits d'une manière ingénieuse et piquante, ensuite en ce qu'il n'admet que des mots tirés d'un certain ouvrage, tandis que l'application prend partout, et altère souvent l'ordre ou la pensée de l'auteur.

Ausone, à la prière de l'empereur Valentinien, a fait un épithalame en centon sur des vers de Virgile. Dans la lettre qui le précède et qu'il adresse à Paulus, il explique les règles de cette

(1) Page 7, édit. de 1821.
(2) T. II, p. 248, édit. de 1807.

(1) Acte I, sc. 2.
(2) *Horace*, acte III, sc. 6.

sorte de travail, et le peu de cas qu'on doit en faire.

« Lis encore, lui dit-il, cet opuscule frivole et sans valeur, qui n'a été ni martelé par le travail, ni limé par l'étude ; où l'on ne trouve ni la vivacité des saillies, ni la maturité de la réflexion. Les premiers qui se sont divertis à ce genre de composition, l'appelèrent *centon*. C'est un pur travail de mémoire : rassembler des lambeaux épars, et former un tout de ces découpures ; cela peut mériter un sourire, plutôt qu'un éloge.... C'est une honte que de prostituer à ce burlesque usage la majesté du vers virgilien. Mais que faire? On me l'avait ordonné; et celui-là m'en priait qui avait le droit de commander : je veux dire l'empereur Valentinien, homme érudit à mon sens ; lequel un jour s'était ainsi amusé à décrire une noce, en vers habilement choisis, ma foi, et disposés avec esprit. Il voulut, dans un défi, éprouver à quel point il nous surpasserait, et il nous demanda une composition semblable sur le même sujet.... Reçois donc un opuscule où, avec des vers décousus, j'ai fait un récit suivi, un tout avec des parties diverses, du burlesque avec des idées sérieuses, et avec le bien d'autrui le mien.... Et si tu permets que je t'instruise, je vais te définir le centon : c'est un échafaudage poétique construit de morceaux détachés et de divers sens ; on accole deux hémistiches différents pour en former un vers, ou on joint un vers et la moitié du suivant à la moitié d'un autre. Placer deux vers entiers de suite serait une maladresse, et trois à la file, une pure niaiserie [1]. »

Après quelques autres détails sans intérêt ici, Ausone entre en matière, et fait en effet le centon promis, tiré tout entier des vers de Virgile.

Proba Falconia, savante et pieuse dame qui vivait dans le ve siècle, a fait en centon sur des vers de Virgile un abrégé de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui n'a guère moins de sept cents vers.

On est bien revenu aujourd'hui de tous ces enfantillages, personne ne veut plus perdre son temps à rassembler péniblement les bouts de vers d'un autre pour exprimer ses propres pensées ; on aime mieux, et avec raison, trouver par soi-même l'expression convenable.

BOUTS-RIMÉS.

Les bouts-rimés sont une espèce de centon où l'on affecte d'employer à la fin des vers les mêmes mots qui terminent déjà d'autres vers.

Vers l'année 1678, madame Deshoulières imagina de composer une épître de sa chatte à quelque chat du voisinage ; cette idée lui parut si heureuse qu'elle rima, tant en lettres qu'en réponses, quinze pièces aujourd'hui plus ennuyeuses les unes que les autres.

(1) *Traduction* de M. Corpet, t. II, p. 103 et suiv. de l'*Ausone latin-français* de Panckoucke, 1843.

Entre ces pièces, il y en a trois ou quatre qui sont en bouts-rimés ; je vais citer seulement, pour donner une idée de ce centon, les premiers vers de deux de ces épîtres.

Tata, chat de madame la marquise de Montglas, avait écrit à Grisette, chatte de madame Deshoulières. Grisette lui répondit :

Comment osez-vous me *conter*
Les pertes que vous avez *faites* ?
En amour, c'est mal *débuter*,
Et je ne sais que moi, qui voulût *écouter*
Un pareil conteur de *fleurettes*, etc.

Blondin, chat des jacobins de la rue Saint-Honoré, écrivit à son tour à sa voisine Grisette sur les rimes de la pièce précédente.

Je ne veux pas vous en *conter*,
Dans tout le fracas que vous *faites*
Je n'ai pas de quoi *débuter*
Assez bien pour vous plaire et me faire *écouter*
Des chattes, comme vous, friandes de *fleurettes*, etc.

Il faut avouer que tous ces jeux d'esprit présentent bien peu d'intérêt, et que le mérite de la difficulté vaincue y est trop petit pour qu'il soit raisonnable de le chercher.

La plupart du temps on entend aujourd'hui par *bouts-rimés*, non pas des vers entiers dont on rapporte ou dont on copie les derniers mots ; mais ces derniers mots seulement, isolés, détachés, et proposés aux poëtes comme des fins de vers qu'ils ont à remplir. C'est une espèce de problème littéraire à résoudre.

Ce genre de travail doit son origine à Dulot, mauvais poëte qui vivait au milieu du XVIIe siècle. Voici ce qu'en dit Ménage, dans la préface qu'il a ajoutée au poëme de Sarrazin, intitulé *Dulot vaincu*, ou *la Défaite des bouts-rimés*, dont il a donné une édition après la mort de l'auteur. « Les bouts-rimés n'ont été connus que depuis quelques années : l'extravagance d'un poëte ridicule, nommé Dulot, donna lieu à cette invention. Un jour, comme il se plaignait, en présence de plusieurs personnes, qu'on lui avait dérobé quelques papiers, et particulièrement trois cents sonnets qu'il regrettait plus que tout le reste, quelqu'un s'étonnant qu'il en eût fait un si grand nombre, il répliqua que c'étaient des *sonnets en blanc*, c'est-à-dire des *bouts-rimés* de tous ces sonnets qu'il avait dessein de remplir. Cela sembla plaisant ; et depuis on commença à faire par une espèce de jeu, dans les compagnies, ce que Dulot faisait sérieusement, chacun se piquant à l'envi de remplir facilement et heureusement les rimes bizarres qu'on lui donnait.... Il y eut un recueil imprimé de cette sorte de sonnets en l'année 1649. »

EXEMPLES DE BOUTS-RIMÉS.

Je ne citerai que deux exemples de cette recherche puérile : je les prendrai tous deux dans les œuvres de madame Deshoulières. Cette dame

a rempli d'une manière assez ingénieuse, dans un sonnet sur l'or, et dans un second sur Louis XIV, les bouts-rimés que voici : 1° *pluie, univers, découverts, essuie, fuie, déserts, enfers, ennuie, lézard, fard, canaille, animal, bataille, mal;* et 2° *flageolet, décalogue, roitelet, églogue, châtelet, pédagogue, mulet, dogue, écuré, procuré, belles, Hellespont, répond, nouvelles.*

On remarquera combien ces mots ont peu de rapport entre eux; c'est ce que l'on cherche presque toujours quand on donne des bouts-rimés à remplir : car c'est une difficulté que de mettre de la suite dans des idées qui paraissent tout à fait incohérentes.

Voici, au reste, comment notre auteur a rempli ceux que je viens de citer :

SUR L'OR.

Ce métal précieux, cette fatale *pluie*
Qui vainquit Danaé peut vaincre l'*univers;*
Par lui les grands secrets sont souvent *découverts,*
Et l'on ne répand point de larmes qu'il n'*essuie.*

Il semble que sans lui tout le bonheur nous *fuie :*
Les plus grandes cités deviennent des *déserts,*
Les lieux les plus charmants sont pour nous des *enfers,*
Enfin tout nous deplaît, nous choque et nous *ennuie.*

Il faut pour en avoir ramper comme un *lézard.*
Pour les plus grands défauts c'est un excellent *fard.*
Il peut en un moment illustrer la *canaille.*

Il donne de l'esprit au plus lourd *animal;*
Il peut forcer un mur, gagner une *bataille;*
Mais il ne fit jamais tant de bien que de *mal.*

SUR LOUIS LE GRAND.

Pour chanter un héros quittons le *flageolet,*
Louis cède au seul roi qui fit le *Décalogue.*
Par lui l'aigle est réduit au vol du *roitelet,*
Et son nom est trop grand pour la champêtre *églogue.*

La chicane mourante au fond du *Châtelet,*
Lui seul aux autres rois servant de *pédagogue,*
Tous ses voisins forcés à garder le *mulet,*
L'hérésie enchaînée à ses pieds comme un *dogue,*

De vices et d'erreurs son état *écuré,*
Le calme à l'univers par ses soins *procuré,*
Tout met enfin sa vie au-dessus des plus *belles.*

Il vient d'humilier l'orgueil de l'*Hellespont;*
A ses vastes projets la fortune *répond,*
Et va lui préparer des victoires *nouvelles.*

CHAPITRE QUARANTIÈME.

IRONIE.

DÉFINITION.

L'*ironie*, ou la *dissimulation*, est un trope de phrase par lequel on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit[1].

Lorsque les prêtres de Baal invoquaient vainement cette fausse divinité pour en obtenir un miracle que le prophète Elie savait bien qu'ils n'obtiendraient pas, ce saint homme les poursuivait par une ironie très-piquante[2].

(1) Dumarsais, *Tropes*, part. II, ch. 14.
(2) *Rois*, liv. III, ch. 18, ℣ 27.

Criez plus haut. Votre dieu est bien un dieu; mais il est peut-être en affaire ou à la promenade, ou en voyage, ou enfin il dort : éveillez-le.

Cicéron a fait un fréquent usage de l'ironie. Dans son discours *sur les Supplices*[1], après avoir montré combien Verrès a été inhabile et cruel dans son administration, il s'écrie :

O l'illustre général! ce n'est plus avec le vaillant Aquilius, c'est avec les Paul-Emile, les Scipions et les Marius qu'il faut le comparer. Quelle prévoyance durant les alarmes et les dangers de sa province! Lorsqu'il voyait dans la Sicile les esprits des esclaves agités à cause de la guerre des déserteurs en Italie, qu'elle terreur n'a-t-il pas imprimée pour les contenir dans la soumission? Il ordonne de les arrêter : qui ne tremblerait à cet ordre? Il veut que les maîtres plaident leur cause; quoi de plus effrayant pour les esclaves? Il prononce enfin qu'ils lui paraissent chargés du crime dont on les accuse. Il semble que, par le supplice et par la mort d'un petit nombre, il veuille éteindre le feu de la rébellion qui commençait à paraître. Que s'ensuit-il? le fouet, le feu, la torture et la croix dernier instrument destiné pour le supplice des condamnés et pour intimider les autres. Ils furent cependant délivrés de tous ces maux. Qui doute que Verrès n'ait imprimé la crainte la plus vive dans l'esprit de tous les esclaves, quand ils virent un préteur assez indulgent pour consentir que les hommes condamnés pour crime de conjuration rachetassent leur vie, et que le bourreau même leur servît d'entremetteur.

(Trad. de VILLEFORE, revue par DE WAILLY.)

Le même orateur emploie la même formule pour se moquer de Pison qui se vantait de n'avoir jamais désiré le triomphe. Cicéron blâme ironiquement ceux qui l'avaient obtenu avant lui[2].

Que Pompée est malheureux de ne pouvoir profiter de votre conseil! Ah! qu'il a eu tort de ne point avoir eu de goût pour votre philosophie! Il a eu la folie de triompher trois fois! Je rougis, Crassus, de votre conduite. Quoi! vous avez brigué l'honneur du triomphe avec tant d'empressement!

(Trad. de DUMARSAIS, *Tropes*, part. II, ch. 14.)

EXEMPLES TIRÉS DE NOS AUTEURS.

Boileau, critiquant fort vivement Perrault dans les *Réflexions critiques* qui précèdent la traduction du *Traité du sublime*[3], dit avec beaucoup de finesse :

M. Perrault m'a prié de si bonne grâce lui-même de lui montrer ses erreurs, qu'en vérité je ferais conscience de ne lui pas donner sur cela quelque satisfaction. J'espère donc lui en faire voir plus d'une dans le cours de ces remarques. C'est la moindre chose que je lui dois pour reconnaître les grands services que feu M. son frère le médecin, m'a, dit-il, rendus en me guérissant de deux grandes maladies.

Et il raconte aussitôt comment ce médecin, l'ayant autrefois saigné au pied pour le guérir

(1) N° 14.
(2) *In Pisonem*, n° 58.
(3) Réflexion 1re.

d'un asthme, il avait été obligé de garder le lit trois semaines, sans être soulagé le moins du monde de sa difficulté de respirer.

Une pièce tout entière peut être ironique, l'épître du Père Ducerceau à M. Joly de Fleury, avocat général au parlement, est une ironie perpétuelle pleine de principes excellents cachés sous des contre-vérités; mais l'auteur en s'y plaignant de la décadence du bon goût, y devient quelquefois la preuve de la vérité et de la justice de ses plaintes.

Une lettre que madame de Sévigné écrit à M. de Grignan[1] est aussi toute en ironie. M. de Grignan s'était plaint en riant de sa fille : madame de Sévigné lui répond sur le même ton.

Une pièce bien célèbre, et digne de l'être, la satire neuvième de Boileau est une ironie depuis le commencement jusqu'à la fin. Boileau paraît y faire le procès à son Esprit trop disposé à dire la vérité sur les mauvais auteurs; il les loue outre mesure et les rend plus ridicules encore par ces éloges. Voici quelques vers de la fin de cette satire, c'est son Esprit qui lui répond :

Toutefois, s'il le faut, je veux bien m'en dédire,
Et, pour calmer enfin tous ces flots d'ennemis,
Réparer en mes vers les maux qu'ils ont commis.
Puisque vous le voulez, je vais chanter de style.
Je le déclare donc : Quinault est un Virgile;
Pradon comme un soleil en nos ans a paru;
Pelletier écrit mieux qu'Ablancourt ni Patru;
Cotin, à ses sermons traînant toute la terre,
Fend les flots d'auditeurs pour aller à sa chaire;
Sofal est le phénix des esprits relevés;
Perrin.... Bon, mon Esprit! courage, poursuivez.
Mais ne voyez-vous pas que leur troupe en furie
Va prendre encor ces vers pour une raillerie?

Andrieux, dans un de ses jolis contes intitulé *le Procès du sénat de Capoue*, fait tenir à un vieux sénateur le discours suivant. Il s'agit pour le peuple de nommer de nouveaux sénateurs à la place des anciens, et Pacuvius leur propose d'en choisir dont tout le monde soit content.

Voici donc, citoyens, le parti qu'il faut suivre :
Parmi ces sénateurs que le destin vous livre,
Que chacun, à son tour, sur la place cité,
Vienne entendre l'arrêt qu'il aura mérité;
Mais avant qu'à nos lois sa peine satisfasse
Il faudra qu'au sénat un autre le remplace;
Que vous preniez le soin d'élire parmi vous
Un nouveau sénateur de ses devoirs jaloux,
Exempt d'ambition, de faste, d'avarice,
Ayant mille vertus sans avoir aucun vice,
Et que tout le sénat soit ainsi composé.
Vous voyez, citoyens, que rien n'est plus aisé.

Ce dernier vers après l'énumération de tant de qualités non pas seulement difficiles, mais impossibles à rencontrer réunies, est une ironie excellente.

Il a paru au commencement de ce siècle, dans un *Almanach des Muses*, et sous le nom de M. Boutroux (de Montargis), auteur bien peu connu d'ailleurs, une satire très-plaisante sur un point littéraire assez curieux : *L'Art de composer des romans dans le goût du jour*. Alors les romans sombres, et mystérieusement intrigués, comme *les Mystères d'Udolphe*, d'Anne Radcliffe; *le Moine*, de Lewis; *le Bertram*, de Mathurin, étaient en grande faveur. M. Boutroux a saisi adroitement le côté plaisant de cette manie, et critiqué vertement, en ayant l'air de les recommander, les moyens devenus lieux communs, et les fictions inadmissibles qui déparaient ces ouvrages. Sans doute il est facile au critique, s'il lit la pièce entière, d'y reprendre un écrivain souvent peu habile, un poëte inexpérimenté qui ne sait pas tirer tout le parti désirable d'une situation donnée, ni choisir l'expression la plus capable de rendre énergiquement sa pensée, qui laisse tomber ses vers deux à deux, y souffre les chevilles, les épithètes oiseuses et les mauvaises répétitions; il sera impossible de ne pas reconnaître chez lui cet excellent esprit, ce bon sens français qui saisit du premier coup le mauvais partout où il se trouve, le met en relief et le rend assez ridicule pour que personne n'ose plus le défendre.

Voici les premiers vers de cette satire :

Voulez-vous composer un roman bien tragique,
Qui passe de nos jours pour un chef-d'œuvre unique?
Dans un lieu bien désert, inculte, inhabité,
Peignez un vieux château tombant de vétusté.
Que de longs corridors, régnant dans son enceinte,
Y forment un dédale, un obscur labyrinthe;
Que la triste chouette au milieu des débris
Y fasse retentir ses lamentables cris.
De cent portes de fer que la chute effroyable
Y produise un grabuge, un vacarme du diable.
Ajoutez à cela des souterrains voûtés,
Humides, ténébreux, surtout ensanglantés;
Des cadavres épars, des ossements sans nombre,
Des serpents venimeux, des chiens hurlant dans l'ombre.
Pour que votre tableau fasse encor plus d'effet,
Entourez le château d'une vaste forêt,
Dont les arbres touffus, aussi vieux que le monde,
Inspirent une horreur solennelle et profonde.
Plus loin, réservez-vous un petit chemin creux,
Un sentier bien étroit entre deux rocs affreux;
Puis, à quelque distance, un petit ermitage
Isolé tristement sur un coteau sauvage.
Quand vous aurez ainsi disposé tous vos plans,
Dans votre chemin creux mettez-moi des brigands,
Et dans votre ermitage un vieil anachorète
Depuis quelque cent ans habitant sa retraite :
Depuis quelque cent ans! vous voyez que déjà
Le roman prend figure et qu'il étonnera.
Quand à votre château, vrai chef-lieu de la scène,
D'en tirer bon parti ne soyez point en peine :
Il sera la demeure ou plutôt le manoir
De quelque vieux jaloux, bien scélérat, bien noir,
Et qui, ne respirant que vengeance et que crime,
Y retient dans ses fers quelque jeune victime.
Faites de ce brutal le plus laid des tyrans,
Un ogre véritable à manger les enfants.
Maintenant choisissez une nuit bien obscure;
Qu'aux éclats de la foudre unissant leur murmure
Les vents avec fureur mugissent dans les airs;
Qu'un déluge nouveau menace l'univers;
Qu'un jeune cavalier errant à l'aventure,

(1) Le 5 juillet 1671.

Brave comme César et charmant de figure,
De l'antique forêt parcourant les détours,
S'y trouve fourvoyé, sans guide, sans secours.
Cependant un éclair a sillonné la nue :
Le gothique chateau s'est offert à sa vue.
Il s'approche joyeux de trouver un réduit
Dans lequel il pourra passer du moins la nuit, etc.

Le spirituel roman de *Jérôme Paturot,* qui a mérité et obtenu un si grand succès, est une ironie perpétuelle où l'auteur en faisant louer les vices et les travers du siècle par un personnage ridicule, les livre à la risée et au mépris des gens sensés. Dès le premier chapitre, Jérôme Paturot qui avait été un de ceux qu'on appela plus tard *poëtes chevelus,* parce que comme eux

Il avait eu la physionomie dévastée et une chevelure renouvelé des rois Mérovingiens,

raconte à son historien quel fut le succès de la pièce qui introduisit au Théâtre-Français les œuvres de l'école romantique :

Je vous ai parlé tout à l'heure de la première représentation d'*Hernani.* C'est là que nous fûmes beaux! Jamais bataille rangée ne fut conduite avec plus d'ensemble, enlevée avec plus de vigueur. Il fallait voir nos chevelures. Elles nous donnaient l'aspect d'un troupeau de lions. Montés sur un pareil diapason, nous aurions pu commettre un crime : le ciel ne le voulut pas. Mais la pièce! comme elle fut accueillie! quels cris! quels bravos! quels trépignements! Monsieur, les banquettes de la Comédie francaise en gardèrent trois ans le souvenir. Dans l'état d'effervescence où nous étions, on doit nous savoir gré de ce que nous n'avons pas démoli la salle. Toute notion du droit, tout respect de la propriété semblaient éteints dans nos âmes. Dès la première scène, ce fut moi qui donnai le signal sur ces deux vers :

Et reçoit tous les jours, malgré les envieux,
Le jeune amant sans barbe à la barbe du vieux.

Depuis ce moment jusqu'à la chute du rideau, ce ne fut qu'un roulement. Quand Charles-Quint s'écria :

Croyez-vous donc qu'on soit si bien dans cette armoire?

la salle ne se possédait déjà plus; elle fut enlevée par la scène des tableaux, et le fameux monologue l'acheva. Si le drame avait eu six actes, nous tombions tous asphyxiés. L'auteur y mit de la discrétion : nous en fûmes quittes pour quelques courbatures.

Le genre épistolaire, comme tout ce qui est d'un style léger et sans prétention, admet très-souvent l'ironie. Voiture écrivait à un joueur qui avait perdu la plus grande partie de son avoir :

On m'a dit, monsieur, que, considérant que plusieurs héros se sont perdus par leur bagage, vous vous êtes défait du vôtre, et qu'ayant lu dans l'*Histoire romaine* que leurs cavaliers[1] mettaient pied à terre pour faire de plus grands exploits, vous vous êtes résolu d'éloigner tous vos chevaux. Voyez ce que c'est que de lire.... Peut-être que vous en recevrez quelques incommodités; mais il est bien honorable de pouvoir dire comme Bias, qui vous est si connu, que vous avez avec vous tout ce qui vous appartient, etc.

La lettre est un peu longue, et la plaisanterie trop continuée devient lourde et fatigante; mais cette forme est piquante et agréable si l'écrivain sait se tenir dans de justes bornes.

REMARQUE DE BEAUZÉE.

Beauzée a fait sur l'ironie une remarque analogue à celle que j'ai rapportée de lui sur l'allégorie; il croit que ce n'est pas un trope, mais une figure de pensée, attendu que ce n'est pas un mot particulier qui est pris dans un sens détourné; que ce mot, au contraire, conserve exactement sa signification propre, et que c'est la moquerie, la plaisanterie, l'*illusion,* comme l'appelle Quintilien, qui fait voir qu'en effet cette signification ne doit pas s'appliquer à tel ou tel objet. Cette distinction, comme on l'a vu plus haut, n'a pas une grande importance, du moment qu'on distingue les *tropes de mots* des *tropes de phrases,* ceux-ci étant en effet des figures de pensée, analogues toutefois aux tropes par le changement de signification.

FIGURES DÉPENDANT DE L'IRONIE.

On a distingué diverses variétés dans l'ironie; ces distinctions sont peu utiles. L'*antiphrase,* ou *contre-vérité,* est une sorte d'ironie qui ne tombe que sur un mot, comme quand nous disons d'un fripon : *cet honnête homme.* Les Grecs avaient appelé les Furies les *Euménides*, c'est-à-dire les *douces d'esprit* : c'était une *antiphrase.*

L'*astéisme,* ou *astisme,* est une espèce d'ironie délicate, par laquelle on déguise la louange ou la flatterie sous le voile du blâme, ou l'instruction sous celui de la louange. Tel est, dans le second chant du *Lutrin,* l'éloge que la Mollesse personnifiée fait de Louis XIV, en se plaignant de son activité.

Le *charientisme* est aussi une espèce d'ironie délicate, où on laisse entendre, plutôt qu'on ne l'exprime, ce qu'il y a de piquant dans la pensée.

Le *chleuasme,* le *diasyrme* sont des ironies dédaigneuses ou malignes; le *sarcasme* est une ironie cruelle, par laquelle on cherche à faire toute la peine possible à celui que l'on attaque.

Il vaut mieux, au lieu de se rappeler péniblement tous ces noms, déterminer l'espèce d'ironie par un adjectif; c'est à la fois le moyen le plus clair et le plus facile.

(1) Zeugme singulier; Voiture veut dire les cavaliers *des Romains*, et il n'y a auparavant que l'*Histoire romaine.* Voyez p. 72 et 73.

SECTION CINQUIÈME.

LES FIGURES DE PENSÉE.

CHAPITRE QUARANTE ET UNIÈME.

CLASSIFICATION DES FIGURES DE PENSÉE.

DÉFINITION.

J'ai dit que les figures de pensée consistent non dans le choix ou la signification des mots, comme les figures de mots ou les tropes; ni dans leur syntaxe, comme les figures de construction; mais dans la tournure particulière que l'on donne à l'expression de la pensée.

Il résulte de là que ces figures, à la différence des autres, ne tiennent pas du tout à tel ou tel idiome; qu'elles peuvent, par conséquent, passer dans une traduction, tandis que les figures de mots n'y passent presque jamais.

Grimm rapporte que le musicien Philidor, faisant répéter fort tard un opéra de sa composition, recommandait à l'orchestre un jeu extrêmement doux : « Les *sourdines*, disait-il, messieurs, les *sourdines*. » Un des concertants, aussi mécontent de la musique, à ce qu'il semble, que tourmenté par la faim, s'écria : « *Ils* sont *doublement* heureux. » Il faisait semblant d'entendre : *Les sourds dînent*. Ce calembour par décomposition tient évidemment à la langue française, et il serait impossible de le refaire, soit en italien, soit en anglais, soit en allemand.

Au contraire si, par une *déprécation*, je m'adresse à la Divinité pour la prier de détourner de moi quelques malheurs; si, par une *prosopopée*, je fais parler les morts, les absents ou les êtres inanimés; si, par un *dialogisme*, je rapporte sous la forme animée de la conversation les raisons de deux personnages qui ne sont pas d'accord, il est bien évident que je pourrai reproduire dans toutes les langues les mêmes formes de discours : c'est donc un caractère de généralité que l'on peut dire inhérent aux figures de pensée, et qui les distingue essentiellement des figures de mots de toute sorte.

Les figures de pensée sont fort nombreuses : on peut cependant en réduire le nombre, si l'on remarque qu'il y en a beaucoup parmi celles qu'ont énumérées les rhéteurs, qui ne se distinguent que par des nuances imperceptibles, et qui rentrent ainsi dans les autres. On pourra donc se dispenser de les étudier en détail.

Ajoutez à cela l'exagération de la synonymie. La même forme de langage a souvent trois ou quatre noms en grec, et autant en latin; et nous avons, nous autres Français, accepté toutes ces dénominations. Si ces noms peuvent se trouver avec avantage dans un dictionnaire, il est visible qu'au contraire un livre dogmatique doit réunir sous le même titre tous ceux qui ne diffèrent pas par leur sens. Cela nous permettra de réduire des deux tiers au moins, peut-être des trois quarts, le nombre des figures que nous aurions pu rassembler ici.

ESSAIS DE CLASSIFICATION.

Il n'est pas facile de classer les figures de pensée : elles n'ont pas des caractères matériellement différents, comme les figures de mots ou les figures de construction. Il y a donc beaucoup d'arbitraire dans la division qu'on en fait; et quand même on adopterait le principe de la classification, on ne serait pas du tout certain de s'entendre sur les conséquences.

Les anciens rhéteurs, par exemple, partant de ce principe proclamé chez eux, que l'orateur a trois devoirs à remplir : qu'il doit plaire, qu'il doit instruire, qu'il doit toucher, avaient cru pouvoir distribuer les figures de pensée sous ces trois titres : figures destinées *à plaire*, figures destinées *à instruire*, figures destinées *à toucher*.

Hurtaut, en particulier, dont le *Manuel de rhétorique*[1] résume très-exactement l'enseignement littéraire de l'Université de Paris à la fin du siècle dernier, partage les figures de cette manière, et en compte huit pour la première catégorie, quatorze pour la seconde, treize pour la troisième.

Mais quand il vient à les énumérer, c'est là qu'on voit combien sa division est insoutenable. Il croit que l'*apostrophe* et la *prosopopée*, qui sont au nombre des figures les plus véhémentes, sont destinées à plaire, parce qu'en effet elles reposent toujours sur une fiction; mais comme elles ne sont jamais employées que quand l'orateur est animé lui-même d'une vive passion, il en résulte qu'elles sont en fait bien plus propres encore à émouvoir. Il en est de même de toutes les autres, qu'on peut, selon la disposition du moment, jeter dans l'une ou l'autre classe.

Quelques-uns distinguent encore les figures *tranquilles* et les figures *véhémentes* : cette division, qui revient un peu à la précédente, n'a pas plus de valeur. Les figures n'ont pas en elles-mêmes un caractère indestructible; elles dépendent de la situation et de ce que veut dire l'orateur; elles sont donc douces ou fortes, selon le besoin; et, dans cette nécessité, ce qu'il y aurait de mieux peut-être, ce serait de les considérer d'une manière tout à fait indépendante, en les rangeant seulement par ordre alphabétique.

(1) In-12, 1782.

DIVISION NATURELLE.

Toutefois, comme l'ordre alphabétique, très-commode pour les recherches, n'apporte jamais aucune facilité dans l'étude raisonnée ou mnémonique, j'en admettrai un autre, qui me semble à la fois naturel et facile. Quelques figures se ressemblent matériellement par certains endroits : par exemple, l'*exclamation* a de l'analogie avec l'*épiphonème*, avec l'*optation*, avec la *déprécation*, qui ne sont que des exclamations particulières ; je mettrai ainsi ensemble les figures qu'on pourrait appeler *congénères*, c'est-à-dire qui semblent nées du même mouvement de l'âme, et se formuler d'une manière semblable. L'analogie, dans l'idée ou dans la forme, aidera sans doute à les retenir.

Il semble qu'à cet égard on pourrait placer les principales figures de pensée dans l'ordre suivant : 1° figures par division du sujet : *accumulation, énumération, définition ;* 2° figures exclamatives, ou qui supposent un élan de l'âme : *exclamation, épiphonème, optation, obsécration, déprécation ;* 3° figures distinctives, c'est-à-dire où l'on appuie sur certaines distinctions : *antithèse, correction, interprétation ;* 4° figures concessives, ou par lesquelles on accorde quelque chose : *concession, permission ;* 5° figures augmentatives, ou par lesquelles on insiste sur les détails pour amplifier l'idée : *amplification, épimone, gradation, hyperbole, suspension, paradoxologie ;* 6° figures d'adoucissement : *euphémisme, demi-mots, litotes ;* 7° figures par omission : *prétérition, réticence, interruption ;* 8° figures interrogatives : c'est l'*interrogation* sous toutes les formes ; 9° figures imitatives, où l'on imite la conversation, les objections, les discussions : *dialogisme, mimèse, dubitation, subjection, prolepse, communication ;* 10° figures par conversion subite, où l'on s'adresse tout à coup à ceux à qui on ne parlait pas auparavant : *apostrophe, comination, imprécation, serment ;* 11° figures de pure imagination : c'est la *prosopopée*.

Voilà la disposition la meilleure que j'aie pu trouver pour faire comprendre et retenir facilement ces figures si diverses.

Au reste, peu importe l'ordre qu'on établit entre elles ; ce qui est utile, c'est de connaître au moins les principales, afin de se rendre compte des divers passages où elles se trouvent, et de les employer à l'occasion.

CHAPITRE QUARANTE-DEUXIÈME.

FIGURES PAR DIVISION DU SUJET.

ACCUMULATION OU ATHROÏSME.

L'*accumulation* est une figure par laquelle on entasse, en quelque sorte, les détails de personnes, de qualités, de choses de même nature, pour faire plus d'effet. Madame de Sévigné, écrivant à M. de Coulanges une chose qui faisait alors l'étonnement de la cour et de la ville, le mariage de Lauzun avec Mademoiselle, commence sa lettre de cette manière :

Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus grande, la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plus secrète jusqu'aujourd'hui [1].

C'est un exemple d'accumulation.

La même, décrivant un incendie dont elle avait été témoin, dit [2] :

C'étaient des cris, c'était une confusion, c'était un bruit épouvantable des poutres et des solives qui tombaient.

Et dans une autre lettre [3] sur le mariage de mademoiselle de Louvois, l'accumulation est mieux marquée encore :

Que vous dirai-je? Magnificence, illumination; toute la France; habits rebattus et rebrochés d'or; pierreries, brasiers de feu et de fleurs; embarras de carrosses; cris dans la rue; flambeaux allumés; roulements et gens roués; enfin le tourbillon, la dissipation; les demandes sans réponses, les compliments sans savoir ce que l'on dit, les civilités sans savoir à qui l'on parle; les pieds entortillés dans les queues [4].

Bossuet n'est pas moins remarquable dans son *Oraison funèbre de la princesse palatine*, quand, jetant un coup d'œil sur le passé, il rappelle en ces termes l'époque de la Fronde :

Que vois-je durant ce temps? Quel affreux spectacle se présente ici à mes yeux? la monarchie ébranlée jusqu'aux fondements, la guerre civile, la guerre étrangère, le feu au dedans et au dehors ; les remèdes de tous côtés plus dangereux que les maux ; les princes arrêtés avec grand péril, et délivrés avec un plus grand encore.

Beaumarchais, dans son *Barbier de Séville* [5], fait faire à Figaro une accumulation piquante, quand il dit que

Tous les insectes, les moustiques, les cousins, les critiques, les maringouins, les envieux, les feuillistes, les libraires, et tout ce qui s'attache à la peau des malheureux gens de lettres, achevait de déchiqueter et sucer le peu de substance qui leur restait.

Enfin Maury, dans son *Panégyrique de saint Vincent de Paul*, dit de son héros :

Son regard embrasse toutes les provinces; il veille sans cesse pour la patrie; il est présent à toutes les calamités; il atteint tous les malheureux par sa bienfaisance; il transporte tous ses auditeurs au milieu des désastres publics : il les entraîne dans ce tourbillon de charité qui l'environne; les pénètre de terreur, les

(1) 15 décembre 1670.
(2) 20 février 1671.
(3) 29 novembre 1679.
(4) *Ibid.*
(5) Acte I, sc. 2.

fait fondre en larmes, les oppresse de sanglots, leur ôte leur âme pour leur donner la sienne.

On reconnaîtra, quand on étudiera l'*énumération*, qu'elle a avec l'accumulation la plus grande analogie : la seule différence est peut-être qu'il y a plus d'ordre dans celle-là que dans celle-ci.

Les noms par lesquels on désigne quelquefois cette figure sont tous des équivalents : *athroïsme* et *synathroïsme*, venus du grec, signifient exactement la même chose; *congeries*, *coacervus*, sont des mots latins qui répondent au français *amas* : c'est donc toujours la même idée qui domine dans la dénomination de cette figure.

ÉNUMÉRATION.

L'*énumération*, appelée par les Grecs *aparithmèse*, est, avec l'*interrogation*, la figure de pensée la plus commune; elle consiste à séparer un tout en ses diverses parties, que l'on énumère successivement.

Nicole, dans ses *Essais de morale*, dit, en parlant de l'amour-propre :

Cette disposition tyrannique étant empreinte dans le fond du cœur de tous les hommes, les rend *violents, injustes, cruels, ambitieux, flatteurs, envieux, insolents, querelleurs* : en un mot, elle renferme les semences de tous les crimes et de tous les dérèglements des hommes.

Cet exemple montre bien en quoi consiste l'énumération. Nicole aurait pu dire en un seul mot que l'amour-propre rend les hommes *vicieux*, comme il dit plus tard qu'il renferme les semences de tous les crimes; mais, au lieu de ce terme générique, il l'a divisé en une suite de qualifications qui rentrent sous lui, comme les espèces sous un genre. C'est là la figure que nous examinons, qu'on reconnaîtra sans peine dans les exemples qui suivent.

Bossuet, dans son *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre*, fait une admirable énumération de ce qu'on trouvera dans l'histoire de son héroïne :

Vous verrez dans une seule vie toutes les extrémités des choses humaines, la félicité sans bornes aussi bien que les misères : une longue et paisible jouissance d'une des plus nobles couronnes de l'univers; tout ce que peuvent donner de plus glorieux la naissance et la grandeur accumulées sur une tête qui ensuite est exposée à tous les outrages de la fortune; la bonne cause d'abord suivie de bons succès et depuis de retours soudains, de changements inouïs : la rébellion longtemps retenue, à la fin tout à fait maîtresse; nul frein à la licence; les lois abolies; la majesté violée par des attentats jusqu'alors inconnus; l'usurpation et la tyrannie sous le nom de liberté; une reine fugitive qui ne trouve aucune retraite dans trois royaumes, et à qui sa propre patrie n'est plus qu'un triste lieu d'exil; neuf voyages sur mer entrepris par une princesse malgré les tempêtes; l'Océan étonné de se voir traversé tant de fois en des appareils si divers et pour des causes si différentes; un trône indignement renversé, et miraculeusement rétabli : voilà les enseignements que Dieu donne aux rois.

Racine, dans son discours en réponse à Thomas Corneille, représente par une vive énumération le triste état de notre théâtre avant les travaux de Pierre Corneille :

Nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre; des acteurs aussi ignorants que les spectateurs; la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance; point de mœurs, point de caractères; la diction encore plus vicieuse que l'action, et dont les pointes et de misérables jeux de mots faisaient le principal ornement; en un mot toutes les règles de l'art, celles même de l'honnêteté et de la bienséance partout violées.

Molière, dans le *Misanthrope*[1], fait dire à Alceste :

Quel avantage a-t-on qu'un homme vous caresse,
Vous jure amitié, foi, zèle, estime, tendresse,
Et vous fasse de vous un éloge éclatant,
Lorsqu'au premier faquin il court en faire autant?

Massillon voulant montrer que tout ne meurt pas avec le corps, s'exprime ainsi :

Si tout meurt avec nous, les annales domestiques et la suite de nos ancêtres ne sont donc plus qu'une suite de chimères, puisque nous n'avons point d'aïeux et que nous n'aurons point de neveux; les soins du nom et de la publicité sont donc frivoles; l'honneur qu'on rend à la mémoire des hommes illustres, une erreur puérile, puisqu'il est ridicule d'honorer ce qui n'est plus; la religion des tombeaux une illusion vulgaire, les cendres de nos pères et de nos amis une vile poussière qu'il faut jeter aux vents et qui n'appartient à personne; les dernières intentions des mourants, si sacrées parmi les peuples les plus barbares, le dernier son d'une machine qui se dissout? et, pour tout dire en un mot, si tout meurt avec nous, les lois sont donc une servitude insensée, les rois et les souverains des fantômes que la faiblesse des peuples a élevés; la justice une usurpation sur la liberté des hommes; la loi des mariages un vain scrupule, la pudeur un préjugé, l'honneur et la probité, des chimères; les incestes, les parricides, les perfidies noires, des jeux de la nature, et des noms que la politique des législateurs a inventés?

Voltaire, dans sa tragédie de *Mérope*[2], a recours a une figure semblable pour peindre une sédition dans un temple :

Vous eussiez vu soudain les autels renversés,
Dans des ruisseaux de sang leurs débris dispersés;
Les enfants écrasés dans les bras de leurs mères;
Les frères méconnus immolés par leurs frères;
Soldats, prêtres, amis, l'un sur l'autre expirants :
On marche, on est porté sur les corps des mourants,
On veut fuir, on revient; et la foule pressée
D'un bout du temple à l'autre est vingt fois repoussée.

DÉFINITION.

La *définition*, ou *horisme*, est une figure qui

(1) Acte I, sc. 1.
(2) Acte V, sc. 6.

a la plus grande analogie avec l'énumération. Elle consiste, en effet, comme l'indique son nom, à définir une chose, mais non pas à la définir rigoureusement, c'est-à-dire comme s'expriment les logiciens, par le genre et la différence; la définition des rhéteurs considère la chose sous ses différents aspects, et la fait bien concevoir en la présentant sous plusieurs faces.

Ainsi Fléchier se demande, dans son *Oraison funèbre de Turenne*, ce que c'est qu'une armée, et il répond par cette suite de propositions qui, prises ensemble, forment la figure dont il s'agit :

C'est un corps animé d'une infinité de passions différentes qu'un homme habile fait mouvoir pour la défense de la patrie; c'est une troupe d'hommes armés qui suivent aveuglément les ordres d'un chef dont ils ne savent pas les intentions; c'est une multitude d'âmes pour la plupart viles et mercenaires, qui, sans songer à leur propre réputation, travaillent à celle des rois et des conquérants; c'est un assemblage confus de libertins qu'il faut assujettir à l'obéissance, de lâches qu'il faut mener aux combats, de téméraires qu'il faut retenir, d'impatients qu'il faut accoutumer à la constance.

D'Aguesseau, dans sa *Décadence du barreau*, définit ainsi le bel esprit :

C'est un feu qui brûle sans consumer; c'est une lumière qui éclate pendant quelques moments, et qui s'éteint d'elle-même par le défaut de nourriture; c'est une superficie agréable mais sans profondeur et sans solidité; c'est une imagination vive, ennemie de la sûreté du jugement; une conception prompte qui rougit d'attendre le conseil salutaire de la réflexion; une facilité de parler qui saisit avidement les premières pensées, et qui ne permet jamais aux secondes de leur donner leur perfection et leur maturité.

La définition est quelquefois beaucoup plus courte : au lieu de présenter, comme celle-ci, une suite de propositions à peu près équivalentes, elle se réduit à deux, ou même à une seule, comme quand Dandin, dans les *Plaideurs*[1], dit à son fils :

Qu'est-ce qu'un gentilhomme? *un pilier d'antichambre.*

Il est évident qu'il n'y a pas de différence au fond, quoique cette dernière définition soit moins développée que les premières.

CHAPITRE QUARANTE-TROISIÈME.

FIGURES EXCLAMATIVES.

EXCLAMATION.

L'*exclamation* a lieu quand on exprime sa pensée sous une forme interjective, plutôt que par une phrase complète.

Quand Phocas s'écrie, dans l'*Héraclius* de Corneille[2] :

O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice,

il fait, indépendamment de l'antithèse *malheureux* et *trop heureux*, deux exclamations : car sa pensée, au lieu d'être exprimée sous cette forme complète : *Phocas est malheureux, Maurice est trop heureux*, est jetée comme une interjection.

Il en est de même de ces vers où La Fontaine, déplorant la disgrâce de Fouquet, dit aux nymphes de Vaux :

Hélas! qu'il est déchu de ce bonheur suprême!
Que vous le trouveriez différent de lui-même!

Bien que les propositions ici semblent complètes, la suppression de celles qui les régissent en font de véritables exclamations.

Cette figure, très-pathétique, s'emploie dans tous les sujets. Bossuet en fait un bel usage dans son *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre :*

O mère! ô femme! ô reine admirable et digne d'une meilleure fortune, si les fortunes de la terre étaient quelque chose!

Et dans l'*Oraison funèbre de la duchesse d'Orléans :*

O nuit désastreuse! nuit effroyable! où retentit tout à coup comme un éclat de tonnerre cette étonnante nouvelle : Madame se meurt! Madame est morte!

Le même écrivain, dans un ouvrage d'une nature toute différente, et qui appartient au genre didactique, dans ses *Elévations à Dieu*[1], dit de ceux qui soutenaient l'existence éternelle de la matière, avant même que Dieu lui eût donné l'être et la forme :

O chaos et confusion dans les esprits plus encore que dans cette matière et ces mouvements qu'on imagine éternellement irréguliers et confus!

Il y a beaucoup d'analogie entre l'exclamation et l'apostrophe; la seule différence sensible, c'est que dans l'apostrophe on s'adresse directement à celui sur le nom duquel on fait l'exclamation, tandis que dans l'exclamation proprement dite, ce nom reste à la troisième personne, pour ainsi dire. Toute apostrophe est donc en quelque partie une exclamation, comme on le peut voir dans ce beau passage où Bossuet, voulant combattre une opinion philosophique qui réduirait le rôle de Dieu dans la création du monde à avoir ordonné la matière, s'écrie par une exclamation et par une apostrophe à la Divinité[2] :

O Dieu! quelle a été l'ignorance des sages du monde qu'on a appelés philosophes, d'avoir cru que vous, parfait architecte et absolu formateur de tout ce qui est, vous aviez trouvé sous vos mains une matière qui vous était coéternelle, informe néanmoins et qui at-

(1) Acte I, sc. 4.
(2) Acte IV, sc. 4.

(1) 3e semaine, 2e élévation.
(2) Ouvrage cité.

tendait de vous sa perfection! aveugles qui n'entendaient pas que d'être capable de formes, c'est déjà quelque forme! c'est déjà quelque perfection que d'être capable de perfection.... Aveugles conducteurs d'aveugles, qui tombez dans le précipice et y jetez ceux qui vous suivent!

L'exclamation peut aussi avoir une forme optative ou de désir, comme dans ce passage de Massillon [1] :

Heureux donc le prince, ô mon Dieu, qui ne croit commencer à régner que lorsqu'il commence à vous craindre! qui ne se propose d'aller à la gloire que par la vertu, et qui regarde comme un malheur de commander aux autres, s'il ne vous est pas soumis lui-même!

L'exclamation est une des figures les plus naturelles à la fois et les plus communes; comme elle consiste souvent dans un seul mot, elle peut se jeter au milieu des phrases sans, pour ainsi dire, en interrompre la suite.

Ainsi Racine, dans *Athalie* [2] :

Pendant qu'il me parlait, *ô surprise! ô terreur!*
J'ai vu ce même enfant dont je suis menacée,
Tel qu'un songe effrayant l'a peint à ma pensée.

On remarque que quant à la construction de la phrase, ces mots : *O surprise! ô terreur!* forment déjà des parenthèses; et cela nous montre comment les mêmes mots peuvent être diversement figurés, selon le point de vue duquel on les considère.

ÉPIPHONÈME.

L'*épiphonème*, ou *acclamation*, ressemble beaucoup à l'exclamation. Cette figure consiste à résumer un discours, un raisonnement, une série d'exemples ou de propositions semblables, par une pensée mise sous une forme exclamative.

Pascal, dans ses *Pensées*, nous peint la faiblesse humaine par divers caractères, et en particulier parce que nous nous laissons entraîner à notre imagination, et que nous y prenons une confiance bien plus inébranlable que dans la raison même. Il ajoute avec beaucoup de vérité :

Les habiles par imagination se plaisent tout autrement en eux-mêmes que les prudents ne peuvent raisonnablement se plaire. Ils regardent les gens avec empire. Ils disputent avec hardiesse et confiance; les autres avec crainte et défiance; et cette gaîté de visage leur donne souvent l'avantage dans l'opinion des écoutants : *tant les sages imaginaires ont de faveur auprès des juges de même nature!*

Cette dernière pensée, qui résume et conclut tout ce qui vient d'être dit, est précisément l'*épiphonème*. Il est visible qu'il n'y aurait pas de figure, si Pascal eût dit simplement :

Les sages imaginaires ont beaucoup de faveur auprès des juges de même nature.

Mais la tournure exclamative qu'il donne à cette pensée suffit pour la faire distinguer et lui mériter un nom particulier.

Bossuet, dans son *Discours sur l'histoire universelle*, indique aussi, par un épiphonème, à quoi se réduisent souvent les travaux des hommes. Il s'agit d'Alexandre :

S'il fût demeuré paisible dans la Macédoine, la grandeur de son empire n'aurait pas tenté ses capitaines, et il eût pu laisser à ses enfants le royaume de ses pères. Mais parce qu'il avait été trop puissant, il fut cause de la perte de tous les siens; *et voilà le fruit glorieux de tant de conquêtes!*

Voltaire, vantant l'influence du goût français sur l'état des arts et de la littérature en Angleterre, écrit :

L'évêque Burnet avoue que ce goût acquis en France par les courtisans de Charles II, réforma chez vous jusqu'à la chaire, malgré la différence de nos religions : *tant la saine raison a partout d'empire!*

C'est encore un épiphonème.

OPTATION.

L'*optation* est une figure par laquelle on exprime, sous une forme exclamative, le vif désir que l'on a d'une chose.

Cicéron, dans son discours *pour la loi Manilia* [1], fait une optation quand il s'écrie :

Plût aux dieux, Romains, que vous eussiez une telle quantité d'hommes courageux et probes, que le choix à faire entre eux vous devînt difficile!

Il en est de même d'Horace, quand il fait parler ainsi un personnage dans une de ses satires [2] :

O si je pouvais avoir ce petit coin de terre qui aujourd'hui manque à mon champ! ô si le sort me faisait rencontrer un coffre plein d'argent!

Boileau, dans son *Epître à Lamoignon* [3], s'écrie dans des vers pleins de sentiment et de poésie :

O fortuné séjour! ô champs aimés des cieux!
Que, pour jamais foulant vos prés délicieux,
Ne puis-je ici fixer ma course vagabonde,
Et connu de vous seuls oublier tout le monde!

Racine fait exprimer des idées semblables à Agamemnon, dans sa tragédie d'*Iphigénie* [4] :

Heureux qui satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché!

(1) *Petit Carême*, 4e sermon.
(2) Acte II, sc. 5.

(1) N° 27.
(2) Liv. II, sat. 6, v. 8.
(3) *Epître* VI, v. 39.
(4) Acte I, sc. 1.

Et dans la tragédie de *Phèdre*[1], quand cette reine égarée par sa passion se transporte en idée aux lieux où elle pourrait voir Hippolyte, elle le fait par une optation :

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière?

Dans *Horace*[2] de Corneille, les imprécations de Camille se terminent par une optation :

Puissé-je de mes yeux y voir tomber la foudre!
Voir ses maisons en cendre et ses lauriers en poudre!
Voir le dernier Romain à son dernier soupir :
Moi seule en être cause et mourir de plaisir!

C'est encore une optation qui, dans la tragédie de *Rodogune*[3], donne tant de mouvement à ces vers de Cléopâtre :

Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge!
J'en recevrai le coup d'un visage remis :
Il est doux de mourir après ses ennemis!

Il y a dans le second chant des *Géorgiques* de Virgile[4] une brillante optation, qui a été traduite ainsi par Delille :

O vous à qui j'offris mes premiers sacrifices,
Muses, soyez toujours mes plus chères délices!
Dites-moi quelle cause éclipse dans leur cours
Le clair flambeau des nuits, l'astre pompeux des jours:
Pourquoi la terre tremble, et pourquoi la mer gronde;
Quel pouvoir fait enfler, fait décroître son onde;
Comment de nos soleils l'inégale clarté
S'abrége dans l'hiver, se prolonge en été;
Comment roulent les cieux, et quel puissant génie
Des sphères dans leur cours entretient l'harmonie.
Mais si mon sang trop froid m'interdit ces travaux,
Eh bien! vertes forêts, prés fleuris, clairs ruisseaux,
J'irai, je goûterai votre douceur secrète :
Adieu, gloire, projets! ô coteaux du Taygète
Par les vierges de Sparte en cadence foulés,
Oh! qui me portera dans vos bois reculés?
Où sont, ô Sperchius, tes fortunés rivages?
Laissez-moi de Tempé parcourir les bocages,
Et vous, vallons d'Hémus, vallons sombres et frais,
Couvrez-moi tout entier de vos rameaux épais!

Saint-Lambert a mis dans son poëme des *Saisons*[5] une optation du même genre, où les idées fondamentales sont à peu près les mêmes; mais les couleurs en sont un peu différentes, comme les connaissances géographiques y sont plus avancées. Le morceau d'ailleurs est d'autant mieux placé, que le poëte vient de peindre les ravages produits pendant l'été par une chaleur excessive. Il continue alors ainsi :

Hélas! ce ciel d'airain, ce soleil irrité
Annonce à nos climats la même aridité :
Tout languit, tout périt, Sirius en furie
A dévoré la séve, il menace la vie:

(1) Acte I, sc. 3.
(2) Acte IV, sc. 5.
(3) Acte V, sc. 1.
(4) V. 475.
(5) Chant II.

Oh! que ne puis-je errer dans ces sentiers profonds
Où j'ai vu des torrents rouler du haut des monts
A travers les rochers et la sombre verdure!
Que ne suis-je égaré dans la vallée obscure
Où des monts de Luna qui portent son canal
Tombe le Nil immense en voûte de cristal!
Je verrais rejaillir ses eaux précipitées,
Le soleil enflammer leurs masses argentées,
Et sous un ciel serein les humides vapeurs,
De la brillante Iris étaler les couleurs.
Le bruit, l'aspect des eaux, leur écume élancée,
Rafraîchiraient de loin mes sens et ma pensée;
Et là, couronné d'ombre, entouré de fraîcheur,
Je braverais en paix les feux de l'équateur.

OBSÉCRATION.

L'*obsécration* est une prière que l'on adresse aux dieux pour obtenir d'eux ce qu'on désire, comme la déprécation est une prière pour qu'ils écartent de nous ce que nous craignons.

La péroraison du dernier discours de Cicéron contre Verrès est une obsécration très-développée adressée à tous les dieux, dont ce préteur avait dérobé les statues[1]. Comme elle est fort longue, je n'en citerai que le commencement :

Je vous invoque, ô Jupiter, le premier et le meilleur des dieux! Un présent vraiment royal, digne de votre auguste temple, digne du Capitole et de cet asile de toutes les nations, vous était destiné par les rois, ils vous l'avaient promis et consacré. Verrès, par une impiété détestable, l'enleva à un de ces princes. C'est lui encore qui a volé dans Syracuse votre statue si belle et si respectée. Je vous invoque aussi, ô Junon, reine des dieux, vous que Verrès, par un semblable sacrilége dépouilla de tous les dons et de tous les honneurs que l'on vous présentait sur deux autels des plus respectables et des plus antiques, élevés dans les îles de Malte et de Samos! Et vous, Minerve, il a pillé vos deux temples les plus célèbres : l'un dans Athènes, dont il enleva beaucoup d'or; et l'autre dans Syracuse, où il ne laissa que le toit et les murailles!

DÉPRÉCATION.

La *déprécation* est une figure par laquelle on s'interrompt au milieu d'un discours pour éloigner par ses vœux un danger futur, ou une chose que l'on regarde comme mauvaise.

Dans *Phèdre*[2], Thésée inquiet du sort de son fils, à cause de la vengeance de Neptune qu'il a invoquée contre lui, s'écrie :

O ciel! OEnone est morte, et Phèdre veut mourir!
Qu'on rappelle mon fils, qu'il vienne se défendre;
Qu'il vienne me parler, je suis prêt de l'entendre.
Ne précipite point tes funestes bienfaits,
Neptune; j'aime mieux n'être exaucé jamais.

Mirabeau, dans le discours qu'il fit sur le subside extraordinaire demandé par Necker, disait :

Et moi aussi, je ne crois pas les moyens de M. de

(1) *De suppliciis*, n° 72.
(2) Acte V, sc. 5.

Necker les meilleurs possibles. Mais le ciel me préserve, dans une situation très-critique, d'opposer les miens aux siens !

Cette figure, qui ne joue pas un grand rôle dans l'éloquence, consiste en grande partie, comme on le voit, dans la forme de la prière adressée aux dieux, ou dans quelque locution, comme : *A Dieu ne plaise! Me préserve le ciel!* etc.

CHAPITRE QUARANTE-QUATRIÈME.

FIGURES DISTINCTIVES.

ANTITHÈSE.

Considérée comme figure de pensée, l'*antithèse* oppose deux pensées l'une à l'autre, comme l'antithèse de mots oppose deux mots.

Il n'y a pas beaucoup de figures dont on fasse un aussi fréquent usage que celle-là. A tout moment les orateurs, les écrivains, les poëtes opposent de ces pensées l'une à l'autre. Pascal[1], comparant l'imagination à la raison, dit :

Elle ne peut rendre sages les fous ; mais elle les rend contents à l'envi de la raison qui ne peut rendre ses amis que misérables. L'une les comble de gloire, l'autre les couvre de honte.

Nicole[2] représente aussi les hommes négligeant de s'étudier eux-mêmes :

Bien loin de travailler sérieusement à acquérir cette connaissance, ils ne se sont presque occupés toute leur vie que du soin de l'éviter.

Fléchier, dans son *Oraison funèbre de madame de Montausier*, oppose les vertus de cette dame aux passions ordinaires de l'humanité :

On estime les biens : elle a cru qu'il fallait les recevoir de la Providence et les communiquer par la charité; on recherche les honneurs : elle a jugé qu'il suffisait de s'en rendre digne; on s'attache à la vie : elle l'a méprisée dès qu'elle a pu la connaître.

Madame Deshoulières oppose d'une manière assez piquante l'amour que l'on a pour les antiquités, et le peu de cas que l'on fait des vieillards :

On cherche avec ardeur une médaille antique ;
D'un buste, d'un tableau, le temps hausse le prix;
Le voyageur s'arrête a voir l'affreux débris
D'un cirque, d'un tombeau, d'un temple magnifique :
Et pour notre vieillesse on n'a que du mépris.

On connaît la belle antithèse qui se trouve à la fin de la tragédie d'*Alzire*, lorsque Gusman, assassiné par Zamore et sur le point de mourir, lui dit[3] :

Des dieux que nous servons connais la différence :
Les tiens t'ont commandé le meurtre et la vengeance;
Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner.

J'ai choisi des exemples où la pensée seule est opposée; les mots ne le sont pas. Si les mots et la pensée l'étaient ensemble, l'antithèse serait à la fois figure de pensée et figure de mots; et c'est une forme extrêmement commune, comme on peut le voir dans quelques exemples cités précédemment[1], et dans ces vers de Chrysale dans les *Femmes savantes*[2] :

Enfin je vois par eux votre exemple suivi
Et j'ai des *serviteurs* et ne suis point *servi*.

Lorsque les mots seuls sont opposés, et que la pensée ne l'est pas, il ne reste qu'un jeu de mots puéril, un calembour qu'on a raison d'éviter, du moins dans le style sérieux.

Au reste, l'antithèse tombe quelquefois non sur une ou deux petites phrases, mais sur une portion considérable de discours, sur des tableaux, des situations qu'on développe en les opposant l'une à l'autre. Massillon nous en donne un bel exemple lorsqu'il établit[3] que les grands ne seront pas, au jour du jugement dernier, mieux traités que les pauvres :

Quoi ! dans ce jour terrible où Dieu seul sera grand, où le roi et l'esclave seront confondus, où les œuvres seules seront pesées, Dieu n'exercerait que des jugements favorables envers ces hommes que nous appelons grands, ces hommes qu'il avait comblés de biens, qui avaient été les heureux de la terre, qui s'étaient fait ici-bas une injuste félicité, et qui, oubliant presque tous l'auteur de leur prospérité, n'avaient vécu que pour eux-mêmes! et il s'armerait alors de toute sa sévérité contre le pauvre qu'il avait toujours affligé! et il réserverait toute la rigueur de ses jugements pour des infortunés qui n'avaient passé que des jours de deuil et des nuits laborieuses sur la terre, et qui souvent l'avait béni dans leur affliction et invoqué dans leur délaissement et leur amertume! Vous êtes juste, Seigneur, et vos jugements seront équitables.

Lorsque l'antithèse s'étend sur de si grandes dimensions, on lui donne plutôt le nom d'*opposition*. C'est ainsi qu'il faut désigner ces deux portraits si vrais et si justement célèbres que La Bruyère fait du riche et du pauvre dans ses *Caractères*[4] :

Giton a le teint frais, le visage plein, et les joues pendantes, l'œil fixe et assuré, les épaules larges, l'estomac haut, la démarche fière et délibérée; il parle avec confiance, il fait répéter celui qui l'entretient et il ne goûte que médiocrement tout ce qu'il lui dit; il déploie un ample mouchoir, et se mouche avec grand bruit; il crache fort loin et il éternue fort haut; il dort le jour, il dort la nuit, et profondément; il ronfle en compagnie; il occupe à table et à la promenade plus de place qu'un autre; il tient le milieu en se promenant avec ses égaux; il s'arrête et l'on

(1) *Pensées.*
(2) *Essais de morale.*
(3) Acte V, sc. 7.

(1) Pages 50, 51.
(2) Acte II, sc. 7.
(3) *Petit Carême*, 3e sermon.
(4) Ch. 6, à la fin.

s'arrête, il continue de marcher et l'on marche; tous se règlent sur lui; il interrompt, il redresse ceux qui ont la parole; on ne l'interrompt pas, on l'écoute autant qu'il veut parler; on est de son avis, on croit les nouvelles qu'il débite. S'il s'assied, vous le voyez s'enfoncer dans un fauteuil, croiser les jambes l'une sur l'autre, froncer le sourcil, abaisser son chapeau sur ses yeux pour ne voir personne, ou le relever ensuite et découvrir son front par fierté et par audace; il est enjoué, grand rieur, impatient, présomptueux, colère, libertin, politique, mystérieux sur les affaires du temps; il se croit des talents et de l'esprit: il est riche.

Phédon a les yeux creux, le teint échauffé, le corps sec et le visage maigre: il dort peu et d'un sommeil fort léger; il est abstrait, rêveur, et avec de l'esprit il a l'air d'un stupide; il oublie de dire ce qu'il sait, ou de parler d'événements qui lui sont connus, et s'il le fait quelquefois il s'en tire mal, et croit peser à ceux à qui il parle; il conte brièvement, mais froidement, il ne se fait pas écouter, il ne fait point rire; il applaudit, il sourit à ce que les autres disent; il est de leur avis; il court, il vole pour leur rendre de petits services; il est complaisant, flatteur, empressé; il est mystérieux sur ses affaires, quelquefois menteur; il est superstitieux, scrupuleux, timide; il marche doucement et légèrement, il semble craindre de fouler la terre; il marche les yeux baissés et il n'ose les lever sur ceux qui passent. Il n'est jamais du nombre de ceux qui forment un cercle pour discourir; il se met derrière celui qui parle, recueille furtivement ce qui se dit, et il se retire si on le regarde; il n'occupe point de lieu, il ne tient point de place; il va les épaules serrées, le chapeau abaissé sur les yeux pour ne point être vu, il se replie et se renferme dans son manteau; il n'y a pas de rues ni de galeries si embarrassées, ni si remplies de monde, où il ne trouve moyen de passer sans effort et de se courber sans être aperçu. Si on le prie de s'asseoir, il se met à peine sur le bord d'un siége. Il parle bas dans la conversation et il articule mal. Libre néanmoins sur les affaires publiques, chagrin contre le siècle, médiocrement prévenu des ministres et du ministère, il n'ouvre la bouche que pour répondre, il tousse, il se mouche sous son chapeau, il crache presque sur soi, et il attend qu'il soit seul pour éternuer; ou, si cela lui arrive, c'est à l'insu de la compagnie: il n'en coûte à personne, ni salut, ni compliment: il est pauvre.

Ces deux portraits si développés et si achevés forment une *opposition*. On ne saurait y voir ce que l'on appelle ordinairement une *antithèse;* et cette distinction montre que ce dernier mot a dans notre manière de parler un sens moins large que le mot français qui en est à peu près le synonyme.

CORRECTION.

La *correction* consiste à corriger ses termes ou ses pensées, comme si on ne les trouvait pas assez forts ou assez justes.

Phèdre, dans la tragédie qui porte son nom [1], s'écrie :

Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais *que dis-je!* mon père y tient l'urne fatale;
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains.

(1) Acte IV, sc. 6.

C'est une correction qui tombe sur la pensée; elle veut fuir aux enfers, et se reprend en songeant que Minos y juge les morts, et qu'elle devra se présenter devant lui.

Bossuet donne un magnifique exemple de cette figure dans son *Oraison funèbre de la princesse d'Angleterre*, lorsqu'il représente notre néant dans ces termes :

Elle va descendre à ces sombres lieux, à ces demeures souterraines pour y dormir dans la poussière avec les grands de la terre, comme parle Job, avec ces rois et ces princes anéantis, parmi lesquels à peine peut-on la placer, tant les rangs y sont pressés, tant la mort est prompte à remplir ces places!... Mais ici notre imagination nous abuse encore. La mort ne nous laisse pas assez de corps pour occuper quelque place, et on ne voit là que les tombeaux qui fassent quelque figure. Notre chair change bientôt de nature, notre corps prend un autre nom : celui même de cadavre, dit Tertullien, parce qu'il nous montre encore quelque forme humaine, ne lui demeure pas longtemps; il devient un je ne sais quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue : tant il est vrai que tout meurt en lui, jusqu'à ces termes funèbres par lesquels on exprimait ces malheureux restes!

Voici une autre *correction* de Massillon [1], lorsqu'après avoir menacé les grands et les heureux du monde des afflictions et des misères de cette vie, il change tout à coup sa pensée et leur représente les bienfaits de la Divinité comme se continuant au contraire, et devenant plus dangereux pour eux par la funeste confiance qu'ils leur inspireront :

Que dis-je? Dieu multipliera peut-être ses dons, il vous accablera de nouveaux bienfaits, il vous élèvera encore plus haut que vos ancêtres; mais il vous favorisera dans sa colère : ses bienfaits seront des châtiments. Votre prospérité consommera votre aveuglement et votre orgueil. Ce nouvel éclat ne sera qu'un nouvel attrait pour vos passions; et l'accroissement de votre fortune verra croître dans le même degré vos dissolutions, votre irréligion et votre impénitence.

La correction consiste ici en ce qu'après avoir menacé ses auditeurs de malheurs en ce monde, il les menace, au contraire, de la continuation du bonheur et, par conséquent, d'une vengeance plus redoutable encore quand viendra le moment de rendre compte de leurs œuvres.

La correction peut, comme je l'ai dit, tomber aussi sur les mots. La Bruyère nous le montre dans cet endroit de ses *Caractères* [2] où il représente l'amateur d'oiseaux :

Diphile commence par un oiseau et finit par mille: la maison n'en est pas *infectée*, mais *empestée;* la cour, la salle, l'escalier, le vestibule, les chambres, le cabinet, tout est volière; ce n'est plus un *ramage*, c'est un *vacarme*.... Ce n'est plus pour Diphile un *agréable amusement*, c'est une *affaire laborieuse* et à laquelle à peine il peut suffire.

(1) *Petit Carême*, 3e sermon.
(2) *De la mode*.

Il convient, pour que la correction soit louable, que le second membre modifie réellement le premier : car, s'il dit exactement la même chose en d'autres termes, ce n'est pas la peine de se reprendre.

On peut trouver ce défaut dans les vers suivants de Boileau, où il dit[1], en parlant de la campagne :

Du lieu qui m'y retient veux-tu voir le tableau ?
C'est un *petit village* ou plutôt un *hameau*.

Après avoir dit que c'est un *petit village*, il se reprend pour dire que c'est un *hameau;* mais, en poésie, il n'y a pas de différence sensible entre un petit village et un hameau; la correction n'est donc là que pour remplir le vers.

La correction, quand elle est faite avec adresse, donne beaucoup de créance à celui qui parle, parce qu'en le voyant corriger ce qu'il avait dit, on se persuade qu'il n'a pas préparé son discours, et qu'il est plus ami de la vérité que de la gloire de ne pas se tromper[2].

INTERPRÉTATION.

L'*herménie*, ou *interprétation*, est une sorte de correction ou de développement par lequel on explique ce que l'on vient de dire, et que l'on suppose n'être pas assez précisément compris.

On reconnaît cette figure dans ces vers de Racine[3] :

Messieurs, tout ce qui peut étonner un coupable,
Tout ce que les mortels ont de plus redoutable
Semble s'être assemblé contre nous par hasard.
Je veux dire la brigue et l'éloquence.

CHAPITRE QUARANTE-CINQUIÈME.

FIGURES CONCESSIVES.

CONCESSION.

La *concession*, ou *paromologie*, est une figure par laquelle on accorde quelque chose à son adversaire, mais pour en tirer sur-le-champ avantage contre lui.

Horace, dans son *Art poétique*, parle de la liberté qu'on doit accorder aux peintres et aux poëtes; mais il limite cette liberté :

Les peintres et les poëtes *ont* toujours *eu le droit* d'imaginer et d'oser quelque chose, je l'avoue, et c'est une faveur que j'accorde volontiers comme je la demande pour moi-même; *mais il ne faut pas* que ce droit aille jusqu'à réunir les choses incompatibles, accoupler les oiseaux et les serpents ou faire naître les agneaux des tigresses.

Boileau donne un exemple souvent cité de cette figure dans sa neuvième satire, lorsque jugeant Chapelain, il s'écrie :

(1) *Epître* VI, v. 3.
(2) *Voyez* les réflexions que fait à ce sujet l'auteur des *Rhetoricorum ad Herennium*, lib. IV, c. 26.
(3) *Les Plaideurs*, acte III, sc. 3.

Qu'on vante en lui, la foi, l'honneur, la probité;
Qu'on prise sa candeur et sa civilité;
Qu'il soit doux, complaisant, officieux, sincère....
On le veut, j'y souscris, et suis prêt à me taire.
Mais que pour un modèle *on vante* ses écrits;
Qu'il soit le mieux renté de tous les beaux esprits,
Comme roi des auteurs, qu'on l'élève à l'empire:
Ma bile alors s'échauffe, et je brûle d'écrire;
Et, s'il ne m'est permis de le dire au papier,
J'irai creuser la terre, et, comme ce barbier,
Faire dire aux roseaux par un nouvel organe :
« Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne. »

L'exemple suivant de Massillon[1] est peut-être plus remarquable encore; l'orateur cherche à faire voir que la vertu des hommes n'est estimable et solide que quand elle est appuyée sur la religion :

Ces hommes vertueux dont le monde se fait tant d'honneur n'ont au fond souvent pour eux que l'erreur publique : *amis fidèles*, je le veux; *mais* c'est le goût, la vanité ou l'intérêt qui les lie, et dans leurs amis ils n'aiment qu'eux-mêmes : *bons citoyens*, il est vrai; *mais* la gloire et les honneurs qui nous reviennent en servant la patrie sont l'unique lien et le seul devoir qui les attache : *amateurs de la vérité*, je l'avoue; *mais* ce n'est pas elle qu'ils cherchent, c'est le crédit et la confiance qu'elle leur acquiert parmi les hommes : *observateurs de leur parole; mais* c'est un orgueil qui trouverait de la lâcheté et de l'inconstance à se dédire, ce n'est pas une vertu qui se fait une religion de ses promesses : *vengeurs de l'injustice; mais* en la punissant dans les autres, ils ne veulent que publier qu'ils n'en sont pas capables eux-mêmes: *protecteurs de la faiblesse; mais* ils veulent avoir des panégyristes de leur générosité; et les éloges des opprimés sont ce que leur offre de plus touchant leur oppression et leur misère.

Racine, dans sa réponse au discours de Thomas Corneille, dit de même :

Que l'ignorance rabaisse tant qu'elle voudra l'éloquence et la poésie, et traite les habiles écrivains de gens inutiles dans les Etats : *nous ne craindrons point de dire* à l'avantage des lettres, que du moment que des esprits sublimes, passant de bien loin les bornes communes, se distinguent, s'immortalisent par des chefs-d'œuvre, quelque étrange inégalité que, durant leur vie, la fortune mette entre eux et les plus grands héros, après leur mort cette différence cesse.

J.-B. Rousseau, dans une de ses épîtres, rappelle tout ce qui peut chagriner le poëte, et en particulier les succès qu'obtiennent souvent les mauvais versificateurs :

Eh! quel honneur peut espérer de moins
Un écrivain libre de tous ces soins,
Que rien n'arrête et qui, sûr de se plaire,
Fait sans travail tous les vers qu'il veut faire?
Il est bien vrai qu'à l'oubli condamnés
Ses vers souvent sont des enfants mort-nés;
Mais chacun l'aime et nul ne s'en défie,
A ses talents aucun ne porte envie,
Il a sa place entre les beaux esprits,
Fait des sonnets, des bouquets pour Iris,

(1) *Petit Carême*, sermon pour le dimanche de la Passion.

Quelquefois même aux bons mots s'abandonne,
Mais doucement et sans blesser personne :
Toujours discret et toujours bien disant.

Cette concession ironique a de l'analogie avec cette autre de Boileau [1], qu'elle rappelle peut-être un peu trop et pour le fond, et pour la disposition générale :

Bienheureux Scudéri, dont la fertile plume
Peut tous les mois sans peine enfanter un volume!
Tes écrits, il est vrai, sans art et languissants,
Semblent être formés en dépit du bon sens ;
Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire,
Un marchand pour les vendre, et des sots pour les lire.

PERMISSION.

Par la *permission,* ou *épitrope,* on permet, on recommande même à ses auditeurs, de faire une chose que l'on sait ou que l'on suppose qu'ils ne feront pas, que dans tous les cas on ne veut pas qu'ils fassent.

Quinte-Curce met une figure de ce genre et d'un très-bel effet, dans la bouche d'Alexandre parlant à ses soldats révoltés :

Que les chemins soient donc libres pour tous ceux qui veulent s'enfuir! Retirez-vous promptement d'ici : moi-même, avec les Perses, j'assurerai votre retraite. Allez, je ne retiens personne : citoyens ingrats, délivrez-moi de votre présence; que vos parents, que vos femmes et que vos enfants vont être charmés de vous revoir quand vous reviendrez sans votre roi! comme ils accourront pour embrasser des déserteurs ou des transfuges!

La *permission,* il est facile de le voir, a une grande analogie avec la *concession;* la différence est que dans celle-ci, on accorde une chose pour en refuser une autre; dans la permission, au contraire, on accorde tout, on ne revient sur rien. La permission exprime donc ou un grand désordre, ou une profonde indignation, ou le comble du mépris, ou un désespoir absolu, ou en général une passion poussée à son dernier excès, et c'est pour cela que cette figure est très-propre à peindre cet état violent dans l'orateur, et à le faire partager à l'auditoire.

Dans Tite-Live, le père des Horaces, indigné de la condamnation à mort prononcée contre son fils meurtrier de sa sœur [2], s'écrie :

Va licteur, va lier ces mains victorieuses qui viennent de donner l'empire au peuple romain; va voiler la tête du libérateur de cette ville. Attache-le au poteau fatal; ose le frapper, ou dans l'enceinte de Rome, pourvu que ce soit au milieu de ces trophées et des dépouilles des ennemis; ou hors de nos remparts, pourvu que ce soit au milieu des tombeaux des Curiaces. Car en quel endroit peut-on conduire ce jeune vainqueur, où les monuments de sa gloire ne le garantissent d'un si infâme supplice?

On sait comment Corneille a, dans son *Horace* [3], imité la fin de ce discours :

(1) *Sat.* II, v. 77.
(2) *Hist. rom.*, liv. I, ch. 26.
(3) Acte V, sc. 3

Dis, Valère, dis-nous, si tu veux qu'il périsse,
Où tu penses choisir un lieu pour son supplice.
Sera-ce entre ces murs que mille et mille voix
Font résonner encor du bruit de ses exploits?
Sera-ce hors des murs, au milieu de ces places
Qu'on voit fumer encor du sang des Curiaces?
Entre leurs trois tombeaux, et dans ce champ d'honneur
Témoin de sa vaillance et de notre bonheur?
Tu ne saurais cacher sa peine à sa victoire :
Dans les murs, hors des murs, tout parle de sa gloire.

Les exemples de la permission ne sont pas rares en français. Oreste, dans *Andromaque* [1], retombe après le meurtre de Pyrrhus et la déclaration de haine d'Hermione, dans un de ces accès de folie furieuse auxquels il était sujet depuis le meurtre de sa mère; il s'écrie alors, croyant voir les Furies :

Eh bien! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes?
Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?
A qui destinez-vous l'appareil qui vous suit?
Venez-vous m'enlever dans l'éternelle nuit?
Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne.

Dans *Britannicus* [2], Racine fait dire à Agrippine, quand elle apprend que ce jeune prince vient de mourir empoisonné par Néron :

....Poursuis, Néron : avec de tels ministres
Par des faits glorieux tu te vas signaler.
Poursuis; tu n'a pas fait ce pas pour reculer :
Ta main a commencé par le sang de ton frère,
Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère.

Enfin dans *Iphigénie* [3], Agamemnon répond à Achille qui lui a reproché avec aigreur d'avoir oublié tout ce qu'il avait fait pour sa gloire et celle de son frère :

Fuyez donc; retournez dans votre Thessalie.
Moi-même je vous rends le serment qui vous lie.
Assez d'autres viendront, à mes ordres soumis,
Se couvrir des lauriers qui vous furent promis;
Et, par d'heureux exploits forçant la destinée,
Trouveront d'Ilion la fatale journée.
J'entrevois vos mépris, et juge, à vos discours,
Combien j'achèterais vos superbes secours.
De la Grèce déjà vous vous rendez l'arbitre;
Les rois, à vous ouïr, m'ont paré d'un vain titre.
Fier de votre valeur, tout, si je vous en crois,
Doit marcher, doit fléchir, doit trembler sous vos lois.
Un bienfait reproché tient toujours lieu d'offense :
Je veux moins de valeur, et plus d'obéissance.
Fuyez. Je ne crains pas votre impuissant courroux;
Et je romps tous les nœuds qui m'attachent à vous.

CHAPITRE QUARANTE-SIXIÈME.

FIGURES AUGMENTATIVES.

AMPLIFICATION OU AUXÈSE.

L'*amplification,* ou *auxèse,* est une figure par laquelle les diverses parties d'un raisonnement sont disposées de manière à se faire ressortir et

(1) Acte V, sc. 5.
(2) Acte V, sc. 6.
(3) Acte IV, sc. 6.

s'amplifier, en quelque sorte, l'une l'autre; c'est donc moins une figure qu'une bonne disposition de ce que l'on a à dire.

Pascal en donne un exemple dans cet endroit où représentant la grandeur de l'univers, après avoir invité l'homme à contempler cette éclatante lumière, mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers, il ajoute [1] :

Que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit, et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour n'est qu'un point très-délicat à l'égard de celui que les astres qui roulent dans le firmament embrassent. Mais si notre vue s'arrête-là, que l'imagination passe outre, elle se lassera plutôt de concevoir, que la nature de fournir. Tout ce que nous voyons du monde n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'approche de l'étendue de ses espaces. Nous avons beau enfler nos conceptions, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses.

Nicole, dans ses *Essais de morale,* représente aussi d'une manière très-vive, et par une amplification très-énergique, les tristes résultats de l'amour propre :

Ces qualités sont que l'homme corrompu non-seulement s'aime soi-même, mais qu'il n'aime que soi, qu'il rapporte tout à soi. Il se désire toutes sortes de biens, d'honneurs, de plaisirs, et il n'en désire qu'à soi-même, ou par rapport à soi-même. Il se fait le centre de tout, il voudrait dominer sur tout, et que toutes les créatures ne fussent occupées qu'à le contenter, à le louer, à l'admirer.

On trouve dans l'opéra de *Persée* de Quinault, une tirade prononcée par Méduse, et qui offre encore un exemple de la figure dont nous nous occupons :

J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine :
Je n'ai plus ces cheveux si beaux
Dont autrefois le dieu des eaux
Sentit lier son cœur d'une si douce chaîne.
Pallas, la barbare Pallas,
Fut jalouse de mes appas
Et me rendit affreuse autant que j'étais belle.
Mais l'excès étonnant de la difformité
Dont me punit sa cruauté,
Fera connaître, en dépit d'elle,
Quel fut l'excès de ma beauté.
Je ne puis trop montrer sa vengeance cruelle.
Ma tête est fière encor d'avoir pour ornement
Des serpents dont le sifflement
Excite une frayeur mortelle.
Je porte l'épouvante et la mort en tous lieux;
Tout se change en rocher à mon aspect horrible.
Les traits que Jupiter lance du haut des cieux
N'ont rien de si terrible
Qu'un regard de mes yeux.

ÉPIMONE.

L'*épimone,* ou *insistance,* a de l'analogie avec l'amplification : elle consiste en ce qu'un orateur insiste sur un des points qu'il a traités, pour le graver plus profondément dans l'esprit de l'auditeur.

Saint-Evremont représente quelque part [1] un commandeur fort peu instruit, qui combat de toute sa force le goût de la littérature ou des langues anciennes; il dit alors :

Du latin! de mon temps, du latin! un gentilhomme en eût été déshonoré. Je connais les grandes qualités de M. le Prince (de Condé) et je suis son serviteur : mais je vous dirai que le dernier connétable de Montmorency a su maintenir son crédit dans les provinces et sa considération à la cour sans savoir lire. *Peu de latin, vous dis-je, et de bon français.*

Ces derniers mots par lesquels l'orateur insiste sur ce qu'il vient de dire, forment cette espèce d'amplification à laquelle les Grecs avaient donné le nom d'*épimone*.

On en trouve un autre exemple dans ce passage des *Mémoires* de Retz, où il raconte une de ses entrevues avec la reine :

La reine me fit un petit signe de tête comme pour me remercier : mais je sus depuis qu'elle avait remarqué et *remarqué en mal,* cette dernière parole qui était pourtant très-innocente et même fort dans l'ordre en la bouche d'un coadjuteur de Paris.

GRADATION.

La *gradation* est une figure par laquelle on passe d'une idée à une autre plus forte, et ainsi successivement.

Quand Massillon, parlant du monde dans son sermon sur la mort, dit :

Rien ne demeure, tout change, tout s'use, tout s'éteint;

il est visible que chacune de ces petites sections de phrase est plus forte que la précédente : *tout change* dit plus que *rien ne demeure; tout s'use* est plus fort que *tout change;* et enfin le dernier terme de l'usure c'est l'extinction, l'anéantissement : *tout s'éteint* est donc plus fort que ce qui le précède, c'est là une *gradation*.

Nous avons déjà vu une figure de mots qui portait le même nom, et consistait dans une amplification toute semblable ; mais comme elle était fondée sur la répétition d'un mot qui nous faisait passer à un plus fort, nous l'avons rapportée à la répétition, et l'avons nommée *climace* de son nom grec, ou *concaténation* à cause des mots qui, en se répétant, semblent enchaîner les diverses sections de la phrase (p. 33).

La gradation sans répétition est beaucoup plus commune : en voici quelques exemples.

Balzac, dans un fort beau passage du *Socrate chrétien* où il représente les grands hommes comme les instruments des volontés de Dieu dans ce monde, écrit :

Dieu dit lui-même de ces gens-là qu'il les envoie en sa colère et qu'ils sont les verges de sa fureur; mais....

(1) *Pensées.*

(1) Chapsal, *Modèles de littérature*, t. I, p. 30.

les verges ne frappent ni ne blessent toutes seules : c'est *l'envie*, c'est *la colère*, c'est *la fureur* qui rendent les verges terribles et redoutables.

Buffon, dans l'histoire naturelle du chameau, parle des déserts où se trouve cet utile animal, et il les traite de

Solitude absolue, mille fois plus effrayante que celle des forêts : car les arbres sont encore des êtres pour l'homme qui se voit seul, *plus isolé, plus dénué, plus perdu* dans ces lieux vides et sans bornes.

Maury, dans son *Essai sur l'éloquence*, élève beaucoup le talent oratoire de Bourdaloue :

C'est cette abondance de génie qui ne laisse rien imaginer au lecteur par delà chacun de ses discours, quoiqu'il en ait composé au moins *deux*, souvent *trois*, quelquefois *quatre*, sur la même matière.

On remarque qu'outre cette progression croissante : *deux, trois, quatre*, il y en a en même temps une décroissante dans ces mots : *au moins, souvent, quelquefois*.

La gradation est aussi fort bien placée dans le style gai. Legrand, dans son *Aveugle clairvoyant*[1], représente une vieille tante qui brûle de se marier avec Damon, et comme celui-ci, qui fait l'aveugle, l'engage à aller chez le notaire pour faire dresser le contrat, elle répond :

J'y *vais*, j'y *cours*, j'y *vole*, et je reviens de même.

Dans le *Dépôt*, comédie de Destouches[2], Frontin après avoir fait une commission pour Géronte, veut aller se rafraîchir.

Vous permettez, je crois....
GÉRONTE.
Oui, va boire *deux* coups.
FRONTIN.
J'irai bien jusqu'à *trois*.
GÉRONTE.
Et même jusqu'à *quatre*.
FRONTIN.
Oh! monsieur, à merveille,
Mon cheval ira mieux quand j'aurai bu *bouteille*.

HYPERBOLE.

Lorsque nous sommes vivement frappés de quelque idée que nous voulons représenter, et que les termes ordinaires nous paraissent trop faibles pour exprimer ce que nous voulons dire, nous nous servons de mots qui, à les prendre à la lettre, vont au delà de la vérité, et représentent le plus ou le moins pour faire entendre quelque excès en grand ou en petit; ceux qui nous entendent rabattent de notre expression ce qu'il en faut rabattre, et il se forme dans leur esprit une idée plus conforme à celle que nous voulons y exciter, que si nous nous étions servis de mots propres. Par exemple, si nous voulons faire comprendre la légèreté d'un cheval qui court extrêmement vite, nous disons qu'il va *plus vite que le vent*, cette figure s'appelle *hyperbole*, d'un mot grec qui signifie excès[1].

(1) Sc. 12.
(2) Sc. 2.

L'auteur du *Traité du sublime* nous donne une idée de la puissance de cette figure lorsqu'elle est bien employée. « Voyez, dit-il[2] quelle majesté Homère donne aux dieux[3] :

Autant qu'un homme assis au rivage des mers
Voit, d'un roc élevé, d'espace dans les airs,
Autant des immortels les coursiers intrépides
En franchissent d'un saut, etc.

« Il mesure l'étendue de leur saut à celle de l'univers. Qui est-ce donc qui ne s'écrierait avec raison, en voyant la magnificence de cette hyperbole, que si les chevaux des dieux voulaient faire un second saut, ils ne trouveraient pas assez d'espace dans le monde[4] ? »

Virgile dit de la princesse Camille[5] :

Elle surpassait les vents à la course; elle eût couru sur des épis de blé sans les faire plier, ou sur les flots de la mer sans y enfoncer, et même sans se mouiller la plante des pieds.

Au contraire, si l'on veut faire entendre qu'une personne marche avec une extrême lenteur, on dit qu'elle va

Plus lentement qu'une tortue.

Il y a plusieurs hyperboles dans l'Ecriture sainte, par exemple :

Je vous donnerai une terre où coulent des ruisseaux de lait et de miel;

c'est-à-dire une terre fertile; et dans la *Genèse* il est dit :

Je multiplierai tes enfants en aussi grand nombre que les grains de poussière de la terre.

L'hyperbole est ordinaire aux orientaux, et ce qu'on appelle *style oriental* consiste souvent dans un style figuré, chargé de métaphores et d'hyperboles.

RÈGLES DE L'HYPERBOLE.

Il faut soigneusement éviter l'excès dans l'hyperbole, surtout dans le style sévère : comme par elle-même cette figure offre toujours quelque chose de faux, il faut bien prendre garde, d'une part, de dépasser la limite que nos habitudes de langage nous font supporter; de l'autre, d'y ajouter des détails qui feraient croire que nous maintenons ce que nous avons dit, et que, non contents de présenter une image saisissante

(1) Dumarsais, *Tropes*, part. II, ch. 8.
(2) *Traité du sublime*, ch. 7.
(3) *Iliade*, chant IV, v. 443.
(4) Traduction de Boileau.
(5) *Enéide*, liv. VII, v. 808.

par sa grandeur, nous voulons qu'on croie à l'exactitude de notre relation.

Par exemple, Malherbe, ordinairement si sensé et si juste, dans son *Ode sur la mort d'Henri IV*, compare les pleurs de la reine, au débordement de la Seine :

L'image de ses pleurs dont la source féconde
Jamais depuis ta mort ses vaisseaux n'a taris,
C'est la *Seine en fureur qui déborde son onde*
Sur les quais de Paris.

Cette hyperbole n'est-elle pas ridicule, tant elle est forcée ?

Ce que le poëte dit de la pénitence de saint Pierre, est encore plus violent :

C'est alors que ses cris en *tonnerres s'éclatent;*
Ses soupirs se font *vents qui les chênes combattent,*
Et ses pleurs, qui tantôt descendaient mollement,
Ressemblent un torrent qui des hautes montagnes
Ravageant et noyant les voisines campagnes,
Veut que *tout l'univers ne soit qu'un élément.*

Se fait-on l'idée d'un homme qui pleure assez abondamment pour noyer les campagnes? qui soupire assez fort pour que le souffle sorti de sa poitrine fasse ployer les chênes? Cette exagération devient donc burlesque au lieu d'être grave comme elle l'eût été, si Malherbe eût employé des comparaisons plus naturelles.

L'insistance sur certains détails minutieux, n'est pas moins blâmable, par la raison que j'ai indiquée tout à l'heure. Ainsi, on dit tous les jours d'un homme qui court très-légèrement, qu'à peine trouverait-on sur la poussière la trace de ses pas. Mais J. Solin ne se contente pas de cela. On sait que quand des animaux ont marché sur un terrain poudreux, la trace de leurs pieds est marquée en creux, et que tout autour s'élève un bourrelet de poussière que le moindre souffle détruit; or, c'est de ces bourrelets que parle notre auteur quand il dit :

Un certain Ladas obtint le prix de la course rapide : en effet, il courait si légèrement sur une poussière inégale, qu'on n'apercevait pas même la trace de ses pieds sur celle qui s'élevait au-dessus du niveau commun.

Vous voyez tout de suite combien, en déterminant une certaine poussière plutôt qu'une autre, il rend son hyperbole ridicule.

Il en serait de même si, au lieu de dire en général d'une femme, qu'elle est *aussi fraîche qu'une rose, aussi blanche qu'un lis*, on disait aussi fraîche *qu'une rose à cent feuilles*, ou aussi blanche qu'un lis qu'on montrerait au moment même comme plus blanc que tous ceux qui l'entourent. Ces hyperboles passent facilement sous la forme de propositions générales; elles sont insupportables, ou deviennent bouffonnes dès qu'on détermine précisément l'objet de la comparaison.

C'est peut-être à cette trop grande précision qu'est due en partie notre répulsion pour certaines hyperboles tout à fait dans le goût de la langue hébraïque, mais qui contrarient le nôtre. N'est-il pas bizarre d'entendre l'amant dans le *Cantique des cantiques*[1], comparer les cheveux de sa maîtresse à des troupeaux de chèvres, qui *qui montent sur la montagne de Galaad*, et ses dents à des brebis *qui reviennent du lavoir et dont aucune n'est stérile !*

Il faut prendre garde aussi de laisser passer, même dans une hyperbole, des idées contradictoires. Dans un discours fait à la distribution des prix du collége de Bastia, l'orateur disait aux élèves considérés comme les représentants de la Corse[2] :

En échange de notre adoption nationale, vous avez tout à coup donné à la France des noms tellement glorieux que c'est presque une *profanation de les citer.*

Peut-on rien dire de plus absurde? Les noms ne sont glorieux qu'à la condition d'être cités; s'ils ne l'étaient pas, ce seraient des noms obscurs. Comment est-il possible de les *profaner* par cela même sans quoi ils n'existeraient pas?

Les hyperboles sont, en général, beaucoup plus tolérables dans le style plaisant ou badin : la légèreté de la conversation autorise quantité d'expressions que la gravité des discours sérieux fait exclure avec raison. Bouhours fait cette observation dans sa *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*[3].

« Dès qu'on raille ou qu'on badine on est en droit de tout dire. Si Balzac disait en riant :

Qu'il sort de ses muscats de quoi enivrer la moitié de l'Angleterre; que tout ce qui doit se boire en tout un pays s'est débordé chez lui; qu'il y a plus de parfums dans sa chambre que dans toute l'Arabie Heureuse, et qu'on y verse quelquefois une si grande abondance d'eau de naffe ou de jasmin que lui et ses gens ne se peuvent sauver qu'à la nage;

si, dis-je, Balzac disait cela en riant, Philarque n'aurait rien peut-être à lui reprocher là dessus; mais, par malheur, il parle très-sérieusement, et c'est le premier homme du monde pour dire d'un ton grave des choses extrêmes où il n'y a pas la moindre apparence de vérité. Voiture est bien éloigné de ce caractère, il le prend sur un ton railleur, dès qu'il avance quelque chose d'hyperbolique. Ecoutez un endroit de sa lettre au cardinal de la Vallette sur les divertissements de la Barre :

Le bal continuait avec beaucoup de plaisir, quand tout à coup un grand bruit que l'on entendit dehors obligea toutes les dames à mettre la tête à la fenêtre; et l'on vit sortir d'un grand bois, qui était à trois cents pas de la maison, un tel nombre de feux d'artifice qu'il semblait que toutes les branches et tous les troncs d'arbres se convertissent en fusées, que toutes les étoiles du ciel tombassent, et que la sphère du feu voulût prendre la place de la moyenne région de l'air. Ce sont, monseigneur, trois hyperboles, lesquelles,

(1) Ch. IV, ℣ 1 et 2.
(2) *Journal général de l'instruction publique*, août 1843.
(3) Discours I.

appréciées et réduites à la juste valeur des choses, valent trois douzaines de fusées. »

Les plaisanteries de Voiture sont peut-être un peu moins légères que ne le croit Bouhours : il est du moins certain que ses hyperboles ne nous choquent pas, tandis que celles de Balzac sont insupportables.

On a dit souvent que les petites pièces de poésie, comme les épigrammes, les madrigaux, souffraient mieux l'hyperbole et l'exagération que les poëmes longs et sérieux. Bouhours soutient dans sa *Manière de bien penser* [1], que dès que ces petits ouvrages sont graves et sérieux, ils doivent être aussi exacts que les grands poëmes pour ce qui regarde les pensées ; et en conséquence il en bannit l'hyperbole dès qu'elle excède un peu ce que la raison autorise. Il blâme donc cette épigramme, et plusieurs autres qui ne valent pas mieux, sur les bâtiments ajoutés au Louvre par Louis XIV :

Quand je vois ce palais que tout le monde admire,
Loin de l'admirer je soupire
De le voir ainsi limité.
Quoi ! prescrire à mon prince un lieu qui le resserre !
Une si grande majesté
A trop peu de toute la terre.

Il y a du vrai et du faux dans le jugement de Bouhours. Le vrai, c'est que la fausseté et, par conséquent, l'exagération nous répugnent d'autant plus que le sujet qu'on traite est plus sérieux ; en ce sens assurément, des pensées graves terminées par une hyperbole ridicule comme celle que je viens de citer, ne sauraient obtenir l'assentiment d'un bon juge. Mais il est très-rare qu'on attribue à ces petites pièces connues sous le nom de *pensées, épigrammes, madrigaux*, cette valeur sérieuse dont parle Bouhours : on n'y cherche la plupart du temps qu'une expression rapide et une tournure originale et piquante. Or, si cette louange de la grandeur de Louis XIV nous paraît mauvaise, c'est plus encore à cause de la forme commune de la pensée qui la termine, qu'à cause de son exagération. En effet, qu'y a-t-il de plus commun, et surtout de moins piquant, que de dire qu'un homme est *trop grand pour sa maison* ou *son palais* ou qu'il lui faut *la terre entière?* tandis qu'au contraire la même pensée devient excellente, si quelque circonstance particulière comme une allusion, une idée de blâme ou toute autre, la fait sortir de ce moule commun et devenu trivial.

Ainsi Boileau, imitant Juvénal [2], a dit en parlant d'Alexandre [3] :

Ce fougueux l'Angéli qui, de sang altéré,
Maître du monde entier s'y trouvait trop serré.

C'est exactement la même idée ; mais ici on blâme la vanité du prince macédonien, on fait allusion aux regrets qu'il exprimait lui-même : c'en est assez pour que cette pensée soit irréprochable, et que l'hyperbole nous semble bien à sa place.

(1) Discours III.
(2) *Sat.* X, v. 169.
(3) *Sat.* VIII, v. 101.

SUSPENSION.

La *suspension*, ou *sustentation*, est une figure par laquelle on tient en suspens l'esprit de l'auditeur, pour l'arrêter ensuite sur une chose à laquelle il ne s'attend pas.

Cicéron, dans le dernier de ses discours contre Verrès [1], emploie à propos cette forme de langage pour amplifier l'horreur de la conduite de ce préteur :

Vous me paraissez encore attendre, ô juges, que j'expose la suite de cet événement ; car vous savez que le gain et la rapine furent toujours le mobile de ses actions. Que pouvait-il faire en cette occasion ? Quel avantage y aurait-il trouvé ? Représentez-vous l'action la plus inique ; ce que je vais raconter l'emportera sur tout ce que vous pourriez imaginer.

L'orateur tient ici ses auditeurs en suspens, par l'annonce d'un crime qui doit dépasser tout ce qu'ils pourraient supposer.

Bossuet dit de même en parlant de la reine d'Angleterre :

Combien de fois a-t-elle en ce lieu remercié Dieu humblement de deux grandes grâces : l'une, de l'avoir fait chrétienne ; l'autre, messieurs, qu'attendez-vous ? peut-être d'avoir rétabli les affaires du roi son fils ? Non, c'est de l'avoir fait reine malheureuse.

On a quelquefois employé la suspension par plaisanterie en ramenant la pensée de l'auteur sur une chose petite ou mesquine, lorsque les phrases précédentes semblaient annoncer des considérations grandes ou majestueuses ; c'est à cette opposition que le sonnet suivant de Scarron doit tout son agrément.

Superbes monuments de l'orgueil des humains,
Pyramides, tombeaux, dont la noble structure
A témoigné que l'art, par l'adresse des mains
Et l'assidu travail, peut vaincre la nature ;

Vieux palais ruinés, chefs-d'œuvre des Romains,
Et les derniers efforts de leur architecture ;
Colysée où souvent deux peuples inhumains
De s'entr'assassiner se donnaient tablature :

Par l'injure des temps vous êtes abolis,
Ou du moins, la plupart, vous êtes démolis :
Il n'est point de ciment que le temps ne *dissoude*.

Si vos marbres si durs ont senti son pouvoir,
Dois-je donc m'étonner qu'un méchant pourpoint noir,
Qui m'a duré dix ans, *soit percé par le coude?*

On remarque facilement un barbarisme dans le dernier vers du premier tercet : *dissoudre* fait *dissolve* au subjonctif, et non pas *dissoude*. Malgré cette incorrection ce sonnet est une des plus jolies pièces de l'auteur.

(1) *De supplicii*, n° 11.

C'est la suspension plaisante qui fait aussi le charme de plusieurs des passages les plus incisifs de La Bruyère. Voyez-le décrire l'amateur exclusif et passionné d'un certain fruit :

Ne l'entretenez pas même des pruniers; il n'a de l'amour que pour une certaine espèce: toute autre que vous lui nommez, le fait sourire et se moquer. Il vous mène à l'arbre, cueille artistement cette prune exquise, il l'ouvre, vous en donne une moitié et prend l'autre. Quelle chair! dit-il, goûtez-vous cela? cela est divin! Voilà ce que vous ne trouverez pas ailleurs! Et là-dessus ses narines s'enflent, il cache avec peine sa joie et sa vanité par quelque dehors de modestie. O l'homme divin en effet! homme qu'on ne peut jamais assez louer et admirer! homme dont il sera parlé dans plusieurs siècles! que je voie sa taille et son visage pendant qu'il vit! que j'observe les traits et la contenance d'un homme qui seul entre les mortels *possède une telle prune!*

(*Caractères*, ch. 3, *de la Mode.*)

Puis, en parlant d'un autre amateur :

Cet autre aime les insectes; il en fait tous les jours de nouvelles emplettes : c'est surtout le premier homme de l'Europe pour les papillons, il en a de toutes les tailles et de toutes les couleurs. Quel temps prenez-vous pour lui rendre visite? Il est plongé dans une amère douleur : il a l'humeur noire, chagrine, et dont toute sa famille souffre: aussi a-t-il fait une perte irréparable. Approchez, regardez ce qu'il vous montre sur son doigt, qui n'a plus de vie, et qui vient d'expirer : *c'est une chenille, et quelle chenille!*

(*Ibid.*)

REMARQUE IMPORTANTE.

Il n'est pas inutile de remarquer ici que la suspension n'est qu'une figure, une forme de style; elle embellit, elle rend plus piquant un passage; et quand un ouvrage entier ne consiste que dans un seul trait, comme une épigramme, un compliment, une pensée, la suspension peut en faire le fond, c'est ce que nous avons vu dans le sonnet de Scarron; c'est ce que nous venons de voir dans ces passages de La Bruyère. C'est ce que nous trouvons aussi dans cette pièce satirique d'une dame romaine du ve ou vi^e siècle, nommée Euchérie, contre un prétendant à sa main, dont la naissance n'était pas proportionnée à la sienne. Euchérie indignée d'une union si mal assortie, accumule dans ses vers un grand nombre de contrastes qu'elle termine par l'assimilation inattendue du mariage qu'on lui propose[1]. Je retranche divers traits de cette suspension beaucoup trop longue :

Unissez de vils tissus de crin à de brillants filets d'or, des peaux de bouc à de magnifiques étoffes de laine ou de soie, et la bourre grossière à la pourpre superbe.... Enchâssez l'émeraude dans l'airain; mettez de niveau le caillou et l'hyacinthe; assimilez le jaspe aux rocailles et aux pierres brutes.... Que le crapaud aime la couleuvre dorée, que la truite cherche le limaçon;... que le singe s'accouple avec la femelle du lynx aux yeux perçants, la biche avec le baudet et la daine légère avec le bœuf pesant;... que Philomèle chante avec la chouette odieuse, le triste hibou avec la perdrix enjouée; que la charmante colombe repose à côté du corbeau; en violant ainsi la loi du destin, ces monstrueuses alliances renverseront à leur profit l'ordre établi par la nature, et alors *un esclave attaché à la glèbe demandera la main d'Euchérie.*

(Trad. de M. Cabaret-Dupaty.)

Tout le monde sent combien ce long développement d'images toujours équivalentes est fatigant (quoique je l'aie abrégé de moitié), surtout quand on pense au faible résultat que doit amener la suspension, dont toute la valeur consiste dans la surprise qu'excite une pensée inattendue.

Il n'y a donc que des écrivains inhabiles ou bien abusés qui croient trouver un sujet tout entier dans la suspension, et fassent des pièces qui reposent uniquement sur elle; le trait final est alors toute la pièce, le reste n'étant qu'une lourde et ennuyeuse déclamation faite exprès pour l'amener.

M. V. Hugo a donné plusieurs fois dans ce piége. On trouve dans ses odes une pièce intitulée *La douleur du pacha :* les premières stances sont consacrées à peindre le chagrin de ce personnage, et à en chercher inutilement la cause. *Qu'a-t-il donc le pacha?* se demande à tout moment le poëte, et il présente lui-même des explications dont aucune n'est la véritable. Le derniers vers de la dernière strophe nous apprend enfin ce qu'on nous fait chercher depuis si longtemps, savoir, que

Son tigre de Nubie est mort.

C'est le : « C'est une chenille, et qu'elle chenille! » de La Bruyère; mais il y a bien de la différence dans l'agencement et l'expression.

Dans une autre pièce intitulée *la Fiancée du Timballier,* une jeune fille voit passer un régiment qui revient de la guerre; elle espérait y voir son amant. Après une longue énumération des uniformes que l'œil peut y reconnaître, la jeune fille tombe à terre sans mouvement et sans vie. Pourquoi cela? va-t-on nous dire. Le poëte l'explique en nous disant, et c'est son dernier mot de la pièce :

Les timbaliers étaient passés.

Le défaut évident de ces compositions et autres pareilles, c'est qu'il n'y a au fond que des figures de rhétorique, et que si celles-ci peuvent bien être un ornement du style, elles ne sauraient faire le fond d'une pièce sérieuse. Supprimez de la première la dubitation et la suspension, il reste : « Le pacha est fâché d'avoir perdu son tigre. » Otez de la seconde l'énumération, la suspension et l'euphémisme, il reste : « Une jeune fille meurt en apprenant la mort de son amant. » Tournez cela comme vous le voudrez, vous n'y trouverez pas la matière d'une

(1) Voyez les *Poetæ latini minores*, édit. Lemaire, t. II, p. 157, ou la deuxième série de la *Bibliothèque Latine-Française* de Panckoucke, t. I, p. 410.

pièce intéressante, pour peu qu'elle soit développée.

PARADOXOLOGIE.

La *paradoxologie*, ou *l'imprévu*, est aussi une espèce de suspension plus courte, par laquelle on fait une réponse, ou on apporte une raison qui paraît d'abord tout à fait contraire soit au bon sens, soit à l'opinion commune.

Dans le conte des *Quatre Facardins*, deux personnages se rencontrent, et l'un d'eux demande à l'autre pourquoi il s'appelle Facardin, à quoi celui-ci répond :

Parce que *ce n'est pas* mon nom.

On attendait évidemment la réponse contraire, savoir que c'était son nom : l'attention est donc jetée dans cette espèce de doute, d'indécision, d'obscurité qui naît de la suspension.

Nous faisons un grand usage de cette figure dans ce qu'on appelle les traits fins ou spirituels, qui, en effet, consistent presque toujours dans quelque chose d'imprévu, soit par le fond, soit par la forme.

Marot demandant de l'argent à François Ier, aurait pu lui dire de lui en *donner :* c'est la forme la plus simple; il le prie de lui en *prêter :* l'idée est, comme on le voit, fort différente; mais s'il se fait prêter à condition qu'il ne rendra jamais, n'est-ce pas comme si on lui donnait? Telle est donc la pensée qu'il va exprimer :

Je vous ferai une belle cédule
A vous payer (sans usure, il s'entend)
Quand on verra tout le monde content.

Personne ne s'attend à cette chute qui renvoie cependant le payement au delà de tous les temps imaginables : c'est un *imprévu*, dans le sens que nous avons dit.

Ce qu'ajoute Marot, et qui forme pour François Ier un compliment si agréable, dépend de la même figure.

Ou, si voulez, à payer ce sera,
Quand votre loz et renom cessera.

Dans le *Mariage de Figaro*, on reproche à ce personnage de ne pas payer ses dettes; il répond :

Si je dois et que je ne paye pas, c'est *comme si je ne devais pas.*

Et le juge Brid'oison est tellement surpris de cette nouvelle manière de considérer une dette, qu'il répond d'abord :

Sans doute....

Et, s'apercevant alors qu'il fait une concession trop large, il ajoute :

Eh bien!... qu'est-ce qu'il dit donc?

L'imprévu de la réponse de Figaro vient de ce que si elle est fausse sous un rapport, elle est vraie dans un sens restreint. Si Figaro doit et qu'il ne paye pas, c'est, quant au fait, comme s'il ne devait pas; ce n'est pas la même chose quant au droit. Il résulte de la confusion de ces deux rapports la même indécision que de la suspension; il faut que cette difficulté soit expliquée au lecteur, ou que le lecteur se l'explique lui-même : c'est le caractère de cette figure.

CHAPITRE QUARANTE-SEPTIÈME.

FIGURES PAR ADOUCISSEMENT.

EUPHÉMISME.

« L'*euphémisme*, dit Dumarsais [1], est une figure par laquelle on déguise des idées désagréables, odieuses ou tristes, sous des noms qui ne sont point les noms propres de ces idées. » En ce sens, l'euphémisme est un trope.

Mais Dumarsais ajoute, avec raison, « qu'on peut rapporter à l'euphémisme ces périphrases ou circonlocutions dont un orateur délicat enveloppe habilement une idée qui, toute simple, exciterait peut-être dans l'esprit de ceux à qui il parle une image ou des sentiments peu favorables à son dessein principal. » En ce sens, c'est réellement une figure de pensée, par laquelle on fait entendre seulement quelque chose, en supprimant ce qu'il peut y avoir de dur dans l'expression.

Milon avait tué Clodius, ou l'avait fait tuer par ses esclaves. Cicéron, plaidant pour lui devant le sénat, n'a garde d'avouer ce crime; il trouve une forme adoucie et dit seulement [2] que ce personnage étant attaqué par Clodius,

Les esclaves de Milon firent alors pour leur maître *ce que tout maître eût voulu que ces esclaves fissent en pareille occasion.*

Bossuet donne un exemple remarquable de l'emploi de cette figure dans son *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre*, lorsque ayant à parler de la mort de Charles Ier, dont la tête était tombée sur l'échafaud, il ne prononce ni le nom de ce roi, ni le mot de supplice, ni rien de ce qui peut indiquer précisément le genre de mort.

Il vient de faire un grand éloge de la reine, et il ajoute :

Qui cependant pourrait exprimer ses justes douleurs? qui pourrait raconter ses plaintes? Non, messieurs, Jérémie lui-même qui seul semble être capable d'égaler les lamentations aux calamités, ne suffirait pas à de tels regrets. Elle s'écrie avec ce prophète : « Voyez seigneur, mon affliction : mon ennemi s'est fortifié et mes enfants sont perdus; le cruel a mis sa main sacrilége sur ce qui m'était le plus cher; la royauté a été profanée, et les princes sont foulés aux

(1) *Tropes*, part. II, ch. 15.
(2) *Pro Milone*, 29.

pieds. Laissez-moi, je pleurerai amèrement; n'entreprenez pas de me consoler. L'*épée a frappé au dehors;* mais je *sens en moi-même une mort semblable.*»

M. Boniface Saintine, dans un conte philosophique très-spirituellement écrit[1], emploie un euphémisme fort adroit pour exprimer un suicide. On sait combien cette idée du meurtre commis sur soi-même répugne à nos idées chrétiennes; et dans un conte d'un style gai, il pouvait paraître peu convenable d'énoncer en propres termes une action si détestable. Voici comment l'auteur s'est tiré de cette difficulté : c'est une pièce de cinq francs qui parle; elle raconte qu'ayant été un jour ramassée par un joueur qui avait tout perdu, elle avait été pour lui l'occasion d'un bonheur incomparable; qu'il avait fait sauter la banque et ruiné presque entièrement celui chez qui il jouait. Elle continue ainsi :

Avide de nouvelles émotions, le malheureux fréquenta les maisons de jeux publiques, et fut réduit en peu de temps à l'état de dénûment dont je l'avais tiré si miraculeusement. Par un grand hasard, je lui appartenais encore. Un soir, il réalisa le peu qui lui restait, tenta une dernière fois la fortune, perdit, et le lendemain *je me réveillai dans le tiroir d'un armurier* de la rue Saint-Honoré.

Raynouard, dans sa tragédie des *Templiers*[2], veut exprimer que ces chevaliers sont morts sur le bûcher; cette idée est sans doute assez peu agréable pour faire reculer devant l'expression simple. Il a trouvé un moyen fort heureux de la faire entendre. Voici ce qu'il dit :

Tout à coup le feu brille : à l'aspect du trépas
Ces braves chevaliers ne se démentent pas.
On ne les voyait plus; mais leurs voix héroïques
Chantaient de l'Eternel les sublimes cantiques.
Plus la flamme montait, plus ce concert pieux
S'élevait avec elle et montait vers les cieux.
Votre envoyé paraît, s'écrie.... un peuple immense
Proclamant avec lui votre auguste clémence
Au pied de l'échafaud soudain s'est élancé;
Mais il n'était plus temps : *les chants avaient cessé.*

Il est facile de voir que le moyen général pour l'euphémisme consiste presque toujours à employer, au lieu du nom précis de la chose désagréable, quelqu'une des circonstances qui l'accompagnent, la précèdent ou la suivent. La règle importante alors, c'est que la circonstance choisie soit assez caractéristique pour faire entendre clairement ce que l'on veut dire.

Les *demi-mots,* les *sous-entendus,* les simples indications d'un sens qu'on n'exprime pas complétement, appartiennent encore ou au moins se rattachent à l'euphémisme. Il n'y a rien de particulier à en dire.

LITOTE.

La *litote,* appelée aussi *diminution* ou *atténuation,* est, en quelque façon, le contraire de l'hyperbole. C'est une figure par laquelle on se sert de mots qui, pris à la lettre, semblent affaiblir la pensée; mais l'orateur sait bien que les idées accessoires en feront sentir toute la force. On dit le moins par modestie ou par égard; mais ce moins réveillera l'idée du plus[1].

Cicéron, dans son traité *de l'Amitié*[2], après avoir nommé les Paul-Emile, les Caton, les Scipion, ajoute :

La vie commune s'en *contente.*

Il veut dire qu'elle s'en *glorifie.* Il a donc pris un terme très-faible pour en faire entendre un beaucoup plus fort. Virgile a dit de même[3] :

Envoyez à la ville d'Evandre, le jeune Pallas qui *ne manquait pas de courage;*

c'est-à-dire qui en était rempli. Dans une églogue du même poëte[4], Corydon dit, en parlant de lui-même :

Je ne suis pas *si laid.*

Il veut faire entendre qu'il se trouve beau, comme il l'explique, du reste, dans les vers suivants, quand il ajoute qu'il s'est vu lui-même dans une eau tranquille, et que depuis ce temps il ne craindrait pas de disputer à Daphnis le prix de la beauté.

Dans la tragédie du *Cid*[5], lorsque Rodrigue, après avoir tué don Gomès, se voyant poursuivi en justice par Chimène, vient chez celle-ci lui remettre son épée et l'engager à se venger elle-même, et lui dit :

Au nom d'un père mort ou de notre amitié
Punis-moi par vengeance ou du moins par pitié;
Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.

Chimène lui répond :

Va, *je ne te hais point,*

et lui fait ainsi entendre, dit Dumarsais, bien plus que ces mots ne signifient dans leur sens propre[6].

La litote est une figure peu employée; du moins l'usage ne s'en rencontre que dans un petit nombre de cas, comme ceux que je viens d'indiquer. Mais elle est assez commune, particulièrement dans notre langue, sous la forme négative, appliquée à une expression hyperbolique.

Par exemple, le verbe *enrager,* qui signifie au propre *être saisi de la rage,* se prend au figuré et dans le style familier pour exprimer une douleur excessive. C'est dans ce sens qu'on dit : *En-*

(1) *Jonathan le visionnaire,* t. II, p. 27, édit. de 1826.
(2) Acte V, sc. 8.

(1) Dumarsais, *Tropes,* part. II, ch. 7.
(2) Ch. 22.
(3) *Enéide,* liv. XI, v. 26.
(4) *Bucol.,* égl. II, v. 25.
(5) Acte III, sc. 4.
(6) *Tropes,* part. II, ch. 7.

rager de douleur, enrager du mal de dents; et ici l'expression est hyperbolique. Mais avec la négation, il exprime non pas seulement qu'on fait quelque chose sans peine, mais qu'on le fait avec plaisir, qu'on en a une grande habitude. Ainsi, d'un menteur, on dit :

Il n'*enrage pas* pour mentir;

c'est-à-dire il s'y plaît, il en a l'habitude. On dit donc beaucoup moins qu'on ne veut dire.

Pour indiquer un homme sans moyens, sans connaissances, un idiot, on dit souvent :

Il n'*a pas inventé la poudre.*

L'invention de la poudre étant une des découvertes les plus importantes des modernes, a pu être regardée comme la marque d'un grand génie; et ainsi l'expression dont il s'agit devrait signifier : Ce n'est pas un grand génie, ce n'est pas un homme supérieur. Mais elle veut dire beaucoup plus, savoir, que c'est un sot, un imbécile. On dit donc encore le moins pour faire entendre le plus; c'est une litote.

Enfin, il y a quelques locutions qui peuvent se rapporter à la même figure : ce sont ces espèces de métonymies où l'on désigne une action très-forte ou très-énergique par un terme relativement doux.

Horace dit[1] :

Un passager s'élance et *polit* les reins de la mule avec un bâton;

c'est-à-dire il la bat à coups de bâton. Nous disons dans le même sens :

Il lui a *caressé* les épaules.
On l'a *frotté* comme il faut.
Vous vous ferez *frotter;* prenez-y garde.

Autant de locutions qui peuvent être regardées comme des litotes.

CHAPITRE QUARANTE-HUITIÈME.

FIGURES PAR OMISSION.

PRÉTÉRITION.

La *prétérition, prétermission,* ou *paralepse,* est une figure par laquelle on annonce qu'on ne dira pas ce que l'on dit en effet.

Fléchier, chez nous, emploie souvent cette figure. Il dit, dans son *Oraison funèbre de Turenne :*

N'attendez pas, messieurs, que j'ouvre ici une scène tragique, que je représente ce grand homme étendu sur ses propres trophées, que je découvre ce corps pâle et sanglant auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frappé; que je fasse crier son sang comme celui d'Abel, et que j'expose à vos yeux les tristes images de la patrie et de la religion éplorées.

(1) *Satires*, liv. I, sat. 5, v. 28.

Il dit ailleurs[1] :

Je ne viens pas ici, messieurs, renouveler dans vos esprits le souvenir d'une mort que vous avez déjà pleurée.

Et dans un autre endroit[2] :

A quel dessein, messieurs, êtes-vous assemblés ici? et quelle idée avez-vous de mon ministère? *Viens-je vous éblouir* de l'éclat des honneurs et des dignités de la terre?

La Harpe a donc eu raison de reprocher à cet orateur le trop fréquent usage qu'il fait de cette forme de style[3].

Thomas Corneille, dans sa tragédie d'*Ariane*[4], fait ainsi parler cette princesse abandonnée par Thésée :

Je ne demande point quelle est cette beauté
Qui semble te contraindre à l'infidélité.
Si tu crois quelque honte à la faire connaître,
Ton secret est à toi : mais qui qu'elle puisse être,
Pour gagner ton estime et mériter ta foi
Peut-être elle n'a pas plus de charmes que moi!
Elle n'a pas, du moins, cette ardeur toute pure
Qui m'a fait, pour te suivre, étouffer la nature, etc.

Ici, tout en disant qu'elle ne demande rien, Ariane s'informe cependant de tout avec inquiétude.

Voltaire, dans sa *Henriade*[5], emploie cette figure pour représenter le massacre de la saint Barthélemi :

Je ne vous peindrai pas le tumulte et les cris,
Le sang de tous côtés ruisselant dans Paris;
Le fils assassiné sur le corps de son père,
Le frère avec la sœur, la fille avec la mère;
Les époux expirants sous leurs toits embrasés;
Les enfants au berceau sur la pierre écrasés.

Ces exemples suffisent sans doute à montrer ce que c'est que la *prétérition.* Ajoutons que quelquefois elle n'est pas une figure; c'est une forme de style énonçant simplement ce que l'on veut dire ou ne pas dire. Ainsi, quand on examine les diverses raisons d'un adversaire, quand on répond à plusieurs objections, s'il s'en trouve quelqu'une à laquelle on croit qu'il est inutile de répondre, on dit alors : *Je ne réponds pas à telle assertion,* ou *je laisse de côté cette assertion,* etc.; *je ne m'arrête pas à cette pensée,* etc. Mais ici, comme je le disais, ce n'est pas une figure; c'est un simple exposé de ce que l'on va faire.

RÉTICENCE.

La *réticence* est une sorte de prétérition où l'orateur commence l'expression de sa pensée, et s'arrête avant de l'avoir achevée.

(1) *Oraison funèbre de Lamoignon.*
(2) *Oraison funèbre de Le Tellier.*
(3) *Cours de littérature*, t. VII, p. 64.
(4) Acte III, sc. 4.
(5) Chant II, v. 259.

Racine, par exemple, dit dans *Athalie*[1] :

En l'appui de ton dieu tu t'étais reposé :
De ton espoir frivole es-tu désabusé?
Il laisse à mon pouvoir et ton temple et ta vie.
Je devrais sur l'autel où ta main sacrifie
Te.... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter :
Ce que tu m'as promis songe à l'exécuter.

La réticence augmente en général et amplifie ce que l'on veut dire, parce qu'on a l'air de reculer devant l'expression complète de sa pensée, comme si, en effet, elle était au-dessus de la parole, ou trop triste, trop odieuse, trop menaçante pour être énoncée ouvertement.

Mais il faut pour cela, d'abord que la pensée s'entende clairement, malgré le silence que l'on garde, et ensuite qu'elle soit fort rare, afin qu'on n'ait pas à reprocher à l'orateur que la crainte l'empêche toujours de parler.

On trouve dans *Britannicus*[2] un exemple de réticence, que j'ai déjà cité comme formant une métalepse. C'est Agrippine qui parle à Néron : elle lui dit :

J'appelai de l'exil, je tirai de l'armée
Et ce même Sénèque et ce même Burrhus
Qui depuis.... Rome alors estimait leurs vertus.

Dans la tragédie de *Phèdre*[3], Aricie, indignée du mal que va faire la calomnie portée contre Hippolyte par sa marâtre, veut du moins avertir Thésée du piége où il va tomber. Elle s'exprime en ces termes :

Prenez garde, seigneur : vos invincibles mains
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains;
Mais tout n'est pas détruit, et *vous en laissez vivre*
Un.... Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre.
Instruite du respect qu'il veut vous conserver,
Je l'affligerais trop si j'osais achever.

Les anciens nous ont laissé plusieurs exemples célèbres de réticence. En voici un de l'auteur du livre adressé à Hérennius[4] :

Tu oses maintenant tenir ce discours, toi, qui dernièrement, au sujet *de la maison d'un autre*.... Je n'ose achever de peur qu'après avoir dit une chose digne de toi, je ne paraisse en avoir dit une indigne de moi.

Térence, dans sa comédie de l'*Homme qui se punit lui-même*[5], fait ainsi parler un père irrité contre son fils :

Ne devrais-tu point mourir de honte d'avoir eu l'insolence d'amener à mes yeux, dans ma propre maison, *une*.... je n'ose prononcer un mot déshonnête en présence de ta mère; et tu as bien osé commettre une action infâme dans notre propre maison.

Démosthène, dans son discours contre Aristogiton, emploie aussi une réticence suivie d'une apostrophe, et qui est d'un très-bel effet. Il s'adresse d'abord à l'auditoire entier :

Et il ne se trouvera personne entre vous qui ait du ressentiment et de l'indignation de voir un impudent, un infâme, violer insolemment les choses les plus saintes? *un scélérat, dis-je, qui*.... O le plus méchant de tous les hommes! rien n'aura pu arrêter ton audace effrénée? Je ne dis pas ces portes, je ne dis pas ces barreaux qu'un autre pouvait rompre comme toi....

« Il laisse là sa pensée imparfaite, dit à ce sujet l'auteur du *Traité du sublime*[1], la colère le tenant comme suspendu et partagé sur un mot entre deux différentes personnes : « qui.... O le plus méchant de tous les hommes! » Et ensuite, tournant tout d'un coup contre Aristogiton ce même discours qu'il semblait avoir laissé là, il touche bien davantage, et fait une plus forte impression[2]. »

CHAPITRE QUARANTE-NEUVIÈME.

FIGURES INTERROGATIVES.

INTERROGATION.

L'*interrogation*, appelée par les Grecs *érotèse*, est une figure par laquelle l'orateur adresse à son adversaire ou au public une ou plusieurs questions auxquelles il sait bien qu'on ne répondra pas; mais l'effet n'est pas moins produit, parce que les questions sont faites de manière que les réponses soient évidentes; et alors la forme de l'interrogation donne au discours une extrême vivacité.

Appius Claudius, dans Tite-Live[3], gourmandant les tribuns devant le peuple romain, s'adresse à tout son auditoire par des interrogations très-pressantes :

N'est-il pas évident que les injustices du sénat contre vous, si jamais il vous en a fait quelqu'une, n'ont jamais autant choqué et révolté les tribuns du peuple que l'a fait la libéralité de ce même sénat, lorsqu'il a établi la solde en faveur des soldats? *Quelle autre chose* leur a causé alors tant d'alarmes, ou les porte aujourd'hui à troubler la bonne union entre les deux ordres de l'Etat, sinon qu'ils envisagent cette union comme la ruine de leur puissance?.... Mais enfin, tribuns, *défendez-vous* ou *attaquez-vous* le peuple? *êtes-vous* les adversaires ou les patrons de ceux qui combattent?

Cicéron commence son premier discours contre Catilina par une suite d'interrogations adressées à ce conspirateur, qui venait d'entrer dans le sénat :

Jusques à quand, Catilina, abuserez-vous de notre patience? *Devons-nous* encore longtemps être le jouet de votre fureur? *Quelles seront* les bornes de cette audace effrénée?

Le même orateur emploie la même figure

(1) Acte V, sc. 5.
(2) Acte IV, sc. 2.
(3) Acte V, sc. 3.
(4) Liv. IV, ch. 30, nº 41.
(5) Acte V, sc. 4.

(1) Ch. 23.
(2) Trad. de Boileau.
(3) *Hist. rom.*, liv. V, ch. 3.

dans son *Oraison pour Ligarius*[1]. Tubéron faisait un crime à ce citoyen d'avoir combattu contre César, et lui-même avait fait la même chose. Cicéron le presse par les questions suivantes :

Mais je le demande : *qui prétend* faire un crime à Ligarius d'avoir été en Afrique? c'est celui-là même qui voulut y aller et qui se plaint aujourd'hui que Ligarius lui en défendit l'entrée, celui qu'on a vu portant les armes contre César; car *que faisiez-vous*, Tubéron, l'épée à la main dans la bataille de Pharsale? *à qui en vouliez-vous? quelles étaient* vos pensées? vos vues? *d'où vous* venait cette ardeur? ce feu? ce courage? *quel était* l'objet de vos désirs et de vos espérances?

INTERROGATION DUBITATIVE.

L'interrogation est quelquefois délibérative ou dubitative; alors elle ressemble beaucoup à la dubitation, et a souvent beaucoup de noblesse.

Horace commence ainsi la douzième ode de son premier livre, qu'il termine par les louanges d'Auguste :

O muse, *quel grand homme, quel héros* chanteras-tu sur la lyre, ou en t'accompagnant de la flûte? de *quel dieu* l'écho répétera-t-il les louanges sur les sommets ombragés de l'Hélicon, ou sur le Pinde, ou sur l'Hémus? *Par quoi* pourrions-nous commencer mieux que par les louanges du père des dieux et des hommes?

Bossuet, dans une de ses *Elévations à Dieu*, emploie une forme semblable pour prouver que l'idée de Dieu, aux yeux de la raison pure, précède en nous toute autre idée :

Dis, mon âme, *comment entends-tu* le néant sinon par l'être? *comment entends-tu* la privation si ce n'est par la forme dont elle prive? *comment* l'imperfection si ce n'est par la perfection dont elle déchoit? Mon âme *n'entends-tu* pas que tu as une raison, mais imparfaite, puisqu'elle ignore, qu'elle doute, qu'elle erre et qu'elle se trompe? mais *comment entends-tu* l'erreur si ce n'est comme privation de la vérité? et *comment* le doute ou l'obscurité si ce n'est comme privation de l'intelligence? ou *comment* enfin l'ignorance, si ce n'est comme privation du savoir parfait? *comment* dans la volonté, le déréglement et le vice, si ce n'est comme privation de la règle, de la droiture et de la vertu?

INTERROGATION EXCLAMATIVE OU OPTATIVE.

Quelquefois l'interrogation se joint à l'exclamation. Bossuet dit dans son *Oraison funèbre de la duchesse d'Orléans :*

Princesse, dont la destinée est si grande et si glorieuse, *faut-il donc* que vous naissiez en la puissance des ennemis de votre maison?

Quelquefois elle se joint à l'optation, comme dans ce beau chœur d'*Esther*[2] :

O rives du Jourdain! ô champs aimés des cieux!
Sacrés monts! fertiles vallées
Par cent miracles signalées!
Du doux pays de nos aïeux
Serons-nous toujours exilées?

D'autres fois elle se réunit à la sentence ou à l'épiphonème pour donner plus de force et de rapidité à la pensée; c'est ainsi que Massillon[1] emploie la belle interrogation qui suit, pour reprocher aux ministres de la religion le peu d'efforts qu'ils font pour calmer les passions qui les agitent eux-mêmes :

Telle est l'impression de haine et de jalousie que la grande renommée de Jésus-Christ fait sur le cœur des pontifes et des prêtres, des dépositaires de la loi et de la religion! Mais, hélas! *faut-il que* le sanctuaire lui-même devienne presque toujours l'asile d'une passion si méprisable? *que* les dons éclatants de l'esprit de paix et de charité mettent l'amertume et la division parmi ses ministres? *que* la moisson si abondante et qui manque d'ouvriers excite des sentiments de jalousie parmi le petit nombre de ceux qui travaillent? *que* les anges destinés au ministère ne puissent arracher les scandales du royaume de Jésus-Christ, sans y en mettre souvent un nouveau? *que* dès la naissance de l'Evangile cette triste zizanie se soit glissée parmi ses plus saints ouvriers? *et que* l'Eglise souvent soit presque aussi affligée par le faux zèle qui la défend que par l'erreur même qui l'attaque? Pourvu que Jésus-Christ soit annoncé, la gloire n'en est-elle pas commune à tous ceux qui l'aiment? ne partageons-nous pas ses triomphes, dès que nous ne combattons que pour lui? et tous les succès qui agrandissent son royaume ne deviennent-ils pas les nôtres?

INTERROGATION ORDINAIRE.

Mais le plus souvent l'interrogation est simple, et sert seulement, comme je l'ai dit, à jeter plus de vivacité dans le discours. C'est alors une des figures de pensée les plus communes et les plus répétées; il n'y a presque pas de discours un peu animé où on ne la trouve à toutes les pages, et fort souvent même elle produit, sans aucune gêne ni embarras, des suites de questions.

On a un exemple de cette facilité à multiplier les interrogations, dans le beau passage où Massillon[2], s'adressant aux heureux du monde, leur demande pourquoi et comment ils sont mieux traités que les autres hommes :

Dieu, dès le commencement des siècles, vous avait séparés de la foule par l'éclat des titres et des distinctions humaines. *Que lui aviez-vous fait* pour être ainsi préférés au reste des hommes, et à tant d'infortunés qui ne se nourrissent que d'un pain de larmes et d'amertume? Ne *sont-ils pas*, comme vous, l'ouvrage de ses mains et rachetés du même prix? *N'êtes-vous pas* sortis de la même boue? *n'êtes-vous pas* peut-être chargés de plus de crimes? Le sang dont vous êtes issus, quoique plus illustre aux yeux des hommes, *ne coule-t-il* pas de la même source empoisonnée qui a infecté tout le genre humain? Vous

(1) N° 9.
(2) Acte I, sc. 2.

(1) *Petit carême*, sermon du vendredi saint.
(2) *Petit carême*, n° 3.

avez reçu de la nature un nom plus glorieux; mais *en avez-vous reçu* une âme d'une autre espèce et destinée à un autre royaume éternel que celle des hommes les plus vulgaires? *Qu'avez*-vous au-dessus d'eux devant celui qui ne connaît de titres et de distinctions dans ses créatures que les dons de sa grâce? Cependant Dieu, leur père comme le vôtre, les livre au travail, à la peine, à la misère et à l'affliction; et il ne réserve pour vous que la joie, le repos, l'éclat et l'opulence. Ils naissent pour souffrir, pour porter le poids du jour et de la chaleur, pour fournir de leurs peines et de leurs sueurs à vos plaisirs et à vos profusions; pour traîner, si j'ose parler ainsi, comme de vils animaux, le char de votre grandeur et de votre indolence! Cette distance énorme que Dieu laisse entre eux et vous, *a-t-elle jamais* été seulement l'objet de vos réflexions, loin de l'être de votre reconnaissance?

CHAPITRE CINQUANTIÈME.

FIGURES PAR IMITATION.

DIALOGISME.

Le *dialogisme* consiste à supposer un dialogue entre deux ou plusieurs personnages. On expose ainsi avec plus de vivacité les opinions que l'on veut mettre en regard, ou pour les soutenir, ou pour les combattre, ou pour les faire saisir à l'auditeur.

Madame de Sévigné en donne un exemple heureux dans sa lettre à M. de Coulanges sur le mariage de Lauzun[1]; elle donne à deviner à M. de Coulanges et à sa femme le nom de celle qu'il épouse :

Madame de Coulanges dit : Voilà qui est bien difficile à deviner! c'est madame de La Vallière! — Point du tout, madame. —C'est donc mademoiselle de Retz? —Point du tout. Vous êtes bien provinciale.—Ah! vraiment, nous sommes bien bêtes! dites-vous. C'est mademoiselle Colbert.—Encore moins.—C'est mademoiselle de Créqui? — Vous n'y êtes pas. Il faut donc à la fin vous le dire.

Le passage suivant, que Boileau[2] a imité de Perse[3], est justement célèbre. Au moyen d'un dialogisme très-animé, il montre combien l'homme est esclave de ses passions :

Le sommeil sur ses yeux commence à s'épancher :
Debout, dit l'Avarice, il est temps de marcher.
— Hé! laissez-moi! — Debout. — Un moment. — Tu [répliques!
— A peine le soleil fait ouvrir les boutiques.
— N'importe, lève-toi. — Pourquoi faire après tout?
— Pour courir l'Océan de l'un à l'autre bout,
Chercher jusqu'au Japon la porcelaine et l'ambre,
Rapporter de Goa le poivre et le gingembre.
— Mais j'ai des biens en foule, et je puis m'en passer.
— On ne peut trop avoir; et pour en amasser
Il ne faut épargner ni crime ni parjure;
Il faut souffrir la faim et coucher sur la dure....
— Et pourquoi cette épargne enfin? — L'ignores-tu?
Afin qu'un héritier, bien nourri, bien vêtu,
Profitant d'un trésor en tes mains inutile,
De son train quelque jour embarrasse la ville.

(1) 15 décembre 1670.
(2) *Sat.* VIII, v. 69.
(3) *Sat.* V, v. 132.

Rhulières a mis dans son joli poëme *des Disputes* un dialogisme très-ingénieux, qui peint au naturel ces hommes toujours prêts à supposer de mauvaises intentions et à envenimer les bonnes :

Mais je vois s'avancer un fâcheux disputeur :
Son air d'humilité couvre mal sa hauteur,
Et son austérité, pleine de l'Evangile,
Paraît offrir à Dieu le venin qu'il distille.
« Monsieur, tout ceci cache un dangereux poison;
Personne, selon vous, n'a ni tort ni raison;
Et sur la vérité n'ayant point de mesure
Il faut suivre pour loi l'instinct de la nature. »
— Monsieur, je n'ai pas dit un mot de tout cela.
— Et quoique vous ayez déguisé ce sens-là,
En vous interprétant la chose devient claire.
— Mais en termes exprès j'ai dit tout le contraire :
Cherchons la vérité, mais d'un commun accord;
Qui discute a raison, et qui dispute a tort.
Voilà ce que j'ai dit, et d'ailleurs qu'à la guerre
A la ville, à la cour, souvent il faut se taire.
— Mon cher monsieur, ceci cache toujours deux sens :
Je distingue. — Monsieur, distinguez, j'y consens :
J'ai dit mon sentiment, je vous laisse les vôtres
En demandant pour moi ce que j'accorde aux autres.
— Mon fils, nous vous avons défendu de penser,
Et, pour vous convertir, je cours vous dénoncer.

Le passage suivant de J.-B. Rousseau[1] a été souvent cité comme un exemple de dialogisme, et en même temps un modèle de discussion. Il s'adresse aux mauvais poëtes :

Hé! mes amis, un peu moins de superbe!
Vous avez lu quelque ode de Malherbe :
— Soit. — Richelet jadis en raccourci
Vous a de l'art les règles dégrossi.
— Je le veux bien. — Vous avez sur la scène
En vers bouffis fait hurler Melpomène.
— C'est un grand point, mais ce n'est pas assez.
Ce métier-ci n'est ce que vous pensez :
Minerve à tous ne départ ses largesses.
Tous savent l'art : peu savent ses finesses.

Une fable de Le Bailly[2] donne aussi un exemple assez rapide de la figure qui nous occupe. L'Occasion veut, dans un moment de faveur, enrichir Lambin :

Çà, dit-elle à Lambin, debout vite, et suis-moi.
— Debout, c'est bientôt dit : je veux savoir pourquoi.
— Je veux te combler de richesses.
— Est-il croyable? — Oui, l'or va pleuvoir sur toi.
Honneurs, dignités et largesses
Voilà ton lot. — O ciel! et quand puis-je l'avoir?
— A l'instant; suis mes pas. — Mais où donc? — Tu [vas voir.
— Une minute au moins pour passer ma mandille,
Et je vous suis.... En achevant ces mots
Lambin fait mille tours : à son aise il s'habille
.....
Et puis il part : mais inutile soin,
Plus de déesse; il la cherche, il l'appelle,
Hélas! elle est déjà bien loin.

(1) *Epître* I, v. 3.
(2) *L'occasion manquée.*

Tout le monde comprend quelle vivacité, quelle animation cette figure agréable peut jeter dans le discours : aussi les orateurs y ont-ils souvent recours. Il y a un dialogisme célèbre dans la première *Philippique* de Démosthène :

Voulez-vous donc, ô Athéniens, dites-moi, courir sans cesse sur la place publique, et vous demander les uns aux autres : Que dit-on de nouveau? — Eh! que peut-il y avoir de plus nouveau que de voir un Macédonien soumettre les Athéniens, et administrer les affaires de toute la Grèce? — Philippe est-il mort? dit l'un. — Non, répond l'autre, mais il est malade. — Et que vous importe? quand celui-là serait mort, vous vous feriez bientôt un autre Philippe, si vous continuiez de ne pas vous occuper de vos affaires.

MIMÈSE.

La *mimèse*, dont le nom, tiré du grec, signifie *imitation*, a une grande analogie avec le dialogisme; elle consiste à rapporter le discours attribué à quelqu'un comme on suppose qu'il l'a prononcé, et non d'une manière indirecte, comme quand on raconte.

Il y a une mimèse dans ce passage d'une épître d'Horace [1], où le poëte écrit :

O citoyens! citoyens! il faut d'abord gagner de l'argent; on pensera ensuite à la vertu;

car ce n'est pas en son nom qu'il parle ainsi; c'est un discours qu'il prête à tous les usuriers de Rome. Il n'y aurait plus aucune figure s'il avait mis : *Ils soutiennent qu'il* faut d'abord gagner de l'argent, etc. Mais en employant le discours direct, il donne bien plus de vivacité à sa pensée : c'est une mimèse.

Boileau fournit une exemple plaisant de cette figure dans un endroit de ses réflexions critiques à l'occasion de quelques pensées de Longin, où il prête aux amis de Perrault un discours fort désagréable pour celui-ci :

Si M. Perrault croyait ses amis, on ne les verrait pas tous les jours dans le monde nous dire comme ils le font : « M. Perrault est de mes amis : et c'est un fort honnête homme; je ne sais pas comment il s'est allé mettre en tête de heurter si lourdement la raison en attaquant dans ses *Parallèles* tout ce qu'il y a de livres anciens estimés et estimables. »

DUBITATION.

La *dubitation* est une figure par laquelle l'orateur semble hésiter entre plusieurs mots, plusieurs partis à prendre, plusieurs sens à donner à une action.

En voici quelques exemples. Dans Tite-Live [2], Scipion irrité de la révolte de ses soldats, leur parle ainsi :

En vous parlant aujourd'hui, les idées me manquent : *je ne sais de quels termes* me servir; *j'ignore* jusqu'au *nom que je dois* vous *donner*. Vous appellerai-je *citoyens?* vous qui venez de vous soulever contre votre patrie; ou *soldats?* vous qui avez rejeté les auspices méprisé l'autorité du général, violé la sainteté de votre serment; on enfin *ennemis?* je reconnais en vous, un extérieur, des visages, des habits et des armes de citoyens.

Germanicus, dans Tacite [1], emploie une figure semblable dans une circonstance à peu près pareille :

Quel nom donnerai-je à cette multitude? Celui de *soldats?* vous venez d'assiéger en forme le fils de votre empereur; celui de *citoyens?* vous foulez aux pieds avec la dernière insolence l'autorité du senat. Les égards dus à l'ennemi, la personne sacrée des ambassadeurs, le droit des gens, rien n'a été respecté.

Molière [2] met dans la bouche d'Alceste une dubitation très-piquante. Ce personnage demande à Célimène quelle raison l'attache à un courtisan sans mérite comme Clitandre :

Mais au moins dites-moi, madame, *par quel sort*
Votre Clitandre *a l'heur de vous plaire* si fort.
Sur *quel fonds* de mérite et de vertu sublime
Appuyez-vous en lui l'honneur de votre estime?
Est-ce par l'*ongle long* qu'il porte au petit doigt
Qu'il s'est acquis chez vous l'honneur où l'on le voit?
Vous êtes-vous rendue, avec tout le beau monde,
Au *mérite éclatant* de sa perruque blonde?
Sont-ce ses grands canons qui vous le font aimer?
L'amas de ses rubans a-t-il su vous charmer?
Est-ce par les *appas de sa vaste rhingrave*
Qu'il a gagné votre âme en faisant votre esclave?
Ou *sa façon de rire* et son *ton de faucet*
Ont-ils de vous toucher su trouver le secret?

Madame Deshoulières commence par une figure pareille un compliment à M. Case, qui s'appelait *Jean*, et dont elle voulait célébrer la fête :

On dit que je ne suis pas bête :
Cependant, n'en déplaise aux donneurs de renom,
Quand il faut chanter votre fête
Je ne saurais tirer un seul vers de ma tête.
Jean! *Que dire sur Jean?* c'est un terrible nom
Que jamais n'accompagne une épithète honnête.
Jean des Vignes, Jean Logne.... Où vais-je? Trouvez bon
Qu'en si beau chemin je m'arrête :

Lafosse fait aussi parler noblement Manlius, lorsqu'il commence par une dubitation sa réponse aux reproches du consul Valérius :

Et *quel moyen*, seigneur, de guérir vos soupçons?
Où sont de vos frayeurs les secrètes *raisons?*
Dois-je pour ennemis prendre tous ceux qu'offense
D'un sénat inhumain l'injuste violence?
Et *suis-je criminel* quand, par un doux accueil,
J'apaise leur courroux qu'irrite son orgueil?

SUBJECTION.

La *subjection*, ou *étiologie*, est une figure par

(1) Liv. I, ép. 1.
(2) *Hist. rom.*, liv. XXVIII, ch. 27.

(1) *Ann.*, liv. I, ch. 42.
(2) *Misanthrope*, acte II, sc. 1.

laquelle on répond d'avance aux difficultés qui peuvent se présenter; on explique ce que l'on a voulu faire ou dire. La forme la plus commune dans cette figure, consiste à s'interroger soi-même et à se répondre.

C'est la subjection qui donne tant de vivacité à cette épigramme de Rousseau :

Est-on héros pour avoir mis aux chaînes
Un peuple ou deux? *Tibère* eut cet honneur.
Est-on héros en signalant ses haines
Par la vengeance? *Octave* eut ce bonheur.
Est-on héros en régnant par la peur?
Séjan fit tout trembler jusqu'à son maître.
Mais de son ire éteindre le salpêtre,
Savoir se vaincre et réprimer les flots
De son orgueil, c'est ce que j'appelle être
Grand par soi-même, et voilà mon héros.

Bossuet emploie la même figure pour peindre la puissance de Dieu[1] :

Dieu tient du plus haut des cieux les rênes de tous les royaumes; il a tous les cœurs en sa main.... *Veut-il faire* des conquérants? il fait marcher l'épouvante devant eux, et il inspire à eux et à leurs soldats une hardiesse invincible. *Veut-il faire* des législateurs? il leur envoie son esprit de sagesse et de prévoyance; il leur fait prévenir les maux qui menacent les Etats et poser les fondements de la tranquillité publique.

Fléchier n'est pas moins habile quand il loue en ces termes la modestie de Turenne :

Qui fit jamais de si grandes choses? qui les fit avec plus de retenue? *Remportait-il* quelque avantage? à l'entendre, ce n'était pas qu'il fût habile; mais l'ennemi s'était trompé. *Rendait-il* compte d'une bataille? il n'oubliait rien, sinon que c'était lui qui l'avait gagnée. *Racontait-il* quelques-unes de ces actions qui l'avaient rendu si célèbre? on eût dit qu'il n'en avait été que le spectateur, et l'on doutait si c'était lui qui se trompait ou la renommée. *Revenait-il* de ces glorieuses campagnes qui rendront son nom immortel? il fuyait les acclamations populaires; il rougissait des éloges.

La Bruyère, dont le style est généralement rapide, emploie à propos la subjection pour faire comprendre la puérilité de l'amateur des médailles[2] :

Pensez-vous qu'il cherche à s'instruire par les médailles, et qu'il les regarde comme des preuves parlantes de certains faits et des monuments fixes et indubitables de l'ancienne histoire? Rien moins. *Vous croyez* peut-être que toute la peine qu'il se donne pour recouvrer une tête vient du plaisir qu'il se fait de ne voir pas une suite d'empereurs interrompue? C'est encore moins. Diognète sait d'une médaille le *fruste*, le *flou* et la *fleur du coin;* il a une tablette dont toutes les places sont garnies à l'exception d'une seule : ce vide lui blesse la vue; et c'est précisément et à la lettre pour le remplir qu'il emploie son bien et sa vie.

La subjection, quand elle fait passer sous les yeux du lecteur de trop petits objets, ou que les questions que s'adresse l'orateur n'ont aucune importance, devient ridicule et montre seulement de sa part un transport affecté.

Racine, dans les *Plaideurs*[1], se moque du mauvais goût de quelques avocats, en prêtant à l'Intimé une subjection de ce genre :

Qu'arrive-t-il, messieurs? *On vient; comment vient-on?*
On poursuit ma partie; on force *une maison;*
Quelle maison? maison de notre propre juge.

PROLEPSE.

La *prolepse, antéoccupation,* ou *anticipation,* est une figure par laquelle on va au-devant des objections et on y répond d'abord. C'est de là que lui vient son nom, qui veut dire qu'on prend ou qu'on recueille d'avance. On voit qu'elle a une extrême ressemblance avec la subjection, dont il est très-difficile de la distinguer.

Les vers suivants de Boileau[2] donnent un exemple de cette figure :

Quoi! dira-t-on d'abord, un *ver,* une *fourmi,*
Un *insecte* rampant qui ne vit qu'à demi,
Un *taureau* qui rumine, une *chèvre* qui broute,
Ont l'esprit mieux tourné que n'a *l'homme?* Oui, sans [doute.

On la retrouve aussi dans ces vers du même auteur[3] :

Gardez-vous, dira l'un, de cet esprit critique :
On ne sait bien souvent quelle mouche le pique.
Mais c'est un jeune fou qui se croit tout permis,
Et qui pour un bon mot va perdre vingt amis.

On peut remarquer que la prolepse affectionne certains tours de phrases, comme *dira-t-on, dira l'un, dira quelqu'un,* etc., qui, en effet, sont commodes pour présenter des objections et les détruire.

On trouve dans Plutarque, au traité *Que le vice seul est suffisant pour rendre l'homme malheureux,* un exemple remarquable de prolepse qui a été traduit par Amyot avec toute la vivacité qu'il a dans l'original. L'auteur s'adresse à la Fortune, et lui prouve par les faits qu'elle ne peut pas toute seule faire le malheur de l'homme de bien :

Menaces-tu l'homme de le *rendre pauvre,* Fortune? Métroclès se moquera de toi, qui l'hyver dormoit parmi les moutons, et l'esté dedans les cloistres et portiques des temples. *Améneras-tu* la servitude, les fers et manottes, et l'estre vendu comme esclave? Diogenès te mesprisera, lequel estant exposé en vente parmy les brigands qui l'avoyent prins, crioit lui-même à l'encan : « Qui veut acheter un maistre?... » *Broyes-tu* une coupe de poison? n'en baillas-tu pas autant à boire à Socratès, et luy tout doulcement et facilement, sans restituer de peur, ne rien changer de contenance ni de couleur, l'avalla.... *Me presenteras-tu* le feu? voire mais Décius, le capitaine des Romains, t'a

(1) Chapsal, *Modèles de littérature,* t. I, p. 93 et 94.
(2) *Caractères,* ch. 3, *de la Mode.*

(1) Acte III, sc. 3.
(2) *Sat.* VIII, v. 5.
(3) *Sat.* IX, v. 119.

piéça (depuis longtemps) prévenue, quand au milieu des deux armées il fit dresser un grand feu où il se brusla luy-mesme en holocauste à Saturne.... Ouy, mais *d'une maison* plantureuse, et d'une richesse grande, d'une table friande et somptueuse *tu me réduiras à la besace*, à la petite capette, et à demander mon pain ordinaire? toutes ces choses-là furent les principes et causes de la félicité de Diogenès et de la liberté et gloire de Cratès.... Mais tu *me feras clouer* en croix, ou bien *empaler* au bout d'un pieu? et que peut-il chaloir à Théodorus s'il pourrira dessus ou dessous la terre? ce sont les plus heureuses sépultures des Tartares et des Hyrcaniens, que d'être mangés des chiens; et entre les Bactrianiens, par les lois du pays, ceux-là sont estimés avoir plus heureuse fin, quand les oiseaux les mangent après qu'ils sont morts.

Les rhéteurs comptent encore deux figures, la *précaution* et la *prémunition*, qui ne diffèrent pas au fond de la subjection et de la prolepse; elles consistent l'une et l'autre à adoucir ce qu'une pensée peut avoir de dur ou de choquant, en expliquant par avance le sens restreint ou spécial dans lequel on va prendre certains mots.

COMMUNICATION.

La *communication* (appelée par les Grecs *anacénose*) est une figure par laquelle l'orateur semble ou délibérer avec son adversaire sur ce qu'il doit faire, ou entrer dans ses sentiments pour le faire ensuite entrer dans les siens.

Polybe rapporte que Scipion et Annibal eurent une conférence avant la bataille de Zama: le général carthaginois venait proposer des conditions de paix que le Romain ne voulait pas accepter; du moins il adoucit son refus par cette communication :

Que me reste-t-il à faire? mettez-vous à ma place, faut-il retrancher du traité les conditions les plus dures, afin que les Carthaginois reçoivent le prix de leur infidélité et apprennent ainsi aux autres peuples à violer leurs serments?

Cette figure donne beaucoup de créance à l'orateur; et, en effet, rien ne flatte autant l'auditeur que d'être pris pour juge par son adversaire même. Voltaire, écrivant à milord Harvey, emploie cette forme pour le convaincre de la haute influence de Louis XIV sur toute l'Europe :

Et pensez-vous que les Anglais même ne lui aient pas d'obligation? *Dites-moi*, je vous prie, dans quelle cour Charles II puisa tant de politesse et de goût; les bons auteurs de Louis XIV n'ont-ils pas été vos modèles? n'est-ce pas d'eux que votre sage Addison, l'homme de votre nation qui avait le goût le plus sûr, a tiré souvent ses excellentes critiques? L'évêque Burnett avoue que ce goût acquis en France par les courtisans de Charles II, réforma chez vous jusqu'à la chaire malgré la différence de nos religions : tant la saine raison a partout d'empire! Dites-moi si les bons livres de ce temps n'ont pas servi à l'éducation de tous les princes de l'Europe.

Il y a deux beaux exemples de communication dans l'*Iphigénie* de Racine[1]; c'est dans les scènes où Ulysse demande à Agamemnon de consentir au sacrifice de sa fille. Agamemnon lui répond :

Ah! seigneur, qu'éloigné du malheur qui m'opprime
Votre cœur aisément se montre magnanime!
Mais que *si vous voyiez* ceint du bandeau mortel
Votre fils Télémaque approcher de l'autel,
Nous vous verrions, troublé de cette affreuse image,
Changer bientôt en pleurs ce superbe langage,
Eprouver la douleur que j'éprouve aujourd'hui
Et courir vous jeter entre Calchas et lui!

Les vers d'Ulysse ne sont pas moins touchants :

Je suis père, seigneur, et faible comme un autre:
Mon cœur se met sans peine *à la place du vôtre*,
Et, frémissant du coup qui vous fait soupirer,
Loin de blâmer vos pleurs, *je suis près de pleurer*.
Mais votre amour n'a plus d'excuse légitime.

CHAPITRE CINQUANTE ET UNIÈME.

FIGURE PAR CONVERSION SUBITE.

APOSTROPHE.

L'*apostrophe* est une figure par laquelle on adresse la parole aux morts, aux absents, et même aux personnes présentes à qui l'on ne parlait pas auparavant.

Dans l'*Enéide*[2], Enée racontant que Laocoon avait voulu empêcher qu'on n'introduisît le cheval de bois dans les murs d'Ilion, s'écrie :

O Troie, tu existerais encore, et toi aussi, *haute citadelle* du palais de Priam!

Dans l'*Horace* de Corneille[3], Sabine apprenant que ses frères doivent combattre contre son mari et ses beaux-frères, adresse aux villes d'Albe et de Rome cette apostrophe touchante:

Albe, où j'ai commencé de respirer le jour,
Albe, mon cher pays et mon premier amour,
Lorsque entre nous et toi je vois la guerre ouverte
Je crains notre victoire autant que notre perte.
Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr, etc.

Bossuet, en terminant son *Oraison funèbre du prince de Condé*, s'adresse aussi au mort par une vive apostrophe :

O prince, le digne sujet de nos louanges et de nos regrets, vous vivrez éternellement dans ma mémoire; votre image y sera tracée, non point avec cette audace qui promettait la victoire.... non je ne veux rien voir en vous de ce que la mort y efface.... Vous aurez dans cette image des traits immortels : je vous y verrai tel que vous étiez à ce dernier jour, sous la main de Dieu, lorsque sa gloire sembla commencer à vous apparaître.

(1) Acte I, sc. 3 et 5.
(2) Liv. II, v. 56.
(3) Acte I, sc. 1.

Dans *Télémaque*[1], Philoctète raconte comment il apostrophait les lieux qu'il avait habités, les objets qu'il avait devant les yeux lorsque Ulysse lui eut fait enlever son arc et ses flèches :

O caverne, disais-je, jamais je ne te quitterai, tu seras mon tombeau! *ô séjour* de ma douleur! plus de nourriture, plus d'espérance! qui me donnera un glaive pour me percer! Oh! si les oiseaux de proie pouvaient m'enlever! je ne les percerai plus de mes flèches. *O arc précieux!* arc consacré par les mains du fils de Jupiter! *O cher Hercule!* s'il te reste encore quelque sentiment, n'es-tu pas indigné?

René, dans le roman de ce nom, après avoir rappelé les sentiments qui l'animaient dans son enfance, exprime par une apostrophe touchante son mépris des choses de ce monde :

Je vois encore le mélange majestueux des eaux et des bois de cette antique abbaye, où je pensai dérober ma vie aux caprices du sort; j'erre encore au déclin du jour dans ces cloîtres retentissants et solitaires. Lorsque la lune éclairait à demi les piliers des arcades et dessinait leur ombre sur le mur opposé, je m'arrêtais à contempler la croix qui marquait le champ de la mort, et les longues herbes qui croissaient entre les pierres des tombes. *O hommes* qui, ayant vécu loin du monde, avez passé du silence de la vie au silence de la mort, de quel dégoût de la terre vos tombeaux ne remplissaient-ils pas mon cœur!

L'apostrophe, au reste, peut être beaucoup plus courte que dans ces exemples; elle peut consister en quelques mots.

Bossuet, dans son *Sermon pour la profession de foi de madame de La Vallière*, s'écrie, en faisant une allusion bien naturelle à ce qu'abandonnait alors sa pénitente :

Loin donc, *honneurs de la terre!* tout votre éclat couvre mal notre faiblesse et nos défauts; il ne les cache qu'à nous seuls et les fait connaître aux autres.

Il y a aussi quatre apostrophes dans les deux premiers des vers suivants[2], déjà cités comme offrant un exemple d'interrogation et d'optation :

O rives du Jourdain! ô champs aimés des cieux!
Sacrés monts! fertiles vallées
Par cent miracles signalées!
Du doux pays de nos aïeux
Serons-nous toujours exilées?

COMMINATION.

La *commination* est une figure par laquelle on annonce, ou du moins on laisse entrevoir à ses auditeurs un avenir menaçant s'ils ne changent pas de conduite, ou s'ils ne font pas ce qu'on leur recommande.

Les prophéties hébraïques sont pleines d'exemples de cette figure, qui y fait souvent le plus bel effet. Le psaume célèbre *Super flumina Babylonis*[1], se termine par une commination que Lefranc de Pompignan traduit ainsi :

Malheur à tes peuples pervers,
Reine des nations, fille de Babylone!
La foudre gronde dans les airs :
Le Seigneur n'est pas loin, *tremble*, descends du trône!

L'*Iliade* commence aussi par une figure semblable. Quand le grand prêtre Chrysès vient proposer à Agamemnon la rançon de sa fille, le roi des rois repousse sa demande en ces termes[2] :

Fuis! vieillard, *fuis!* et *garde que* mes yeux ne te rencontrent encore sur ces rives; ni ton sceptre, ni tes bandelettes ne pourraient te dérober à mon ressentiment. Je ne te rendrai point ta fille; je veux que dans Argos, dans mon palais, loin de sa patrie, elle tourne le fuseau, et serve sous mes lois. Pars! crains d'allumer mon courroux, si tu veux sauver tes jours.

(Trad. du prince LEBRUN.)

On retrouve cette forme comminatoire, avec plus de prétention à la poésie descriptive, dans le recueil des *Chants sibyllins*. Voici comment on y fait parler Noé, annonçant le déluge aux hommes de son temps[3] :

Grand Dieu! quand je serai enfermé dans ma maison flottante, combien je mêlerai de larmes aux flots qui couvriront la terre! Hélas! quand viendront ces torrents commandés par le Tout-Puissant, la terre, les montagnes, le ciel même seront navigables : il n'y aura plus que de l'eau; l'eau aura tout détruit, les vents s'arrêteront, et un autre âge commencera. O Phrygie, c'est toi qui la première sortiras du sein des ondes! c'est toi qui la première nourriras une seconde race d'hommes! et pour cela tu seras appelée partout la grande nourricière!

Dans Tite-Live[4], Quintius Capitolinus, consul pour la quatrième fois, harangue le peuple et invite les Romains à s'enrôler malgré le *veto* des tribuns; il oppose la gloire et le bonheur dont ils jouissaient autrefois, à leur pénurie présente, et à l'inquiétude qui les tourmente depuis qu'ils passent toute leur vie au Forum; il les menace enfin de la guerre étrangère qui viendra les accabler jusqu'au sein de leur ville, s'ils ne prennent pas le parti de marcher avec leurs consuls :

Ecoutez avec amour les harangues de vos tribuns; passez votre temps sur la place publique. Vous avez beau reculer devant la nécessité de combattre; *elle vous atteindra malgré vous*. Vous ne pouviez vous résoudre à aller chez les Eques et chez les Volsques; et *voilà la guerre à vos portes*. Si l'on n'en chasse pas l'ennemi, il sera bientôt dans Rome; *il montera* à la citadelle et au Capitole; *il vous poursuivra* jusque dans vos maisons.

On reconnaît la même figure, mais appliquée

(1) Liv. XV.
(2) *Esther*, acte I, sc. 2.

(1) *Psaume* CXXXVI.
(2) Chant I, v. 26.
(3) *Voyez* l'édit. de M. Alexandre, liv. I, v. 191 à 198.
(4) *Hist. rom.*, liv. III, ch. 68.

à des idées fort différentes, dans ce beau passage où Massillon[1] s'adressant aux grands du monde, les fait trembler sur les suites funestes de ces biens dont la Providence les comble aujourd'hui et les comblera encore :

Dieu reprendra ses propres dons, mes frères, puisque loin de lui en rendre la gloire qui lui est due, vous les tournez contre lui-même : *ils ne passeront point* à votre postérité; *il transportera* cette gloire à une race plus fidèle. Vos descendants *expieront* peut-être dans la peine et dans la calamité le crime de votre ingratitude; et les débris de votre élevation seront comme un monument éternel où le doigt de Dieu écrira jusqu'à la fin l'usage que vous en avez fait.

La commination a quelque ressemblance avec l'imprécation; elle en diffère en ce qu'elle annonce les malheurs plutôt comme un résultat des actes faits en ce monde, que comme une prière faite aux dieux.

IMPRÉCATION.

L'*imprécation* est une figure par laquelle l'orateur maudit son adversaire ou son ennemi, ou fait des vœux contre lui.

Cicéron, dans son *Discours pour le roi Déjotarus*[2], fait une imprécation contre Phidippe médecin de ce roi, qui venait joindre son témoignage à celui des accusateurs :

Que les dieux *te confondent*, infâme fugitif, qui nous montres ici non-seulement ton impudence et ta méchanceté, mais ton extravagance et ta sottise!

Tout le monde connaît la belle imprécation de Camille dans *Horace* de Corneille[3], lorsqu'elle apprend que son frère a tué son fiancé :

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
Rome qui t'a vu naître et que ton cœur adore!
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!
Puissent tous ses voisins, ensemble conjurés,
Saper ses fondements encor mal assurés!
Et, si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie :
Que cent peuples unis des bouts de l'univers,
Passent pour la détruire et les monts et les mers!
Qu'elle même sur soi renverse ses murailles
Et de ses propres mains déchire ses entrailles!
Que le courroux du ciel allumé par mes vœux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je de mes yeux y voir tomber la foudre,
Voir ses maisons en cendre et *ses lauriers* en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi-même en être cause et mourir de plaisir!

Lefranc de Pompignan, dans sa tragédie de *Didon*, prête aussi à cette reine, à l'imitation de Virgile[4], une imprécation énergique contre Enée et le peuple dont il doit être le chef:

(1) *Petit carême*, 3e sermon.
(2) N° 21.
(3) Acte IV, sc. 5.
(4) *Enéide*, liv. IV, v. 599.

Tremble ingrat : je mourrai, mais ma haine vivra.
Tu vas fonder le trône où le destin t'appelle,
Et moi je te déclare une guerre immortelle;
Mon peuple héritera de ma haine pour toi,
Le tien doit hériter de ton horreur pour moi.
Que ces peuples rivaux sur la terre et sur l'onde
De leurs divisions épouvantent le monde!
Que *pour* mieux *se détruire* ils franchissent les mers!
Qu'ils ne *puissent ensemble* habiter l'univers!
Qu'une égale *fureur* sans cesse *les dévore!*
Qu'après s'être *assouvie* elle *renaisse encore!*
Qu'ils *violent entre eux* et la foi des traités,
Et les droits les plus saints et les plus respectés!
Qu'excités par mes cris les enfants de Carthage
Jurent, dès le berceau, *de venger mon outrage*,
Et *puissent*, en mourant, *mes derniers successeurs*
Sur tes derniers neveux *être* encor mes *vengeurs!*

L'imprécation est commune dans les poésies hébraïques : la haine, la fureur, la vengeance, se traduisent souvent par cette figure dans les psaumes et dans les prophéties.

David, dans le cantique où il déplore la mort de Saül et de Jonathas, maudit la montagne où ils ont trouvé la mort :

De sang montagne arrosée
Séjour de trouble et d'effroi,
Gelboé, *que la rosée*
Ne tombe jamais sur toi!
Que dans tes flancs *l'eau tarisse!*
Que tout *germe* s'y *flétrisse*,
Que tout *fruit sèche* en sa fleur,
Monument triste et durable
De l'outrage irréparable
Qu'a souffert l'oint du Seigneur!

L'imprécation peut être conditionnelle. Il y en a un magnifique exemple dans *Athalie*[1], où le grand prêtre Joad implore la Providence en faveur de Joas, s'il doit observer ses saints commandements :

Grand Dieu! si tu prévois qu'indigne de sa race
Il doive de David abandonner la trace,
Qu'il soit comme le fruit en naissant *arraché*,
Ou qu'*un souffle ennemi* dans sa fleur *a séché!*

Ces imprécations conditionnelles sont souvent tournées par l'orateur contre lui-même, et presque toujours elles deviennent extrêmement touchantes.

Dans le beau psaume *Super flumina Babylonis*[2], le poëte à qui les Assyriens demandent de chanter auprès de l'Euphrate les cantiques de sa patrie, s'écrie[3] :

Ah! dans ces climats odieux,
Arbitre des humains, peut-on chanter ta gloire?
Peut-on dans ces funestes lieux
Des beaux jours de Sion célébrer la mémoire?

De nos aïeux sacré berceau,
Sainte Jérusalem! si jamais je t'oublie,
Si tu n'es pas jusqu'au tombeau
L'objet de mes désirs et l'espoir de ma vie :

(1) Acte I, sc. 2.
(2) *Psaume* CXXXVI.
(3) Trad. de Lefranc de Pompignan.

Rebelle aux efforts de mes doigts
Que ma lyre se taise entre mes mains glacées,
Et que *l'organe* de ma voix
Ne prête plus de son à mes tristes pensées!

L'imprécation est quelquefois usitée dans le style plaisant ou comique ; il est évident qu'alors les expressions doivent être en rapport avec le ton général du discours.

Dans les *Ménechmes*, le marquis gascon qui qui rencontre Ménechme le provincial, et lui redemande l'argent qu'il a prêté jadis à son frère, lui dit [1] :

Je sors d'une maison *que la terre engloutisse!*
Et *qu'*avec elle encor *la nature périsse!*
Où jusqu'au dernier sou j'ai quitté mon argent.

Et un peu plus loin :

Que *je devienne atome*, ou qu'à l'instant je meure
Si vous ne me payez le tout dans un quart d'heure!

Et dans le *Joueur* [2] :

VALÈRE.
Confus, désespéré, je suis prêt à me pendre.
HECTOR.
Heureusement pour vous, vous n'avez pas un sou,
Dont vous puissiez, monsieur, acheter un licou.
Voudriez-vous souper?
VALÈRE.
Que la foudre t'écrase!

SERMENT.

Le *serment* nommé par les Grecs *horcisme*, est une figure par laquelle on prend à témoin de ce qu'on dit la Divinité, les êtres que l'on divinise, ou enfin les personnes. En un sens le serment est à peine une figure : c'est une forme d'affirmation extrêmement respectable et qui a souvent beaucoup de majesté.

Démosthène, dans son *Discours pour la couronne*, répond à Eschine, qui l'accusait d'avoir entraîné ses compatriotes à faire la guerre, par un serment où il rappelle les combats qui jusque-là ont le plus illustré Athènes :

Non, Athéniens, non, vous n'avez point failli en bravant tous les dangers pour le salut et la liberté de tous les Grecs. Vous n'avez point failli, *j'en jure*, et par les mânes de vos ancêtres qui ont péri dans les champs de Marathon, et par ceux qui ont combattu à Platée, à Salamine, à Artémise; par tous ces grands citoyens dont la Grèce a recueilli les cendres dans des monuments publics.

« C'est là, dit La Harpe [3], ce serment si célèbre dans l'antiquité et si souvent rappelé de nos jours. Quant on l'entend, il semble que toutes les ombres évoquées tout à l'heure par Eschine viennent se ranger autour de la tribune de Démosthène et le prennent sous leur protection. »

(1) Acte IV, sc. 5.
(2) Acte IV, sc. 13.
(3) *Cours de littérature*, t. II, p. 444.

Souvent, pour émouvoir davantage ses auditeurs, on joint l'apostrophe au serment, c'est-à-dire qu'on adresse directement la parole aux personnes présentes, quelquefois même aux absents ou aux êtres abstraits et inanimés : dans ce sens le *serment* doit se rapporter à l'*apostrophe*.

En voici un exemple touchant, quoiqu'il ne soit qu'indiqué et mis sous la forme du discours indirect dans ce passage de l'*Histoire des révolutions romaines* [1] :

Coriolan se présenta ensuite dans l'assemblée avec un courage digne d'une meilleure fortune, et il n'opposa aux soupçons que le tribun avait voulu répandre avec tant de malignité sur sa conduite, que le simple récit de ses services.... Il exposa à la vue de tout le peuple un grand nombre de différentes couronnes qu'il avait reçues, soit pour être monté le premier sur la brèche, dans un assaut; soit pour avoir forcé, le premier, le camp ennemi; soit enfin pour avoir, en différents combats, sauvé la vie à un grand nombre de citoyens. *Il les appela tout haut chacun par leur nom, et il les cita comme témoins de ce qu'il avançait.* Ces hommes, la plupart plébéiens, se levèrent aussitôt et rendirent un témoignage public des obligations qu'ils lui avaient.

CHAPITRE CINQUANTE-DEUXIÈME.

FIGURES DE PURE IMAGINATION.

PROSOPOPÉE.

La *prosopopée* est une figure par laquelle on fait agir ou parler un absent, un mort, un être inanimé, ou même un être de raison.

On l'appelle aussi *personnification*, parce qu'on personnifie ces êtres du moment qu'on leur prête un discours ; mais le mot *prosopopée* signifie plus exactement la figure dont je parle ici, puisque nous avons vu [2] que la personnification pourrait n'être qu'une simple métaphore, ne consister que dans l'application d'un adjectif ou d'un verbe.

La prosopopée est une de ces figures véhémentes que la passion de l'orateur peut seule excuser, puisque non-seulement elle dit ce qui n'est pas, mais qu'elle suppose le renversement des lois naturelles.

La Bible est pleine, surtout dans ses psaumes et dans ses prophéties, de prosopopées au moyen desquelles elle peint la grandeur et la puissance de Dieu. On lit par exemple [3] :

A son aspect, la *mer s'est enfuie;* le *Jourdain a reculé* vers sa source. Les *montagnes ont sauté* comme des béliers, et les *collines* comme des agneaux.

Le psalmiste prête ici à la mer, aux fleuves, aux montagnes, non-seulement les idées, mais les actes qui caractérisent l'espèce humaine.

Platon, dans son dialogue intitulé *Criton*, fait

(1) Liv. II.
(2) Ci-dessus, p. 80, 81.
(3) *Psaume* CXXIII, ℣ 3 et suiv.

faire à Socrate une prosopopée très-belle et très-hardie, lorsqu'il peint la patrie et les lois d'Athènes lui défendant d'agir contre elles.

Cicéron dans son *Discours pour Milon*[1], montre cet accusé venant se justifier du meurtre de Clodius, par le bien qui en est résulté pour la république :

Si, *tenant encore* à la main son épée sanglante, *Milon disait à haute voix* : « Venez citoyens, je vous prie, et m'écoutez : oui, j'ai tué Clodius; mais ses fureurs que ni les lois, ni les jugements ne pouvaient plus réprimer, c'est avec ce fer et ce bras que je les ai détournées de dessus vos têtes; c'est grâce à moi que la justice, l'équité, les lois, la liberté, la pureté, la chasteté sont conservées dans cette ville : » y aurait-il un seul citoyen qui n'approuvât ce langage?

On a cité souvent et avec raison la belle prosopopée de Fléchier, dans son *Oraison funèbre de Montausier*, lorsqu'il engage ses auditeurs a ne pas craindre que la vérité ou la reconnaissance le préviennent :

Vous savez, mes frères, que la flatterie jusqu'ici n'a pas régné dans les discours que je vous ai faits : oserais-je dans celui-ci, où la franchise et la candeur font le sujet de nos éloges, employer la fiction et le mensonge? *ce tombeau s'ouvrirait*, *ces ossements se rejoindraient pour me dire* : « Pourquoi viens-tu mentir pour moi, qui ne mentis jamais pour personne? Laisse-moi reposer dans le sein de la vérité, et ne viens pas troubler ma paix par la flatterie que je hais. Ne dissimule pas mes défauts et ne m'attribue pas mes vertus. Loue seulement la miséricorde de Dieu, qui a voulu m'humilier par les uns et me sanctifier par les autres. »

(1) Ch. 28, n° 77.

La prosopopée, quoique cette figure soit, comme nous venons de le voir, une figure ordinairement très-passionnée, peut exister aussi dans le style tranquille dans certaines circonstances, et par exemple dans le passage suivant où Massillon[1] parlant au nom du jeune roi Louis XV, demande à Dieu la sagesse et l'amour de ses commandements :

Envoyez-la moi du haut des cieux, où elle assiste sans cesse à vos côtés : *c'est elle qui préside* aux bons conseils, et qui donnera à ma jeunesse toute la prudence des vieillards et toute la majesté des rois mes ancêtres ; *elle seule m'adoucira* les soucis de l'autorité et le poids de ma couronne; *elle seule me fera passer* des jours heureux, et *me soutiendra* dans les ennuis et les pensées inquiètes que la royauté traîne après elle. Je ne trouverai de repos au milieu même de la magnificence de mes palais et parmi les hommages qu'on m'y rendra, qu'avec elle.

(1) *Petit carême*, 4e sermon.

LIVRE TROISIÈME.

LES ORNEMENTS DU STYLE.

SECTION UNIQUE.

CHAPITRE PREMIER.

PÉRIPHRASE.

DÉFINITION.

Outre les formes périodiques plus ou moins harmonieuses, outre les coupes et stances imaginées pour le plaisir de l'oreille, outre les figures de toutes sortes dont j'ai parlé jusqu'à présent, et qui, en même temps qu'elles rendent le discours plus agréable ou plus énergique, l'ornent sans doute et l'embellissent, il y a encore des ornements d'un genre particulier dont je n'ai pas parlé jusqu'à présent, et qu'il faut faire connaître : ce sont les *similitudes* ou *comparaisons*, les *descriptions*, les *épithètes* et les *périphrases*.

Je parlerai d'abord de ces dernières.

La *périphrase*, ou *circonlocution*, dont on a quelquefois fait un *trope*, est une manière de parler par laquelle on substitue au nom propre d'une chose ou d'une personne, plusieurs mots qui forment un sens équivalent.

Horace, par exemple, appelle l'aigle l'*oiseau qui porte le tonnerre :* c'est une périphrase. La Fontaine dit de même, dans une de ses fables[1] :

L'oiseau de Jupiter enlevant un mouton,
Un corbeau, témoin de l'affaire,
Et plus faible de reins, mais non pas moins glouton,
En voulut sur l'heure autant faire.

L'*oiseau de Jupiter*, c'est encore l'aigle; c'est une nouvelle périphrase.

Il en sera de même si, au lieu de dire *Achille, Enée*, on écrit le *fils de Pélée, le fils d'Anchise;* l'*époux de Pénélope* ou le *roi d'Itaque*, pour *Ulysse;* le *créateur de toutes choses*, pour dire *Dieu*.

EMPLOI DE LA PÉRIPHRASE.

On emploie la périphrase pour varier le discours, pour en augmenter la majesté et l'harmonie, pour relever des choses communes, pour adoucir des propositions dures ou désagréables, et éviter des expressions choquantes ou qui ne seraient pas bien reçues.

1°. Tout le monde sent que le retour du même mot, du même nom propre, deviendrait fatigant s'il était trop fréquent. La périphrase donne le moyen d'employer d'autres termes. Delille, dans ses *Trois règnes*, appelle le café un *divin nectar*, et ailleurs, la *fève de Moka*, comme il appelle le thé la *feuille de Canton*, et la porcelaine l'*émail du Japon :*

La *fève de Moka*, la *feuille de Canton*,
Vont verser leur nectar dans *l'émail du Japon*.

Ce sont donc trois ou plusieurs expressions pour une seule; et combien n'en pourrait-on pas trouver d'autres?

2°. La périphrase permet, dans beaucoup de circonstances, d'augmenter la majesté ou l'harmonie des phrases.

Bossuet, dans son *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre*, ayant à parler de Dieu, au lieu de le nommer par son nom, emploie cette périphrase majestueuse :

Celui qui règne dans les cieux, et de qui relèvent tous les empires; à qui seul appartient la gloire, la majesté, l'indépendance....

Racine, dans *Athalie*[1], le désigne aussi par une périphrase moins développée, mais aussi belle :

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchants arrêter les complots.

Saint-Lambert, dans son poëme *des Saisons*[2], a souvent recours à la périphrase pour représenter les phénomènes naturels :

Mais voici le moment où l'astre des saisons
Arrive du Cancer au Lion de Némée;

(1) *Fables*, II, 16.

(1) Acte I, sc. 1.
(2) Chant II.

Il revêt de splendeur la nature enflammée;
Le déluge embrasé qu'il répand dans les airs
Couvre les champs, les monts, les forêts et les mers.

L'*astre des saisons*, c'est le soleil; il *arrive* du *Cancer au Lion de Némée*, c'est-à-dire on passe de juin à juillet; il *revêt de splendeur*, c'est-à-dire il éclaire vivement; le *déluge embrasé*, c'est-à-dire la chaleur, etc.

3°. La périphrase relève les choses communes. Voici des exemples :

Colardeau, dans son *Epître à Duhamel*, loue ce physicien d'avoir placé dans sa maison de campagne les instruments de physique ou d'astronomie dont il a constamment à se servir : une boussole, un baromètre, un thermomètre, un paratonnerre, un chapiteau, un cadran solaire. Toutes ces idées sont bien communes et bien prosaïques. Voici comment le poëte les exprime :

Si jamais tes aïeux parèrent ta maison
Des bizarres beautés d'un gothique écusson,
Dans tes jardins, partout, je vois que ton génie
L'orna plus sagement des travaux d'Uranie :
Ici, sur un pivot vers le Nord entraîné,
L'aimant cherche à mes yeux son point déterminé;
Là de l'antique Hermès le minéral fluide
S'élève au gré de l'air, plus sec ou plus humide;
Ici par la liqueur un tube coloré,
De la température indique le degré;
Là, du haut de ses toits, incliné vers la terre,
Un long fil électrique écarte le tonnerre;
Plus loin, la cucurbite, à l'aide d'un fourneau,
De légères vapeurs mouille son chapiteau :
Le règne végétal, analysé par elle,
Offre à l'œil curieux tous les sucs qu'il recèle;
Et plus haut, je vois l'ombre, errante sur un mur,
Faire marcher le temps d'un pas égal et sûr.

4°. Elle permet d'adoucir les propositions dures ou désagréables, et d'éviter les expressions choquantes. Nous en avons vu des exemples dans la figure appelée *euphémisme*. L'exemple suivant, tiré de la *Messénienne* intitulée *Jeanne d'Arc*, montrera comment le poëte dissimule l'idée odieuse du supplice sous les douces images de la nature champêtre :

Tu ne reverras plus tes riantes montagnes,
Le temple, le hameau, les champs de Vaucouleurs,
Et ta chaumière et tes compagnes,
Et ton père expirant sous le poids des douleurs.

Racine a aussi exprimé, avec un art merveilleux, la haine des marâtres pour les enfants du premier lit, quand il fait dire à Hippolyte[1] :

Des droits de ses enfants une mère jalouse
Pardonne rarement aux fils d'une autre épouse.

Au reste, le sujet même de cette tragédie de *Phèdre* rendait nécessaire une multitude de périphrases habilement choisies, si l'on voulait conserver partout la noblesse tragique. On y en trouvera une multitude qui sont également remarquables par la délicatesse des mots et l'heureux choix des images. Il est inutile de les citer ici.

(1) *Phèdre*. acte II, sc. 5.

ABUS DE LA PÉRIPHRASE.

Quels que soient les avantages de la périphrase pour exprimer la pensée, il faut prendre garde d'en abuser. On finit par se faire un langage guindé, et qui n'a plus rien de naturel.

L'habitude de chercher toujours des formes de style qu'on croit élégantes et nobles, peut aller enfin jusqu'à faire repousser toutes les expressions simples; et alors le style dégénère en un jargon prétentieux dont le lecteur se dégoûte bientôt.

Ce défaut fut mis à la mode surtout au commencement de ce siècle. La réputation de Delille était alors dans tout son éclat : quoique les littérateurs exercés ne se fissent pas illusion sur les défauts de sa composition, tous reconnaissaient avec raison chez lui une qualité assez brillante pour dissimuler les fautes graves que lui reprochait une critique sévère. « C'était le talent d'exceller dans le difficile, de surmonter l'obstacle des détails les plus techniques, de donner de l'importance aux plus minutieux, de féconder les plus arides, d'ennoblir les plus bas, de triompher enfin précisément quand une idée paraissait impossible à rendre[1]. »

« Aucun poëte, disait aussi le jury d'examen pour les prix décennaux[2], n'a plus d'esprit, de facilité, de souplesse, de variété. On sait quels services il a rendus à notre langue poétique, en lui apprenant à rendre noblement des détails vulgaires, et l'enrichissant d'une foule d'expressions que les poëtes ses prédécesseurs n'auraient peut-être pas osé employer, et dont il a fait le plus heureux usage. »

Tous ces mérites étaient acquis au moyen de la périphrase; mais l'abus était déjà dans les vers de Delille, et devait être poussé beaucoup plus loin par les poëtes imitateurs, qui n'avaient pas son talent.

Rivarol avait écrit depuis longtemps, contre Delille, une petite satire dialoguée où le chou et le navet se plaignaient que ce poëte ne les eût pas nommés dans ses vers; et l'exclusion de ces noms vulgaires était devenue si générale, que le poëte Lalanne n'hésita pas à y faire allusion dans la petite préface en vers de son *Potager* :

Je veux croire, en effet, qu'ingrats à l'harmonie,
Quelques noms malheureux, d'anathème frappés,
Se parent dans mes vers de titres usurpés.
Mais si tel mot n'est point poétique et sonore,
Il me rappelle un mets dont ma table s'honore;
L'oseille, le poireau que j'aurais négligés,
Par quelque bon plaisant seraient bientôt vengés.
.....Ces légumes, peut-être,
Viendraient en plein Parnasse, accusateurs diserts,
Du reproche d'oubli réprimander mes vers.

(1) Chénier, *Tableau de la littérature française*, ch. 8.
(2) *Rapports du jury*, etc., 2e classe de l'Institut, p. 133.

En résumé, cette manie alla si loin à l'époque impériale, qu'elle est restée comme le caractère distinctif de cette époque de notre littérature, et qu'aujourd'hui beaucoup de critiques, tombant dans un excès beaucoup plus fâcheux, s'imaginent en avoir tout dit quand ils lui ont fait ce reproche.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner cette question : qu'il nous suffise d'avoir montré que l'on abuse facilement de la périphrase, ainsi que des autres figures ou ornements, et que cet abus dégénère promptement en un vice insupportable.

CHAPITRE DEUXIÈME.

ÉPITHÈTES.

DÉFINITION.

Les adjectifs, en tant qu'ils s'appliquent aux substantifs et leur attribuent une qualité, portent le nom générique d'*épithète*, qui signifie *apposé*, parce qu'en effet la qualité indiquée par l'adjectif s'appose en quelque sorte au substantif. Mais on ne prend pas ordinairement le mot *épithète* dans ce sens général; on le restreint aux adjectifs qui indiquent dans les objets des qualités bonnes ou mauvaises, et qui doivent être regardés comme de simples ornements, parce qu'on pourrait les retrancher sans que le sens de la phrase en souffrît.

Un exemple va éclaircir cette difficulté. Prenons cette phrase si connue, de Buffon :

La plus noble conquête que l'homme ait jamais faite est celle de ce fier et fougueux animal qui partage avec lui les fatigues de la guerre et la gloire des combats.

Dans cette phrase, *la plus noble* détermine *conquête;* mais c'est un adjectif nécessaire, puisque la pensée de Buffon est que, de toutes les conquêtes faites par l'homme, *la plus noble* est précisément celle du cheval. C'est donc là le véritable sujet de sa proposition, ou, pour parler plus exactement, la *conquête* n'est le sujet de sa proposition qu'en tant qu'elle est *la plus noble,* ou qu'elle mérite qu'on lui applique cette qualification.

Au contraire, lorsque Buffon ajoute :

est celle de ce fier et fougueux animal,

fier et *fougueux* sont ici de pur ornement : car le cheval était aussi bien déterminé sans ces deux adjectifs, par les mots :

de cet animal qui partage avec lui les fatigues de la guerre et la gloire des combats.

Ainsi, ces deux derniers adjectifs ajoutent à l'idée que nous nous faisons du cheval, deux traits de caractère; ils ne font rien à notre conception, qui aurait été sans eux, comme elle est avec eux, celle du quadrupède que nous nommons *cheval.*

Ce sont précisément ces adjectifs qui ne sont pas nécessaires, et qu'on ajoute seulement pour embellir le style, que nous nommons des *épithètes;* nous conservons aux autres les noms déjà connus d'*adjectifs,* de *qualificatifs,* etc.; et cela nous montre comment le sens des mots devient de plus en plus rigoureux à mesure que les langues deviennent plus analytiques : car le mot *épithète,* en grec, signifie tout simplement *adjectif;* et si nous avons fait une différence entre ces deux mots, c'est que nous avons reconnu qu'il était impossible d'étudier ensemble l'*adjectif* considéré d'abord comme partie essentielle de la proposition, et l'*épithète,* qui contribue à l'effet de la pensée, de l'image, du sentiment, qui rend l'expression plus énergique, ou plus noble, ou plus harmonieuse, ou plus pathétique, ou plus piquante, ou plus pittoresque.

L'étude des *adjectifs* doit se trouver dans la grammaire proprement dite; celle des *épithètes* n'est à sa place que dans la partie qui traite du style.

ABUS DES ÉPITHÈTES.

Les épithètes forment un des ornements les plus brillants du style, et une des ressources les plus fécondes de la poésie; mais il ne faut pas en abuser. «Autant, dit M. Quicherat[1], les épithètes bien choisies et placées avec discrétion relèvent la poésie et l'éloquence, autant des épithètes insignifiantes semées avec profusion les énervent et les dégradent.»

Quelques vers du poëme d'*Oreste,* par Dumesnil, montreront tout de suite à quel point un mauvais poëte peut pousser cet abus des adjectifs. Il s'agit d'une fille pleurant un père qu'elle n'a jamais vu :

Près des vaisseaux *brûlants* un fer *victorieux*
A tranché de ses jours le tissu *glorieux.*
Quoique Agnias n'ait pu voir cet *illustre* père,
Chaque fois qu'elle entend sa *vertueuse* mère
Prononcer *tendrement* son nom *cher* et *sacré,*
Un soupir sort du fond de son cœur *déchiré,*
Et de ses yeux s'échappe une larme *pieuse,*
Evadné voit couler la larme *précieuse,* etc.

Il n'y a pas un seul nom qui ose marcher sans un qualificatif. Rien de plus pauvre que cette redondance, prise quelquefois, mais à tort, pour de la richesse poétique.

Cet excès est encore plus insupportable dans la prose que dans les vers; c'est une des raisons qui nous font rejeter les traductions littérales d'Homère et de Pindare. Les épithètes sont si multipliées, en effet, dans les vers de ces deux poëtes, qu'il semble qu'ils ne puissent, ni l'un ni l'autre, énoncer simplement le nom d'un objet. Voici, par exemple, l'épode 5 de la septième *Olympique*[2] :

(1) *Traité de versification latine*, ch. 11.
(2) Traduction de M. Colin, p. 127.

Il est bon, dans une nuit *orageuse*, d'avoir deux ancres à jeter du vaisseau *rapide*. Puisse un dieu *ami* donner de *glorieuses* destinées à ces deux peuples! Souverain des mers, accorde-lui une navigation *prompte* et *sans péril*, toi, *l'époux d'Amphitrite au fuseau d'or*, et fais fleurir de plus en plus la gloire de mes chants.

Il est difficile de déterminer précisément où il faut s'arrêter dans l'emploi des épithètes : tout ce que l'on peut dire en général, c'est qu'il faut en être très-sobre, surtout en prose, à moins que, par exception, on ne veuille donner à un passage une forme poétique : car il n'y a guère que la poésie qui puisse en admettre le fréquent usage.

CHOIX DES ÉPITHÈTES.

A l'égard du choix des épithètes, il est évident que celles qui sont caractéristiques sont toujours les meilleures; que celles qui ne signifient pas grand'chose, et qu'on nomme *oiseuses*, sont presque toujours à rejeter, qu'on ne doit les accepter que quand l'harmonie du discours l'exige; qu'enfin celles qui sont contradictoires ou placées à contre-sens sont partout des fautes inexcusables.

Voici quelques exemples qui feront apprécier ces différences.

Millevoie, dans une ode sur la naissance du roi de Rome, né, on s'en souvient, le 20 mars, à l'époque de l'équinoxe du printemps, fait allusion à ce que cette époque déterminait, pour la plupart des peuples de l'antique Orient, le commencement de l'année. Il s'écrie donc, en s'adressant au mois de mars :

De lauriers et de fleurs la tête couronnée,
Viens rouvrir désormais la marche de l'année,
Mois consacré jadis à l'amant de Vénus;
Triomphe et ressaisis ta guirlande flétrie,
Que posa l'ami d'Egérie
Sur le *double* front de Janus.

Cette épithète de *double*, appliquée au front de Janus, est ici une épithète absolument insignifiante; et voici pourquoi. Ce double front avait été donné à Janus pour indiquer l'année écoulée et l'année commençante, dont il était la limite commune. Il aurait pu s'appliquer à mars comme à tout autre mois pris pour le premier de l'année; il n'a donc rien de spécial, rien de caractéristique, et ne forme qu'une épithète oiseuse. Que Millevoie eût mis, au contraire,

Sur le front *glacé* de Janus,

il opposait ainsi la froide température qui suit le solstice d'hiver aux jours plus chauds et plus brillants de l'équinoxe.

Si les épithètes oiseuses sont à rejeter, à plus forte raison faut-il repousser celles qui font contre-sens ou ne s'entendent pas du tout.

Luce de Lancival dit, dans son *Achille à Scyros*[1] :

(1) Chant II.

Il fallait terrasser une lionne mère
De son corps hérissé défendant son repaire.

Qu'est-ce qu'un *corps hérissé?* Le même poëte met ailleurs[1], en parlant d'un taureau :

.....D'*amour* sa narine *écumante*.

Comment conçoit-on qu'une narine *écume d'amour?* Ce sont là ou des non-sens ou des contresens. Il n'y a pas de faute plus détestable ni plus honteuse que celle-là, et il faut l'éviter avec la plus grande attention.

CHAPITRE TROISIÈME.

SIMILITUDE OU COMPARAISON.

DÉFINITION.

La *comparaison* ou *similitude* consiste à rapprocher de la chose dont on parle une autre chose qui lui ressemble par quelque endroit, et qui sert à la faire mieux comprendre.

La comparaison, quand elle n'éclaircit pas le discours, l'embellit à ce point qu'il n'y a pas d'ornement plus riche ni plus fréquemment usité, soit chez les poëtes, soit chez les orateurs.

Les poëmes d'Homère sont remplis de similitudes agréables. Il dépeint quelque part Pâris allant au combat, et le compare d'abord à un coursier, puis au soleil[2]. J'emploie la traduction de Lebrun :

Cependant Pâris a revêtu sa brillante armure : soudain il s'élance hors de son palais, et se précipite au travers d'Ilion. Tel, un coursier fougueux, impatient de se baigner dans un fleuve qui lui est connu, brise ses liens et vole triomphant dans la plaine. De ses hennissements il fait retentir les airs. Sa tête superbe se balance sur ses épaules, sa crinière à longs flots retombe sur son cou. Fier de sa beauté, il vole et bondit au milieu du haras. Tel Pâris descend du sommet de Pergame; l'orgueil est sur son front, l'éclair jaillit de son armure. Semblable à l'astre du jour, étincelant comme lui, à peine sur la terre il imprime la trace de ses pas.

Milton, dans son *Paradis perdu*[3], compare Satan déchu de son ancienne splendeur au soleil caché par une éclipse ou par les vapeurs du matin :

Sa forme n'avait pas encore perdu l'éclat de son origine, et représentait noblement un archange dont le mal avait un peu obscurci la gloire auparavant excessive. Tel, au point du jour, le soleil se montre à travers le brouillard, ou dans une sombre éclipse, quand, offusqué par la lune, il répand un jour formidable sur la moitié des nations et laisse craindre les révolutions aux monarques alarmés : tel l'archange obscurci brille encore par-dessus les autres; son visage est sillonné de cicatrices profondes que la foudre y a gravées; l'inquiétude se découvre sur ses joues flétries; mais son

(1) Chant III.
(2) *Iliade*, chant VI, v. 504.
(3) Chant I.

front, plein d'audace et d'orgueil, annonce la vengeance.

Dans le *René* de Chateaubriand, Chactas, consolant ce malheureux jeune homme, lui peint, par une similitude gracieuse, le caractère du père Aubry, qui l'avait autrefois soutenu lui-même dans le malheur :

Mon enfant, je voudrais que le père Aubry fût ici; il tirait du fond de son cœur je ne sais quelle paix qui, en les calmant, ne semblait cependant point étrangère aux tempêtes. C'était la lune dans une nuit orageuse; les nuages errants ne peuvent l'emporter dans leur course; pure et inaltérable, elle s'avance tranquille au-dessus d'eux. Hélas! pour moi, tout me trouble et m'entraîne!

SIMILITUDES CÉLÈBRES.

On a cité mille fois, et avec raison, la belle comparaison que Virgile fait d'Orphée pleurant la perte d'Eurydice et chantant ses malheurs avec un rossignol à qui l'on a pris ses petits, et qui se lamente pendant la nuit[1]. Delille a rendu harmonieusement cette comparaison dans les vers suivants :

Telle, sur un rameau, durant la nuit obscure,
Philomèle plaintive attendrit la nature;
Accuse en gémissant l'oiseleur inhumain,
Qui, glissant dans son nid une furtive main,
Ravit ces tendres fruits que l'amour fit éclore
Et qu'un léger duvet ne couvrait pas encore.

Horace commence sa belle *Ode sur les louanges de Drusus*[2] par une double comparaison de ce prince, d'abord avec un aigle, puis avec un lion.

J.-B. Rousseau commence de même son *Ode au comte du Luc*[3] par une double comparaison de son esprit emporté par la fureur lyrique, avec Protée, puis avec la Sibylle :

Tel que le vieux pasteur des troupeaux de Neptune,
Protée, à qui le ciel père de la fortune
Ne cache aucun secret,
Sous diverse figure, arbre, flamme, fontaine,
S'efforce d'échapper à la vue incertaine
Des mortels indiscrets;

Ou tel que d'Apollon le ministre terrible,
Impatient du dieu dont le souffle invincible
Agite tous ses sens,
Le regard furieux, la tête échevelée,
Du temple fait mugir la demeure ébranlée
Par ses cris impuissants :

Tel, aux premiers accès d'une sainte manie,
Mon esprit alarmé redoute du génie
L'assaut victorieux :
Il s'étonne, il combat l'ardeur qui le possède,
Et voudrait secouer du démon qui l'obsède
Le joug impérieux.

Les prosateurs ne prodiguent pas autant que les poëtes les comparaisons de pure imagination; toutefois, ils ne les épargnent pas non plus. Fléchier commence son *Oraison funèbre de Turenne* par une magnifique assimilation avec Judas Machabée. Bossuet, dans son *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre*, la compare à une colonne qui soutient un temple ruineux; et dans son *Eloge funèbre du prince de Condé*, il l'assimile à un aigle :

Comme une aigle qu'on voit toujours, soit qu'elle vole au milieu des airs, soit qu'elle se pose sur le haut de quelque rocher, porter de tous côtés des regards perçants et tomber si sûrement sur sa proie qu'on ne peut éviter ses ongles non plus que ses yeux : aussi vifs étaient les regards, aussi vite et impétueuse était l'attaque, aussi fortes et inévitables étaient les mains du prince de Condé.

RÈGLE POUR LES SIMILITUDES.

L'écrivain doit tâcher, dans les comparaisons comme dans les métaphores, de réunir des idées qui ne se contredisent pas. Un esprit juste est toujours choqué de trouver ensemble des images de choses que la nature sépare ou éloigne; comme de voir employer pour représenter un certain sentiment des figures qui indiqueraient mieux toute autre chose, ou même le sentiment contraire.

André Chénier, dans sa pièce de la *Jeune captive*, fait parler ainsi cette jeune fille :

Sans crainte du pressoir le pampre, tout l'été,
Boit les doux présents de l'aurore :
Et moi, *comme lui belle et jeune comme lui....*

Jamais le pampre n'a pu être un symbole de beauté ni de jeunesse. C'est une faute grave de prendre pour objet de comparaison ce qui ne nous apporte aucune idée de ce que l'on veut exprimer. On dit tous les jours qu'une jeune fille est *droite, élancée, souple comme un jonc*, parce qu'en effet ces qualités sont caractéristiques dans cette plante; si l'on disait qu'elle est *belle comme un jonc*, ou *jeune comme un jonc*, le mot n'aurait pas le sens commun. *Belle* ou *jeune comme le pampre* ne l'a pas davantage.

La jeune captive ajoute un peu plus loin :

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson,
Et, *comme le soleil*, de saison en saison
Je veux *achever mon année*.
Brillante sur ma tige et l'honneur du jardin,
Je n'ai vu luire encor que les feux du matin,
Je veux *achever ma journée*.

Ici ce sont les idées qui sont disparates. D'abord les deux tercets de cette stance sembleraient devoir être transposés : car il est ridicule après avoir dit qu'on veut *achever son année*, d'ajouter trois vers pour dire qu'on veut *achever sa journée*. Mais indépendamment de ce défaut, et de ce que la strophe tout entière est fort incorrecte, ne sent-on pas ce qu'il y a de bizarre à ce que cette jeune fille se compare immédiatement, d'abord au soleil, et ensuite à une fleur, et sur-

(1) *Géorg.*, liv. IV.
(2) *Carm.* lib. IV, ode 4.
(3) *Odes*, liv. III, ode 1.

tout à ce qu'elle attribue à l'un et à l'autre, en vue de soi-même, des désirs qu'ils ne peuvent aucunement avoir. Le soleil n'a pas à achever son année; c'est nous qui comptons cette division du temps : le soleil n'a rien à y voir. De même, c'est un ouvrier qui achève sa journée; ce n'est pas une fleur. La comparaison est donc fausse, et l'esprit la rejette avec raison.

M. de Lamartine, dans une pièce mélancolique adressée à M. de Vigny, compare sa vie entière à un voyage. Il propose à son ami de s'arrêter un instant sur la colline à l'heure où le soleil commence à décliner; il assimile cet abaissement du soleil à la perte de nos beaux ans :

C'est l'heure où sous l'ombre inclinée
Le laboureur dans le vallon
Suspend un moment sa journée
Et s'assied au bord du sillon;
C'est l'heure où près de la fontaine
Le voyageur reprend haleine,
Après sa course du matin;
Et c'est l'heure où l'âme qui pense
Se retourne et voit l'espérance
Qui l'abandonne en son chemin.

Je remarque que cette comparaison à trois compartiments présente quelque contradiction dans les termes : 1° un sillon ne se fait pas dans un vallon, mais dans une plaine. C'est pour la rime, sans doute, que le laboureur est ici à la fois dans l'un, et assis au bord de l'autre. 2° Si l'auteur veut exprimer que l'espérance nous abandonne, il ne faut pas nous dire que c'est l'heure où le voyageur reprend son haleine et ses forces, puisque, par analogie, cela voudrait dire qu'il reprend ce que la marche lui a fait perdre, l'espérance comme le reste.

L'auteur continue par des comparaisons nouvelles :

Ainsi notre étoile palie
Jetant de mourantes lueurs,
Sur le midi de notre vie,
Brille à peine à travers nos pleurs.

Une étoile ne peut pas jeter de lueurs sur le midi. *Voir les étoiles en plein midi* est un vieux proverbe qui signifie une chose impossible, absurde. Comment le poëte prend-il une telle expression pour ce qu'il veut dire ici : je sais bien que l'*étoile* est prise dans le sens astrologique d'un astre qui a présidé à notre naissance et qui régit toute notre vie; mais l'image définitive est toujours celle d'une étoile qui jette sa clarté sur le milieu du jour : c'est une contradiction.

Le poëte entre un peu plus loin en matière :

De ce sommet qui nous rassemble,
Viens, jetons un regard ensemble
Sur l'avenir et le passé;

Repassons nos jours si tu l'oses.
Jamais l'espoir des matelots
Couronna-t-il d'autant de roses
Le navire qu'on lance aux flots?
Jamais d'une teinte plus belle
L'aube en riant colora-t-elle
Le front rayonnant du matin?
Jamais d'un œil perçant d'audace
L'aigle embrassa-t-il plus d'espace
Que nous en ouvrait le destin?

L'entrée dans la vie est représentée ici par trois images gracieuses, le départ d'un vaisseau, le lever de l'aurore et le vol de l'aigle, qui, bien que différentes, ne se contrarient pas comme les premières, parce qu'elles ne dépendent en aucune façon l'une de l'autre; elles se rapportent bien toutes à la vie humaine, mais s'y rapportent séparément, et, par conséquent, leur opposition n'empêche pas la strophe entière d'être une des plus agréables que l'on puisse trouver.

C'est donc une attention qu'il faut avoir, si l'on veut réunir quelques images qui ne s'accordent pas ensemble, de ne pas les faire entrer dans la même comparaison, ni dans des comparaisons qui en dépendent. A cet égard, il vaut mieux trop que trop peu de sévérité; et les jeunes gens qui aiment à embellir leur style en y jetant des similitudes nombreuses, feront bien de se juger rigoureusement eux-mêmes et de s'astreindre, surtout dans les premiers temps, à cette rigueur dans le choix des objets de comparaison, qui finira par leur devenir naturelle et facile.

SIMILITUDES EXPLICATIVES.

Les comparaisons sont aussi fort souvent employées, non pas comme dans les exemples précédents, pour jeter de l'éclat sur le discours, mais pour rendre une pensée plus claire par la ressemblance qu'on y montre avec une autre mieux connue.

Lucrèce explique par une comparaison justement célèbre et souvent imitée[1], pourquoi il a présenté sous les agréments de la forme poétique les préceptes secs et abstraits de la philosophie :

De même que les médecins, quand ils veulent faire prendre aux enfants une tisane amère, mettent du miel sur les bords du vase pour les allécher par la douceur de cette substance, et leur faire avaler la boisson salutaire.... Ainsi, parce que les préceptes de la philosophie paraissent ennuyeux au vulgaire et à tous ceux qui ne s'y sont pas exercés, j'ai voulu te les exposer sous la forme harmonieuse des vers, en les imprégnant, pour ainsi dire, du miel pur des Muses....

Sénèque, comme tous les philosophes qui tiennent au style et veulent avoir beaucoup de lecteurs, aime et recherche les similitudes; il en a de très-ingénieuses. Celle-ci, par exemple[2], où il compare la colère d'un prince et les supplices qu'il accumule contre ses ennemis, aux émondements d'un jardinier qui fait pousser plus drus et plus vigoureux les arbres qu'il

(1) *De la nature des choses*, liv. IV, v. 11.
(2) *De la clémence*, liv. I, ch. 8.

vient de tailler, est aussi agréable que profondément philosophique :

De même que les arbres poussent mieux quand on les débarrasse d'une partie de leurs rameaux, et qu'on rend plus touffues certaines plantes en émondant les branches qui s'élèvent trop : de même la cruauté des souverains qui font périr leurs ennemis, ne fait qu'en augmenter le nombre : les pères, les enfants, les proches et les amis du mort héritent de sa haine.

Il avait, quelques lignes plus haut, assimilé la puissance des grands du monde à celle de la foudre, qui imprime plus de terreur qu'elle ne fait de mal :

La foudre en tombant ne frappe qu'un petit nombre d'hommes et les effraye tous. De même les châtiments de la suprême puissance, causent moins de mal que d'épouvante.

Il est assurément difficile de trouver une image à la fois plus vraie et plus gracieuse, pour exprimer une maxime plus utile.

Bossuet, pour faire comprendre quel amour nous devons à Dieu, emploie une comparaison ingénieuse, mais tirée d'un peu loin peut-être, et où il est difficile de regarder comme bien sérieux le raisonnement qu'il fonde sur elle. La voici[1] :

L'homme que vous voyez si attaché à lui-même par son amour-propre, n'a pas été créé avec ce défaut. Dans son origine Dieu l'avait fait à son image; et ce nom d'image lui doit faire entendre qu'il n'était pas fait pour lui-même : une image est toute faite pour son original. Si un portrait pouvait tout d'un coup devenir animé, comme il ne verrait en soi aucun trait qui ne se rapportât à la personne qu'il représente, il ne vivrait que pour elle seule, et ne respirerait que pour sa gloire; et toutefois ces portraits que nous animons se trouveraient obligés à partager leur amour entre les originaux qu'ils représentent et le peintre qui les a faits : mais pour nous, nous ne sommes point dans cette peine; celui qui nous a faits est celui qui nous a faits à sa ressemblance; nous sommes tout ensemble et les œuvres de ses mains et ses images. Ainsi en toute manière, nous nous devons à lui seul, et c'est à lui seul que notre âme doit être attachée.

Cette explication, évidemment, n'explique rien. Est-il bien certain qu'un portrait, s'il était animé, dût aimer et aimât en effet la personne à laquelle il ressemblerait? Quelle relation y a-t-il entre ces deux choses? Et si, par hasard, deux personnes se ressemblaient autant qu'un portrait ressemble à son original, faudrait-il qu'elles se préférassent réciproquement à tout? L'amour que nous devons à Dieu est heureusement fondé sur des raisons plus solides que celles que donne ici Bossuet.

Massillon, après avoir représenté, au commencement d'un des sermons de son *Petit carême*[2], Moïse et Elie s'entretenant avec Jésus, et dit qu'ils n'avaient été grands que parce qu'ils avaient été ses images, et qu'ils venaient rendre à ce divin original la puissance et la gloire qui appartiennent à lui seul, fait aux grands du monde l'application de ces idées par une similitude ingénieuse :

Telle est, sire, la destinée des princes et des grands de la terre : ils ne sont grands que parce qu'ils sont les images de la gloire du Seigneur et les dépositaires de sa puissance. Ils doivent donc soutenir les intérêts de Dieu dont ils représentent la majesté, et respecter la religion qui seule les rend respectables.

Le même orateur, prêchant sur le malheur des grands qui abandonnent Dieu[1], prend pour texte un verset de saint Luc[2] qu'il traduit ainsi en le développant, et qu'il applique aux grands par une similitude bien juste :

Cet esprit inquiet et immonde, qui sort et rentre dans l'homme d'où il est sorti, qui change sans cesse de lieu, qui essaye de toutes les situations, et ne peut se plaire et se fixer dans aucune, qui court toujours pour découvrir des sentiers agréables et délicieux, et qui ne marche jamais que par des lieux tristes et arides; qui cherche le repos et ne le trouve pas : c'est l'image de l'humeur et du caractère des grands de la terre, toujours plus inquiets, plus agités et plus malheureux que le simple peuple; dès que, livrés à leurs passions et à eux-mêmes, ils ont abandonné Dieu.

C'est évidemment à la similitude explicative que se rapporte l'*apologue*. Nous avons vu[3] qu'on appelle ainsi l'exposé d'une vérité morale sous une forme allégorique, et que l'enseignement y est donné par une assimilation de l'espèce humaine aux êtres que l'on fait agir ou parler. L'apologue suivant, qui termine le roman de *René*, va nous en donner la preuve évidente. Le vieux sauvage Chactas invite René à rentrer dans la vie ordinaire, à ne plus se livrer à cette imagination maladive qui l'entraîne sans cesse hors du monde et au milieu des forêts :

Oui, il faut que tu renonces à cette vie extraordinaire qui n'est pleine que de soucis; il n'y a de bonheur que dans les voies communes. — Un jour, le Meschacebé, encore assez près de sa source, se lassa de n'être qu'un limpide ruisseau. Il demande des neiges aux montagnes, des eaux aux torrents, des pluies aux tempêtes; il franchit ses rives et désole ses bords charmants. L'orgueilleux ruisseau s'applaudit d'abord de sa puissance; mais voyant que tout devenait désert sur son passage, qu'il coulait abandonné dans la solitude, que ses eaux étaient toujours troublées, il regretta l'humble lit que lui avait creusé la nature, les oiseaux, les fleurs, les arbres et les ruisseaux, jadis modestes compagnons de son paisible cours.

C'est ici un apologue, parce que Chactas raconte cette erreur du Meschacebé comme une aventure particulière et indépendante dont il

(1) *Sermon pour la profession de foi de madame de La Vallière.*
(2) N° 3.

(1) Quatrième sermon.
(2) Ch. II, ℣ 24.
(3) Page 98, a.

laisse faire l'application à son auditeur. Mais qu'au lieu de ce silence qui sépare ses conseils à René de l'aventure du grand fleuve, Chactas eût mis cette liaison : « Il en est de l'homme comme du Meschacebé, qui, un jour, etc., » ce n'était plus qu'une similitude. Il n'y a donc aucune différence fondamentale entre la forme seule, ou la manière d'appliquer ce qu'on dit.

COMPARAISONS PROVERBIALES.

Nous ne devons pas oublier de dire, à propos des similitudes, qu'il y a une sorte de comparaison brève extrêmement usitée en français, et qui fait même un des caractères originaux et plaisants de notre conversation ; elle consiste à trouver, particulièrement dans les objets très-communs, de peu de valeur ou destinés aux usages les moins nobles, des ressemblances ou des analogies rapides à l'aide desquelles on exagère presque toujours, et d'une manière comique, ce que l'on veut dire.

Ces expressions, tout à fait caractéristiques, sont tellement multipliées chez nous, que l'Académie française y consacre une partie considérable des articles de son *Dictionnaire*. Il me suffira d'en citer ici quelques exemples ; nos livres légers et nos conversations en sont d'ailleurs remplis.

On dit proverbialement d'un homme qui trouve moyen de s'échapper lorsqu'on croit le tenir :

> Il s'échappe *comme une anguille*
> (ACADÉMIE, mot *Anguille*.)

Tout le monde sait avec quelle facilité l'anguille encore humide s'échappe de la main qui la tient. Rien n'est donc plus naturel et plus clair que cette comparaison.

On dit d'un homme qui est dans un mouvement continuel et qui ne fait qu'aller d'un lieu à un autre sans nécessité :

> Il va *comme pois en pot;*
> (ACADÉMIE, mot *Pois*.)

parce qu'en effet les pois mis dans un pot placé sur le feu, suivent le mouvement de l'eau et vont continuellement de bas en haut, et de haut en bas.

D'un homme qui vient à contre-temps dans une compagnie où il embarrasse, on dit :

> Il vient là *comme un chien dans un jeu de quilles.*
> (ACADÉMIE, mot *Chien*.)

On évite avec raison de transporter ces comparaisons badines dans les livres sérieux, et, à plus forte raison, dans le style élevé ou poétique, où on en admet d'un genre tout différent ; mais dans le style épistolaire, dans la comédie, dans la satire, dans tout ce qui se rapproche de la conversation, ces comparaisons sont très-bien placées.

Madame de Sévigné écrit à madame de Grignan[1] :

> Je ne pense qu'à vous : si par un miracle que je n'espère ni ne veux, vous étiez hors de ma pensée, il me semble que je serais vide de tout, *comme une figure de Benoît.*

Ce Benoît était une artiste renommé pour les figures de cire. On sait que ces figures sont vides intérieurement. Le Sage, dans son *Gusman d'Alfarache*[2], écrit :

> Lui et moi nous nous ressemblions *comme deux œufs,*

parce que ce sont des expressions communes chez nous que : Se ressembler *comme deux œufs, comme deux gouttes d'eau.*

Voltaire écrit à M. d'Argenson, qui venait d'être nommé ministre des affaires étrangères[3] :

> Vous allez embrasser, être embrassé, remercier, promettre, vous installer, travailler *comme un chien....*

C'est en effet une expression très-usitée en français, que celle de *travailler comme un chien*, pour un travail désagréable, assujettissant et dont on ne vous tient aucun compte.

Il y a une grande quantité de ces comparaisons brèves où le terme même qui exprimerait la comparaison est supprimé, de sorte que ce seraient, à proprement parler, des métaphores, si ces locutions ne regardaient qu'un mot, et non l'expression tout entière ; si, surtout, elles n'étaient pas passées dans la langue comme autant de catachrèses.

En voici quelques exemples. Gusman d'Alfarache raconte[4] qu'un aubergiste fripon faisait de longues et ennuyeuses protestations sur sa probité :

> Je comptais qu'il ne nous étourdirait plus de pareils discours. *Je comptais sans mon hôte;*

c'est-à-dire je me trompais : car celui qui compte sans son hôte est bien exposé à ne pas compter exactement. Le sens littéral de la phrase écrite ici est donc : Je me trompais comme si je comptais sans mon hôte. Le premier membre est retranché.

Voltaire écrit très-plaisamment[5] à M. Berger, qui était chargé de la surveillance et de l'entretien du fourrage pour la cavalerie :

> Vous me mandâtes que tout le foin de la cavalerie du roi très-chrétien était soumis à votre juridiction. Je souhaite que vous *en mettiez dans vos bottes;*

c'est-à-dire que vous amassiez de l'argent dans votre emploi. On dit en effet, dans ce sens, que

(1) Le 8 avril 1671.
(2) Liv. I, ch. 3.
(3) 19 novembre 1744.
(4) Liv. I, ch. 5.
(5) Le 7 octobre 1744.

quelqu'un a mis du foin dans ses bottes, par analogie avec les cavaliers qui, ayant pris cette précaution, peuvent toujours donner à manger à leur cheval. Il y a donc ici, comme tout à l'heure, une comparaison dont on a retranché la première partie.

Il importe, quand on emploie ces locutions, de prendre toujours le mot propre, celui qui est en usage, sans quoi, au lieu d'une tournure française, originale et pittoresque, on dit la plupart du temps une sottise ou un non-sens.

J'entendais un jour quelqu'un raconter qu'il avait reçu la pluie pendant longtemps, et qu'il était rentré chez lui *mouillé comme une soupe*. Il fallait dire *trempé* comme une soupe, parce que la soupe se trempe et ne se mouille pas.

Ce serait, au contraire, parler fort mal que de dire de quelqu'un qu'il n'a pas plus de courage qu'une *poule trempée;* il faut dire qu'une *poule mouillée,* parce qu'il suffit que la poule soit mouillée pour qu'elle paraisse tremblante, peureuse, gênée dans sa marche, et que jamais, au contraire, on ne la voit trempée dans l'eau.

Il est assez remarquable que beaucoup de ces locutions proverbiales soient fondées sur des paronymies ou ressemblances de mots, sur de véritables calembours, si bien qu'il n'est pas même permis alors d'en altérer ni la construction, ni la prononciation. On dit, par exemple, qu'un homme *raisonne comme un coffre, comme un pot cassé,* etc., pour dire qu'il *raisonne* fort mal, parce qu'un coffre et un pot fêlé ne *résonnent* pas bien. Nous avons déjà vu des exemples de cet abus de mots [1].

CHAPITRE QUATRIÈME.

DESCRIPTION.

DÉFINITION.

La *description,* considérée en elle-même, est un discours dans lequel on énumère et on fait connaître les diverses parties d'un objet. Prise comme ornement du discours, c'est une peinture rapide ou vivement colorée de ce que l'on croit être agréable au lecteur.

Dans ce sens, la description doit présenter des images si vives qu'elle rende les objets présents, en quelque sorte; et comme l'imagination peut voir les choses plus grandes ou plus belles qu'elles ne sont en réalité, il arrive souvent que la description fait naître en nous ce sentiment, et mérite ainsi d'être regardée comme un des principaux ornements du style.

Les rhéteurs ont distingué depuis longtemps diverses sortes de descriptions : celle des choses, celle des lieux, qu'ils ont appelée *topographie;* celle des temps, nommée *chronographie;* celle du visage ou de l'extérieur des personnes, qu'ils ont appelée *prosopographie;* enfin celle des caractères, à laquelle convient le nom d'*éthopée.*

(1) *Voyez* t. I, p. 23.

Il n'y a rien à dire de particulier de chacune de ces descriptions : si le sujet diffère, l'objet est le même, ainsi que les moyens; et les exemples des unes peuvent servir également pour les autres. Ne nous arrêtons donc pas à cette distinction.

EXEMPLES DE DESCRIPTIONS.

Voici quelques exemples de descriptions :

Colardeau, dans son *Epître à Duhamel*[1], représente ainsi les approches d'un orage :

Tandis que du tableau je demeure frappé,
Soudain vers l'horizon le ciel enveloppé
Roule un nuage sombre, et déjà le tonnerre
De ses flèches de feu le sillonne et l'éclaire.
Mais un vaste intervalle en absorbe le bruit.
La tempête semblable aux ombres de la nuit,
Dans le calme imposant du plus profond silence,
Monte, se développe, et lentement s'avance.
La nature frémit dans un muet effroi :
L'air immobile et lourd s'appesantit sur moi.
Tout à coup il murmure; un tourbillon de poudre
S'élève vers la nue où retentit la foudre.
La terre au loin mugit sous ses coups répétés,
Et l'éclair étincelle à traits précipités.
Les cieux grondent; les vents sifflent; l'urne céleste
Menace le vallon d'un déluge funeste;
Et, du haut des rochers, d'un cours impétueux
Tombent avec fracas cent torrents écumeux.
Les oiseaux que partout environne l'orage
Voltigent incertains de feuillage en feuillage,
Et le pâtre éperdu, rassemblant son troupeau,
A travers les guérets regagne le hameau :
Moi-même qui me trouble en voyant la tempête,
Comme un vautour affreux, s'élancer sur ma tête,
Je monte la colline.... un abri m'est offert....

Cette description des phénomènes de la nature est fréquente dans nos poëtes et nos écrivains.

La *prosopographie,* ou le *portrait,* n'est pas rare non plus, surtout chez les romanciers. Hamilton fait raconter plaisamment au comte de Grammont comment il fut amené à jouer et à perdre tout son argent au trictrac. Il commence par le portrait de son adversaire :

Je m'approchai d'une table où l'on jouait, et je faillis à mourir de rire. Je m'étais attendu à voir bonne compagnie et gros jeu : et c'étaient deux Allemands qui jouaient au trictrac. Jamais chevaux de carrosse n'ont joué comme ils faisaient; mais leur figure surtout passait l'imagination. Celui auprès de qui j'étais, était un petit ragot grassouillet, et rond comme une boule. Il avait une fraise avec un chapeau pointu, haut d'une aune. Non, il n'y a personne qui, d'un peu loin, ne l'eût pris pour le dôme de quelque église avec un clocher dessus.

L'abbé Prévost, dans un de ses romans, trace en ces termes le portrait du chevalier des Grieux :

Je me tournai vers le coin de la chambre où ce jeune homme était assis. Il paraissait enseveli dans une rêverie profonde : je n'ai jamais vu de plus vive image

(1) Au commencement.

de la douleur. Il était mis fort simplement; mais on distingue au premier coup d'œil un homme qui a de la naissance et de l'éducation. Je m'approchai de lui, il se leva, et je découvris dans ses yeux, dans sa figure et dans tous ses mouvements un air si fin et si noble, que je me sentis porté à lui vouloir du bien.

L'*éthopée*, ou le *caractère*, est la description que l'on fait des mœurs, des habitudes, des talents de l'individu; c'est un *portrait moral*, comme l'indique le mot *éthopée*.

Milton, dans son *Paradis perdu*[1], représente ainsi Satan, au moment de sa désobéissance et de sa défaite :

Privé de sentiments, il roula pendant neuf jours au gré des vagues de feu avec son abominable armée. Comment tant de maux ne l'ont-ils point anéanti? La fureur céleste lui conserva l'immortalité pour prix de ses forfaits. Il revient à lui et l'horreur le saisit; le passé l'afflige, l'avenir le désespère; il promène partout ses yeux étincelants; on lit dans son funeste regard la tristesse, la confusion, l'orgueil et la haine; sa vue perçante, telle que les anges la possèdent, embrasse tout d'un coup ce lieu maudit, affreux, épouvantable; les flammes en font une fournaise; mais elles n'y produisent aucune lumière; elles répandent seulement une obscure lueur, qui ne sert qu'à découvrir un abîme de misère, des régions de tristesse, des ombres lugubres; lieux que la paix et le repos n'habiteront jamais; l'espérance ne s'y trouve point; elle qui se trouve partout.

La Rochefoucauld représente vivement l'amour-propre, les peines qu'il se donne, les différentes formes qu'il prend pour obtenir ce qu'il désire :

Cette obscurité épaisse qui le cache à lui-même, n'empêche pas qu'il ne voie parfaitement ce qui est hors de lui, en quoi il est semblable à nos yeux; il veut obtenir des choses qui ne lui sont pas avantageuses, et qui même lui sont nuisibles, mais qu'il poursuit parce qu'il les veut. Il est bizarre, et met souvent toute son application dans les emplois les plus frivoles, et trouve tout son plaisir dans les plus fades, et conserve toute sa fierté dans les plus méprisables; il est dans tous les états de la vie et dans toutes les conditions. Il vit partout, il vit de tout, il vit de rien. Il s'accommode des choses et de leur privation; il passe même dans le parti des gens qui lui font la guerre, il entre dans leurs desseins, et, ce qui est admirable, il se hait lui-même avec eux; il travaille même à sa ruine, et, pourvu qu'il soit, il veut bien être son ennemi.

Le livre immortel de La Bruyère est plein de descriptions de caractères on ne peut plus piquantes. Le roman de *Gil Blas* est célèbre aussi par le grand nombre de portraits que l'auteur y a tracés, et par la perfection dont il les a peints.

Nos auteurs comiques ont aussi fort souvent décrit des caractères. Destouches oppose, dans une de ses comédies[2], le portrait du vrai philosophe à celui du faux philosophe. Géronte, oncle d'Ariste et mécontent de son neveu, qu'il voit avec peine se livrer à l'étude au lieu de chercher à s'enrichir, peint d'abord en ces termes le faux philosophe :

Qu'est-ce qu'un philosophe? un fou dont le langage
N'est qu'un tissu confus de faux raisonnements;
Un esprit de travers qui, par ses arguments,
Prétend en plein midi faire voir les étoiles,
Toujours après l'erreur courant à pleines voiles,
Quand il croit follement suivre la vérité;
Un bavard inutile à la société,
Coiffé d'opinions et gonflé d'hyperboles,
Et qui, vide de sens, n'abonde qu'en paroles.

Ariste répond à son oncle, et prend, comme on le pense bien, la défense de la philosophie :

Non, la philosophie est sobre en ses discours,
Et croit que les meilleurs sont toujours les plus courts;
Que de la vérité l'on atteint l'excellence
Par la réflexion et le profond silence :
Le but d'un philosophe est de si bien agir,
Que de ses actions il n'ait point à rougir.
Loin qu'en système vain son esprit s'alambique,
Etre vrai, juste, bon, c'est son système unique.
Humble dans le bonheur, grand dans l'adversité,
Dans la seule vertu trouvant la volupté,
Faisant d'un doux loisir ses plus chères délices,
Plaignant le vicieux et détestant les vices:
Voilà le philosophe, et, s'il n'est ainsi fait,
Il usurpe un beau titre et n'en a pas l'effet.

PLACE DES DESCRIPTIONS.

Il convient de remarquer, à ce propos, que les caractères ou portraits dont il s'agit ici ne sont pas également bien placés partout. Autant ils sont généralement louables dans la poésie philosophique, ou dans les dissertations; autant ils seraient souvent froids et désagréables dans les contes en vers, dans les romans, dans les drames. Là, en effet, c'est par l'action même, et par le dialogue que le caractère doit se peindre, et c'est un des plus grands mérites de nos poëtes, surtout de nos poëtes comiques. Il me serait difficile de trouver dans une comédie de grand caractère un passage convenable pour servir d'exemple ici, parce que le développement d'un caractère y occupe ordinairement toute la pièce; mais en cherchant dans les pièces d'un ordre inférieur, notamment dans les *Proverbes* de Carmontelle, je trouverai, je crois, une éthopée complète, et qui n'excédera pas les bornes d'un exemple. Je prendrai ma citation dans *le Chanoine de Reims*. En voici le sujet : M. Festons et M. Colliger, l'un peintre, l'autre auteur, travaillant tous les deux à un *Recueil des cérémonies*, sont venus à Reims depuis huit jours pour parler à l'abbé de la Craie, qui assistait au sacre de Louis XV; ils espèrent avoir de lui les renseignements les plus précieux sur la cérémonie entière. M. Colliger, l'auteur, tient particulièrement à voir l'abbé; il laisse partir son compagnon de voyage, au risque de ne plus trouver de voiture pour retourner à Paris; enfin il est avec ce chanoine, qui lui a

(1) Chant I.
(2) *Le Philosophe marié*, acte IV, sc. 3.

dit se souvenir très-bien de tout ce qui s'était passé, et qui, pour le mettre au fait, commence son récit à la veille du sacre :

L'ABBÉ.

Nous nous assemblâmes tous chez le doyen, la veille, pour délibérer sur ce que nous avions à faire. Ce n'était pas le doyen d'à-présent; mais c'était un bon vivant, qui faisait la meilleure chère du monde : je m'en souviens comme si j'y étais. Il nous donna un dîner excellent.

M. COLLIGER.

Supposons le dîner fini.

L'ABBÉ.

Un moment. Tenez, il me semble que je vois le dîner : nous avions deux potages succulents; le doyen aimait le potage : il me semble que je le vois là à le manger; car c'était ici : cette maison lui appartenait. Il y avait à côté de lui le chanoine Long-Brun qui était maigre et sec, mais qui buvait bien du vin.

M. COLLIGER.

Cela n'est pas nécessaire à savoir pour....

L'ABBÉ.

Pardonnez-moi; c'est pour vous prouver que ma mémoire est fidèle. A chaque bout de la table il y avait des côtelettes de veau; le chanoine Gobard en mangea sept à lui seul, et Raclart, onze : il me semble que je les vois tous deux boire et manger. Gobard avait une bonne trogne; et comme il riait toujours quand il avait la bouche pleine, et qu'il parlait, il ne faisait pas bon être de ses voisins. Ce même jour, le chanoine Blondineau s'en plaignit beaucoup; il était dans une colère qui nous fit bien rire : il me semble que je le vois. (*Il rit longtemps.*)

M. COLLIGER (à part).

Quel homme! quel homme! il ne finira jamais.

L'ABBÉ.

Enfin le dîner fut très-gai, et nous bûmes que c'était un plaisir! Je me souviens d'un vin blanc dont les vignes ont été gelées depuis : il me semble que je le bois encore. Ce qui nous fâcha beaucoup, c'est que Gobard en cassa une bouteille avec un tire-bouchon qu'il avait acheté la veille à Montmirel.

M. COLLIGER.

Mais, monsieur l'abbé....

L'ABBÉ.

Vous voyez si j'ai la mémoire bien présente.

M. COLLIGER.

Oui, mais passons à ce qui m'amène.

L'ABBÉ.

Ah oui! cela est juste, j'y viens. Je ne sais si je vous ai dit tout ce que nous avions à dîner.

M. COLLIGER.

Oui, tout.

L'ABBÉ.

Bien exactement?

M. COLLIGER.

Je vous dis que oui.

L'ABBÉ.

Je ne vous ai pas parlé d'un mouton de Beauvais, qui était excellent, et que mon frère m'avait envoyé. Il était chanoine à Beauvais, et d'une taille! Il avait près de six pieds; et, comme il atteignait à tout facilement, on l'appelait le chanoine Long-Bras.

M. COLLIGER.

Mais vous voyez bien que vous me menez à Beauvais, quand il n'est question que de ce qui s'est passé à Reims.

L'ABBÉ.

C'est pour vous prouver ma mémoire et mon exactitude.

M. COLLIGER.

Oui; mais je ne sais encore rien. Passez à la fin du repas.

L'ABBÉ.

Cela est bien aisé à dire. Je n'ai pas encore eu le temps de rien manger. J'avais pourtant une bonne perdrix sur mon assiette : il me semble que je la vois encore. Mais, puisque vous le voulez, il n'y avait que six heures que nous étions à table lorsque l'on servit le dessert. Il était beau! Dans le milieu il y avait un jambon.

M. COLLIGER.

Ah! je vous en prie.

L'ABBÉ.

Vous serez etonné du jambon au dessert; mais c'était notre usage dans ce temps-là, parce que cela fait boire. Celui-là était bien salé : il me semble que je le vois encore.

M. COLLIGER.

Ah! je vous en prie, sortez de table.

L'ABBÉ.

Bon! vous n'y êtes pas.

L'abbé continue quelque temps encore ces descriptions inutiles : il déclare enfin que lorsque ses confrères et lui se présentèrent pour entrer dans l'église, un cent-suisses leur barra le passage. M. Colliger désespéré, s'écrie alors :

Comment! vous ne pûtes pas entrer?

L'ABBÉ.

Attendez donc! Nous nous regardâmes tous en riant : il me semble que j'y suis encore. Ventrin dit : Messieurs, si vous m'en croyez, nous irons nous coucher; si l'on a besoin de nous on viendra nous chercher.

M. COLLIGER.

Quoi! les chanoines ne sont pas entrés?

L'ABBÉ.

Pardonnez-moi, par une autre porte : il me semble que j'y suis encore.

M. COLLIGER.

Allons, vous allez donc me dire....

L'ABBÉ.

J'eus une indigestion qui m'obligea de retourner chez moi, et j'ai été malade pendant huit jours : je m'en souviens comme si j'y étais encore.

M. COLLIGER.

Et vous m'avez retenu pour ne m'apprendre que cela!

L'ABBÉ.

Ecoutez donc : si vous n'admirez pas ma mémoire au bout d'un temps si considérable, je ne sais pas ce que vous voulez.

Il est certainement impossible de peindre en traits plus vifs et plus exacts la vanité si commune de ces gens qui, toujours satisfaits d'eux-mêmes, ne pensent pas du tout à ce que vous leur dites, et s'imaginent, que c'est uniquement pour avoir l'occasion de les admirer que vous allez leur demander un service ou des renseignements.

HYPOTYPOSE.

L'*hypotypose*, ou *démonstration*, n'est pas une espèce particulière de description, c'en est une si vive et si présente, que les faits dont il y est question nous semblent se passer sous nos yeux; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne

fait que raconter; on donne, en quelque sorte, l'original pour la copie, les objets pour les tableaux [1].

On trouvera des exemples d'hypotyposes dans tous les morceaux d'éloquence un peu passionnés. En voici une célèbre tirée de la tragédie de *Phèdre* [2] :

Cependant, sur le dos de la plaine liquide
S'élève à gros bouillons une montagne humide :
L'onde approche, se brise et vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monstre furieux:
Son front large est armé de cornes menaçantes,
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux ;
Ses longs mugissements font trembler le rivage,
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage,
La terre s'en émeut, l'air en est infecté,
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.

On remarque qu'un des moyens employés par l'hypotypose, c'est le changement du temps dans les verbes; ici il n'y a que des présents quoique tous les faits rapportés par Théramène soient passés. C'est qu'en effet, comme il les représente avec autant de vivacité que s'ils étaient actuellement sous ses yeux, il faut pour rendre sa pensée, qu'il mette le présent de l'indicatif partout, quoique ce temps ne soit pas l'expression exacte de la réalité.

Cette forme est extrêmement commune dans le langage, et non-seulement pour le passé, mais aussi pour le futur. On dit tous les jours : Je *pars* demain, c'est-à-dire *Je partirai;* et de même : Je *sortais,* quand jai reçu votre lettre, c'est-à-dire *J'allais sortir.* C'est, quant au mot lui-même, une sorte de métonymie, dont je n'ai pas parlé à l'occasion de ce trope, parce qu'il n'y avait rien de particulier à en dire ; et quant à l'idée qu'elle nous apporte, c'est un moyen de description animée, d'*hypotypose* en un mot, qu'il importait de remarquer ici.

On voit par cette explication combien se sont trompés les grammairiens qui ont cru que les temps de nos verbes exprimaient en effet plusieurs relations de temps par eux-mêmes : ils n'en expriment qu'une seule, que la grammaire élémentaire doit expliquer exactement. Toutes les autres significations sont figurées, et l'étude bien faite des figures qui peut seule montrer l'opération de l'esprit qui, dans une circonstance particulière, leur donne un sens plus ou moins détourné de celui qu'ils ont naturellement.

CHAPITRE CINQUIÈME.

PARALLÈLE.

DÉFINITION.

Le *parallèle* est un ornement du discours qui tient à la fois de la comparaison et de la description ; il met en regard, comme la première, deux personnes ou deux choses ; comme la seconde, il s'étend sur les détails, en fait ressortir avec soin les analogies ou les différences. C'est une espèce d'antithèse portant non sur un mot ou sur un point unique, mais sur la suite entière des aspects desquels on peut considérer son objet.

Les anciens nous en ont laissé plusieurs exemples. Pline le Jeune, dans ses lettres [1], oppose l'orateur abondant à l'orateur trop sec; Sénèque, dans son *Traité de la clémence* [2], oppose, agréablement cette qualité et la cruauté considérées dans un prince. Plutarque, en particulier, a écrit les *Vices parallèles* des grands hommes grecs et romains; il a disposé ces biographies de telle sorte qu'à un Grec succède toujours un Romain, et qu'il termine ces deux narrations, par la comparaison des personnes dont il a raconté la vie.

Chez nous les parallèles sont extrêmement communs. Pendant le XVIIe siècle et une partie du XVIIIe ils étaient fort à la mode; plusieurs de ceux qu'on a faits alors sont vraiment remarquables.

BEAUX PARALLÈLES.

Le parallèle de Turenne et de Condé, qui est un des morceaux les plus brillants de l'*Oraison funèbre du prince de Condé*, par Bossuet, avait été longtemps auparavant tracé de main de maître, par Saint-Evremont. Voici ce morceau :

Vous trouverez dans M. le Prince la force du génie, la grandeur du courage, une lumière vive, nette, toujours présente : M. de Turenne a les avantages du sang-froid, une grande capacité, une longue expérience, une valeur assurée.

L'activité du premier se porte au delà des choses nécessaires pour ne rien oublier qui puisse être utile: l'autre, aussi agissant qu'il le doit être, ne fait rien de superflu.

M. le Prince, fier dans le commandement, également craint et estimé : M. de Turenne plus indulgent, et moins obéi par l'autorité qu'il se donne que par la vénération qu'on a pour lui.

M. le Prince, plus agréable à qui sait lui plaire, fâcheux à qui lui déplaît; plus sévère quand on manque, plus touché quand on a bien fait : M. de Turenne, plus concerté [3], excuse les fautes sous le nom de malheurs, et réduit souvent le plus grand mérite à la simple louange de bien faire son devoir.

M. le Prince s'anime avec ardeur aux grandes choses, jouit de sa gloire sans vanité, reçoit la flatterie avec dégoût : M. de Turenne va naturellement aux grandes et aux petites choses, selon le rapport qu'elles ont à son dessein.

Quelques troupes que vous donniez à M. le Prince, il a toujours la même assurance dans le combat. Vous diriez qu'il sait inspirer ses propres qualités à toute l'armée : sa valeur, son intelligence, son action, semblent lui répondre de celle des autres. Avec beaucoup

(1) Dumarsais, *Tropes*, part. II, ch. 9. Cf. *Rhet. ad Herenn.*, lib. IV, c. 69.
(2) Acte V, sc. 6.

(1) Liv. I, lett. 20.
(2) Liv. I, ch. 5.
(3) Plus calme, plus d'accord avec lui-même.

de troupes dont M. de Turenne se défie, il cherche ses sûretés; avec peu de bonnes qui ont gagné sa confiance, il entreprend comme aisé ce qui paraît impossible.

Pour M. le Prince victorieux, le plus grand éclat de la gloire; pour M. le Prince malheureux, jamais de honte; et peut-être un préjudice aux affaires, et jamais à sa réputation. La réputation de M. de Turenne est plus attachée au bien des affaires. Ses actions n'ont rien de particulier qui les distingue pour être égales et continues. Tout ce que dit, tout ce qu'écrit, tout ce que fait M. de Turenne, a quelque chose de trop secret pour ceux qui ne sont pas assez pénétrants. La nature lui a donné le grand sens, la capacité, le fond du mérite; elle lui a dénié ce feu du génie, cette ouverture, cette liberté d'esprit qui en fait l'éclat et l'agrément. Il faudra le perdre pour bien connaître tout ce qu'il vaut, et il lui coûtera la vie pour se faire une juste et pleine réputation.

La vertu de M. le Prince n'a pas moins de lumière[1] que de force; mais elle a moins de suite et de liaison que celle de M. de Turenne : l'un est plus propre à finir glorieusement des actions; l'autre à terminer utilement une guerre.

Le parallèle est assurément bien remarquable; les qualités des deux généraux sont énumérées avec une précision et une netteté peu communes; et cette prévision que Turenne ne serait estimé à sa juste valeur que quand on l'aurait perdu, montre bien quelle était la sagacité de l'auteur.

Le parallèle de Corneille et de Racine qu'on trouve dans les *Caractères* de La Bruyère[2] est justement cité comme un des plus délicats et des plus agréables qu'on puisse trouver :

Corneille ne peut être égalé dans les endroits où il excelle, il a pour lors un caractère original et inimitable; mais il est inégal dans quelques-unes de ses meilleures pièces, il y a des fautes inexcusables contre les mœurs : un style de déclamateur qui arrête l'action et la fait languir, des négligences dans les vers et dans l'expression qu'on ne saurait comprendre en un si grand homme. Ce qu'il y a de plus éminent en lui, c'est l'esprit, qu'il avait sublime.

Racine est soutenu, toujours le même partout, soit pour le dessein et la conduite de ses pièces, qui sont justes, régulières, prises dans le bon sens et dans la nature; soit pour la versification, qui est correcte, riche dans ses rimes, élégante, nombreuse, harmonieuse.

Si cependant il est permis de faire entre eux quelque comparaison, et de les marquer l'un l'autre par ce qu'ils ont de plus propre et par ce qui éclate ordinairement dans leurs ouvrages, peut-être qu'on pourrait parler ainsi : Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées; Racine se conforme aux nôtres.

Celui-là peint les hommes comme ils devraient être : celui-ci les peint tels qu'ils sont.

Il y a plus dans le premier de ce qu'on admire et de ce qu'on doit même imiter : il y a plus dans le second de ce qu'on reconnaît dans les autres et de ce qu'on éprouve en soi-même.

L'un élève, étonne, maîtrise, instruit : l'autre plaît, remue, touche, pénètre.

Ce qu'il y a de plus grand, de plus impérieux dans la raison est manié par celui-là : par celui-ci ce qu'il y a de plus tendre et de plus flatteur dans la passion.

Dans l'un, ce sont des règles, des préceptes, des maximes : dans l'autre, des goûts et des sentiments. L'on est plus occupé aux pièces de Corneille : l'on est plus ébranlé et plus attendri à celles de Racine.

Corneille est plus moral, Racine plus naturel : il semble que l'un imite Sophocle, et que l'autre doit plus à Euripide.

(1) D'éclat.
(2) Ch. 1, *des Ouvrages de l'esprit.*

Voltaire a mis dans ses ouvrages plusieurs parallèles; il y en a deux bien remarquables par la justesse de l'appréciation : le premier se trouve dans la *Henriade*[1]; il a pour objet Richelieu et Mazarin, et, quoique fort court, on peut le citer comme un des plus exacts qui aient été faits entre ces deux ministres :

Richelieu, Mazarin, ministres immortels,
Jusqu'au trône élevés de l'ombre des autels,
Enfants de la fortune et de la politique,
Marcheront à grands pas au pouvoir despotique;
Richelieu, grand, sublime, implacable ennemi :
Mazarin, souple, adroit, et dangereux ami.
L'un fuyant avec art et cédant à l'orage :
L'autre aux flots irrités opposant son courage;
Des princes de mon sang ennemis déclarés,
Tous deux haïs du peuple et tous deux admirés;
Enfin, par leurs efforts ou par leur industrie,
Utiles à leurs rois, cruels à la patrie.

Le second parallèle est celui que le même auteur fait dans son *Histoire de Charles XII, roi de Suède*[2], entre ce prince et le czar Pierre le Grand :

Ce fut le 8 juillet de l'année 1709 que se donna la bataille décisive de Pultawa, entre les deux plus célèbres monarques qui fussent alors dans le monde : Charles XII, illustre par neuf années de victoires, Pierre Alexiowitz, par neuf années de peines prises pour former des troupes égales aux troupes suédoises; l'un glorieux d'avoir donné des Etats, l'autre d'avoir civilisé les siens; Charles aimant les dangers et ne combattant que pour la gloire, Alexiowitz ne fuyant point le péril et ne faisant la guerre que pour ses intérêts; le monarque suédois, libéral par grandeur d'âme; le Moscovite ne donnant jamais que par quelque vue; celui-là d'une sobriété et d'une continence sans exemple, d'un naturel magnanime et qui n'avait été barbare qu'une fois : celui-ci n'ayant pas dépouillé la rudesse de son éducation et de son pays, aussi terrible à ses sujets qu'admirable aux étrangers, et trop adonné à des excès qui ont même abrégé ses jours. Charles avait le titre d'*Invincible* qu'un moment pouvait lui ôter : les nations avaient déjà donné à Pierre Alexiowitz le nom de *Grand* qu'une défaite ne pouvait lui faire perdre, parce qu'il ne le devait pas à des victoires.

Terminons ce que nous avons à dire du parallèle, par un exemple emprunté à un de nos contemporains, Charles Nodier, qui a inséré dans ses *Souvenirs* une comparaison éloquente, et vraie, et d'un style plus ferme et plus franc que ce qu'il écrit d'ordinaire, entre la ter-

(1) Chant VII.
(2) Liv. IV.

reur qui régna en France pendant la dernière partie du pouvoir de Robespierre, et la réaction thermidorienne qui lui succéda. On trouvera, comme dans tous les écrits de l'auteur, quelques mots à reprendre; mais le passage, dans son ensemble, n'en est pas moins remarquable :

Ce qui justifie cette réaction devant le grand nombre est peut-être ce que j'y trouve de plus odieux. La révolution avait une horrible franchise; elle marchait au chaos; mais elle l'avait dit : les idées de droit, d'ordre, d'équilibre, la seule pensée d'une institution la mettait en fureur, mais sa fureur était brute et naïve comme celle du tigre. Elle versait du sang parce que le sang était bon; mais ses bourreaux ne mettaient pas de gants sur leurs mains sanglantes, ils les montraient toutes nues. C'était cruauté, c'était rage, ce n'était pas déception. La réaction thermidorienne se plaçait, au contraire, sous les auspices des idées les plus solennelles de la société. Elle s'armait au nom de la civilisation, au nom du culte renversé par des mains sacriléges, au nom de l'humanité impitoyablement outragée par des cannibales, au nom des arts que les Vandales révolutionnaires avaient proscrits; elle s'annonçait comme l'aurore d'un âge de restauration, de paix, de félicité publique, et elle assassinait. Voilà ce qui se conciliait mal dans ma jeune pensée. C'était l'énigme du Sphinx avec ses belles formes et ses paroles insidieuses et sa curée de victimes humaines.

La terreur avait affecté un grand cynisme dans les vêtements, une sobre austérité dans les banquets, un profond mépris pour les spectacles et pour les fêtes qui ne lui rappelaient point dans leur pompe sauvage les mystères tragiques de ses saturnales. La réaction fut élégante et parée, elle réveilla le goût des festins et des bals, les fantaisies du luxe et les frénésies de la volupté. Quelques hommes encore jeunes qui avaient formé leur éducation morale dans les boudoirs de la du Barry, devinrent les arbitres des bonnes manières.

Les mœurs de la terreur avaient été d'une grossièreté hideuse : celles de la réaction furent d'une impudence raffinée; et quand la détestable politesse du vice prête son vernis à la férocité, il me semble qu'elle l'enlaidit encore.

Il se trouva des hommes alors tout aussi cruels que Marat, mais beaux de jeunesse et de manières, qui entraînaient les cœurs après eux quand ils entraient dans un salon au milieu d'un nuage d'ambre. S'ils n'avaient pas senti l'ambre, ils auraient senti le sang.

LIVRE QUATRIÈME.

LES QUALITÉS STYLE.

SECTION PREMIÈRE.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

CHAPITRE PREMIER.

CLASSIFICATION DES STYLES.

PREMIÈRE OBSERVATION.

Nous avons vu que le style, considéré quant à sa forme, était *ordinaire, coupé* ou *périodique*, et que la forme périodique elle-même comprenait les périodes et ensuite les vers.

Considéré quant à ses qualités, le style peut être distingué de beaucoup de manières. Les anciens rhéteurs, qui suivaient toujours et partout la division ternaire, reconnaissaient ce qu'ils appelaient trois genres de styles, le *style simple*, le *style tempéré* (ou *orné*) et le *style sublime* (ou plutôt *magnifique*), dont je parlerai tout à l'heure. C'était s'arrêter à mi-chemin : la simplicité, l'ornement, la magnificence sont des qualités particulières; si elles font donner au style où elles dominent un nom particulier, toute autre qualité de même ordre doit aussi faire distinguer un style spécial.

Aussi, quand Cournand a fait son poëme *des Styles*, sans s'embarrasser de la division ancienne, il en a compté quatre : le *simple*, le *gracieux*, le *sublime* et le *sombre*. On s'est moqué de cette division[1]; on a eu tort. S'il y avait quelque reproche à faire à l'auteur, c'était de s'être arrêté sitôt. Il ne fallait pas en rester là : ayant consacré quatre chants à ses quatre espèces, il en devait ajouter un cinquième pour le *style fin*, un sixième pour le *style profond* ou *philosophique*, un autre pour le *style bouffon*, et ainsi de suite. En d'autres termes, les qualités n'ayant rien d'absolu, et pouvant s'approcher les unes des autres jusqu'à des intervales presque imperceptibles, il est visible que si l'on voulait déterminer les styles par leurs qualités, c'était une division illimitée que l'on devait avoir, ou il fallait prévenir que l'on s'arrêterait aux distinctions les plus générales.

(1) *Almanach des Muses* pour 1780.

ESPÈCES DE STYLES TRÈS-VARIÉES.

C'est ce que je fais ici, où je commence par déclarer que les qualités du style pouvant être très-variées, il y aurait à distinguer autant de styles différents qu'on pourrait énumérer de ces qualités, soit qu'elles y fussent ou qu'elles y manquassent. C'est ainsi que Sabatier, dans son *Dictionnaire de littérature*[1], distingue les styles *abondant, académique, affecté, ampoulé*, de *l'apologue, asiatique, bas, bucolique, comique, propre, coupé, doux, dramatique, épistolaire, facile, figuré, fleuri, froid, gracieux, grave, harmonieux, historique, imitatif, intéressant, laconique, lyrique, macaronique, marotique, médiocre, méthodique, naïf, nombreux, obscur, oratoire, périodique, pittoresque, poétique, précis, prolixe, pur, riche, simple, sublime, tempéré, varié.*

A prendre les mots dans toute la rigueur logique, on voit que cette énumération n'est pas encore complète, puisque assurément le style peut avoir bien des qualités qui ne sont pas indiquées ici.

D'un autre côté, l'ordre alphabétique, toujours suivi dans un dictionnaire, a fait confondre à l'auteur des points de vue tout à fait différents et qu'il fallait nécessairement distinguer. Par exemple, le style *coupé* et le *style périodique* diffèrent l'un de l'autre par la forme, et non par une qualité bonne ou mauvaise; les styles *bucolique, comique, dramatique, épistolaire, historique, lyrique, oratoire* ne sont pas, à proprement parler, des espèces de styles. Ces mots expriment seulement la nature des idées qu'on trouve habituellement dans certains genres d'ouvrages, et le jugement que chacun porte sur les ornements qu'il convient ou ne convient pas d'y admettre.

Il en est à peu près de même du style *académique*, si on le considère comme distinguant

(1) Mot *Style*.

les ouvrages couronnés par les Académies, et si l'on ne veut désigner par ce mot que les qualités particulières que la nature de l'auditoire engage à y mettre, nous verrons que ce prétendu genre de style rentre absolument dans un autre, dont le nom exprime nettement la qualité.

Les styles *affecté, ampoulé, bas, froid, obscur, prolixe* ne sont pas, non plus, des styles particuliers; ce sont des défauts qu'on ne peut guère définir que par l'absence de la qualité opposée, qui y manque en effet.

Le style *macaronique* et le style *marotique* ne doivent, non plus, être désignés dans une étude sérieuse du style que comme des langages chargés de barbarismes.

Il reste donc à étudier le style en tant qu'il est *abondant, doux, facile, figuré, fleuri, gracieux, grave, harmonieux, imitatif, intéressant, laconique, méthodique, naïf, pittoresque, précis, pur, riche, simple, tempéré, varié;* mais, ici encore, tout le monde comprend la nécessité d'une épuration nouvelle.

L'*harmonie* est une qualité propre à tous les styles. Il n'y a donc pas un certain style qui soit harmonieux à l'exclusion d'un autre, quoiqu'on puisse très-bien dire que le style de Racine est plus harmonieux que celui de Lemierre. Cette différence tient évidemment à la personne ou aux organes des poëtes, non à ce que l'un s'est proposé une forme de style, tandis que le second en aurait voulu une autre.

Le style *imitatif* doit aussi être rejeté d'une étude bien faite des styles. Il consiste dans l'emploi de l'*harmonie imitative*, de cette harmonie, veux-je dire, dans laquelle on tâche d'imiter les sons de la nature par la répétition exagérée des mêmes syllabes ou des mêmes lettres[1]. Or, si ce style peut se rencontrer par hasard dans quelques circonstances toutes particulières, longtemps continué, il deviendrait insupportable[2]. Ce n'est donc qu'un accident du style, comme un trope, comme une figure de mots ou de pensée; par conséquent, c'est dans l'étude des figures que nous avons dû le placer, que nous l'avons placé en effet.

Le style *figuré*, lui-même, n'est pas à étudier non plus. C'est celui où l'on emploie des figures; c'est surtout celui où l'on s'exprime par des allégories, des paraboles, des allusions : c'est donc à ces diverses figures qu'il faut recourir, si l'on veut s'en faire une idée juste. Il n'y a rien à dire de ce style en lui-même.

Il résulte de là que, bien que le nombre des qualités du style soit pour ainsi dire infini, cependant les espèces de styles que l'on peut fonder sur ces qualités, ou les défauts contraires, se réduisent à un assez petit nombre, et permettent de se faire une idée très-nette de ce qu'il est bon de savoir à ce sujet.

(1) Ci-dessus, p. 40, 41.

(2) Lisez, pour vous en convaincre, quelques pages du poëme de de Piis sur l'*harmonie imitative*.

DIVISION NATURELLE DES STYLES.

Cela devient facile surtout si, après avoir rangé les styles sous leurs qualités les plus importantes, on montre immédiatement après chacune, ce que produit l'excès ou le défaut de la qualité que l'on vient d'examiner; l'on fait connaître alors, et pour ainsi dire d'une même vue, les mérites et les vices du style.

C'est ce que j'essayerai de faire ici. Le style, quant aux idées qu'il nous apporte, doit être *clair, net, précis* et *facile;* quant au choix des expressions, il doit être *pur, convenable, élégant;* quant à la manière propre de chaque auteur, il est *abondant, doux, ferme, gracieux, fleuri, magnifique, plaisant, sérieux.* C'est donc à ces divers points de vue qu'il conviendra de l'étudier.

De plus, il y a des qualités qui doivent se trouver toujours ou presque toujours dans le style, comme la *clarté*, la *pureté*, le *naturel*, la *précision*, la *convenance*. On les nomme, à cause de cela, *qualités habituelles* du style.

D'autres ne s'y rencontrent que selon les sujets; on les appelle *qualités accidentelles:* telles sont la *douceur*, l'*enjouement*, la *magnificence*, la *sublimité*, etc.

Suivons donc cet ordre, et nous aurons d'abord à examiner la *clarté* du style, ou le style *clair*, et, par opposition, le style *obscur, embarrassé, entortillé, enchevêtré*, etc.

Après, la *clarté*, la *précision*, ou le style *précis;* et, par opposition, le style *lâche* et *indécis*, et, à cette occasion, les *synonymes*, dont la distinction est ici bien nécessaire.

Puis viendra la *pureté*, à laquelle nous opposerons le *purisme*, le *néologisme*, les *archaïsmes*, le style *marotique*, le style *macaronique* ou *bigarré*.

Le *naturel* nous donnera lieu de considérer le style *naïf*, le style *niais*, le style *forcé, affecté, prétentieux*.

Enfin, à propos de l'*élégance*, nous parlerons de la *délicatesse*, de la *convenance*, de la *noblesse* et de la *bassesse* du style.

Voilà pour les qualités générales et habituelles du style. Les principales qualités accidentelles sont la *gaîté*, ou l'*enjouement*, qui nous permettront de dire un mot du *bouffon* et du *burlesque;*

La *finesse*, à propos de laquelle nous parlerons du style *pointu* ou dans lequel on recherche et on exagère la finesse, du style *amphigourique* et des *jeux de mots* fondés sur l'ambiguïté de quelques rapports;

L'*énergie*, et, à cette occasion, le style *simplement sublime*, le *laconisme* ou style *laconique*, la *brachylogie;*

La *profondeur* nous conduira au *galimatias* qui en est l'abus, et à la *pédanterie* qui en est l'affectation;

La *richesse*, c'est-à-dire le style *orné, doux, fleuri*, nous occupera ensuite avec l'*abondance*, la *redondance* et la *pauvreté;*

De là nous passerons à la *magnificence*, ou au style *magnifique* et *pompeux*, et aux divers abus de cette qualité, l'*enflure*, l'*emphase*, le *phébus* et le *pathos*;

Enfin viendra le style *poétique*, et, à ce propos, l'examen de ce qui doit toujours distinguer la prose, même poétique, de la poésie proprement dite.

Sans doute, ces divers styles se touchent souvent et peuvent se confondre, au moins avec les plus voisins; mais il en est pour cela du style comme des figures : nous avons déjà dit qu'il ne faut pas, dans les études littéraires, compter sur une exactitude mathématique. Il suffit qu'on se fasse des choses une idée assez distincte pour exprimer nettement sa pensée et comprendre ce que veulent dire les grammairiens ou les critiques. C'est se tromper que de vouloir mettre dans l'étude de ce qui tient au sentiment, la rigueur de la géométrie.

SECTION DEUXIÈME.

QUALITÉS HABITUELLES DU STYLE.

CHAPITRE DEUXIÈME.

CLARTÉ.

DÉFINITION.

La *clarté* dépend surtout du choix des mots, de la construction des phrases et de la suite des idées. « Fuyez, dit M. Leclerc[1], les termes équivoques, les constructions louches, les périodes trop longues ou qui sont traversées par des sens différents. « Il faut que la clarté de l'expression « soit telle, dit Quintilien[2], que la pensée frappe « les esprits comme le soleil frappe la vue. »

« On dit communément que le caractère spécial du français est la clarté; cela est vrai, mais ne signifie pas que notre langue soit plus favorable qu'une autre à l'expression des idées ou à ceux qui parlent : cela veut dire seulement qu'elle demande à ceux qui s'en servent plus de précautions minutieuses pour être parfaitement entendus. La clarté est l'apanage de notre langue, en ce sens que l'écrivain ne la doit jamais perdre de vue, qu'il doit veiller sur cette qualité comme si elle était toujours prête à lui échapper[3]. » C'est une obligation, en un mot, qu'elle nous impose, plutôt qu'une facilité qu'elle nous donne.

Tous les écrivains français de quelque mérite donneront des modèles de cette qualité dans le style. Il est inutile d'en chercher des exemples.

OBSCURITÉ.

L'*obscurité* est le défaut du style opposé à la clarté. Cette obscurité peut dépendre de bien des causes : d'abord de ce que l'auteur ne s'entend pas parfaitement lui-même, ou ne comprend pas bien le sujet qu'il traite; de ce qu'il emploie des mots inusités, ou dont le sens n'est pas celui qu'il leur donne; de ce que ses phrases sont trop longues, que les diverses parties s'enchevêtrent les unes dans les autres; de ce que quelques mots, ou les rapports qu'ils expriment, sont équivoques; de ce qu'il abuse du style figuré, et réunit des idées incohérentes.

Voici des exemples de ces divers défauts :

Rabelais[1] fait juger par Pantagruel le procès de deux plaideurs que personne n'a jamais compris : ce prince les met d'accord en prononçant un jugement aussi inintelligible que les plaidoiries elles-mêmes. Voici les premiers mots du premier plaidoyer :

> Monsieur, il est vray qu'une bonne femme de ma maison portoit vendre des œufs au marché. Mais, à propos, passoit, entre les deux tropiques six blancs vers le zénith et maille, par autant que les monts Rhiphées avoient en celle année grand' stérilité de happelourdes, moyennant une sédition de balivernes meuë entre les Barragouins et les Accoursiers, pour la rebellion des Souïsses.... etc.

Molière fait dire à Sganarelle, dans le *Médecin malgré lui*[2] :

> L'incongruité des humeurs opaques qui se rencontrent au tempérament naturel des femmes étant cause que la partie brutale veut toujours prendre empire sur la sensitive, on voit que l'inégalité des opinions des docteurs dépend du mouvement oblique du cercle de la lune.

L'auteur de la *Monarchie des Solipses*, satire piquante dirigée contre les jésuites, critiquant le système d'éducation de ces religieux, donne les questions suivantes comme exemples de celles qu'ils agitent dans leurs classes de philosophie :

> Si les esprits sont renfermés dans les points mathé-

(1) *Rhétorique française.*
(2) *Instit. orat.*, liv. VIII, ch. 2.
(3) Leclerc, *Rhétorique française*, 3e partie.

(1) *Pantagruel*, liv. II, ch. 11.
(2) Acte III, sc. 6.

matiques? — Si les ouvertures ducorps sont les soupiraux de l'âme?— Si l'aboiement des chiens produit les tâches de la lune? — Si on pourrait naviguer dans les espaces imaginaires?

Rabelais, Molière et J. Scotti parlent ainsi par plaisanterie, et c'est la justesse du reproche qui rend ces passages si amusants. Mais il y a des gens qui parlent très-sérieusement et croient dire des choses fort sensées lorsque leur discours n'a pas au fond plus de sens que celui que je viens de transcrire.

Je trouve dans une dissertation sur le vers dochmiaque[1], les phrases suivantes sur le caractère de deux pieds grecs, l'antispaste, composé de deux syllabes longues entre deux brèves, et le dochmius ou dochmiaque, qui ne diffère du pied précédent qu'en ce qu'il y ajoute une syllabe longue :

L'antispaste est formée de deux rhythmes opposés[2]; ce sont en effet deux forces qui se rencontrent et se brisent avec éclat. Mais leur violence s'amortit dans le choc, et l'antispaste, après avoir commencé sans bruit, s'éteint dans le silence. Aussi est-il le rhythme de toutes les situations où il y a lutte, antagonisme, épuisement d'efforts, où l'âme se prend d'abord avec ardeur à quelque résolution, la quitte ensuite pour en poursuivre une autre, et finit par s'avouer vaincue en restant incertaine. Le dochmiaque[3] ajoute seulement une syllabe longue à l'antispaste; mais cette addition suffit pour lui communiquer un caractère particulier. Au moment, en effet, où l'antispaste s'éteint, le dochmiaque se ranime par un élan subit, et cette dernière arsis allant se joindre à la thèse initiale, présente l'image d'une vicissitude perpétuelle. Aussi le dochmiaque est-il le rhythme de toutes les situations où les sentiments se heurtent avec violence et ne paraissent faiblir que pour se fortifier, où l'âme puise sans cesse en elle-même une énergie nouvelle pour la dépenser dans une incessante agitation.

L'auteur d'une *Dissertation sur le beau*, présentée en 1835 à la faculté des lettres de Paris, conclut qu'il existe une beauté absolue qui n'est sujette ni au temps ni au lieu, et qui est infinie. Il ajoute[4] :

Puisqu'elle est infinie, elle n'a point de forme. Mais elle est le principe de toute belle forme. Les beaux objets participent de la beauté absolue; mais ils ne la possèdent ni en partie ni en totalité. Si la beauté absolue pouvait être divisée en fragments, et si chaque objet en possédait une partie, il ne serait plus beau, mais laid, parce que la beauté absolue est une et indivisible.

C'est là du galimatias double, comme disait Boileau; c'est-à-dire que, non-seulement l'auteur n'est pas compris du lecteur, mais il ne sait pas lui-même ce qu'il veut dire; et il tombe sans s'en apercevoir dans les non-sens les plus pitoyables et les contradictions les plus ridicules.

(1) *Gazette de l'Instruction publique*, 30 mai 1846.
(2) L'iambe, qui vaut une brève et une longue, et le trochée qui vaut une longue et une brève.
(3) Autre pied grec.
(4) Page 20.

MOTS INUSITÉS.

L'obscurité qui résulte de l'emploi des mots inusités ou pris à contre-sens est ordinairement moins épaisse que la précédente; elle n'est pas plus excusable.

Le poëte Aviénus a traduit en latin les *Phénomènes* d'Aratus, et son ouvrage, à son tour, a été traduit en français il y a peu d'années[1]. Il commence sa description des constellations par celle de l'Ourse, qu'il appelle, de son nom grec, *Arctos*. Le traducteur français rend ce mot par l'*Arctus*, qui paraît bien singulier à nos oreilles, et ne sera certainement compris que de ceux qui savent le grec. Vers la fin du poëme, lorsque Aviénus décrit la constellation du Petit-Chien, ou *Procyon*, ainsi nommée parce qu'elle se lève avant le Grand-Chien ou *Sirius*, le traducteur, au lieu de conserver le nom grec qui a passé dans le langage astronomique, l'appelle, en rendant les éléments de son nom, l'*Avant-Chien*. S'il avait à conserver le mot grec, c'était plutôt là le cas, ce me semble, que pour l'*Arctus*, que personne ne connaît; s'il avait à mettre un mot français quelque part, c'était plutôt l'*Ourse* qu'il fallait admettre, que ce mot bizarre d'*Avant-Chien* que nous ne saurions appliquer à une constellation.

Deux mots ainsi jetés dans un livre, surtout quand ce sont des noms propres, sont peu de chose sans doute; mais pour peu que ces mots inusités s'offrissent en assez grand nombre, le style deviendrait impénétrable.

Scarron s'est moqué plaisamment de ce défaut dans son *Don Japhet*[2]. Ce fou de Charles-Quint cause avec un bailli de village, et, s'étant servi de quelques termes un peu extraordinaires, il a l'attention de demander à son interlocuteur s'il l'a compris :

Entendez-vous, bailli, mon sublime langage?

LE BAILLI.

Monsieur, je n'entends pas le langage de cour.

DON JAPHET.

Vous ne m'entendez pas? je vous aime autant sourd,
Car assez rarement mon discours j'humanise;
Mais pour vous aujourd'hui je démétaphorise.
(*Démétaphoriser*, c'est parler bassement.)
Si mon discours pour vous n'est que de l'allemand,
Vous aurez avec moi disette de loquèle.
L'empereur, donc, de qui je suis le parallèle....
M'entendez-vous, bailli?

LE BAILLI.

Nenni.

DON JAPHET.

Le parangon....

LE BAILLI.

Encore moins.

DON JAPHET.

Comment!... altérer mon jargon,
Ce serait déroger à ma noblesse antique.
Tâchons pourtant d'user de quelque terme oblique,
Pour nous accommoder à cet homme des champs.
Charles-Quint donc, mon cher parent, en peu de temps

(1) 1843. — Voyez la *Revue de l'Instruction publique*, p. 629.
(2) Acte I, sc. 2.

M'ayant mis à mon aise en prince de Cocagne,
Et tout à fait exclu des hôpitaux d'Espagne
(Car, bailli, dussiez-vous cent fois en enrager,
J'ai cent mille ducats tous les ans à manger),
Le Cacique Urignis et sa fille Azatèque,
L'un et l'autre natifs de Chicuchiquitèque,
Etant venus un jour pour se dépayser,
L'empereur, mon cousin, me força d'épouser
Cette jeune Indienne, un peu courte et camarde,
Mais pourtant agréable en son humeur hagarde.
A mes noces le grand César rien n'oublia,
Et fit le bon parent; même il trépudia....
Entendez-vous le mot *trépudier*, compère?

LE BAILLI.

Non, par ma foi, monsieur.

DON JAPHET.

C'est *danser*, en vulgaire.

Au reste, il suffit de citer quelques phrases du néologue Mercier, pour montrer combien les mots inconnus ou mal pris peuvent jeter d'obscurité dans le langage :

Je n'ai d'autre étude que de *chimiser*[1].
Clandestiner un événement[2].
Cette femme ne crie point, elle *coaxe*[3].
Cet impertinent fut *colaphisé*[4].
Je ne veux pas que les rôles de mes pièces soient livrés à des *comédiassiers*[5].
La lionne a *concepté*[6] au Jardin-des-Plantes, etc.

MOTS PRIS A CONTRE-SENS.

Il est évident que si un auteur, au lieu de prendre des mots tout à fait inconnus ou de son invention, emploie les mots vulgaires dans un autre sens que leur sens ordinaire, et sans en prévenir, il ne peut pas être plus clair.

L'auteur de la *Prosodie de l'école moderne*[7], écrit, par exemple[8] :

Le vers de trois pieds est un élément et comme le *dividende* du vers alexandrin.

Il a voulu dire le *diviseur*. Il dit de même : *Vers de trois pieds*, de *quatre pieds*, de *dix pieds*, de *douze pieds*, pour vers de trois, de quatre, de dix, de douze syllabes. Il ignore que quand on emploie le mot *pied* dans la versification française, on le prend toujours comme valant deux syllabes.

A la fin d'une dissertation sur ce point, si les odes de Pindare sont écrites en vers[9], l'auteur écrit :

J'ai dit que les paroles séparées de la musique n'étaient point des vers.... Ce n'est point de la simple prose, tant s'en faut; mais ce ne sont point des vers; c'est quelque chose d'intermédiaire, si l'on veut, ou, plutôt c'est une composition *sui generis* qui n'est ni l'un ni l'autre.

(1) Faire de la chimie.
(2) Le cacher.
(3) Elle *coasse*, crie comme la grenouille.
(4) Souffleté.
(5) A de mauvais comédiens.
(6) Conçu.
(7) Paris, 1844, chez Didier, in-12.
(8) Page 81.
(9) *Revue de l'Instruction publique*, p. 1134.

Qu'est-ce que cela peut donc être? On n'a admis jusqu'ici que deux formes exclusives l'une de l'autre, la prose et les vers. Supposer une forme intermédiaire ou une troisième forme, qui ne serait ni la première ni la seconde, c'est déclarer qu'on prend les mots français dans un autre sens que tout le monde; et alors, quel est ce sens ?

LONGUEUR EXCESSIVE DES PHRASES.

Voici maintenant des phrases longues, ou dont les parties sont embarrassées. On sait que les longues phrases étaient fort dans le goût des écrivains du commencement du XVIIe siècle. Descartes écrit, par exemple[1] :

Je ne dirai rien de la philosophie, sinon que, voyant qu'elle a été cultivée par les plus excellents esprits qui aient vécu depuis plusieurs siècles, et que néanmoins il ne s'y trouve encore aucune chose dont on ne dispute, et, par conséquent, qui ne soit douteuse, je n'avais point assez de présomption pour espérer d'y rencontrer mieux que les autres; et que, considérant combien il peut y avoir de diverses opinions touchant une même matière, qui soient soutenues par des gens doctes, sans qu'il y en puisse jamais avoir plus d'une seule qui soit vraie, je réputais presque pour faux tout ce qui n'était pas vraisemblable.

Certes, c'est là une phrase bien composée et fort claire pour celui qui y donne en la lisant une grande attention; mais il faut que cette attention soit donnée, sans quoi on se perdrait dans cette longue suite d'incises qui se lient les unes aux autres.

Que serait-ce si, au lieu de nous adresser à un philosophe d'une admirable clarté comme Descartes, nous descendions aux hommes médiocres, ou même aux écrivains de talent qui s'embarrassent facilement dans des phrases trop prolongées ?

On lit, par exemple, dans les *Mémoires de Retz*[2] :

Il (le cardinal Mazarin) me parut toutefois un peu embarrassé, et il me fit une espèce de galimatias par lequel, sans me l'oser toutefois dire, il eût été bien aise que j'eusse conçu qu'il y avait eu des raisons toutes nouvelles qui avaient obligé la reine à se porter à la résolution que l'on avait prise.

Le même écrivain raconte en ces termes qu'il détourna le marquis de Nangis d'un projet qui devait le perdre[3] :

Le marquis de Nangis fut fort tenté d'entrer dans la cabale des Importants cinq ou six jours devant que M. de Beaufort fût arrêté; et je le détournai de cette pensée en lui disant que la mode qui a du pouvoir en toutes choses, ne l'a si sensible en aucune qu'à être

(1) *Discours sur la méthode*.
(2) Récit de l'enlèvement de Broussel.
(3) *Mémoires*, etc., part. II, au commencement.

ou bien ou mal à la cour.... Il y a des temps où il ne sied pas bien à un honnête homme d'être disgracié. Je soutins à Nangis que celui des Importants était de cette nature.

Thomas est sujet à faire des phrases fort longues, et que le périodisme rend quelquefois obscures. Dans son *Eloge de Sully*, il dit, par exemple :

Colbert l'emporta sur lui du côté des soins, de l'activité et des calculs politiques dans cette partie. Il l'emporta par son attention à diminuer les droits intérieurs du royaume, que Sully augmenta quelquefois par son habileté à combiner les droits d'entrée et de sortie : opération qui est peut-être un des plus savants ouvrages d'un législateur, et où la plus petite erreur de combinaison peut coûter des millions à l'Etat.

Il faut avouer que des phrases aussi vides de sens et aussi embarrassées que celles-ci justifient jusqu'à un certain point le nom de *galithomias* que Voltaire donnait au style de cet auteur.

RAPPORTS ÉQUIVOQUES.

L'exemple suivant sera plus concluant encore, parce que quelques rapports y sont mal déterminés; il est pourtant d'un homme haut placé dans la science : il est de Beauzée, qui dit, en parlant de la lettre *y*[1], que c'est la vingt-quatrième lettre de notre alphabet, et qu'on l'appelle *i grec*. Puis il ajoute :

Cette dénomination vient de ce que nous *en* faisons usage, au lieu de l'*upsilon* des Grecs, dans les mots qui nous *en* viennent et que nous prononçons par un *i*, comme *martyr, syllabe;* car la figure que nous avons prise après les Romains dans l'alphabet grec, y représentait le *g* guttural et s'y nommait *gamma*.

Cette longue phrase est, sous tous les rapports, un exemple achevé de style embarrassé. 1° A quoi se rapporte *en* dans *nous en faisons usage?* est-ce à la lettre *y*, ou à *dénomination?* On ne le sait pas. 2° A quoi se rapporte *en* dans *qui nous en viennent?* Grammaticalement, ce serait à *dénomination;* et, point du tout, c'est aux *Grecs*, peuple, qu'il faut le rapporter, comme s'il y avait le *grec*, langue, puisque c'est de la langue seulement, et non pas des individus qui parlaient cette langue, que les mots nous viennent en réalité. 3° Que signifie le *car* qui joint les deux parties de ce raisonnement? En supposant, ce qui n'est pas exact, que la figure *y* soit exactement le gamma, quelle relation de conséquence y a-t-il dans la pensée entre l'emploi d'une dénomination appliquée à une première lettre, et la figure d'une seconde? Cet exemple, tiré d'un grammairien habile et d'un écrivain généralement correct, montre avec quelle attention il faut écrire en français, si l'on veut être entendu.

(1) *Encyclopédie*, à la lettre *Y*.

PHRASES MAL CONSTRUITES.

Ce serait bien pis si l'on demandait ses exemples à ces écrivains inconnus qui se font imprimer on ne sait pourquoi, et se hâtent de communiquer au public des pensées mal digérées. Voici une longue phrase d'un homme qui a publié, en 1839, un *Alphabet encyclopédique du* XIXe *siècle*, ou *Résumé élémentaire des connaissances humaines*. Il dit[1] :

Grâce à notre ami par excellence, N..., docteur en médecine à Lille, jeune homme de travail et d'étude, qui, à peine à l'entrée de sa carrière, a su mettre le temps assez à profit pour arriver où tant d'autres sont arrivés à peine au terme final, circonstance d'autant plus rare que, par le temps où nous sommes et par l'immensité de découvertes qui s'amoncèlent sur les générations, chacun semble prendre à tâche d'effleurer en riant la surface des connaissances pour aller alors dans quelques cercles éclatants se faire prôner par la suffisante et despotique ignorance.

On remarque facilement que, dans cette longue tirade, il n'y a que des phrases incidentes; la phrase principale y manque, et l'on attend encore ce que l'auteur, *grâce à son ami par excellence*, a pu faire, dire ou penser.

C'est donc un exemple de ce style embarrassé ou enchevêtré dont nous parlons ici.

On tombe presque toujours dans ce défaut quand on répète plusieurs fois de suite l'expression d'un même rapport, parce que l'esprit finit par ne plus se reconnaître au milieu de ces mots, nécessairement les mêmes, qui lui apportent des idées semblables placées à la suite l'une de l'autre. Telle serait la préposition *de* dans cette phrase :

Il a parlé *d'un* extrait *du* premier chapitre *du* second livre *de* l'ouvrage *de* l'auteur *des* troubles *du* royaume *de* France.

Tel serait le *qui* conjonctif dans cet exemple :

Celui de vous *qui* verra l'homme *qui* est entré dans la maison *qui* est située sur le coteau *qui* domine la plaine *qui* s'étend derrière le ruisseau *qui* coule à cinq cents pas de la ville *qui* est devant nous.

Les conjonctifs *qui* et *que*, sans être aussi répétés qu'ils le sont dans la phrase précédente, sont une des causes les plus ordinaires de l'enchevêtrement de nos périodes. De très-bons écrivains tombent souvent, à ce propos, dans des obscurités inexcusables; en voici un exemple, tiré de Scarron[2] :

Il (le poëte Roquebrune) se croyait donc admiré de tous les comédiens, même de la Rancune, *qui* avait assez d'expérience pour n'admirer guère de choses, et *qui*, loin d'avoir bonne opinion de ce mâche-laurier, s'était instruit amplement de ce *qu'*il était, pour savoir si les évêques et grands seigneurs de son pays, *qu'*il citait à tout moment comme ses parents, étaient

(1) Page v.
(2) *Roman comique*, part. I, ch. 19.

véritablement des branches d'un arbre généalogique *que* ce fou d'alliance et d'armoiries, aussi bien *que* de beaucoup d'autres choses, avait fait faire en vieux parchemin.

L'exemple suivant appartient à Buffon :

Combien d'arrangements, de causes, d'effets, de principes, *qui* tous concourent au même but, et *que* nous ne connaissons *que* par des résultats si difficiles à comprendre, *qu'*ils n'ont cessé d'être des merveilles *que* par l'habitude *que* nous avons prise de n'y pas réfléchir[1] !

Cette phrase de Voltaire[2], quoique fort claire, est aussi un peu pénible :

Plus M. de Crébillon travaille à son *Catilina*, dans lequel il fait paraître le sénat de Rome, plus il doit prévenir les soupçons *que* forment trop de personnes, *qu'*il veut empêcher *qu'*on ne joue un ouvrage *qui* a un peu de rapport au sien, et *qui* lui ôterait la fleur de la nouveauté.

Voilà des exemples du style *embarrassé* ou *enchevêtré*. L'obscurité vient plutôt encore de la construction de la phrase que de la pensée. Le style *entortillé* paraît dépendre davantage de la forme singulière et peu naturelle qu'on affecte de donner à ses idées. L'auteur d'un roman de *Madame Talon*, inséré dans le journal *la Presse*, veut faire connaître en quoi le procureur du roi se distingue des autres magistrats. Il écrit à ce sujet ces lignes :

Dans les causes criminelles son esprit est libre et peut se jouer à l'aise. Là il lui est permis de faire de la science physiologique comme à un romancier; de la fantasmagorie oratoire comme à un prédicateur du moyen âge. Il lutte, il combat, il vit; il exprime la partie brillante, la partie littéraire de la magistrature. Aussi, chaque époque lui imprimant son cachet particulier et lui prêtant ses fantaisies, varie-t-il plus dans ses nuances; dans ses nuances seulement, car le fond reste toujours le même : l'importance, et ce manque de chaleur qui résulte de l'absence d'un intérêt personnel et de la gêne d'un rôle appris et qui ne peut changer.

Tels sont les principaux défauts opposés à la clarté. Il est inutile d'en donner d'autres exemples : la lecture des ouvrages médiocres en fournira plus qu'on n'en voudra.

CHAPITRE TROISIÈME.

PRÉCISION.

DÉFINITION.

Le style est *précis* lorsque l'expression détermine exactement la pensée de l'auteur et ne laisse aucun doute sur ce qu'il a voulu dire.

Les mots *précis, précision,* viennent du latin; d'après leur étymologie, ils signifient *coupé* ou *coupure en avant*. Quand on les applique au style, il faut entendre qu'on a coupé, c'est-à-dire retranché, tout ce qui n'est pas utile à l'expression exacte de ce que l'on pense.

La *concision* diffère de la *précision* en ce qu'elle est plutôt la brièveté même du discours que l'exactitude de sa signification. La *précision*, au contraire, consiste d'abord dans cette exactitude; la brièveté n'est plus qu'un moyen d'y arriver.

Pour se former un style précis, l'élève doit s'habituer à distinguer nettement ses idées, à saisir leurs véritables rapports : c'est là un travail d'esprit qui ne regarde pas la grammaire.

Il doit ensuite n'employer pour rendre ses idées que des mots qu'il comprenne bien, et qui soient compris de tout le monde dans le sens qu'il leur donne : c'est là qu'il a surtout besoin de faire attention aux nuances des mots, c'est-à-dire aux synonymes; de plus, il faut qu'il range ses termes et ses phrases dans l'ordre le plus propre à en faire apercevoir exactement la relation analytique; et, s'il emploie un langage figuré, qu'il évite les images disparates ou contradictoires.

Faute d'avoir donné à ce travail le soin qu'il exige, il arrive presque toujours que le style reste, non pas inintelligible, mais *indécis*, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de phrase qui ne prête à plusieurs sens divers. Cette indécision est ce qu'on appelle autrement la *lâcheté* du style, à cause que la signification n'est pas nette et arrêtée comme elle devrait l'être.

Revenons, avec quelques détails, sur la nécessité de bien comprendre les mots dont on se sert, d'en saisir et d'en exprimer les nuances, de construire exactement les phrases.

MOTS MAL COMPRIS.

Je n'ai que peu de chose à dire de la première prescription, qui, comme nous l'avons vu, se rapporte à la clarté du discours. Il est de toute évidence qu'un orateur, qu'un écrivain doit bien connaître le sens des mots qu'il emploie; que s'il se trompe sur la signification, en supposant qu'il s'entende lui-même, il ne sera pas compris de ses auditeurs ou de ses lecteurs.

L'auteur de la *Prosodie de l'école moderne*[1], considérant des vers de douze syllabes divisés en trois parties égales, comme celui-ci :

Les fleurs au front, — la boue aux pieds, — la haine
[au cœur,

admire fort cette coupe, et s'écrie que chaque *hémistiche* y est comme une médaille frappée à l'effigie de la pensée[2]. Il oublie qu'*hémistiche* signifie un *demi-vers*, et qu'il est contradictoire de compter trois moitiés dans un tout.

Il est heureusement très-rare que les écrivains tombent dans des erreurs pareilles; mais combien de fois n'arrive-t-il pas que, faute

(1) *Histoire des animaux*, au commencement.
(2) *Correspondance générale*, 4 juillet 1743.

(1) Ci-dessus, p. 163, a.
(2) Page 75.

d'avoir suffisamment analysé une question, et dans l'impossibilité de s'en faire une idée suffisamment précise, ils tournent autour de leur explication, sans pouvoir jamais rencontrer le mot propre?

Combien n'arrive-t-il pas aussi qu'un mot pouvant être pris en plusieurs sens, il les confondent tous, et, s'embarrassant de plus en plus dans des définitions contradictoires, ne peuvent sortir du labyrinthe où ils se sont perdus!

Nous avons donné un exemple de ces sens différents, sur le mot *accent* qui signifie d'abord et devrait signifier seulement cette élévation ou intensité de la voix portée sur une syllabe particulière d'un mot, sur quelques syllabes déterminées d'une phrase[1]. Or ce mot se prend encore pour signifier 1° les petits traits que nous plaçons sur l'*e* et les autres voyelles; 2° le son différent qu'indiquent les voyelles marquées de ces traits; 3° l'accent du discours, qui fait quelquefois appuyer plus fortement sur un mot; 4° l'accent provincial, qui est toujours un défaut de langage, et consiste à traîner les syllabes, ou à les abréger, ou en général à les proférer contrairement aux usages de la bonne compagnie. Sera-t-il possible à celui qui confondra sous le même nom toutes ces modifications de la voix, de mettre quelque précision dans son style? Assurément non, puisque lui-même ne sait pas précisément ce qu'il veut dire.

On trouvera l'exemple et la preuve de ce défaut dans les lettres de Batteux à d'Olivet, à propos d'une question que celui-ci avait faite dans sa *Prosodie française*, sur l'accent en français. Batteux confond dans cette discussion, la longueur ou la brièveté des syllabes, l'intensité de la voix, et la différence d'intonation, c'est-à-dire cette diversité du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, qui ne doit compter pour rien du tout dans la question.

Il établit même à ce sujet une théorie bizarre dont Denys d'Halicarnasse lui avait peut-être donné l'idée[2], et qu'il ne sera pas inutile d'exposer brièvement ici, ne fût-ce que pour faire bien sentir le défaut dont il s'agit en ce moment.

Tout le monde sait par une expérience constante ce que c'est qu'un son plus ou moins aigu. Je n'en donne pas ici la définition physique qui serait fort inutile; mais il n'est personne qui n'ait ou chanté ou entendu chanter des gammes ou des airs, et qui n'ait remarqué cette différence dans le ton: c'est ce qu'on appelle l'*intonation;* dans ce sens on dit que l'*ut* est plus bas que le *ré*, le *sol* plus haut que le *fa*, et moins élevé que le *la*, etc. Cette différence dans les intonations caractérise le chant ou la musique.

Quand nous parlons, au contraire, sans doute la voix ne se tient pas mathématiquement sur la même intonation; mais les écarts au-dessus ou au-dessous sont si faibles, au moins dans le langage tranquille, qu'on n'a pas du tout à les remarquer, et que ce qu'on appelle l'*élévation* ou l'*abaissement* de la voix, ne doit pas s'entendre d'une différence d'intonation, mais de la prononciation d'une syllabe sur laquelle on appuie plus ou moins.

Batteux a confondu ces deux choses, il a remarqué avec assez de finesse d'oreille, mais sans une exactitude suffisante, que quand nous terminons nos phrases, l'intonation s'abaisse un peu sur la dernière syllabe, c'est-à-dire que celle-ci est un peu plus grave que les précédentes. Un musicien le fera facilement apercevoir: s'il soutient une phrase entière toujours sur le même ton y compris cette dernière syllabe, la phrase aura l'air de ne pas finir; et, comme l'a très-bien remarqué Batteux[1], ceux à qui il arrive de terminer une phrase sans en avoir préparé la chute, reviennent machinalement sur les dernières syllabes pour y faire sentir la finale.

Voici maintenant ce que Batteux a tiré de là. Il savait par les grammairiens anciens que l'accent indique l'*élévation* de la voix sur une syllabe particulière; mais, comme je l'ai dit, cette élévation doit s'entendre d'une plus grande *intensité* et non pas d'une *intonation* plus aiguë. Batteux a pris ce dernier sens: il s'est donc imaginé que la pénultième syllabe, c'est-à-dire celle qui précède immédiatement la dernière, avait pour principal objet de faire sentir l'intonation grave de celle-ci, et que, pour mieux marquer cette gravité, on portait la pénultième un peu à l'aigu. Rien assurément n'est moins fondé, ni plus chimérique que cette assertion; c'est sur elle cependant qu'il a établi sa théorie de l'accent. Selon cette théorie, la voix s'abaisse aux finales, mais elle s'élève avant de s'abaisser, et l'accent marque justement ces syllabes rendues plus aiguës pour faire mieux sentir la gravité de celle qui les suit. Cela étant, l'accent, selon Batteux, porte toujours chez nous sur la pénultième ou l'antépénultième; et il développe cette opinion sur une multitude d'exemples dont il n'y a presque pas un qui ne donne un démenti à son assertion.

Il est donc fort naturel que l'auteur dise quelque part[2]: « Je conviendrai sans peine que dans un essai tel que celui-ci, il est aussi aisé de se méprendre que d'être contredit; je demande seulement qu'on attende pour juger que tout soit lu, et qu'on tâche de ne pas confondre l'accent prosodique avec l'accent oratoire. » On a beau lire, on voit trop que Batteux ne s'entend pas lui-même, et que s'il ne confond pas les deux accents dont il parle, il confond, ce qui est bien pire, l'intensité de la voix et l'intonation des syllabes.

De là résulte dans toute sa dissertation une indécision, un vague, une obscurité on ne peut plus pénible, et qui vient tout entière de ce que les idées n'ont pas été suffisamment démêlées

(1) T. I, p. 16 et 17; cf. p. 40 et 41.
(2) *De l'arrangement des mots*, ch. 11.

(1) Page 309, édit. in-12 de 1764.
(2) Page 315.

dans l'esprit de l'auteur, et que les mots qui les expriment n'ont rien de précis.

L'auteur de la *Prosodie de l'école moderne*, déjà citée et critiquée [1], tombe à peu près sur le même sujet dans une faute analogue à celle de Batteux; il dit [2] en parlant des anciens prosodistes français :

> Ils ignoraient que les vers de six à huit syllabes ont une autre harmonie que celle du nombre; qu'ils ont aussi leur *césure*; seulement cette césure ils ne l'ont point découverte parce qu'elle est mobile.

L'auteur confond ici la césure avec une syllabe qui porte l'accent: ce qu'il dit est très-vrai de la syllabe accentuée, mais a été remarqué par plusieurs grammairiens et prosodistes, entre autres par Dumarsais [3], et par Burnouf [4]. Quant aux mots de *césure mobile*, qu'il emploie, ce sont deux expressions contradictoires : puisque la césure indique précisément une coupure tombant sur une syllabe accentuée, déterminée et arrêtée dans le vers à une certaine place, et non pas à une autre [5].

SYNONYMES.

Ce que nous venons de dire nous mène à parler des synonymes : les hommes, en effet, sont exposés à confondre les choses qui ont quelque ressemblance entre elles, et non pas celles qui diffèrent absolument l'une de l'autre. Les mots qui expriment ces idées voisines ne diffèrent que par des nuances quelquefois très-légères : c'est sur eux et sur leur emploi qu'on peut facilement se tromper; c'est pour cela qu'on a désigné ces mots sous un nom particulier, celui de *synonymes;* et l'on conçoit que la distinction de ces synonymes doit contribuer puissamment à la précision du style.

Les synonymes ont été certainement remarqués de bonne heure dans la pratique des langues, car il y a eu de tout temps des mots dont le sens se rapprochait, et qu'il n'était pourtant pas permis de prendre l'un pour l'autre. Si, par exemple, Homère appelle Agamemnon [6], ou Dryas [7] *pasteur des peuples*, et ne les nomme jamais *bouviers des peuples*, c'est qu'il sentait une différence entre le sens de ces deux mots : c'est là précisément distinguer des synonymes.

Mais autre chose est sentir la différence des mots et les employer à propos ; autre chose est classer ces expressions diverses et en établir dogmatiquement les nuances. Là, comme partout ailleurs, la théorie a suivi de loin la pratique, et ne l'a pas toujours suppléée.

Le sophiste Prodicus, de Céos, qui vivait 440 ans avant notre ère, et qui fut disciple de Protagoras, est un des premiers, le premier peut-être, qui se sont occupé de ces définitions subtiles. « Il était doué, dit Belin de Ballu [1], d'une justesse d'esprit singulière qui lui faisait découvrir les nuances des expressions qui paraissent avoir un même sens, et que l'on nomme *synonymes.* »

Chrysippe, mort 207 ans avant l'ère chrétienne, qui s'était, comme tous les stoïciens, beaucoup occupé de grammaire, avait, au rapport d'Athénée [2], distingué divers synonymes ainsi que d'autres grammairiens moins connus, tels que Clitarque, Hermon, Proxène [3].

Séleucus, grammairien d'Alexandrie, avait, d'après Suidas, composé un *Traité des synonymes.* Il ne nous reste rien de ces ouvrages que le petit catalogue des *expressions semblables et différentes*, attribué à Ammonius, grammairien alexandrin, et qu'on regarde généralement comme la base de la synonymie grecque.

Les Romains ne sont pas sur ce point plus riches que les Grecs; bien que l'on trouve chez plusieurs d'entre eux, et par exemple chez Cicéron [4], quelques distinctions de mots d'une signification à peu près pareille, ils ne nous ont pas laissé, ils n'ont probablement jamais fait un dictionnaire des synonymes tel que l'entendent aujourd'hui les modernes.

C'est réellement l'abbé Girard qui, en 1718, dans son ouvrage intitulé d'abord *Justesse de la langue française*, et plus tard *Synonymes français, leurs différentes significations, et le choix qu'il en faut faire pour parler avec justesse*, exécuta le premier un ouvrage qui put servir de modèle, sinon dans toutes ses parties, au moins dans son ensemble : c'est-à-dire qu'il réunit dans un ordre alphabétique, soit par les premiers mots des articles, soit au moyen des tables placées à la fin de l'ouvrage, les mots qui pouvaient avoir quelque analogie dans leur signification, et fit sentir leurs différences par de nombreux exemples. Il expose lui-même très-nettement son but dans la préface de sa troisième édition : « Ces observations, dit-il, n'ont pour objet ni les règles de la grammaire, ni la pureté de l'usage; mais uniquement la différence délicate des synonymes, c'est-à-dire le caractère singulier de ces mots qui, se ressemblant comme frères par une idée commune, sont néanmoins distingués l'un de l'autre par une idée accessoire et particulière à chacun d'eux. »

Il ajoutait : « En les considérant de près (ces mots synonymes), on verra que cette ressemblance n'embrasse pas toute l'étendue et la force de la signification; qu'elle ne consiste que dans une idée principale que tous énoncent, mais que chacun diversifie à sa manière par une idée accessoire qui lui constitue un caractère propre

(1) Page 163, a, et 165, b.
(2) Page 25.
(3) *Encyclopédie*, mot *Césure.*
(4) *Grammaire grecque*, § 395.
(5) Voyez l'*Investigateur*, journal de l'Institut historique, avril 1844. Cf. ci-dessus, p. 11 et suiv.
(6) *Iliade*, chant II, v. 85.
(7) *Ibid.*, chant I, v. 263.

(1) *Histoire critique de l'éloquence chez les Grecs*, t. I, p. 97.
(2) Liv. VI, p. 93.
(3) *Ibid.*
(4) *Tusculanes*, liv. II, ch. 35.

et singulier. La ressemblance que produit l'idée générale fait donc les mots synonymes; et la différence qui vient de l'idée particulière qui accompagne la générale, fait qu'ils ne le sont pas parfaitement, et qu'on la distingue comme les diverses nuances d'une même couleur. »

Il est impossible assurément de mieux exprimer l'objet d'un dictionnaire tel que celui dont il s'agit. Celui de Girard eut tout le succès que pouvait désirer l'auteur. On sait qu'il a été imité depuis dans d'autres langues, et continué et enrichi pour le français, par divers écrivains ou grammairiens qui ont ainsi plus que doublé le volume primitif [1].

Aussi n'y a-t-il pas de langue où la nuance des expressions soit mieux sentie que dans la nôtre. Delavigne dans sa pièce des *Comédiens* [2], se joue avec grâce sur ces mots que la mode a remplacés par d'autres. Granville qui arrive à Bordeaux, a donné rendez-vous à un comédien, son ancien camarade de collége; lorsque celui-ci arrive, il s'écrie :

Je te revois enfin, mon vieil ami *Lebrun*.
BELROSE.
Lebrun, pour un artiste, est un nom trop commun :
Je m'appelle *Belrose*.
GRANVILLE.
Eh bien! *Belrose*, passe :
Te souvient-il, mon cher, qu'autrefois dans la classe,
Tu te mêlais déjà de déclamation?
Ton *instinct* t'y portait.
BELROSE.
Dis ma *vocation*.
GRANVILLE.
Te voilà donc *acteur* : c'est un métier fort triste.
BELROSE.
En nous parlant, vois-tu, le mot propre est *artiste*.
GRANVILLE.
Artiste si tu veux; si bien que ton appui
Peut m'impatroniser dans la *troupe* aujourd'hui.
BELROSE.
Tu te feras chasser avec ignominie :
La *troupe!* eh! d'où viens-tu? dis donc la *compagnie*.

CHOIX DES MOTS SYNONYMES.

On a remarqué depuis longtemps que les écrivains supérieurs prennent toujours le mot propre : de là, la parfaite précision de leur style. Au contraire, les auteurs médiocres, ne saisissant pas exactement les différences des mots, prennent souvent l'un pour l'autre, et causent ainsi un sentiment pénible au lecteur sensible et judicieux.

Lemercier qui, excepté dans son *Agamemnon*, a presque toujours fait ses vers trop vite pour poursuivre et atteindre l'expression juste, tombe souvent dans ce défaut.

Dans sa pièce de *Clovis*, ce prince dit à Clodoric qui s'accuse lui-même d'avoir tué son père, quoique cela ne soit pas vrai [3] :

Le désir de régner est donc en vous bien fort,
S'il vous rendit facile un parricide effort?

C'est la *passion*, plutôt que le *désir;* un désir *bien fort* est d'une faiblesse inexcusable; il fallait dire que cette passion était *irrésistible, invincible*, etc. Rendre facile un *parricide effort*, est surtout mauvais; Lemercier aurait dû mettre : puis qu'elle vous a entraîné à cet affreux attentat, etc.

Dans sa pièce de *Christophe Colomb* [1], il prête à ce grand homme un discours dont les idées ne sont pas mauvaises; mais les expressions sont souvent bien mal choisies. Voici deux de ses vers :

La foule rit de moi; moi, je ris de *plus d'un*.
Croire ce qu'on lui dit, est le lot du *commun*.

Je ris de *plus d'un*, pour dire je ris de la foule, est bien loin du sens; mais surtout le lot du *commun*, est bien mauvais : Lemercier a voulu dire : le lot du *vulgaire;* en effet, *commun* et *vulgaire*, pris comme adjectifs, sont souvent équivalents : « c'est une erreur *commune*, c'est un préjugé *commun*, » auraient sensiblement le même sens que : « c'est une erreur ou un préjugé *vulgaire;* » mais pris substantivement, ces deux mots ne s'emploient pas de même : on dit absolument *le vulgaire*, et l'on ne dit pas *le commun* tout seul, mais bien *le commun des hommes*, et encore le sens n'en est pas rigoureusement pareil. *Le vulgaire* emporte toujours une idée de blâme ou de moquerie; *le commun des hommes*, n'entraîne pas absolument ce mauvais sens.

Y A-T-IL DES SYNONYMES ABSOLUS?

Quelques grammairiens se sont demandé s'il y avait dans les langues des synonymes parfaits. Dumarsais a écrit [2], et plusieurs autres ont répété après lui : « Que s'il y avait de tels synonymes, il y aurait deux langues dans une même langue, et que, quand on a trouvé le signe exact d'une idée, on n'en cherche pas un autre. » Ce sont là des raisons abstraites, qui peuvent satisfaire théoriquement l'esprit, mais qui ne doivent pas nous empêcher d'examiner si, en fait, il y a ou il n'y a pas de synonymes exacts.

Or voici ce que cet examen nous montre :

1°. Il y a quelques mots qui n'ont subi qu'une légère altération d'orthographe, et qui sont français sous leurs deux formes, comme *brossailles* et *broussailles*, *scarole* et *escarole;* il faut exclure ces mots de la question, ou avouer que ce sont des synonymes parfaits.

2°. Il y a des mots qui dans le langage succèdent à d'autres et ont exactement la même signification que ceux qu'ils remplacent : tels sont, pour ne pas sortir de la grammaire, le

(1) *Revue de l'Instruction publique*, p. 1075.
(2) Acte I, sc. 5.
(3) Acte V, sc. 5.

(1) Acte I, sc. 2.
(2) *Tropes*, part. III, ch. 12.

mot *mœuf* d'un verbe, aujourd'hui remplacé par *mode;* les *parties d'oraison,* nommées maintenant *parties du discours;* ce que nous avons appelé *substantif,* et que beaucoup de grammairiens appellent encore *nom.* Certes les noms anciens et les noms nouveaux sont ici exactement synonymes; et si les uns doivent un jour disparaitre complétement, en attendant, ils subsistent et, par conséquent, restreignent l'assertion de Dumarsais.

3°. Il y a des objets qui sont désignés par deux ou plusieurs noms venus de langues différentes ou de la même langue, et qui, bien qu'exprimant des qualités primitivement diverses, indiquent une seule et même chose. Tels sont les mots *triangle* et *trigone; rectangulaire* et *orthogonal; presqu'île, péninsule* et *chersonnèse; mâche* (sorte de salade), *doucette* et *boursette; alto* (instrument de musique de la famille du violon) et *quinte; hie* (instrument de paveur) et *demoiselle* dans le même sens.

Ainsi, déjà cette proposition : « Il n'y a pas dans les langues de vrais synonymes, » ne doit pas être prise d'une manière aussi absolue qu'on le fait ordinairement; il y a quelques exceptions, peut-être même sont-elles plus nombreuses qu'on ne le croit. Ces exceptions une fois faites, il est bien vrai qu'il n'y a pas de mots qui, en toute occasion, à toute place, surtout si on a égard à leur étymologie, puissent être employés l'un pour l'autre. Mais c'est là tout ce que l'on peut conclure du principe « il n'y a pas de synonymes; » car dans la pratique, il est visible que nos auteurs les plus célèbres pour avoir toujours cherché et trouvé le mot propre, ont eu souvent à choisir entre plusieurs également convenables, et ne se sont quelquefois décidé que par des raisons tout à fait étrangères à la signification du mot, comme le besoin de la rime, le nombre, l'euphonie.

Cela est évident *à priori,* puisque sans cette faculté la prose serait condamnée à la plus inévitable monotonie, par la nécessité où l'on serait de répéter sans cesse le même mot; et que la poésie deviendrait absolument impossible, toutes les fois qu'un hasard heureux ne fournirait pas dans la mesure et avec la rime nécessaires le seul mot convenable existant dans la langue.

Cela n'est pas moins manifeste, si l'on prend le texte de nos écrivains et de nos poëtes. Demandez à qui vous voudrez si Racine a mis dans *Phèdre*[1] :

Minos juge aux enfers tous les pâles *humains,*

ou bien :

Minos juge aux enfers tous les pâles *mortels;*

on ne vous répondra pas, si l'on ne se souvient que le vers précédent est terminé par *en ses sévères mains,* qui appelle *humains* plutôt que *mortels* à la fin des vers consonnants.

(1) Acte IV, sc. 8.

On sait que c'est Voltaire qui, dans sa préface de la tragédie d'*OEdipe,* pour montrer combien la rime augmente l'harmonie de nos vers, a supposé *mortels* à la place d'*humains,* et n'a changé par là ni le sens ni la valeur du vers isolé; mais en supprimant la consonnance il a évidemment diminué l'harmonie.

La Bruyère a aussi remarqué[1] que certaines expressions ont été préférées à d'autres par l'usage, sans qu'on puisse expliquer aucunement cette différence. Ainsi l'on dit *par conséquent,* et non *par conséquence;* on dit, au contraire, *en conséquence,* et non pas *en conséquent;* on préfère, ajoute-t-il, *façon de faire* à *manière de faire,* et *manière d'agir* à *façon d'agir;* mais quelle différence y a-t-il précisément entre ces expressions? il est impossible de le dire.

Ce sont donc là des mots d'une synonymie bien voisine de l'exactitude, si elle n'est pas absolue; et c'est ce qui fait que souvent les grammairiens qui s'occupent des synonymes, obligés pour trouver des différences d'en chercher d'imaginaires, donnent sur le même mot des explications opposées. On en voit un exemple dans le *Dictionnaire des synonymes* de Girard[2], où les mots *contentement* et *satisfaction,* ayant été définis comparativement par un auteur anonyme, Beauzée ajoute en note, que, selon lui, la différence signalée dans l'article, doit être appliquée en sens inverse.

Ainsi, si l'on peut dire avec raison qu'il n'y a pas dans une langue de synonymes parfaits, c'est d'abord après avoir retranché quelques mots particuliers, comme ceux dont nous avons parlé tout à l'heure; c'est surtout en reconnaissant que, dans la pratique, il y a beaucoup de mots qui peuvent se mettre, non pas toujours, mais quelquefois, à la place les uns des autres, sans aucun inconvénient sensible : et cela est fort heureux, puisque sans cela il ne pourrait y avoir ni variété ni richesse dans le style des meilleurs ouvrages[3].

GALLICISMES REMARQUABLES.

C'est encore aux synonymes, qu'il faut rattacher certaines formes de langage que nous distinguons entre elles et n'employons pas dans les mêmes circonstances, bien qu'elles aient des sens à peu près équivalents.

L'article possessif *son, sa, ses,* nous en donne le premier exemple; mais nous verrons qu'il n'est pas le seul.

« Si cet article, dit le Père Bouhours[4], a rapport à des personnes ou à des choses personnifiées, il faut l'employer; mais s'il a rapport à des choses non personnifiées l'usage varie, et il faut souvent recourir au mot *en.* »

En effet, nous disons tous les jours :

(1) *Caractères,* ch. 14, *De quelques usages.*
(2) T. II, p. 206, édit. de Beauzée, 1769.
(3) *Voyez,* sur cette question, le *Manuel de l'instruction publique,* 1843, p. 496.
(4) *Remarques nouvelles,* etc., p. 157.

M. A. est venu chez moi; j'ai trouvé *sa* carte en rentrant.

Nous ne disons pas de même :

Je suis allé à Versailles; j'ai trouvé *ses* rues bien désertes;

mais :

J'*en* ai trouvé les rues bien désertes.

Presque tous les grammairiens donnent la première phrase comme incorrecte, et celle-ci seulement comme légitime. C'est une erreur de mots déjà signalée : les deux phrases sont correctes en ce qu'il n'y a de fautes grammaticales ni dans l'une ni dans l'autre; mais la dernière seule a la précision que nous voulons trouver dans notre langue, et c'est pour cela que nous devons l'employer exclusivement.

Voici, en effet, sur quoi repose cette distinction.

Nous savons que les pronoms représentent essentiellement les personnes grammaticales, mais il y a une liaison naturelle entre ces personnes ou ces trois rôles dans le discours, et les personnes ou êtres animés et appartenant à l'espèce humaine que nous distinguons des choses.

De là vient que les articles *mon*, *ton*, *son*, qui se rapportent à *je*, *tu*, *il*, ou à *moi*, *toi*, *soi*, emportent avec eux l'idée non-seulement de l'appartenance, mais de la possession; et comme la possession, dans la rigueur du terme, ne peut convenir qu'à l'espèce humaine, nous n'appliquons les articles possessifs qu'à nos semblables, autant que cela est possible.

Alors, au lieu de dire de la rose :

J'aime *sa* couleur, *sa* forme et *son* odeur,

ce qui serait certainement très-correct, mais inélégant et peu précis, nous disons beaucoup mieux :

J'*en* aime la couleur, la forme et l'odeur.

Par cette seconde forme nous présentons la rose comme une chose; par la première, nous la donnions comme un être possédant, ce qui manque d'exactitude.

Ce que je dis des adjectifs possessifs, comparés à *en*, il faut le dire du nom *ce*, comparé à *il* ou *elle*, et du nom défectif *y* comparé au datif *lui*.

En effet, nous disons presque toujours en parlant d'une chose :

C'est bon;
C'est joli;
C'est intéressant;

mais quand nous appliquons ce mot *ce* à une personne, et que nous disons en parlant d'un domestique que nous recommandons :

C'est sage;
C'est rangé;
C'est intelligent;

la phrase prend aussitôt une forme de protection dédaigneuse quoique bienveillante, que la grammaire ne peut ni louer ni blâmer, mais dont la signification est bien nette.

Quant aux cas obliques *y* et *lui*, la différence est la même; mais ce qu'il y a de particulier, c'est que souvent l'emploi de l'un ou de l'autre dépend non de l'objet qu'on a en vue, mais du verbe qui le régit, et qui emporte avec lui l'idée d'une chose ou d'une personne.

Voici des exemples; et d'abord je prends des verbes qui peuvent également régir des noms de personnes et des noms de choses; avec eux *lui* et *y* conservent leurs sens propres :

Il est mon chef; je *lui* obéirai.
Ce sont vos ordres; j'*y* obéirai.
Je ne le crains pas; je *lui* résisterai.
Quels que soient ses caprices, j'*y* résisterai.

Mais il y a des verbes qui ne reçoivent pas indifféremment pour régime le nom de personne et le nom de chose. On ne peut *parler*, *donner*, qu'à des personnes; de sorte que si un amant s'adresse à un arbre, à une porte; si un ivrogne donne un coup de bâton à une borne, on dira :

Il *lui* parle,
Il *lui* donne un coup de bâton,

et non pas : il *y* parle, il *y* donne un coup; et, au contraire, comme on *pense* à ce qu'on a dans l'esprit, qu'on se *heurte*, qu'on se *frotte* à une chose, on dira en parlant d'une personne :

J'*y* penserai,
Je ne m'*y* frotterai pas,
Je me garderai de m'*y* heurter,

et non pas : je *lui* penserai, je ne me *lui* frotterai pas, etc.

C'est là la véritable raison de l'emploi ou du rejet de ces mots. Il y a des phrases où absolument ils ne sont pas français; et cependant ce n'est pas la correction qui manque. Je *lui* pense et j'*y* parle sont deux phrases irréprochables dans leur construction et leur syntaxe; tout le monde reconnaît néanmoins qu'elles ne sont pas françaises.

Les prétendues exceptions à ces règles confirment ce que nous venons de dire. On remarque qu'un nom de chose pris comme sujet de phrase, reçoit fort bien l'adjectif *son*, *sa*, *ses*.

Chaque âge a *ses* plaisirs, *son* esprit et *ses* mœurs.
(Boileau, *Art poétique*, chant III, v. 374.)

Que le trouble, toujours croissant de scène en scène,
A *son* comble arrivé se débrouille sans peine.
(Id., *ibid.*, v. 55.)

C'est qu'en effet nous personnifions tout naturellement le sujet d'une phrase, puisque c'est à lui que nous rapportons l'action qui y est exprimée.

Ajoutons que le mot *en* ne pouvant, comme *y* et *le*, se placer que devant un verbe, il est impossible de le rapporter au sujet d'une phrase, puisque c'est le verbe qui s'y rapporte; l'emploi de *en* devenait donc impraticable dans ce cas, et il a fallu revenir à *son*, *sa*, *ses*.

Par la même raison, si un mot est tel qu'il emporte avec lui l'idée d'une personnification, c'est toujours *son*, *sa*, *ses* qu'il faut prendre, et non *en*. On dit d'un roi qui a bien gouverné la France :

Il a fait *son* bonheur,

plutôt que : il *en* a fait le bonheur; parce que l'idée de *bonheur* ne peut s'appliquer qu'à une personne, ou à une conception personnifiée.

Il résulte de là que ces diverses expressions sensiblement synonymes, apportent à notre esprit des idées différemment modifiées, et dont la précision est inégale; que la confusion de ces expressions est moins un vice dans le style que l'absence d'une certaine qualité; que les écrivains sont beaucoup plus libres dans le choix que ne le pensent les grammairiens, et que la critique qu'on fait de certaines phrases devrait être moins absolue.

Ainsi, il ne faut pas blâmer Buffon d'avoir dit de l'oiseau-mouche :

Volant de fleurs en fleurs, il a *leur* fraîcheur comme il a *leur* éclat;

quoiqu'il eût pu dire :

Il en a la fraîcheur comme il en a l'éclat;

ni Voltaire d'avoir écrit :

Faites sentir à notre siècle toute *sa* petitesse et tout *son* ridicule; renversez *ses* idoles.

(*Lettre à d'Alembert*, 7 mai 1761.)

CONSTRUCTION DE LA PHRASE.

La bonne construction de la phrase est aussi nécessaire à la précision qu'elle l'est à la clarté; ces deux qualités du style sont pour nous si voisines et sont regardées avec raison comme si nécessaires, que nous les confondons l'une avec l'autre, et qu'on pourrait regarder comme suffisant ce que nous avons dit dans le chapitre précédent.

Il y a cependant une différence qui deviendra très-sensible, si l'on prend une phrase comme celle-ci, que nous avons citée plus haut[1] :

C'est le mari de cette femme *qui* s'est cassé la jambe.

Le discours manque de précision, puisqu'on ne sait si c'est le mari ou la femme qui s'est cassé la jambe; mais il est très-clair, puisque, quelque sens que vous entendiez, il n'y a dans votre esprit aucun nuage.

(1) T. I, p. 84, b.

Beauzée a placé à la tête de l'édition qu'il a donnée des *Synonymes* de Girard, une épître dédicatoire à M. de Sartine, dont le commencement offre un singulier exemple de ce défaut de précision qui naît de l'indécision des rapports :

Monseigneur, l'ouvrage des *Synonymes français* de l'abbé Girard a eu dès le commencement toute la réputation possible, et quantité d'éditions successives n'ont fait que l'étendre et l'affermir. Celle-ci est enrichie d'un nombre considérable de synonymes qui existaient dans les manuscrits qu'a laissés cet auteur, etc.

Quantité d'éditions n'ont fait que *l'étendre et l'affermir*. Etendre et affermir quoi? Il semble d'abord que c'est l'ouvrage; et point du tout : c'est la réputation. — *Celle-ci* est enrichie. A quoi se rapporte *celle-ci?* On croirait que c'est à la réputation : on voit ensuite que c'est à l'édition qu'il donne.

On ne peut pas dire que ces phrases manquent de clarté; puisqu'elles seront toujours parfaitement comprises du lecteur attentif; mais là, comme dans la phrase précédemment citée, il n'y a pas de précision; et l'on peut même, de cette observation, tirer cette conséquence générale que, dans les phrases construites selon les règles de la grammaire, c'est la précision, plutôt que la clarté, qui se trouve compromise, si quelque rapport reste équivoque, si un mot offre un double sens : et c'est ce qu'on voit en effet dans beaucoup d'exemples, particulièrement dans les langues anciennes, moins sévères que la nôtre sur cet article. Diverses phrases y paraissent très-claires; mais que veulent-elles dire précisément? C'est trop souvent ce que l'on ignore, et ce qui a donné naissance à une multitude de dissertations des érudits modernes[1].

La règle générale, en français, est que le style doit être précis, c'est-à-dire que ni le sens des mots, ni la juste application des rapports exprimés ne doivent présenter de difficultés à l'esprit. Quand par hasard cela se trouve (et nous en verrons des exemples dans le style fin), on dit le plus souvent que la phrase n'est pas *claire*, quoique, comme je viens de le montrer, il soit plus exact de dire qu'elle n'est pas *précise*.

INCOHÉRENCE DES IMAGES.

J'ai indiqué l'incohérence ou la contradiction des images comme un des défauts qui nuisent le plus à la précision du style; cela est évident, et l'exemple suivant le prouvera surabondamment. L'auteur du roman intitulé *Madame Talon*, dit que :

Contre la terrible logique du procureur général elle n'avait d'autres armes que sa logique de femme, logi-

(1) *Voyez* sur ce point l'excellent chapitre de Quintilien sur les *Amphibolies* (*Instit. orat.*, liv. VII, ch. 9).

que transparente et fine comme une gaze, déliée et cassante comme un fil soie.

Qui nous dira jamais comment la logique peut être *transparente, fine et cassante?* Ce sont donc là des figures incohérentes. Il est impossible qu'elles nous apportent jamais une idée nette.

CHAPITRE QUATRIÈME.

PURETÉ.

DÉFINITION.

« La *pureté*, dit Beauzée[1], est la première perfection de l'élocution, parce qu'elle contribue nécessairement à la clarté du discours. Elle est le résultat nécessaire de la propriété des mots et des termes, et de la correction grammaticale. »

Cette définition ne paraît pas aussi rigoureuse que celles que donne ordinairement ce grammairien. La propriété des mots et des termes appartient plutôt à l'élégance, qui consiste toujours dans le choix habilement fait, qu'à la pureté proprement dite. *Pur* signifie exactement *ce qui n'est pas mélangé;* la *pureté* vient donc surtout de ce qu'il n'y a pas de mélange; et, par conséquent, on parlera purement une langue quand on n'emploiera que des mots et des tournures essentiellement propres à cette langue, quand on n'admettra dans les figures ou les ornements rien de contradictoire ou de disparate.

On comprendra bien ce que je veux dire, si l'on se rappelle que Tite-Live étant né à *Padoue*, Asinius Pollion, habitué au latin pur de Rome et de Cicéron, trouvait, au rapport de Quintilien[2], qu'il y avait dans le langage de ce grand historien *quelque patavinité;* nous dirions en français que son style *sentait un peu le terroir.*

M. Feugère, dans une notice intéressante sur Amyot[3], fait sur cet écrivain une remarque qui vient tout à fait à l'appui de ma pensée. « Amyot, dit-il, a été chef d'école (en ce qui tient à notre langue). Lui et Montaigne trouvaient l'art d'écrire; mais tandis que celui-ci, à la tête de l'école que l'on peut appeler *gascone*, coloré, pittoresque, énergique, poussait la vivacité jusqu'à la pétulance, la hardiesse jusqu'à la témérité; l'autre, premier modèle de la prose vraiment française, la maintenait dans sa nature, en lui donnant un tour simple et naïf, une allure facile et régulière, il la mettait d'accord avec cet esprit doué de netteté et de sagesse qui allait de plus en plus devenir l'esprit national. »

« Quelle obligation, remarque Vaugelas[4], ne lui doit point notre langue, n'y ayant jamais eu personne qui en ait mieux su qu'Amyot le génie et le caractère, ni qui ait usé de mots et de phrases si naturellement françaises, sans aucun mélange des façons de parler des provinces? »

Ces témoignages nous donnent l'idée d'un écrivain très-pur. Si depuis le XVIe siècle un grand nombre de mots employés par Amyot ont cessé d'être usités, cela ne fait rien du tout à la pureté qui le distingue et qui était très-réelle de son temps.

Les écrivains les plus purs depuis le XVIIe siècle, sont Boileau, Racine, Voltaire, Gresset, Delavigne, parmi les poëtes; Pascal, Bossuet, Massillon, Montesquieu, Voltaire, Buffon, parmi les écrivains en prose.

Les défauts de style opposés à la pureté sont le *purisme*, le *néologisme*, l'*archaïsme*, le style *marotique* et le style *macaronique*.

PURISME.

Le *purisme* est l'excès de la pureté; c'est une pureté recherchée et fondée sur des règles capricieuses et arbitraires, qui n'ont aucun fondement, ni dans l'usage, ni dans la raison, et que tel ou tel grammairien impose sans trop savoir pourquoi.

Le poëte Régnier représente assez au vif, dans sa satire contre Malherbe, cette disposition des critiques outrés :

Il semble en leurs discours hautains et généreux
Que seuls des grands secrets ils ont la connaissance;
Ils disent librement que leur expérience
A raffiné les vers fantastiques d'humeur,
Ainsi que les Gascons ont fait le point d'honneur;
Qu'eux tout seuls du bien dire ont trouvé la méthode,
Et que rien n'est parfait s'il n'est fait à leur mode.
Cependant, leur savoir ne s'étend seulement
Qu'à regratter un mot douteux au jugement;
Prendre garde qu'un *qui* ne heurte une diphthongue;
Epier si des vers la rime est brève ou longue;
Ou bien si la voyelle à l'autre s'unissant
Ne rend point à l'oreille un vers trop languissant.

En effet, on conçoit que l'exigence grammaticale poussée au dernier excès pourrait blâmer jusqu'aux locutions les plus usitées, les plus vives de la langue française; jusqu'à ses expressions les plus originales et les plus énergiques.

Bossuet a dit, en parlant de Cromwell :

Un homme s'*est rencontré* d'une profondeur d'esprit incroyable.

Un homme ne *se rencontre pas;* et le sens de Bossuet est ici : *Il s'est rencontré un homme.* Son expression est pourtant beaucoup plus belle que l'expression commune; mais un puriste la rejettera.

Le même orateur dit à la fin de son *Oraison funèbre du prince de Condé :*

Versez des larmes avec *des prières* autour de ce tombeau.

Or, on *verse* bien des *larmes*, mais on *ne verse*

(1) *Encyclopédie*, mot *Pureté*.
(2) *Instit. orat.*, liv. VIII, ch. 1, n° 3.
(3) *Choix de Vies des hommes illustres de Plutarque*, p. xxvij, in-12, 1846.
(4) *Préface des remarques sur la langue française.*

pas des *prières*. Un puriste blâmera encore cette admirable expression.

Quelquefois les éditeurs d'un texte déjà ancien changent ainsi, de leur grâce, les mots les plus saillants et les plus pittoresques de leur auteur, pour y en substituer d'autres extrêmement traînants, mais qui leur semblent de meilleur goût. Cette profanation est moins commune aujourd'hui que dans le siècle dernier, et même au commencement de celui-ci; mais il faut en être prévenu. La grande édition des œuvres de Fénelon, de Lebel, donne[1] un spécimen curieux des corrections ridicules pratiquées sur ce grand écrivain par quelques éditeurs antérieurs.

Les grammairiens de profession sont souvent puristes; et, par cela seul, ils écrivent mal, tantôt parce qu'ils obéissent à des règles arbitraires qu'ils s'imaginent à tort être fondées sur le bon usage; tantôt parce qu'ils veulent exprimer trop rigoureusement des rapports minutieux que nous aimerions mieux qu'ils laissassent de côté; tantôt parce que, surbordonnant toujours l'expression de la pensée à la régularité grammaticale, ils n'ont dans le style ni couleur, ni mouvement.

Voici quelques exemples :

M. Galtier[2] dit qu'*imposer* se prend en bonne part, et signifie intimider, commander le respect, l'admiration, la confiance, la crainte, et qu'*en imposer* se prend en mauvaise part, et signifie tromper ou faire accroire, abuser par une fausse apparence de grandeur, de franchise, d'ingénuité; et, après avoir donné quelques exemples, il ajoute : « Cette distinction, aisée à faire, a été méconnue par quelques écrivains.» Or, la distinction est-elle bien certaine? Les grammairiens la répètent sans cesse, assurément; mais l'étymologie, l'extension naturelle du sens des mots, l'usage de beaucoup d'auteurs excellents sont d'accord pour la repousser : 1° l'étymologie, puisque le verbe latin *imponere*, pris absolument, signifie quelquefois *tromper*[3], et que les mots français *imposteur* et *imposture*, venus ou des corrélatifs latins, ou du mot français *imposer*, ont uniquement le sens de *trompeur* et *tromperie*; 2° l'extension naturelle des mots : car c'est parce que le sens primitif d'imposer se prêtait à ce qu'on dit *imposer à quelqu'un du respect, de la crainte, des opinions fausses*, etc., qu'on a pu dire, en sous-entendant le complément, *imposer à quelqu'un*, et alors le sens de cette expression a dû rester un peu vague, comme celui de toute phrase qui n'est pas complète; 3° l'usage de beaucoup d'auteurs excellents : car Fénelon[4], Bossuet, Massillon, Voltaire, Buffon, Boileau n'hésitent pas à employer *imposer* dans le sens de *tromper*[5]. La Fontaine aussi, dans ces vers admirables qui commencent sa fable *le Renard et le Buste*[1], emploie *imposer* dans le même sens :

Les grands pour la plupart sont masques de théâtre :
Leur apparence *impose* au vulgaire idolâtre.

On pourrait croire, au premier moment, qu'ici *imposer* veut dire *commande le respect;* mais la suite prouve bien que ce n'est pas le sens de La Fontaine, puisqu'il oppose immédiatement l'âne qui se laisse abuser, et le renard qui essaye de connaître à fond ceux dont la bonne mine séduit. Cet exemple seul suffirait à prouver que la distinction dont il s'agit n'est pas aussi aisée qu'on le croit quelquefois; ou plutôt qu'il n'y a en effet, pour passer d'un sens à l'autre, qu'une nuance imperceptible; et qu'ainsi les deux expressions sont beaucoup plus synonymes qu'on ne le dit ordinairement. Mais les grammairiens, s'imaginant toujours que leurs règles font la langue, blâmeront et ces vers et tant d'autres qui ne sont pas moins irréprochables.

Duclos, qui était d'ailleurs un écrivain et un grammairien d'un rare mérite, donne un exemple du défaut dont il s'agit dans une de ses remarques sur la *Grammaire générale*[2] : « Puisqu'on n'a multiplié les temps et les modes des verbes que pour mettre plus de précision dans le discours, je me permettrai une observation qui ne se trouve dans aucune grammaire, sur la distinction qu'on devrait faire, et que peu de personnes font, du temps continu et du temps passager (du présent et de l'imparfait de l'indicatif), lorsqu'une action est dépendante d'une autre. Il y a des occasions où le temps présent serait préférable à l'imparfait, que l'on emploie communément. Je vais me faire entendre par des exemples : « On m'a dit que le roi *était* parti « pour Fontainebleau.» La phrase est exacte, attendu que *partir* est une action passagère; mais je crois qu'en parlant d'une vérité constante, on ne s'exprimerait pas avec assez de justesse en disant : « J'ai fait voir que Dieu *était bon;* que « les trois angles d'un triangle *étaient égaux* à « deux droits; » il faudrait : que Dieu *est*.... que les trois angles *sont*..., parce que ces propositions sont des vérités constantes et indépendantes du temps.»

Cette opinion de Duclos a depuis été admise par les grammairiens, qui, comme il arrive toujours, l'ont tourmentée et en ont tiré des règles contradictoires avec la pratique des bons auteurs et l'usage le plus habituel de la langue[3]; elle n'est pourtant fondée que sur une erreur d'analyse. Duclos a cru que le temps imparfait exprimait non-seulement l'existence dans un temps passé, mais la cessation de cette existence dans le temps présent : c'est une erreur. Dans cette phrase : « Je vous ai dit que la terre *tour-*

(1) T. XIX, p. 10.
(2) *Nouveau Cours*, etc., § 1132.
(3) Voyez le *Dictionnaire* de M. Quicherat.
(4) *Dialogues des morts*, n° 9.
(5) Laveaux, *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, mot *Imposer;* — Girault-Duvivier, *Grammaire des grammaires*, p. 1174.

(1) *Fables*, IV, 14.
(2) Part. II, ch. 16.
(3) *Voyez* Laveaux, *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, mot *Imparfait*.

nait, » cet imparfait *tournait* indique que la terre tournait alors que je parlais; il n'entraîne pas du tout la conséquence qu'elle ne tourne plus maintenant. La phrase est donc parfaitement exacte, bien que le tournoiement de la terre n'ait pas cessé et ne doive pas s'arrêter plus tard. Il en est de même dans cette phrase : « Je vous ai dit que les trois angles d'un triangle *valaient* deux droits. » Ils les valent encore, dit Duclos, et les vaudront toujours. Sans doute, et mon imparfait n'y contredit pas le moins du monde. Ce qu'il y a de vrai, c'est que le présent affirme que les trois angles d'un triangle valent actuellement deux droits, et que l'imparfait ne fait pas cette affirmation. Mais il y a bien de la différence entre ne pas affirmer une chose, et et affirmer que cette chose n'est pas.

Voilà comment, en se fondant sur des règles très-contestables, les grammairiens vont souvent à blâmer et chez les autres, et chez eux-mêmes, les expressions les plus naturelles et les plus pures de notre langue.

Ce n'est pas une moindre faute de prétendre toujours et partout exprimer exactement tous les rapports que notre esprit saisit entre les objets. M. Galtier, dont j'ai plusieurs fois critiqué les explications, parlant de la figure appelée *apposition*[1], donne cet exemple : « Molière, *poëte comique,* naquit à Paris, » et croit que l'apposition *poëte comique* est ici le résultat d'une ellipse; qu'elle est pour : Molière *qui est un poëte comique.* Cette explication est imaginaire; la phrase nouvelle, *qui est un poëte comique,* ne fait qu'ajouter ces trois mots parasites *qui est un;* que les mots *poëte comique* soient joints à Molière, comme un attribut l'est à son sujet par le *qui* conjonctif et le verbe, ou comme un qualificatif l'est à son substantif, c'est absolument la même chose pour la pensée : l'une de ces formes ne peut donc pas expliquer l'autre; et l'idée que l'emploi de la phrase incidente est la plus naturelle, nous entraînerait bientôt à la placer partout et à allonger inutilement le discours.

Je donnerai pour exemple cette phrase de Lévizac[2] :

Le participe est ainsi nommé parce qu'il participe de la nature du verbe et de celle de l'adjectif. Il participe de la nature du verbe en ce qu'il en a la signification et le régime : « *Dieu aimant les hommes;* » il participe de l'adjectif en ce qu'il qualifie le nom auquel il se rapporte : « Une *femme attachée* à ses devoirs. »

Un écrivain plus rapide n'aurait-il pas évité cette répétition si terne de *il participe de la nature du verbe, il participe de la nature de l'adjectif,* en plaçant seulement un point et virgule après la première phrase, et mettant ensuite : *De la première, en ce que...; de la seconde, en ce que....*

Cette observation, qu'on pourrait refaire sur la plupart des phrases composées ou revues par les puristes, justifie bien ce que dit La Bruyère[1] :

Il y a des gens qui parlent un moment avant que d'avoir pensé : il y en a d'autres qui ont une fade attention à ce qu'ils disent, et avec qui on souffre dans la conversation de tout le travail de leur esprit. Ils sont comme pétris de phrases et de petits tours d'expression, concertés dans leurs gestes et dans tout leur maintien; ils sont *puristes,* et ne hasardent pas le moindre mot, quand il devrait faire le plus heureux effet du monde. Rien d'heureux ne leur échappe; rien chez eux ne coule de source et avec liberté; ils parlent proprement et ennuyeusement.

NÉOLOGISME.

Le *néologisme* est bien souvent opposé à la pureté du style, non pas seulement quand les mots sont mal faits, comme plusieurs de ceux que nous avons indiqués dans le livre de l'étymologie[2], mais même lorsqu'étant convenablement composés, ils sont employés dans des phrases dont nous n'avons pas l'habitude. Alors, si surtout ils sont en grand nombre, ils donnent au discours un air étranger, et font même qu'on a de la peine à le comprendre.

Voltaire dit à ce sujet, dans son *Dictionnaire philosophique*[3], mais en partant de principes un peu trop rigoureux : « Il me semble que, lorsqu'on a eu dans un siècle un nombre suffisant de bons écrivains, devenus classiques, il n'est plus guère permis d'employer d'autres expressions que les leurs, et qu'il faut leur donner le même sens, ou bien, dans peu de temps, le siècle présent n'entendrait plus le siècle passé.

« Vous ne trouverez dans aucun auteur du siècle de Louis XIV que Rigault ait peint les portraits *au parfait,* que Benserade ait *persiflé* la cour, que le surintendant Fouquet ait eu *un goût décidé* pour les beaux-arts, etc.

« Le ministère prenait alors des engagements, et non pas des *errements.* On tenait, on remplissait, on accomplissait ses promesses; on ne les *réalisait* pas. On citait les anciens, on ne *faisait pas des citations.* Les choses avaient du rapport les unes aux autres, des ressemblances, des analogies, des conformités; on les rapprochait, on en tirait des inductions, des conséquences : aujourd'hui on imprime qu'un article d'une déclaration du roi *a trait* à un arrêt de la cour des aides. Si on avait demandé à Patru, à Pellisson, à Boileau, à Racine ce que c'est qu'*avoir trait,* ils n'auraient su que répondre. On *recueillait* ses moissons; aujourd'hui on les *récolte.* On était *exact, sévère, rigoureux, minutieux* même; à présent on s'avise d'être *strict.* Un avis était semblable à un autre; il n'en était pas différent; il lui était conforme; il était fondé sur les mêmes raisons; deux personnes étaient du même sentiment, avaient la même opinion, etc., cela s'entendait. Je lis dans

(1) *Nouveau Cours,* etc., § 1192.
(2) *Grammaire des grammaires,* p. 705.

(1) *De la société et de la conversation.*
(2) Ci-dessus, t. I, p. 163.
(3) Mot *Français* et *Langue française.*

vingt mémoires nouveaux que les Etats ont eu un avis *parallèle* à celui du parlement; que le parlement de Rouen n'a pas une opinion *parallèle* à celui de Paris, comme si *parallèle* pouvait signifier conforme; comme si deux choses parallèles ne pouvaient pas avoir mille différences.

« Aucun auteur du bon siècle n'usa du mot de *fixer* que pour signifier *arrêter, rendre stable, invariable....* Quelques Gascons hasardèrent de dire : *J'ai fixé cette dame*, pour, je l'ai *regardée fixement*, j'ai *fixé mes yeux* sur elle. De là est venue la mode de dire : *Fixer une personne*. Alors vous ne savez point si on entend par ce mot, j'ai rendu cette personne moins incertaine, moins volage; ou si on entend, je l'ai observée....

« Presque jamais les Pellisson, les Bossuet, les Fléchier, les Massillon, les Fénelon, les Racine, les Quinault, les Boileau, Molière même et La Fontaine, qui tous deux ont commis beaucoup de fautes contre la langue, ne se sont servis du terme *vis-à-vis* que pour exprimer une position de lieu.... Aujourd'hui l'on commence à dire : *Coupable vis-à-vis de vous, bienfaisant vis-à-vis de vous, difficile vis-à-vis de nous, mécontent vis-à-vis de nous*, au lieu de coupable, bienfaisant envers vous, difficile avec nous, mécontent de nous. J'ai lu dans un écrit public : *Le roi mal satisfait vis-à-vis de son parlement.* C'est un amas de barbarismes. On ne peut être *mal satisfait : mal* est le contraire de *satis*, qui signifie *assez*. On est peu content, mécontent; on se croit mal servi, mal obéi. On n'est ni satistait, ni mal satisfait, ni content, ni mécontent, ni bien, ni mal obéi *vis-à-vis de quelqu'un*, mais *de quelqu'un. Mal satisfait* est l'ancien style des bureaux. Des écrivains peu corrects se sont permis cette faute.

« Quelques auteurs, qui ont parlé allobroge en français, ont dit *élogier* au lieu de louer, ou faire un éloge; *par contre* au lieu d'au contraire; *éduquer* pour élever ou donner de l'éducation; *égaliser* les fortunes pour égaler.

« Ce qui peut le plus contribuer à gâter la langue, à la replonger dans la barbarie, c'est d'employer dans le barreau, dans les conseils d'Etat, des expressions gothiques, dont on se servait dans le XIVe siècle : *Nous aurions reconnu, nous aurions statué, il nous aurait paru aucunement utile.* Eh! mes pauvres législateurs! qui vous empêche de dire : *Nous avons reconnu, nous avons statué, il nous a paru utile?* »

Tout cela est dit avec esprit, et surtout avec cette sûreté de goût qui distinguait Voltaire. Cependant on comprend que son principe ne peut être vrai; qu'il est impossible de nous réduire aux termes connus et employés par les auteurs du XVIIe siècle. De nouvelles inventions, de nouveaux besoins, créent entre les hommes de nouvelles relations qu'il faut nécessairement exprimer par des termes nouveaux. La *néologie* est donc la condition nécessaire de toutes les langues modernes, à moins qu'un peuple ne fût absolument et en tout stationnaire. Cela étant, il ne faut pas condamner tout néologisme, mais seulement celui qui n'est pas conforme aux règles générales du français, celui surtout qui apporte des mots inutiles ou absolument identiques à des mots déjà connus.

ARCHAISME.

L'*archaïsme*, dont le nom signifie *imitation des anciens*, ne se dit qu'en fait de langage; il désigne l'emploi de mots ou de tournures vieillies. Par exemple, c'est un archaïsme que : *ils véquirent*, pour *ils vécurent*, ou que *conquerre*, pour *conquérir*. C'en est encore un, non pas dans les mots, mais dans leur construction, que cette phrase de Lancelot[1] :

> Quintilien voulait que les Romains eussent un soin égal de leur propre langue *et de la grecque*; ne negligeons pas entièrement la langue française, lorsque nous employons tant de temps pour apprendre *la latine*.

Nous dirions aujourd'hui la *langue grecque*, la *langue latine*, quoiqu'on pût aussi employer l'adjectif seul après l'article, si les deux phrases étaient absolument semblables.

L'archaïsme est tantôt un défaut, tantôt une beauté dans le discours; il est le plus souvent un défaut, parce qu'il fait mêler au langage d'une époque celui d'un autre âge, et y jette ainsi non-seulement une bigarrure désagréable, mais la plupart du temps des termes inintelligibles, ou du moins difficiles à comprendre. Par exemple Méziriac, qui écrivait dans la première moitié du XVIIe siècle, mais dont le style rappelle en bien des points celui du siècle précédent, dit, en parlant d'Esope[2] :

> Que s'il m'est permis d'user de conjectures en une chose si douteuse, j'estime que ceux qui ont cru qu'Esope était Lydien ou Samien se sont équivoqués s'imaginant qu'il avait pris naissance ès lieux où il demeura presque tout le temps de sa vie.

S'équivoquer, pour *se tromper sur les mots; ès lieux*, pour *en les lieux*, sont des expressions anciennes qu'on serait excusable de ne pas comprendre aujourd'hui. Que serait-ce s'il y avait un grand nombre de mots anciens réunis dans un petit espace?

Mais si c'est là le défaut des archaïsmes multipliés, il y a, dit Beauzée[3], tel mot tombé en désuetude, dont il arrive souvent à de bons écrivains de regretter l'énergie, parce qu'aucun équivalent n'en tient lieu. Pourquoi ne le risquerait-on pas alors, en le plaçant assez bien pour en faire sentir le besoin et en justifier l'emploi? Ce serait un archaïsme louable et qui ferait beauté?

(1) *Brève instruction sur les règles de la poésie française.*
(2) *Vie d'Esope.*
(3) *Encyclopédie*, mot *Archaïsme.*

La Bruyère, longtemps avant Beauzée, avait, sous une autre forme, exprimé aussi le désir qu'on employât de nouveau dans le langage moderne quelques-uns des mots usités anciennement[1]. « Qui pourrait rendre raison, dit-il, de la fortune de certains mots, et de la proscription de quelques autres? *Ains* a péri; la voyelle qui le commence, et si propre pour l'élision, n'a pu le sauver: il a cédé à un autre monosyllabe, *mais*, qui n'est au plus que son anagramme. *Certes* est beau dans sa vieillesse, et a encore de la force sur son déclin. La poésie le réclame, et notre langue doit beaucoup aux écrivains qui le disent en prose et qui se commettent pour lui dans leurs ouvrages. *Maint* est un mot qu'on ne devrait jamais abandonner, et par la facilité qu'il y avait à le couler dans le style, et par son origine, qui est française. *Moult*, quoique latin, était dans son temps d'un même mérite, et je ne vois pas par où *beaucoup* l'emporte sur lui.... *Cil* a été, dans ses beaux jours, le plus joli mot de la langue française, et il est douloureux qu'il ait vieilli. *Douloureux* ne vient pas plus naturellement de *douleur*, que de *chaleur* vient *chaleureux* et *chaloureux*; celui-ci se passe, bien que ce fût une richesse pour la langue et qu'il se dise fort juste où *chaud* ne s'emploie qu'improprement, etc.»

Des réflexions analogues à celles de La Bruyère ont été faites par Marmontel[2]. « Il est à souhaiter, dit-il, qu'on n'abandonne pas ce langage du bon vieux temps; il perpétue le souvenir et il peut ramener l'usage des anciens tours qui, doux à l'oreille, avaient un sens clair et précis. La Bruyère en a réclamé quelques-uns; il y en a un bien plus grand nombre, et l'on ferait un joli dictionnaire de ceux qu'on a eu tort d'abandonner et de laisser vieillir, tels que *félon, félonne, félonie; courtois* et *courtoisie; loyal, déloyal, loyauté; servage; alléger, allégeance; discors, perdurable, animeux, tromperesse, émoi, charmeresse, oblisieux, brandir, concéder, dévoler, pâtir, dolent, douloir, bléme, blémir*, etc.»

Le dictionnaire que Marmontel désirait voir exécuter a été fait en 1821, par Pougens, sous le titre d'*Archéologie française*, ou *Vocabulaire des mots anciens tombés en désuétude et propres à être restitués au langage moderne*[3]. C'est un répertoire incomplet sans doute, mais déjà très-riche, des mots que l'on pourrait emprunter à notre ancienne langue, dont plusieurs même ont déjà été réintégrés dans le langage moderne.

Les archaïsmes ont sur les néologismes cet avantage que les mots qu'ils désignent ont presque toujours été bien faits; d'ailleurs, ils ont été usités, ce qui déjà est une chance de succès pour l'avenir; ensuite, et bien souvent, il n'y a pas de raison qui puisse expliquer leur chute: c'est un pur caprice de la mode qui peut lui-même disparaître à son tour.

On se fera une idée de l'inconstance de ce caprice, si on lit quelques-uns des jugements portés il y a deux siècles sur la valeur des mots anciens, blâmés alors, et fort usités aujourd'hui. J'ai sous les yeux la méthode de Cl. Irson, imprimée en 1642. On y trouve[1] une liste de plusieurs mots et de quelques phrases qui sont en usage, et l'on remarque certains termes donnés alors comme tout à fait passés de mode, qui sont, au contraire, fort employés aujourd'hui. Je citerai les suivants: « *Banquet*, pour festin, ne se dit plus que du *sacré banquet*.» C'est dans ce dernier sens qu'il est aujourd'hui tout à fait inusité; on l'emploie très-bien dans tous les autres. « *Partant*, adverbe, doit céder à ceux-ci: *par conséquent, donc, c'est pourquoi*. » Nous croyons aujourd'hui qu'ils peuvent très-bien subsister ensemble. La Fontaine a dit[2]:

Plus d'amour, partant plus de joie;

et assurément il n'y a rien de vieux dans cette tournure. « On ne dit plus *quant à moi* au lieu de *pour moi, chapitre quatre* pour *chapitre quatrième, Henri quatre* pour *Henri quatrième*[3].» Tous ces mots sont aujourd'hui fort usités; ils étaient regardés alors comme des archaïsmes.

STYLE MAROTIQUE.

Le style *marotique*, dont le nom vient de Clément Marot, qu'on a la prétention d'imiter, est un style qui, la plupart du temps, ne ressemble en rien à celui de ce poëte. Il en est de ce mot comme de l'adjectif *anacréontique*, qu'on a, par une ignorance inexcusable, appliqué à des chansons sentimentales, telles qu'Anacréon n'a jamais pensé à en faire.

Ce qui distingue le style de Marot, c'est une grande clarté jointe à une justesse et un naturel d'expression qu'on n'a pas surpassés. De plus, il y a souvent des coupes de vers extrêmement heureuses, et une profondeur de sentiment ou une verve de gaîté moqueuse qui distinguent l'auteur de tous ses contemporains. Les vers suivants en donneront la preuve; c'est un madrigal *sur Cupido et sa dame*:

Amour trouva celle qui m'est amère
(Et j'y étois: j'en sçais bien mieux le conte):
« Bonjour, dit-il, bonjour Vénus, ma mère.»
Puis tout à coup il voit qu'il se mécompte,
Dont la couleur au visage lui monte
D'avoir failli honteux, Dieu sait combien.
« Non, non, Amour, ce dis-je, n'ayez honte:
Plus clairvoyants que vous s'y trompent bien. »

Il n'y a rien assurément de plus correct ni de plus clair que ce huitain; à peine y trouve-t-on un mot qui ait vieilli: *ce dis-je* est du vieux

(1) *De quelques usages*, etc., à la fin.
(2) *Encyclopédie*, mot *Marotique*.
(3) 2 vol. in-8°, 1821 et 1825.

(1) Page 102.
(2) *Fables*, VII, 1.
(3) Page 115.

style, et pourtant il s'emploie encore très-naturellement. Or, le style qu'on appelle *marotique* ne ressemble en rien aux vers cités ici; il consiste presque toujours à recueillir et ordonner d'une manière pénible et embarrassée des mots fort anciens ou qui n'ont même pas été français, mais qu'on dérive tout exprès du latin. On compose ainsi une sorte de jargon ténébreux dont les ignorants et les gens sans goût peuvent seuls être dupes, et où les lecteurs habiles ne peuvent voir qu'un mauvais pastiche. En voici un modèle; c'est le commencement d'une épître d'Hamilton à J.-B. Rousseau :

A gentil clerc qui se clame Roussel
Ores chantant ès marches de Solure,
Où des cantons parpaillots n'ayant cure
Prêtres de Dieu baisent encor missel,
De l'Evangile en parfinant lecture;
Illec qui va dans moult noble écriture
Digne trop plus de loz sempiternel
Mettant plenté de cet attique sel
Qu'en virelais mettoit parfois Voiture :
A cil Roussel ma rhythme ainçois qu'obscure
Mande salut dans ce chiétif cartel[1].

Y a-t-il la moindre ressemblance entre ce fatras inintelligible et les jolis vers cités plus haut? Hamilton a donc cherché tout exprès les mots barbares, les tournures embarrassées, les figures disparates; et c'est en accumulant tous ces défauts de style qu'il a cru faire du style marotique. Dans ce cas, il faut l'avouer, le style marotique n'est qu'un jargon pitoyable, et, comme je l'ai dit, c'est ce qu'on entend le plus souvent par ce mot.

Rousseau lui-même, malgré tout son talent, et quoiqu'il ne soit pas tombé dans le barbarisme, comme Hamilton, n'a cependant pas, non plus, évité le danger. « Il aurait corrompu la langue française, dit Voltaire[2], si le style marotique qu'il employa dans les ouvrages sérieux avait été imité. » En effet, ses épîtres et ses allégories écrites dans ce langage, sont souvent inintelligibles, ou à peu près. Voici le commencement de son épître à Clément Marot, dont le nom indique bien le désir qu'il avait de se rapprocher de ce modèle; on verra combien la phrase est souvent pénible :

Ami Marot, l'honneur de mon pupitre,
Mon premier maître, acceptez cette épître,
Que vous écrit un humble nourrisson
Qui sur Parnasse a pris votre écusson;
Et qui jadis en maint genre d'escrime
Vint chez vous seul étudier la rime.
Par vous en France, épîtres, triolets,
Rondeaux, chansons, ballades, virelais,
Gente épigramme et plaisante satire
Ont pris naissance, en sorte qu'on peut dire :
De Prométhée hommes sont émanés,
Et de Marot joyeux contes sont nés.
Parquoi sitôt qu'en mon adolescence
J'eus avec vous commencé connoissance,
Mon odorat par vos vers éveillé
Des autres vers plus ne fut chatouillé :
Et n'eus repos (jeunesse est téméraire)
Que ne m'eussiez adopté pour confrère :
Bien est-il vrai que, par le temps mûri,
D'autres leçons mon esprit s'est nourri.
Ecrits divers ont exercé ma plume :
Mais c'est tout un : soit raison, soit coutume,
Mon nom par vous est encore connu,
Dont bien et mal m'est ensemble avenu :
Bien, par trouver l'art de m'être fait lire;
Mal, pour avoir des sots excité l'ire;
L'ire des sots et des esprits malins :
Car qui dit *sots*, dit *à malice enclins*.
Et cherchez bien de Paris jusqu'à Rome;
Onc ne verrez sot qui soit honnête homme.

Il n'est pas de lecteur qui ne soit frappé de l'allure gênée de ces phrases, de la dureté de ces ellipses continuelles, de la lourdeur des plaisanteries, de l'affectation de ramener sans cesse des mots tombés en désuétude, et qui paraissent d'autant plus mauvais que le poëte les accumule en plus grande quantité.

Le bon style marotique serait celui qui, en ramenant un petit nombre d'expressions anciennes, reproduirait la finesse, l'élégance et la clarté des vers de Marot.

On en trouvera plusieurs exemples dans les épigrammes de Rousseau, qui alors y a beaucoup mieux réussi que dans ses épîtres ou ses allégories. L'épigramme suivante[1], contre un fade éloge de Catinat, en offre un exemple :

O Catinat, quelle voix enrhumée
De te chanter ose usurper l'emploi?
Mieux te vaudrait perdre ta renommée
Que los cueillir de si chétif aloi.
Honni seras ainsi que je prévoi
Par cet écrit : et n'y sçais, à vrai dire,
Remède aucun, sinon que contre toi
Le même auteur écrive une satire.

Là, en effet, il y a quelques mots du XVIe siècle, comme *los, honni;* il y a quelques constructions du même temps, comme *los cueillir,* pour *cueillir los; honni seras,* pour *seras honni;* quelques suppressions de mots, comme *seras,* pour *tu seras; n'y sçais,* pour *je n'y sais.* Mais toutes ces formes, bien qu'elles ne soient admises aujourd'hui ni dans le style élevé, ni dans la conversation, ne sont cependant pas antipathiques à notre langue. Les vers épigrammatiques ou satiriques s'en accommodent très-bien.

C'est aussi dans des satires ou dans des poëmes du même caractère, que Voltaire, dont le goût était si pur, a quelquefois fait usage du style marotique; et presque toujours il l'a fait si habilement et si modérément, qu'on ne reconnaît le pastiche qu'à la plus grande vivacité de ses tournures. Une seule fois peut-être, dans sa satire du *Bourbier*[2], il fit usage du style marotique exagéré, qui ne vaut pas mieux chez lui qu'ailleurs. Voici son début :

(1) Hamilton, t. V, p. 219, édit. in-18 de Renouard, 1813.
(2) *Siècle de Louis XIV*, ch. 32.

(1) Liv. I, ép. 28.
(2) Ecrite en 1714.

Pour tous rimeurs habitants du Parnasse,
De par Phébus il est plus d'une place;
Les rangs n'y sont confondus comme ici;
Et c'est raison. Ferait beau voir aussi
Le fade auteur d'un roman ridicule,
Sur même lit couché près de Catulle
Ou bien Lamotte ayant l'honneur du pas
Sur le harpeur, ami de Mécénas.

Certes *ferait beau voir*, pour *il ferait beau voir*; *l'honneur du pas*, pour *le pas*, et *le harpeur*, pour *le poëte lyrique*, ne sont pas des inventions bien merveilleuses.

On sait que de Surville, capitaine d'infanterie, émigré en 1791, et fusillé en 1798, au Puy-en-Velay, avait composé sous le nom de *Clotilde de Surville*, prétendue poétesse du commencement du xve siècle, des élégies publiées au commencement du xixe par Vanderbourg. Ces poésies sont en style plus que marotique, puisque l'auteur les voulait faire de cent ans antérieures aux poésies de Marot. Mais aussi inhabile que la plupart de nos faiseurs de pastiches, il a écrit dans un langage qui n'est en aucune façon celui du siècle de Clotilde, ni d'aucun siècle de notre littérature. Les formes grammaticales, la syntaxe, ni l'orthographe, ne ressemblent à rien de ce que nous ont laissé les auteurs français contemporains [1].

Depuis Surville, quelques-uns ont encore voulu écrire dans ce mauvais genre; mais le peu de succès qu'ils ont obtenu doit détourner les auteurs doués de quelque talent de consacrer leur temps à des imitations si puériles, et leur faire regarder le nom de *marotique* dans le sens que nous critiquons ici, comme l'épithète admise d'un langage ridiculement barbare, plutôt que comme la désignation d'un genre particulier de style.

STYLE MACARONIQUE.

Le style *macaronique* et le style *bigarré*, qu'on pourrait réunir sous cette dernière dénomination, sont, encore plus que le style marotique, opposés à la pureté.

Le *style macaronique*, ou plutôt les *vers macaroniques* (car cette plaisanterie ne se fait guère qu'en vers), est une espèce de poésie burlesque où l'on donne à des mots du langage vulgaire des terminaisons latines. On y entremêle aussi quelques mots latins de l'usage le plus commun.

La Mort de Michel Morin est une des pièces macaroniques [2] les plus connues; on y trouve quelques vers assez comiques, celui en particulier où Michel Morin étant monté sur un arbre et ayant saisi une branche pourrie, celle-ci casse et le héros tombe à terre :

De brancha in brancham degringolat atque facit pouf :

(1) *Histoire de la poésie française à l'époque impériale*, t. II, p. 80.
(2) Voyez l'*Hermès romanus* de Barbier Vémars, n° 9.

Le sens est : « Il dégringole de branche en branche et il fait *pouf*; » mais ni *brancha*, ni *degringolat*, ni *pouf*, ne sont des mots latins.

On lit ensuite ce vers, qui termine la narration :

Tota rabotoso fracassantur membra paveto,

« Tous ses membres sont fracassés sur le pavé raboteux; » mais la langue latine n'admet ni *rabotoso*, ni *paveto*, ni *fracassantur*.

On attribue l'invention de ce mauvais style à Théophile Folengio, de Mantoue, qui florissait vers 1520, et publia cette année un ouvrage sous le pseudonyme de Merlin Coccaie.

On ne fait plus aujourd'hui de poésie macaronique, et l'on a bien raison; mais quelquefois encore, comme autrefois, on essaye d'enrichir notre langue au moyen d'un grand nombre de mots tirés de langues étrangères, et affublés de terminaisons françaises.

C'est un travers dont Rabelais se moque spirituellement dans son *Pantagruel* [1], lorsqu'il introduit son écolier limousin, qui, interrogé sur le pays ou il était né, repond :

L'origine primève de mes aves et ataves [2] fut indigène des régions lémovicques [3], où réquiesce [4] le corpore [5] de l'agiotate [6] saint Martial.

Alors Pantagruel le prend à la gorge, en lui disant : « Par saint Jean! tu écorches le latin; je te ferai écorcher le renard : car je t'écorcherai tout vif; » et le pauvre Limousin est obligé, pour se faire lâcher, de parler le patois de sa province :

Ho saint Marsault [7], adjouda my, hau! hau [8]! laissas a quau, au nom de Dious, et ne me touquas grou [9].

Voilà au moins un langage naturel.

Le style *bigarré*, ou *entrelardé*, est celui où l'on entremêle des mots de plusieurs langues, particulièrement du français et du latin. Voltaire a fait contre La Bletterie, qui avait traduit Tacite, un huitain bigarré qui ne manque pas de sel :

On dit que ce nouveau Tacite
Aurait dû garder le *tacet*:
Ennuyer ainsi *non licet* [10].
Ce petit pédant prestolet
Movet bilem [11], la bile excite.
En français le mot de sifflet
Convient beaucoup, *multum decet* [12]
A ce translateur de Tacite [13].

(1) Liv. II, ch. 6.
(2) De mes aïeux et ancêtres.
(3) Limousines.
(4) Repose.
(5) Le corps.
(6) Très-saint.
(7) O saint Martial.
(8) Secours-moi, ho! ho!
(9) Laissez-moi là, au nom de Dieu, et ne me touchez pas.
(10) N'est pas permis.
(11-12) Voltaire a traduit ces mots latins dans les mêmes vers.
(13) *Voyez* dans le *Mercure latin*, n° 9, une chanson bigarrée de Panard.

Mais le modèle le plus piquant à la fois du style bigarré et du style macaronique, c'est la cérémonie qui termine la comédie du *Malade imaginaire*. Cette plaisanterie est trop connue pour que j'en cite rien ici; je me borne à dire que ce qui en fait le sel, c'est que ce langage ridicule est lui-même une imitation et une critique très-vive du latin que parlaient alors les médecins; et qu'ainsi ce qu'il y a de mauvais et d'insensé à parler exprès un langage qui n'est d'aucun temps ni d'aucun pays, disparaît complétement quand par là on montre aux plus indifférents ce qu'il y a de blâmable dans cette manie.

CHAPITRE CINQUIÈME.

NATUREL.

DÉFINITION.

Le style *naturel* consiste à rendre une idée, une image, un sentiment sans effort et sans apprêt. L'expression même la plus brillante perd de son mérite dès que la recherche s'y laisse apercevoir. Cette recherche nous fait sentir que l'auteur s'est occupé de lui, et a voulu nous en occuper; et, dès lors, il a d'autant moins de droits à notre suffrage, que nous l'accordons toujours le plus tard et le moins possible[1].

Un modèle achevé du style naturel, ce sont certainement les lettres de madame de Sévigné. Cette dame travaillait-elle son style? Il est difficile de le savoir au juste. Ce qu'il y a de certain, c'est que ses expressions, qui sont toujours les plus justes qu'il soit possible de trouver, paraissent cependant si peu recherchées, qu'il n'y en a pas une qui sorte, pour ainsi dire, du style de la conversation.

Je citerai comme exemple ce qu'elle dit[2] du mariage de M. Dangeau, et de sa vanité à l'endroit de la noblesse :

M. Dangeau jouit à longs traits du plaisir d'avoir épousé la plus belle, la plus jolie, la plus jeune, la plus délicate et la plus nymphe de la cour. Oh! trop heureux d'avoir une si belle femme[3]! il en faut croire Molière. L'endroit le plus sensible était de jouir du nom de *Bavière*, d'être *cousin de madame la Dauphine*, de porter *tous les deuils de l'Europe parparenté;* enfin rien ne manquait à la suprême beauté de cette circonstance. Mais comme on ne peut pas être entièrement heureux en ce monde, Dieu a permis que madame la Dauphine ayant su que cette jolie personne avait signé partout *Sophie de Bavière*, s'est transportée d'une telle colère que le roi fut trois fois chez elle pour l'apaiser, craignant pour sa grossesse. Enfin tout a été effacé, rayé, biffé. M. de Strasbourg ayant demandé pardon et avoué que sa nièce est d'une branche égarée et séparée depuis longtemps, et rabaissée par de mauvaises alliances, qui n'a jamais été appelée que *Lowenstein*. C'est à ce prix qu'on a fini cette brillante et ridicule scène; et en promettant qu'elle ne serait point *Bavière*, ou qu'autrement ils ne seraient pas cousins. Or, vous m'avouerez qu'à un homme gonflé de cette vision, c'est une chose plaisante, *que dès le premier pas retourner en arrière*. Vous pouvez penser comme les courtisans charitables sont touchés de cette aventure! Pour moi, j'avoue que tous ces maux qui viennent par la vanité, me font un malin plaisir.

(1) Leclerc, *Rhétorique française*.
(2) 3 avril 1686.
(3) C'est un vers de *Sganarelle*, sc. 15.

STYLE FORCÉ.

Il n'y a pas un mot à reprendre dans cette charmante narration. Comparez cela à quelques traits des lettres de Voiture ou de Balzac, et vous verrez quelle différence. Le premier dit au prince de Condé, dans un passage que cite mamame de Sévigné elle-même[1] :

Si vous saviez avec combien peu de respect et de crainte de vous déplaire nous vous admirons à bride abattue, vous verriez que nous ne vous aimons pas en aveugles.

Qu'est-ce que c'est qu'*admirer quelqu'un à bride abattue?* A-t-on jamais parlé ainsi? Et quel rapport peut-il y avoir entre ces deux idées, l'admirer ainsi et ne pas l'admirer *en aveugle?* Voiture a donc voulu, à toute force, faire un compliment au prince de Condé; et, comme il n'a rien trouvé de naturel, il s'est jeté dans le barbarisme et l'incohérence des idées.

La fameuse lettre de *la carpe au brochet*, qui fit tant de réputation au même écrivain, n'est-elle pas une plaisanterie trop poussée, trop longue, et, en quelques endroits, trop peu naturelle? N'est-ce pas un mélange de finesse et de grossièreté, de vrai et de faux? Fallait-il dire au grand Condé, nommé le *Brochet* dans une compagnie, qu'à son nom

Les baleines du Nord suaient à grosses gouttes

et que

Les gens de l'empereur pensaient le frire et le manger avec un grain de sel[2]?

Rien assurément n'est moins naturel que de pareilles plaisanteries; on dit alors qu'elles sont *forcées* ou *tirées* de loin; et l'on nomme aussi *forcé* le style qu'elles rendent on ne peut plus désagréable.

STYLE PÉNIBLE.

D'autres auteurs sont tombés dans un défaut semblable par une autre raison que Voiture, lorsque, par exemple, ils ont eu à traiter des sujets auxquels la nature ne les avait pas rendus propres.

Tel est quelquefois Boileau, qu'on a accusé d'être lourd et embarrassé quand il écrit en prose. Cette accusation est assurément fausse dans sa généralité; mais elle est très-vraie si on la restreint aux éloges, aux remercîments,

(1) Lettre du 29 octobre 1688.
(2) Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, mot *Goût*, § 2.

aux discours laudatifs qu'il a eus quelquefois à faire. Là, en effet, son esprit, éminemment critique, se trouvait si mal à son aise, qu'il ne pouvait se tirer d'affaire qu'avec des hyperboles emphatiques et des flatteries inexcusables.

Son remercîment à MM. de l'Académie française[1] en est un exemple. En voici le début :

Messieurs, l'honneur que je reçois aujourd'hui est quelque chose pour moi de *si grand, de si extraordinaire, de si peu attendu*, et *tant de fortes raisons* semblaient devoir pour jamais m'en exclure, que dans le moment même où je vous en fais mes remerciments, je *ne sais encore ce que je dois croire. Est-il possible, est-il bien vrai* que vous m'ayez en effet *jugé digne d'être admis* dans cette illustre compagnie *dont le fameux établissement* ne fait guère moins d'honneur à la mémoire du cardinal de Richelieu, que *tant de choses merveilleuses* qui ont été exécutées sous son ministère? Et que penserait ce grand homme.... s'il *me voyait aujourd'hui entrer dans ce corps célèbre?*

Plusieurs hommes de lettres ont échoué, comme Boileau, dans cette œuvre si simple et si facile de remercier l'Académie qui les avait admis. Le grand Corneille n'y a pas été plus heureux que dans plusieurs épîtres dédicatoires de ses tragédies. La Fontaine n'y a pas réussi non plus : il est difficile de faire autant d'efforts pour arriver à des compliments plus singuliers et moins naturels que ceux-ci :

Vous voyez, messieurs, par mon *ingénuité*, et par le peu d'art dont j'accompagne ce que je dis, que c'est *le cœur* qui vous remercie et *non pas l'esprit*. En effet, ma joie *ne serait pas raisonnable*, si elle pouvait *être modérée*. Vous me recevez en un corps où non-seulement on apprend à ranger les paroles; on y apprend aussi *les paroles mêmes*, leur *vrai usage*, toute *leur beauté* et *leur force*. Vous déclarez le caractère de chacune, étant, pour ainsi dire, nommés afin de *régler les limites de la poésie et de la prose*, aussi bien que *celles* de *la conversation et des livres*. Vous savez, messieurs, *également bien la langue des dieux et celle des hommes*, etc.

Ce sont autant d'exemples du manque de naturel, dû à ce que l'auteur se trouve chargé là d'un travail pour lequel il n'a aucune disposition. Les efforts qu'il fait pour y gagner des applaudissements l'écartent, au contraire, de son but, et lui font refuser même cette approbation modérée qu'il eût obtenue tout d'abord, en disant simplement sa pensée.

STYLE NAIF.

Le style *naïf* est une variété du style naturel; le mot l'indique : car *naïf* s'est formé par syncope du mot *natif*, qui remonte à la même racine que *nature* et *naturel*, au verbe *naître*. Le style *naïf*, en effet, ou, pour parler plus exactement, la *naïveté* du style, c'est le naturel dans les petites choses, dans les détails très-peu élevés[2]. C'est pour cela qu'on a dit, avec beaucoup de raison, comme nous le verrons tout à l'heure, que le *naïf* était une nuance du *bas*.

La Fontaine est donné comme un modèle de naïveté dans un grand nombre de ses fables; et bien des gens qui répètent ce jugement seraient fort embarrassés de le motiver. En voici la raison : c'est que La Fontaine, se mettant, sinon toujours, au moins fort souvent, dans la position de ses personnages, les fait parler comme ils parleraient s'ils avaient en effet la parole et qu'ils fussent dans la position que leur prête le fabuliste.

Par exemple, dans sa fable *du Corbeau et du Renard*[1], il donne à l'un et à l'autre, en commençant, le titre de *maître;* c'était autrefois un titre honorique, employé surtout au barreau, et qui avait passé de là dans les corps de métiers. La Fontaine, par ce terme rehausse donc, en quelque sorte, la position des deux animaux qu'il va faire converser; et comme c'est en même temps un détail de la vie commune, c'est un exemple de la naïveté du style.

Le renard, lorsqu'il veut flatter le corbeau, lui dit :

Eh ! bonjour, monsieur du corbeau.

On voit combien la forme est commune : c'est celle des gens qui se rencontrent et qui se saluent. *Monsieur du corbeau*, au lieu de *monsieur le corbeau*, est encore une forme flatteuse très-ordinaire chez nous. On sait que les nobles et ceux qui avaient des prétentions à la noblesse se faisaient honneur de leurs terres ou de leurs propriétés : de là l'emploi de la préposition *de*, qu'on a appelée quelquefois la *noble particule*. La Fontaine lui donne donc ici cette valeur de flatterie, et dans une phrase du style le plus ordinaire : c'est un nouvel exemple de naïveté.

Un autre exemple qu'il est bon de citer ici, parce qu'il montre avec quelle adresse La Fontaine usait des moyens naturels et communs que lui fournissait notre langue, c'est l'emploi si répété dans ses fables des mots *compère* et

(1) Le 3 juillet 1684.

(2) Il n'est pas hors de propos de montrer sur ce mot comment les termes d'une langue changent quelquefois de signification et se détériorent dans la bouche des ignorants. La *naïveté* (nativeté) est d'abord la pureté native des individus; c'est ensuite, par une liaison naturelle, celle du langage : et dans ce sens, Pasquier a écrit au seigneur d'Ardivilliers une lettre sur *la vraie naïveté de notre langue, et en quels lieux il la faut chercher* (liv. II, lett. 12, ou t. II, p. 229 de l'édition de M. Feugère). On a depuis appelé *naïveté* la simplicité rustique qui fait dire sans précaution ce que l'on pense; et comme il arrive souvent que cette simplicité est blessante pour les personnes à qui l'on parle, il s'est trouvé des gens qui ont cru que la naïveté était précisément cette disposition à jeter dans le discours des mots piquants ou épigrammatiques, c'est-à-dire qu'ils ont pris pour elle ce qui y est le plus opposé : la finesse des remarques ou même la profondeur des abstractions. De là, plus tard, des dissertations alambiquées sur cette qualité du style et des définitions si inintelligibles qu'on s'étonne que des hommes de mérite, comme Diderot ou Batteux, aient pu les admettre un seul instant. J'espère que ce qui est dit ici ne laissera aucune obscurité dans l'esprit du lecteur, et que la naïveté y paraîtra évidemment ce qu'elle est en effet : *le naturel dans les petites choses.*

(1) *Fables*, I, 2.

commère. Ces deux mots, pris seuls ou avec l'article *mon, ma,* et placés devant le substantif, sont de simples signes d'amitié, de connaissance, de familiarité; mais quand ils viennent après le substantif, ils expriment toujours, en français, cette parenté religieuse que l'Eglise établit entre le parrain et la marraine d'un enfant. La Fontaine a bien saisi ces différences; aussi dit-il, dans une fable[1] :

Compère le renard se mit un jour en frais,
Et retint à dîner *commère* la cigogne.

Mais quand ces mots sont placés après le substantif, il a bien soin de leur donner, comme ils l'ont dans notre langue, le sens d'une parenté qu'il suppose. Ainsi, dans sa fable *du Héron*[2], il dit, après avoir parlé d'une rivière :

Ma commère la carpe y faisait mille tours,
Avec le brochet *son compère*.

Son compère, et non pas *mon compère*, parce que ces deux poissons peuvent être regardés poétiquement comme parents; au contraire, dans *ma commère la carpe, ma commère* est un simple titre d'amitié familière, puisque, s'il était pris dans son véritable sens, il exclurait tout autre compère que celui qui parle.

Ce sont ces petits détails, pris dans les habitudes de la vie commune, qui font la naïveté de La Fontaine; c'est dans la vérité de ces traits délicats qu'il excelle, et que personne n'a pu l'égaler.

Il ne faut pas croire cependant qu'il y soit infaillible : il y a chez lui quelques expressions mal placées et où il est facile de reconnaître des fautes. Dans sa première fable, par exemple, qui n'est pas une des bonnes, la cigale emprunte à la fourmi :

Je vous paîrai, lui dit-elle,
Avant l'oût, *foi d'animal*,
Intérêt et principal.

Foi d'animal est un contre-sens. La Fontaine a parfaitement bien dit ailleurs[3].

Pour *un pauvre animal*,
Grenouilles, à mon sens, ne raisonnaient pas mal.

En effet, c'est lui-même qui juge ces personnages et qui, les rapportant à soi, peut traiter une grenouille de *pauvre animal*. Mais une cigale qui parle d'elle-même, ne peut pas se traiter d'*animal;* elle devrait dire : *Foi de cigale*. La Fontaine, en la faisant parler, a donc pensé à son lecteur, et non à son personnage : c'est un trait naïf manqué.

Il n'est pas plus heureux quand, après avoir dit :

La fourmi n'est pas prêteuse,

(1) *Fables*, I, 18.
(2) *Fables*, VII, 4.
(3) *Fables*, VI, 12.

il ajoute :

C'est là son moindre défaut.

Quels sont, pourrait-on lui demander, les autres défauts qui surpassent celui de n'être pas prêteuse? et que font-ils dans la fable? Le vers ne semble mis là que pour rimer au *temps chaud*. C'est encore un mauvais trait de naïveté.

STYLE BAS.

La naïveté est remplacée par la *bassesse* du style, quand on insiste sur des détails bas, désagréables par leur trivialité, comme cela se voit souvent dans Scarron. Dans la farce de *Jodelet*[1], le poëte fait parler ainsi ce personnage, irrité contre une certaine Béatrix, suivante d'Isabelle :

Vous ne m'aimez donc pas, madame la traîtresse!
Et vous me desservez auprès de ma maîtresse?
Ah! louve! ah! porque! ah! chienne! ah! braque! ah! [loup-garou!
Puisses-tu te briser bras, main, pied, chef ou cou!
.....
Qu'avec ses trois gosiers Cerberus t'engloutisse,
Le grand chien Cerberus, Cerberus le grand chien,
Plus beau que toi cent fois, et plus homme de bien!

C'est un exemple du style *bas*. Ces détails ne manquent pas de vérité, surtout quand on sait que c'est un valet déguisé en maître qui s'exprime ainsi; mais ils sont pris dans une nature si ignoble, qu'ils ne sauraient nous inspirer que le dégoût.

STYLE NIAIS.

Un autre écueil où peut tomber celui qui vise au style naïf, c'est la *niaiserie*. Le style est *niais*, quand les détails dans lesquels on entre ne signifient rien du tout, ou offrent si peu d'intérêt qu'on se demande si l'on n'aurait pas mieux fait de les laisser de côté.

On cite quelquefois comme un exemple de naïveté[2] cette épigramme de Gombauld, qui ne m'a jamais paru que niaise :

Colas est mort de maladie :
Tu veux que je plaigne son sort :
Ami, que veux-tu que j'en die?
Colas vivait : Colas est mort.

Target avait dit à l'Assemblée constituante :

Je vous engage, messieurs, à mettre ensemble la paix, la concorde, suivies du calme et de la tranquillité.

On voit que ces quatre mots, séparés ici avec une attention si scrupuleuse, signifient sensiblement la même chose; c'est donc une véritable niaiserie que Rivarol[3] rendait plus manifeste

(1) Acte III, sc. 8.
(2) Batteux, *Principes de littérature*, tr. VIII, ch. 2.
(3) *Esprit de Rivarol*, p. 155.

encore, en la commentant d'une manière moqueuse.

Nos poëtes comiques ont quelquefois usé de ce style pour augmenter l'effet d'une situation plaisante ou bouffonne. Dans *le Deuil* d'Hauteroche, Timante et son valet Crispin veulent faire croire à un intendant, nommé Jacquemin, que Pyrante, père de Timante, est mort. Timante s'écrie alors, en pleurant[1] :

J'ai tout perdu Crispin, tu le sais mieux qu'un autre.

Et Crispin lui répond :

Oui vous perdez beaucoup; mais, dans un tel malheur,
On doit patiemment supporter sa douleur :
Le ciel le veut ainsi; lui faire résistance,
C'est l'offenser, monsieur.... et c'est lui faire offense.
Il est vrai, votre père aurait couru hasard
De vivre plus longtemps.... s'il était mort plus tard :
Mais quand, par la rigueur des ordres qu'il faut suivre,
On est mort tout à fait.... on ne saurait plus vivre.
Considérez d'ailleurs.... que le temps vous fait voir....
Que la raison....

Il est visible que ces propositions ridicules : L'*offenser*, c'est lui *faire offense; vivre plus longtemps* si l'on *meurt plus tard;* on ne *peut vivre* quand on *est mort*, sont de pures niaiseries; elles font pourtant un fort bon effet, placées comme elles le sont ici.

La Fontaine a de même, dans sa comédie de *Ragotin*, supposé qu'on jouait *la Mort de Cléopâtre*, mauvaise tragédie d'un gentilhomme campagnard; et là, comme on vient annoncer à Antoine que les Romains l'ont abandonné, et qu'il ne lui reste plus que ses Egyptiens, qui, encore, ont bien peur, il répond :

Mon nom doit leur suffire,
Ils ne sont point vaincus puisque Antoine respire.
Tant que dans l'univers *il pourra respirer*,
Il vivra; de cela courez les assurer.

Ces plaisanteries ne sont évidemment bonnes qu'en ce point qu'elles nous font sentir combien la *niaiserie* du style est un défaut déplaisant, et nous engagent à ne jamais rien dire que ce qu'il est intéressant d'entendre.

STYLE AFFECTÉ.

Le style *affecté* est celui qui n'est pas naturel. L'*affectation*, en littérature comme en morale, consiste donc à chercher toujours et partout des formes éloignées de la nature, à dire en termes recherchés et quelquefois ridiculement choisis, des choses triviales ou communes.

Nos comiques ont mis parfois sur la scène des gens fort ignorants qui font les beaux parleurs; le langage qu'ils leur prêtent est précisément ce style affecté dont je parle ici.

La comédie des *Précieuses ridicules* roule en grande partie sur ce travers. Cathos et Madelon sont deux jeunes filles gâtées par la lecture des romans à la mode au milieu du XVIIe siècle. Elles s'imaginent que le beau style consiste à trouver pour les plus petits objets des mots éloignés du langage commun; elles répondent alors à un compliment qu'on leur fait[1] :

Votre complaisance pousse un peu trop avant la libéralité de ses louanges; et nous n'avons garde, ma cousine et moi, de donner de notre sérieux dans le doux de votre flatterie.

Veulent-elles demander des siéges à leur laquais, elles s'écrient :

Holà, Almanzor, vite, voiturez-nous ici les commodités de la conversation.

Pour inviter Mascarille à s'asseoir, elles lui disent :

De grâce, monsieur, ne soyez point inexorable à ce fauteuil qui vous tend les bras depuis un quart d'heure. Contentez un peu l'envie qu'il a de vous embrasser.

Le style *prétentieux* est une variété du style affecté; c'est celui dans lequel l'auteur vise à une qualité particulière qu'il ne peut atteindre.

M. Bazin, dans ses *Études d'histoire et de biographie*[2], ouvrage d'ailleurs fort recommandable par la variété des recherches et la connaissance approfondie de l'histoire, veut à toute force être plaisant; et comme la nature lui a refusé cette qualité, il a recours aux expressions les plus étranges qu'on puisse imaginer, et cela se reproduit à tout instant dans son livre.

Je trouve, par exemple, dans son chapitre sur l'*abjuration d'Henri IV*[3], la phrase suivante sur l'état des Parisiens pendant le siége de la capitale :

Les Parisiens, déjà *blasés* sur les émotions du siége, le *service des corps-de-garde*, les *arrêts du parlement*, les *bulles du pape*, et les *décrets de Sorbonne;* voire sur la popularité de leur bien-aimé duc de Mayenne dont ils *faisaient* volontiers *d'étranges moqueries*, etc.

A la même page :

Il ne s'y trouvait ni princes du sang, ni grands officiers de la couronne, ni pairs, sauf quatre maréchaux et un archevêque que l'on avait *fabriqués* tout exprès.

Ailleurs encore, M. Bazin, parlant de la proposition faite par les Ligueurs de reconnaître pour roi de France le cardinal de Bourbon au préjudice d'Henri IV, si celui-ci restait protestant, écrit[4] :

Comme Henri IV avait des cousins, *luxe de parenté toujours assez fâcheux* pour les rois, ils avaient jeté

(1) Sc. 5.

(1) Sc. 10.
(2) In-8°, 1844.
(3) N° 4, p. 131.
(4) Page 135.

les yeux sur Charles de Bourbon, *aussi disposé qu'un parent quelconque* à dépouiller de la couronne le chef de la famille.

Toutes ces expressions, tirées de si loin et si peu naturelles, sont maussades et fatigantes; ce sont autant d'exemples de cette prétention malheureuse à la légèreté, à la gaîté du style. Elles remettent en mémoire et font appliquer à M. Bazin ces mots de Racine à l'auteur des *Hérésies imaginaires*[1] : « On voit bien que vous vous efforcez d'être plaisant; mais ce n'est pas le moyen de l'être. »

Il est facile de reconnaître qu'il y a une grande analogie entre ce style et celui des exemples que nous avons cités précédemment des lettres de Voiture et des discours académiques de Boileau et de La Fontaine : c'est en effet le naturel qui manque de part et d'autre.

Toutefois, on ne donne pas à tous ces styles le nom de style *affecté* ou *prétentieux*, parce que ces mots indiquent toujours chez l'auteur un parti pris d'atteindre une certaine qualité, tandis que Voiture, La Fontaine et Boileau ont mal parlé parce qu'ils se sont trompés sur ce qu'ils avaient à dire. Ils ont donc manqué seulement de naturel; et, pour exprimer ce défaut, l'on dit que leur style est *forcé, pénible* ou *tourmenté*.

CHAPITRE SIXIÈME.

ÉLÉGANCE.

DÉFINITION.

L'*élégance* consiste, à proprement parler, dans l'heureux choix des termes. C'est une qualité qu'il est plus facile de sentir que de démontrer : elle se distingue de la pureté en ce que celle-ci n'admet que des mots usités dans la langue, et qui peuvent n'être pas les meilleurs ou les plus exacts, tandis que l'élégance cherche toujours les plus convenables en un moment donné, et en admet même qui ne sont pas absolument français.

Voltaire, dans ses lettres familières, forge un assez grand nombre de mots sans prétention qui n'empêchent pas son style d'être élégant, quoiqu'il ne soit pas pur.

Il écrit à La Noue[2], auteur de la tragédie de *Mahomet II*, et qui avait joué le *Mahomet* de Voltaire :

Mon cher faiseur et *embellisseur* de Mahomets, j'apprends à l'instant que Paris vous désire.

Et à Maupertuis[3], qui avait concouru à prouver l'aplatissement des pôles :

Vous devez, mon cher *aplatisseur* de ce globe, avoir reçu une invitation de vous rendre à Berlin.

Les mots *embellisseur* et *aplatisseur* sont absolument inusités en français; mais, placés comme ils le sont dans ces lettres, ils y sont élégants : car il était impossible de trouver un mot qui rendît mieux la pensée de l'auteur, et qui fût pour les lecteurs un compliment plus agréable; seulement, on remarque que nos substantifs en *eur*, indiquant une profession déterminée, ne prennent pas ordinairement de régime. Les compléments *de Mahomet, de ce globe*, rendent ces phrases un peu lourdes.

Voltaire avait pris l'habitude d'appeler le comte d'Argental et sa femme ses *anges gardiens*, à cause de quelques conseils qu'ils lui donnaient, et d'après lesquels il corrigeait ses ouvrages. Il commence une lettre à ce seigneur[1] par ces mots :

Votre *gardiennerie* m'a donc inspiré, mon cher et respectable ami.

La *gardiennerie*, c'est la qualité ou la fonction de gardien. L'auteur s'en sert ici comme d'un de ces termes honorifiques, *votre grandeur, votre excellence;* toutefois, le mot n'est pas français : en conclurons-nous qu'il est mauvais? Non, sans doute; il passe facilement dans le style badin d'une lettre.

Donnons ici comme modèle de style élégant cette courte lettre de Voltaire à M. de Moncrif[2], pour le prier de présenter à la reine la dernière et la meilleure édition de son poëme sur *la Bataille de Fontenoi*. Le roi en avait agréé la dédicace; il avait loué le poëme fait à l'honneur de la France, et tous ceux dont les noms s'y trouvaient cités en étaient on ne peut plus satisfaits.

Je n'avais, mon cher sylphe, supplié madame de Luynes de présenter ma rhapsodie (son poëme) à la reine, que parce qu'il paraissait fort brutal d'en laisser paraître tant d'éditions sans lui en faire un petit hommage. Mais je vous prie de lui dire très-sérieusement que je lui demande pardon d'avoir mis à ses pieds une pauvre esquisse que je n'avais jamais osé donner au roi.

Enfin Sa Majesté ayant bien voulu que je lui dédiasse ma bataille, j'ai mis mon grain d'encens dans un encensoir un peu plus propre; et le voici que je vous présente. C'est à présent que vous pouvez dire hardiment à la reine, que cela vaut mieux que la *Maussaderie de notre ami le poëte Roy*[3]. Je ne vois pas qu'aucun de ceux que j'ai si justement célébrés soit fort content que cet honnête homme ait dit, en style d'huissier-priseur, que j'ai *adjugé* les lauriers selon mon caprice. Mais c'est une des moindres peccadilles de M. le chevalier de Saint-Michel[4]. Mon aimable sylphe, cet animal-là est un vilain gnome. Il a fait une petite satire dans laquelle il dit de moi :

Il a loué depuis Noailles
Jusqu'au moindre petit morveux
Portant talon rouge à Versailles.

(1) T. IV, p. 61 de l'édit. stéréotype.
(2) Bruxelles, mai 1741.
(3) 6 octobre 1741.

(1) Novembre 1740, édit. de Kehl.
(2) 16 juin 1745.
(3) Roy était, au contraire, l'ennemi de Voltaire, et il avait fait, à propos du poëme de Fontenoi, une satire contre l'auteur et contre tous ceux qui y sont loués.
(4) Toujours le poëte Roy.

DÉLICATESSE.

La *délicatesse* est une variété de l'*élégance;* on pourrait la *définir* une *précision élégante.* Elle consiste, en effet, à saisir et à exprimer par des termes bien choisis les nuances qui distinguent les idées. Poussée à l'excès, cette qualité devient facilement un défaut; mais dans de certaines limites, elle est fort agréable et indique, tant dans l'écrivain qui la possède que dans le lecteur qui l'apprécie, une disposition peu commune à analyser les qualités des choses et à se rendre compte des moindres différences.

M. Sainte-Beuve nous donnera un court et joli exemple de cette qualité. Il a, dans une biographie intéressante intitulée *Une ruelle poétique sous Louis XIV*[1], fait connaître quelques-uns des poëtes les moins illustres du temps de Louis XIV. Voici le portrait qu'il trace de Pavillon, après avoir dit quelques mots de son ami Hesnaut :

L'aimable et moins hardi Pavillon n'était point ainsi. Je ne sais s'il se tourmenta beaucoup de la renommée; mais il ne la méprisait pas et crut la posséder suffisamment. Les trois quarts de sa longue vie, toute diaprée de madrigaux et de conseils à Iris, se passèrent dans les jouissances littéraires, sans envie; dans la goutte, sans aigreur. Il eut de la gloire dans sa chambre : également bien avec Boileau et avec Tallemant, il succédait aussi coulamment à Benserade dans l'Académie française, qu'à Racine dans l'Académie des inscriptions. « Il mourut âgé de soixante-treize ans, écrit l'honnête Niceron, ayant conservé jusqu'à son dernier moment son bon sens, sa réputation et ses amis. » Rien que cela! En pourrait-on dire autant aujourd'hui de beaucoup de nos grands hommes?

STYLE ACADÉMIQUE.

A propos de l'élégance et de la délicatesse, il convient de parler du style *académique,* dont on prononce trop souvent le nom sans savoir exactement ce qu'il signifie.

Le mot *style académique* se prend en effet quelquefois, en mauvaise part, pour un style figuré, chargé d'ornements, de métaphores, d'antithèses et d'épithètes, ainsi que le définit Sabatier, dans son *Dictionnaire de littérature*[2]. On conçoit que cette définition ou l'idée qu'elle présente ait été repoussée par quelques écrivains qui, obligés d'écrire les éloges des Académiciens ou de prononcer des discours devant les Académies, ne croyaient pas que ces défauts leur fussent absolument nécessaires.

Aussi d'Alembert dit-il à ce propos : « Je ne sais par quelle raison on appelle ce style *académique.* Ce n'est certainement pas celui de l'Académie française : il ne faut, pour s'en convaincre, que lire les ouvrages et les discours mêmes des principaux membres qui la composent. »

Expliquons clairement, s'il est possible, ce qu'il y a de vrai dans le reproche fait au style académique et dans la défense de d'Alembert. Et d'abord, qu'on ne croie pas que ce style est, comme le dit Sabatier, *essentiellement chargé d'ornements, de métaphores, d'antithèses et d'épithètes.* Ces qualités s'y trouvent fort souvent, et en trop grande quantité peut-être; mais d'où vient cela? de la situation même, et de l'auditoire auquel on s'adresse. Le nom du style *académique* vient, en effet, de ce qu'on le trouve dans les discours prononcés devant les Académies, c'est-à-dire devant des personnes choisies, habituées aux formes de langage les plus élégantes, à un choix et à une finesse d'expression dont il est interdit de s'écarter.

Cette situation a quelques avantages; elle a aussi des inconvénients que feront bien comprendre les lignes suivantes extraites d'un article[1] où on rendait compte de la réception d'un nouveau membre (M. de Rémusat), et de l'éloge qu'il faisait de M. Royer-Collard, son prédécesseur.

« Son discours a été entendu avec un vif plaisir : on peut dire que c'est un modèle de ce style académique qui semble déguiser plutôt qu'exprimer la pensée, et où l'orateur se fait un jeu d'offrir à des auditeurs spirituels une suite d'énigmes à deviner, plutôt que des considérations grandes, sérieuses ou saisissantes. On ne saurait, en effet, compter le nombre des métonymies, des euphémismes, des métaphores, des allusions, des sous-entendus de toute sorte dont ce discours abonde, et qui, facilement compris des auditeurs, provoquaient sans cesse l'approbation générale, par cette disposition naturelle des hommes à remercier ceux qui ont compté sur leur esprit.

« Ce style n'est réellement à sa place que dans les discours d'apparat, au milieu d'assemblées brillantes de gens riches et désœuvrés; il ne serait pas supportable si une question vraiment importante était sérieusement débattue. En effet, les êtres réels, les individus n'apparaissent presque jamais ou ne jouent qu'un bien petit rôle; ce sont les idées générales qui font tout. Les révolutions, par exemple, mettent l'ordre légal au néant; mais on croirait qu'elles font cela toutes seules, et sans l'aide des révolutionnaires. M. de Rémusat ne nomme pas un seul de ceux que Royer-Collard a eu à combattre : il semble qu'il n'ait lutté toute sa vie que pour des abstractions et contre des abstractions; et que tout se soit passé dans le monde comme dans la tête d'un philosophe qui médite sur l'histoire. Ce défaut de vérité est certainement une des causes qui font que l'éloquence académique n'a pas ordinairement une longue durée, la postérité ne pouvant estimer beaucoup des allusions de plus en plus obscures à mesure que la distance augmente, et qui finissent par être tout à fait impénétrables. »

Le style académique n'est donc pas, comme

(1) *Portraits de femmes*, in-12, 1844, p. 328.
(2) Mot *Style*, t. III, p. 491.

(1) *Revue de l'Instruction publique*, p. 1037.

on paraît le croire trop souvent, un style mauvais en soi, et qu'il faut toujours écarter : son vrai défaut est qu'il entre dans des discours faits pour un auditoire choisi qu'on ne retrouve pas hors de l'enceinte des Académies. Les figures et les ornements qu'il recherche sont l'unique moyen de présenter sa pensée d'une manière agréable, piquante et qui excite les applaudissements.

Comme ce moyen ne consiste guère que dans la finesse des tours ou la délicatesse des expressions, l'effet s'en perd dans le tourbillon du monde et des affaires, et l'on regarde facilement comme un défaut ce qui, à sa place et à son moment, était, au contraire, une qualité.

Voilà pourquoi le nom de *style académique* entraîne souvent avec soi l'idée d'un blâme, qu'il est injuste cependant de généraliser ou de regarder comme inhérent à tous les ouvrages de ce genre.

Je transcris ici quelques lignes de Fontenelle, un des hommes assurément que ses dispositions naturelles menaient le plus directement à l'emploi de ce style, et qui, en effet, l'a employé dans tous ses ouvrages : on verra qu'il n'y a pas un mot à y reprendre. C'est le commencement de l'épître dédicatoire qu'il met au-devant de ses *Dialogues des morts*, et qu'il adresse à Lucien, l'inventeur de ce genre d'ouvrage :

Illustre mort, il est juste qu'après avoir pris une idée qui vous appartient, je vous en rende quelque sorte d'hommage. L'auteur dont on a tiré le plus de secours dans un livre est le vrai héros de l'épître dédicatoire; c'est lui dont on peut publier les louanges avec sincérité et qu'on doit choisir pour protecteur. Peut-être on trouvera que j'ai été bien hardi d'avoir osé travailler sur votre plan; mais il me semble que je l'eusse été encore davantage, si j'eusse travaillé sur un plan de mon imagination. J'ai quelque lieu d'espérer que le dessin qui est de vous fera passer les choses qui sont de moi; et j'ose vous dire que si, par hasard, mes dialogues avaient eu peu de succès, ils vous feraient plus d'honneur que les vôtres même ne vous en ont fait, puisqu'on verrait que cette idée est assez agréable pour n'avoir pas besoin d'être bien exécutée.

Ce petit passage est un modèle achevé du style académique : tout y est d'une vérité inattaquable, et pourtant beaucoup de phrases y sont manifestement des paradoxes; mais, restreintes au sens qu'explique Fontenelle ou prises du biais qu'il indique, elles ne sont plus que des assertions exactes. On admire la modestie et la retenue de l'auteur : et comment l'exprime-t-il? avec des phrases qui, dans leur sens absolu, sembleraient quelquefois indiquer une vanité excessive. Il y a plusieurs rapprochements qui ne se pouvaient présenter qu'à quelqu'un qui les eût soigneusement cherchés; mais enfin, tels qu'ils sont, on ne peut rien voir de plus juste ni de plus sensé. C'est là le bon style académique : non-seulement on l'entend, on le lit même avec plaisir quand on en comprend les applications fines ou délicates.

Mais lisez le même morceau à quelqu'un qui ne sache ce que c'est que Lucien, ni ce qu'il a fait, ni ce que c'est que Fontenelle ou ses *Dialogues des morts*, tout l'agrément de ce passage lui échappera; il s'étonnera peut-être qu'on puisse passer son temps à écrire des choses si peu nécessaires, ou si insignifiantes.

CONVENANCE.

La *convenance* en général, et en particulier la *noblesse* du style, sont encore des variétés de l'élégance; elles consistent à choisir des expressions en parfait rapport avec le sujet qu'on traite, ou qui même s'élèvent au-dessus du sujet, si celui-ci descend trop bas pour que le langage le suive.

Quand le sujet est un peu élevé, la convenance devient *noblesse*, et cette qualité peut se trouver même dans des sujets communs et bas, si l'expression conserve toujours cette dignité et cette forme polie qui caractérise la bonne compagnie.

Dans ce sens, la *noblesse* est certainement une des qualités les plus estimables que puissent posséder les écrivains. Boileau a dit très justement[1] :

Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.

En effet, les hommes polis et bien élevés, et les gens grossiers, ne s'expriment pas de même dans des circonstances absolument pareilles : le langage des premiers a de la noblesse; celui des seconds est tout de suite bas et ignoble : c'est le premier qu'il faut choisir.

La comparaison de deux passages représentant des pensées semblables dans des situations exactement les mêmes, montrera, ce me semble, ce que c'est que la noblesse et l'absence de cette qualité, mieux que de longues dissertations.

Les premiers vers sont de Racine dans *Andromaque*[2]. Hermione, excitant Oreste à la venger de Pyrrhus, qui veut épouser Andromaque, lui dit pour le déterminer à tuer son rival :

Ah! c'en est trop, seigneur :
Tant de raisonnements offensent ma colère :
J'ai voulu vous donner les moyens de me plaire;
Rendre Oreste content : mais enfin je vois bien
Qu'il veut toujours se plaindre et ne mériter rien.
Partez, allez ailleurs vanter votre constance
Et me laissez ici le soin de ma vengeance.
De mes lâches boutés mon courage est confus,
Et c'est trop en un jour essuyer de refus.
Je m'en vais seule au temple où leur hymen s'apprête;
Où vous n'osez aller mériter ma conquête:
Là, de mon ennemi je saurai m'approcher,
Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher;
Et mes sanglantes mains, sur moi-même tournées,
Aussitôt, malgré lui, joindront nos destinées :
Et, tout ingrat qu'il est, il me sera plus doux,
De mourir avec lui, que de vivre avec vous.

(1) *Art poétique*, chant I, v. 80.
(2) Acte IV, sc. 3.

Dans une situation toute pareille, l'auteur de *Charles VII chez ses grands vassaux*[1] fait ainsi parler Bérengère. Cette femme, répudiée par Charles de Salvoisy son mari, qui veut épouser Agnès, excite Yaqoub, un Africain amoureux d'elle, à tuer Charles de Salvoisy ; et comme Yaqoub, reculant devant l'idée de tuer son bienfaiteur, propose de remettre ce meurtre au lendemain, Bérengère lui répond :

Demain ! et cette nuit, dans cette chambre même,
Ainsi qu'il me l'a dit, il lui dira : je t'aime.
Demain !... et d'ici là, que ferai-je? Oh! tu veux
La nuit qu'à pleines mains j'arrache mes cheveux!
Que je brise mon front à toutes les murailles!
Que je devienne folle! Oh! demain !... mais tu railles!
Et si ce jour était le dernier de mes jours!
Si cette nuit d'enfer allait durer toujours!
Dieu le peut ordonner si c'est sa fantaisie.
Demain !... et si je suis morte de jalousie !...
Tu n'es donc pas jaloux, toi? tu ne l'es donc pas?

La différence du ton est frappante.

TRIVIALITÉ.

Le manque absolu de noblesse ou de convenance fait la *bassesse* ou la *trivialité* du style. Je n'ai pas besoin de dire qu'il n'y a jamais de bassesse de style à décrire les choses même les plus basses et les plus dégoûtantes, s'il y a utilité réelle dans cette description. Un médecin qui décrit une maladie de la peau, par exemple, ou qui suit pas à pas ses ravages, bien qu'il emploie les termes les plus communs et les plus fâcheux dans l'usage vulgaire, n'encourt pourtant pas le reproche d'écrire bassement. Il en est du style comme de la police d'une ville : l'utilité publique fait disparaître ce que certaines professions ont de sale ou d'odieux. Mais l'emploi de ces mêmes mots dans le style ordinaire, à plus forte raison dans la poésie, et quand il n'est pas nécessaire de s'en servir, constitue évidemment la *trivialité* du langage. Par la même raison, ce sont des plaisanteries basses que celles qui roulent sur des idées ou des mots du genre de ceux que nous avons indiqués tout à l'heure. Scarron a écrit en parlant de la mort d'un avare :

Ci-gît qui se plut tant à prendre,
Et qui l'avait si bien appris
Qu'il aima mieux mourir que rendre
Un lavement qu'il avait pris.

Peut-on rien trouver à la fois de plus bas et de plus froid que cette plaisanterie sur la mort, rapprochée sans nécessité d'un tel remède, et liée seulement par l'équivoque du mot *rendre*. Scarron, comme on le sait, courait après les plaisanteries, quelque mauvaises ou triviales qu'elles fussent ; d'autres écrivains sont tombés involontairement dans un défaut semblable.

C'est surtout dans l'emploi des métaphores et des figures de toute sorte que le pas est glissant, et qu'on rencontre facilement la trivialité, précisément parce que ces figures, faites pour embellir le discours, ne sont pas absolument nécessaires, et ne peuvent, par conséquent, excuser la bassesse des idées.

Je citerai ici un exemple peu connu, tiré d'un livre que les personnes dévotes lisent souvent avec fruit quant aux pensées, mais dont le style ne doit pas servir de modèle : je veux parler des *Pensées sur divers sujets, avec des réflexions morales* par le comte d'Oxenstiern. Cet homme, petit-neveu du grand chancelier de Suède de ce nom, avait embrassé la religion catholique en Italie ; un mariage malheureux, les douleurs de la goutte, la perte de ses biens qu'il avait consumés dans le luxe des cours, remplirent sa vieillesse d'amertume. Ce fut alors qu'il écrivit ses *Pensées*, toutes pleines du détachement des choses de ce monde, et bien dignes, sous ce rapport, de servir de sujet aux méditations religieuses ; mais le style doit faire écarter avec soin ce livre des mains des jeunes gens : qu'on en juge par les lignes suivantes. L'auteur dit[1], en parlant du fruit défendu :

Quoi qu'il en soit, si nous ignorons l'espèce de fruit qu'ils mangèrent, nous savons au moins qu'il fut de bien dure digestion, puisque la colique qu'en prirent nos premiers parents, a coûté la vie à tout le genre humain....

Assurément la pensée exprimée ici est très-bonne et très-salutaire ; mais les mots de *digestion* et de *colique*, appliqués à une chose toute morale comme le péché originel, produisent l'effet contraire à celui qu'attendait l'auteur ; il y aurait donc danger à mettre entre les mains des jeunes gens un livre qui pourrait, à l'insu et contre l'intention des maîtres, les habituer à rire des choses les plus sérieuses.

Je ne puis mieux terminer ce que j'ai à dire de la bassesse du style, que par les remarques à la fois justes et fines de Marmontel sur ce point[2] :

« Ce qui étonnera peut-être, dit-il, c'est que le genre noble, soit d'éloquence, soit de poésie, n'exclut que la bassesse de convention, et admet comme susceptible d'ennoblissement ce qui n'est bas que de sa nature. Félix, dans *Polyeucte*[3], dit en parlant des sentiments qui s'élèvent dans son âme :

J'en ai même de bas, et qui me font rougir;

et ces sentiments de crainte, d'intérêt, de basse politique, développés en beaux vers, ne sont pas indignes de la tragédie. Rien de plus bas moralement que le caractère de Narcisse dans *Britannicus*, et poétiquement il a autant de noblesse que celui d'Agrippine et que celui de Né-

(1) Acte V, sc. 2.

(1) T. I, p. 266, la Haye, 1744.
(2) *Encyclopédie*, mot *Bas*.
(3) Acte III, sc. 5.

ron. Que l'on nous présente, au contraire, ou une image ou une idée à laquelle la mode et l'opinion aient attaché le caractère de bassesse, elle nous choquera. Qui pourrait entendre aujourd'hui sur nos théâtres la fille d'Alcinoüs dire qu'Ulysse l'a trouvée lavant la lessive? qui pourrait entendre Achille dire qu'il va mettre à la broche les viandes de son souper? ou Agamemnon dire que, lorsque Briséis sera vieille, il l'emploiera à lui faire son lit? Encore, à force d'art, peut-on déguiser au besoin, en termes figurés ou vagues, la bassesse de l'idée sous la noblesse de l'expression. Mais ce qui est bas dans les termes aurait beau être sublime et grand, soit dans le sentiment, soit dans la pensée, la délicatesse de notre goût est inexorable sur ce point. »

SECTION TROISIÈME.

QUALITÉS ACCIDENTELLES DU STYLE.

CHAPITRE SEPTIÈME.

GAITÉ.

STYLE GAI.

Le style est *gai*, *plaisant* ou *enjoué*, quand l'auteur expose avec légèreté, ou sous une forme grotesque, ou avec quelque contradiction bizarre, et quelquefois en se moquant lui-même de ce qu'il dit, les circonstances d'une action, les détails d'un discours ou d'un entretien.

La *gaîté* dans le style n'appartient ni à toutes les époques, ni à tous les idiomes : ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle est en quelque sorte innée dans la langue française, et qu'elle forme le caractère le plus saillant de nos premiers conteurs.

On trouvera des modèles de ce style plaisant dans Molière et tous nos comiques, dans Boileau et quelques-uns de nos satiriques, dans La Fontaine et quelques-uns de ceux qui ont écrit des contes, dans madame de Sévigné et plusieurs de nos épistolaires, dans Hamilton et beaucoup de nos romanciers.

Ce caractère a été porté à un tel degré de perfection, il est devenu si commun chez nous, qu'à la fin du siècle dernier des souverains étrangers ont pensionné des hommes de lettres habitant Paris, et chargés de les tenir au courant, dans une correspondance régulière, de tout ce qui se faisait de curieux dans la capitale.

Plusieurs recueils bien connus des amateurs de livres ont ainsi pris naissance. Je me borne à extraire ici de la *Correspondance littéraire* de La Harpe[1], une narration fort piquante et peu connue :

Préville aujourd'hui bouleverse tout à la Comédie. C'est lui qui a excité la querelle entre les comédiens et madame Duvivier, autrefois madame Denis, au sujet de la statue de M. de Voltaire, querelle qui a occupé longtemps toutes les puissances et qu'on a eu beaucoup de peine à terminer. Madame Denis avait offert à l'Académie la statue en marbre de Voltaire[1] assis, chef-d'œuvre du ciseau de Houdon, et l'Académie l'avait acceptée avec reconnaissance. Dans ces entrefaites, madame Denis a jugé à propos de faire un mariage qui n'a pas été approuvé, et qui a éloigné de sa maison les gens de lettres qu'y attirait le respect pour la mémoire de son oncle, et la considération qui en rejaillissait sur la nièce. Quand elle a vu qu'ils l'abandonnaient, elle a imaginé, pour s'en venger, d'offrir la statue aux comédiens français, et s'est fait écrire à ce sujet une grande lettre emphatique par Gerbier, avocat de la Comédie, grand orateur au palais, mais fort médiocre écrivain. La reconnaissance, dit-on, n'est pas la vertu des comédiens : ils l'ont du moins prouvé cette fois. Madame Duvivier pouvait se flatter avec raison que la statue d'un grand homme qui avait été soixante ans le bienfaiteur de la Comédie française, serait honorablement placé dans le foyer de la nouvelle salle; mais elle ne savait pas que Voltaire avait à la Comédie un ennemi, qu'en effet il était assez difficile de soupçonner, et un ennemi qui a un grand crédit. Cet homme, qui a pris l'auteur de *Zaïre* dans une haine effroyable, c'est Préville; et voici pourquoi. Préville, excellent comédien, voudrait bien être le premier homme du monde; cependant, comme il est encore plus difficile de faire de bonnes comédies que de les bien jouer, il s'est résigné à céder le premier rang à Molière, mais à condition qu'il aurait le second. En conséquence, il a fait élever le buste de Molière sur un grand socle placé près de la cheminée du foyer, et a fait mettre Voltaire au garde-meuble, en criant qu'il était indécent que Voltaire fût assis, tandis que Molière, Corneille, Racine (il citait ces deux derniers par complaisance), n'avaient qu'un simple buste comme les autres. Plaisante raison! comme si la statue de Voltaire empêchait qu'on en fît de pareilles pour Corneille et Racine; et comme s'il était défendu d'honorer la mémoire d'un grand homme jusqu'à ce qu'on ait rendu le même honneur à ses confrères! Quoi qu'il en soit, Préville l'emporta. Grandes plaintes de madame Duvivier. Le directeur des bâtiments et le gentilhomme de la chambre interposent leur autorité. Pour conclusion, la statue est placée dans le vestibule, au milieu des laquais et des portiers; et Voltaire dans le foyer n'a que son bus

(1) Lettre 193.

(1) Son oncle.

comme les autres. Il est bon d'observer que les monuments érigés à Voltaire ont toujours été des pierres de scandale. La statue exécutée par Pigal aux frais des gens de lettres, n'a jamais pu être placée ailleurs que chez M. d'Hornoi, son neveu. C'était bien la peine que tout ce qu'il y a de plus illustre en France, fit une souscription pour accorder un honneur sans exemple, au plus grand poëte du siècle, et élever un monument qui devait être enseveli dans la bibliothèque d'un président des enquêtes!

STYLE BOUFFON.

Le style *bouffon* est sinon l'excès, au moins l'extrême limite du style gai. C'est celui où l'on admet les grosses plaisanteries, les réponses les plus folles et les plus propres à faire rire; quelquefois même des détails triviaux, mais qui enfin ne sont pas absolument blamâbles, parce qu'ils sont dans la nature.

Le Sage est un des écrivains qui ont le plus excellé dans ce style où la plaisanterie touche à la bouffonnerie. Son *Guzman d'Alfarache* est presque tout dans ce genre : le fond même du roman y prêtait assez. Le héros, que ses fredaines finissent par conduire aux galères, raconte ses aventures en les entremêlant de réflexions philosophiques; et l'on se doute bien que celles-ci ne sont pas celles d'un pécheur repentant, mais d'un homme qui, après avoir vu le monde sous toutes ses faces, et surtout du côté trivial et ridicule, le représente tel qu'il l'a trouvé.

Le chapitre où ce personnage nous apprend comment il fut traité dans l'hôtellerie où il arriva après s'être enfui de chez sa mère, est un exemple de style bouffon :

Je dis à l'hôtesse que j'allais à la cour, et je la priai de me donner promptement à manger. Alors elle me fit asseoir sur une escabelle boiteuse, devant une table de pierre qu'elle couvrit d'une nappe qui avait l'air d'un écouvillon de four. Ensuite elle me présenta quelques grains de sel dans un pot de terre cassé, et de l'eau dans un vaisseau de la même matière où ses poules buvaient ordinairement, avec un morceau de gâteau aussi noir que la nappe. Après m'avoir fait attendre un bon quart d'heure, elle me servit sur une assiette plus noire que de l'encre, une omelette, ou, pour mieux dire, un cataplasme d'œufs, etc.

Tous ces détails, bien que pris dans une nature basse et triviale, ne sont pourtant pas mauvais, parce qu'ils peignent avec une grande vérité l'état misérable des auberges d'Espagne à cette époque.

Il y a dans les comédies de Molière, lorsqu'il fait converser des valets ou des gens de basse condition, beaucoup de traits pareils qui excitent aussi les éclats de rire, moins à cause des idées en elles-mêmes, que par la vérité de la peinture.

Regnard est un de nos auteurs comiques qui ont le mieux su mettre à profit dans leurs bonnes scènes ces situations risibles et cette bouffonnerie de langage qu'on ne trouve sans doute au même degré que dans les pièces françaises.

La scène[1] où Hector, le valet du *Joueur*, énumère à Géronte, le père de son maître, leurs dettes et leurs ressources, est une des plus plaisantes d'une pièce où les scènes plaisantes abondent. Elle est terminée par ces vers :

Plus à mon maître est dû, du chevalier Figeac
Les droits hypothéqués sur un tour de trictrac.

GÉRONTE.

Que dis-tu?

HECTOR.

La partie est de deux cents pistoles :
C'est une dupe, il fait en un tour vingt écoles :
Il ne faut plus qu'un coup.

GÉRONTE, lui donnant un soufflet.

Tiens, maraud, le voilà,
Pour m'offrir un mémoire égal à celui-là;
Va porter cet argent à celui qui t'envoie.

HECTOR.

Il ne voudra jamais prendre cette monnoie.

GÉRONTE.

Impertinent maraud! va, je t'apprendrai bien
Avecque ton trictrac....

HECTOR.

Il a dix trous à rien.

STYLE BURLESQUE.

Le style *burlesque*, au moins dans le sens où l'on prend ce mot chez nous, est une autre nuance du style gai ou plaisant; mais c'en est la plus mauvaise espèce : car c'est le plaisant sans aucun choix, et où l'auteur accumule, sans les distinguer, le bon et le mauvais, et plus souvent le mauvais que le bon.

Marmontel a dépensé beaucoup d'esprit pour réhabiliter le burlesque[2]; il a beau dire, quand on vient à lire les exemples qu'il cite, il est impossible d'accepter aucunement ses éloges. « L'*Enéide travestie*[3] n'est autre chose qu'une mascarade, et cette mascarade n'est pas aussi grotesque qu'on le pense communément : ce sont des dieux et des héros déguisés en bourgeois de Paris, mais tous avec leur propre caractère, dont Scarron a saisi le côté ridicule avec beaucoup de justesse et d'esprit.... Quant au personnage qu'il a pris lui-même, c'est celui d'un conteur naïf et ignorant qui confond les temps et les mœurs, et qui fait parler tout son monde comme on parle dans son quartier. »

Jusqu'à présent cet éloge est très-raisonnable. On comprend, en effet, qu'un poëte, dans cette situation, peut produire des effets très-comiques, et j'en donnerai tout à l'heure un exemple. Mais voyons ce qu'entend précisément Marmontel. Il continue : « Tel est ce genre de comique; et si l'on l'on veut en avoir une idée plus juste, on peut le voir dans cette réponse de Jupiter aux plaintes de Vénus :

Ce dieu donc, des dieux le plus sage,
Se radoucissant le visage,

(1) Acte III, sc. 4.
(2) *Encyclopédie*, mot *Burlesque*.
(3) C'est ainsi que Scarron a intitulé l'imitation burlesque qu'il a faite du poëme de Virgile.

Et la prenant sous le menton,
Lui dit : Bon dieu, que dirait-on
Si l'on vous voyait ainsi faire?
N'avez-vous point honte de braire
Ainsi que la mère d'un veau?
Ah! vraiment, cela n'est pas beau:
Ne pleurez plus, la Cythérée,
Et prenez pour chose assurée,
Tout ce qu'a prédit le destin
D'Enée et du pays latin. »

Peut-on rien trouver de plus plat, de plus maussade que ce morceau. Marmontel avoue[1] que « ce comique qui naît du contraste du langage et de la personne, a souvent le défaut d'être grossier et bas. » Cela est vrai; mais c'est le moindre reproche qu'on puisse faire à Scarron et à tous ceux qui ont écrit dans son style. Le vice irrémédiable de ces vers et de tous les vers semblables, c'est de ne nous dire que des choses qui n'ont aucun intérêt, d'être semés de chevilles insupportables, d'être souvent écrits en un détestable jargon qui ne ressemble en rien au français. Qu'est-ce que c'est, par exemple, que cette expression : *Braire ainsi que la mère d'un veau?* A-t-on jamais parlé ainsi, même dans le langage le plus trivial?

Quant aux chevilles, ces vers en sont remplis. *Des dieux le plus sage, se radoucissant le visage, la prenant sous le menton, que dirait-on si l'on vous voyait ainsi faire? vraiment cela n'est pas beau*, etc., ne sont là que pour allonger la courroie; et, en somme, il n'y a pas une seule des pensées qui entrent dans ces douze vers qui méritât d'être écrite.

C'est là le défaut insupportable du style burlesque; c'est là ce qui justifie la condamnation portée par Boileau contre ce mauvais genre[2].

Toutefois, comme je le disais tout à l'heure, le caractère d'un conteur ou d'un auteur naïf et ignorant, qui confond les temps et les mœurs, peut amener des idées et des expressions très-plaisantes; mais ce n'est pas là du tout ce que nous appelons le *style burlesque*. Nous trouvons des exemples de cette situation dans un grand nombre de nos parodies, et dans quelques pièces comiques faites exprès de ce caractère.

Tel est, par exemple, le *Démocrite amoureux* de Regnard, où l'auteur a transporté au ve siècle avant l'ère chrétienne les personnages, les habits, les coutumes du règne de Louis XIV. C'est là que Strabon, le valet de Démocrite, se félicitant « d'avoir pris sa part de deux repas exquis, et d'être déjà vêtu *comme un marquis*, » fait la leçon à Thaler sur sa manière de se tenir et de se présenter à la cour[3] :

Malgré tes beaux habits, ton air gauche et sauvage
Tient encore à mes yeux quelque peu du village.
Plante-toi sur tes pieds; te voilà comme un sot;
L'on aurait plus d'honneur d'habiller un fagot.
Des airs développés; allons, fais-toi de fête,
Remue un peu les bras, balance-toi la tête;
De la vivacité, danse, prends du tabac;
Ne tends pas tant le dos; renfonce l'estomac.
(Il lui donne un coup dans le dos et un autre dans l'estomac.)

Voilà ce qui est très-amusant et très-comique; mais aussi il n'y a rien là dedans qui soit inutile, rien qui ressemble aux idées communes et triviales que nous avons blâmées tout à l'heure : c'est du style très-plaisant, bouffon même, si l'on veut; ce n'est pas du burlesque.

CHAPITRE HUITIÈME.

FINESSE.

STYLE FIN.

Le style *fin* est celui dans lequel on multiplie les pointes, les antithèses, les rapprochements, l'abus des termes, les sous-entendus, les demi-mots, les insinuations, les épigrammes, etc.

Le style fin n'est donc pas toujours un bon style : car il exige, pour être compris, une contention d'esprit qui devient promptement fatigante. C'est cet inconvénient que représente Molière dans les *Femmes savantes*, quand il fait dire à Chrysale, en parlant de Trissotin[1] :

On cherche ce qu'il dit après qu'il a parlé;

et à Henriette[2] :

Les doctes entretiens ne sont pas mon affaire.
J'aime à vivre aisément, et, dans tout ce qu'on dit,
Il faut se trop peiner pour avoir de l'esprit :
C'est une ambition que je n'ai point en tête;
Je me trouve fort bien, ma mère, d'être bête,
Et j'aime mieux n'avoir que de communs propos,
Que de me tourmenter pour dire de bons mots.

Mais le style fin ne tombe pas toujours dans cet excès. Quand les pensées y sont naturelles, que les traits n'y viennent qu'à leur place et sans prétention, ce style est très-agréable, et le lecteur sait bon gré à l'écrivain de lui offrir des pensées assez délicates pour n'être pas comprises de tout le monde.

Madame de Sévigné écrit à sa fille[3] :

Il n'y a pas un mot dans vos lettres qui ne me soit cher : je n'ose *les lire* de peur de *les avoir lues*.

La finesse de cette expression consiste dans la différence entre le présent *lire*, et le passé *avoir lu*. Comme pour madame de Sévigné *lire* ces lettres est un plaisir actuel, les *avoir lues* n'est plus qu'un plaisir passé qui ne saurait avoir la même vivacité; elle exprime fort agréablement la nuance qu'elle trouve entre les deux.

Le reproche que la même dame fait ailleurs[4]

(1) *Encyclopédie*, mot *Burlesque*.
(2) *Art poétique*, chant I, v. 81.
(3) Acte II, sc. 3.

(1) Acte II, sc. 7.
(2) Acte III, sc. 6.
(3) 5 juillet 1671.
(4) Lettre du 12 juillet 1671.

à sa fille de ne lui avoir pas écrit régulièrement, est tourné aussi très-finement; elle a l'air de faire tomber le tort sur elle-même :

Je n'ai reçu qu'une lettre de vous, ma chère fille; j'en suis un peu fâchée. J'en avais deux ordinairement. Il est dangereux de s'accoutumer à des soins tendres et précieux comme les vôtres; on *ne s'en passe qu'avec peine.*

Ces exemples montrent que la *finesse* du style est bien loin d'être incompatible avec le naturel.

Hamilton, Fontenelle, Voltaire se sont souvent distingués dans ce style, ainsi que tous ceux de nos écrivains qui se sont exercés dans le genre badin : car c'est une des qualités les plus saillantes du génie français, que de mettre dans les sujets légers et amusants des réflexions philosophiques appropriées, et presque toujours exprimées d'une manière piquante et gracieuse.

Qu'y a-t-il, par exemple, de plus agréable que ce commencement de lettre de Voltaire à M. de Cideville [1] :

Il n'arrive que trop souvent
Que, tandis qu'on monte sa lyre,
Et qu'on arrange un compliment
Pour notre ami qui nous inspire,
Notre ami loué hautement,
Prend ce temps-là, tout justement,
Pour mériter une satire.

Vous me prodiguez, mon cher ami, les plus beaux éloges sur cette noble philosophie avec laquelle je refuse les invitations des rois, et vous me louez de préférer ma petite retraite du faubourg Saint-Honoré aux palais de Berlin et de Charlottenbourg. Savez-vous que j'ai reçu votre épître quand j'étais en chemin pour aller faire ma cour au roi de Prusse?

Cependant, ce n'est pas au prince,
Au conquérant d'une province,
Au politique, au grand guerrier,
Que je vais porter mon hommage;
C'est au bel esprit, c'est au sage,
Que je prétends sacrifier :
Voilà l'excuse du voyage.

Puisqu'il a daigné jouer lui-même *Jules César*, dans une de ses maisons de plaisance, avec quelques-uns de ses courtisans, n'est-il pas bien juste que je quitte pour lui les Visigoths qui ne veulent pas qu'on joue *Jules César* en France? et faut-il que je me prive du plaisir de voir un savant, un bel esprit, enfin un homme aimable, parce qu'il porte malheureusement des couronnes électorales, ducales et royales?

J'admire en lui l'esprit facile
Toujours vrai, mais toujours orné;
Et c'est un autre Cideville
Qui, par malheur, est couronné.

Un Diogène insupportable,
Moitié sophiste et moitié chien,
Croit placer le souverain bien
A donner tous les rois au diable
Pour moi, je suis plus sociable :
Je hais, il est vrai, tout lien;
Mais être roi ne gâte rien,
Lorsque d'ailleurs on est aimable.

(1) 27 juin 1743.

FINESSE AFFECTÉE.

Toutefois il est facile de tomber dans l'affectation; c'est le défaut de l'abbé de Voisenon, connu par quelques comédies et par des contes ingénieux, mais bien peu convenables pour un prêtre. Ces contes sont tous écrits dans ce style rempli d'une *finesse affectée*. Quelques lignes de son *Histoire de la félicité* nous en donneront un exemple :

A force d'aller dans le monde, j'en pris insensiblement les usages; à force d'entendre des sottises, je me déshabituai d'en dire; mais à force d'aller avec des gens qui en faisaient, je ne pus me dispenser d'en faire. De l'extrême simplicité je passai à l'extrême étourderie. Ces deux excès se touchent; c'est le défaut de réflexion qui les produit tous deux : on ne s'en garantit qu'en s'accoutumant à penser : mais c'est un parti que tout le monde ne peut pas prendre. Je remarquai que chacun vantait le bonheur et se plaignait du malheur : je ne concevais pas pourquoi on avait la maladresse de trouver l'un plutôt que l'autre, et je n'avais pas encore assez de raison pour sentir que les routes qu'on prend pour arriver au bonheur sont presque toujours celles qui vous en éloignent.

On remarque ici, dès l'abord, ces répétitions *à force d'aller..., à force d'entendre..., à force d'aller...;* ces oppositions *l'extrême simplicité, l'extrême étourderie; le bonheur* et *le malheur; les routes prises pour arriver à l'un et qui mènent à l'autre;* cette observation épigrammatique *qu'on se garantit des excès en s'accoutumant à penser;* mais *que c'est un parti que tout le monde ne peut pas prendre....* Ce sont ces figures multipliées, et beaucoup trop fréquentes chez Voisenon, qui font la finesse de son style.

Les phrases suivantes, que je choisis dans le même livre, prouveront plus clairement encore ce que je veux dire; je me bornerai à indiquer par des caractères italiques les expressions que je veux faire remarquer :

J'ai remarqué souvent que tous les faux bonheurs ont *un point de vue* comme certains tableaux dont les beautés diminuent et disparaissent à mesure qu'on en approche....

Nous [1] passions notre vie en petites contradictions qui jettent plus d'amertume dans le commerce que les torts décidés. Nous fûmes *assez heureux* pour *perdre patience, assez sincères* pour nous le dire, et *assez sages* pour nous séparer sans éclat, sans donner des scènes au public....

Je devins ambitieux.... la *montagne des honneurs* est bien escarpée; il faut ou *trop de mérite* ou *trop de mauvaises qualités* pour y arriver. Mais on est aveugle sur soi-même. Et parce que j'avais eu *assez de talents pour faire le malheur de quelques femmes*, je m'en croyais *assez pour faire le bonheur d'un Etat.*

Je me retirai rempli de haine pour les grandeurs et pour les hommes, mais désespéré de sentir que je n'en pouvais pas être regretté. On souffre bien plus *des sentiments qu'on inspire* que de *ceux qu'on ressent;* rien n'est si humiliant que de ne pouvoir pas *être estimé* de ceux qu'on a le *droit de mépriser.* Un ambitieux per-

(1) Deux époux.

met *le mépris*, pourvu qu'il *soit élevé :* un homme déplacé soutient le *malheur* pourvu qu'*il ne soit pas méprisé*. J'allais *mourir de chagrin* d'avoir perdu un poste qui m'allait faire *mourir d'ennui*, lorsque je rencontrai un sage qui dissipa mes ténèbres et qui me montra *le bonheur* en me prouvant que jusqu'alors je n'avais fait que *changer de malheur*.

On comprend combien il est facile, en suivant cette voie, de tomber dans l'excès le plus détestable, et de rencontrer un style si *pointu*, si recherché, que ce n'est plus que du galimatias. On en trouve un exemple plaisant dans une lettre de madame de Sévigné [1], où cette dame, s'apercevant elle-même qu'elle vient de faire une phrase fort peu intelligible, s'interrompt pour faire remarquer elle-même ce défaut :

Je ne puis m'imaginer ses allures, comme celles de M. de La Rochefoucault. Elles sont bien différentes de celles que l'on a, quand on travaille à les mériter. Ceci n'est-il point un peu *labyrinthe?* L'entendez-vous? Cela s'appelle des *choses fines*.

Madame de Sévigné appelait *labyrinthe* les amphigouris et les pensées entortillées d'où l'on ne pouvait pas sortir. Elle applique avec juste raison ici cette qualification à une phrase fort peu compréhensible, en effet, et qui lui était échappée : elle a mieux aimé la condamner que de l'effacer, et cela fait honneur à son esprit.

On raconte, à propos de cette prétention au style fin et spirituel, un mot de Fontenelle qu'on sera bien aise de trouver ici, parce qu'il montre combien cet abus de l'esprit peut devenir quelquefois détestable. Le chansonnier Collé avait fait, à l'époque où l'on avait la manie des amphigouris, un couplet qui n'avait aucun sens, et que voici :

Qu'il est heureux de se défendre
Quand le cœur ne s'est pas rendu;
Mais qu'il est fâcheux de se rendre
Quand le bonheur est suspendu :
Souvent par un malentendu
L'amant adroit se fait entendre.

Ce badinage avait tellement l'air de signifier quelque chose, que Fontenelle, en l'entendant chanter chez madame de Tencin, crut le comprendre, et pria de le recommencer pour le saisir mieux. Madame de Tencin interrompit le chanteur et dit à Fontenelle : « Ma grosse bête [2], ne vois-tu pas que ce couplet n'est que du galimatias? — Il ressemble si fort, répondit Fontenelle, à tous les vers que j'entends lire ou chanter ici, qu'il n'est pas étonnant que je m'y sois mépris. »

Une des sources les plus fécondes du style fin, ce sont sans contredit les rapports ambigus, ou les équivoques qui résultent de la position des mots. Il peut sembler bizarre qu'un défaut aussi considérable que l'équivoque soit présenté ici comme contribuant à donner une qualité au style; mais c'est qu'elle nous donne quelquefois le moyen de faire entendre, sans blesser personne, une pensée critique ou mordante qu'il serait grossier d'exprimer ouvertement.

(1) 9 août 1671.
(2) C'était un nom d'amitié qu'elle lui donnait.

ÉQUIVOQUES FINES.

Le grand nombre de mots généraux et relatifs que nous avons en français, et l'usage presque continuel que nous faisons de ces mots, ont rendu très-communs chez nous ces rapports douteux, et ont donné ainsi à notre conversation une foule de réparties piquantes dont on ne sera pas fâché de trouver ici quelques exemples.

En voici un où ce que je veux dire paraîtra dans toute sa simplicité : Cinq-Mars, un peu maltraité par Louis XIII, à l'occasion de quelques critiques hasardées qu'il faisait d'un rapport de Fabert, sortit de la chambre en disant à Fabert d'un air irrité : « Monsieur..., je vous remercie. — Que dit-il? s'écria le roi; je crois qu'il vous menace. » Fabert répondit :

Non sire, *on* n'ose faire des menaces en votre présence, et ailleurs *on* n'en souffre pas.

Il est visible que le premier *on* se rapporte à Cinq-Mars, et le second à Fabert, l'un et l'autre étant d'ailleurs compris sans difficulté sous la généralité du mot *on*. Toutefois, Fabert assurément ne voulait mettre dans cette expression aucune finesse, et, en effet, il n'y en a pas.

Il n'en est pas de même dans cette admirable scène du *Tartufe* [1], où Elmire, qui a fait cacher Orgon sous la table, pressée par les sollicitations de l'imposteur, lui répond par ces vers, que Tartufe prend pour lui, quoique dans la pensée d'Elmire ils aillent à son mari :

Enfin, je vois qu'il faut se résoudre à céder;
Qu'il faut que je consente à vous tout accorder;
Et qu'à moins de cela je ne dois point prétendre
Qu'*on* puisse être content et qu'*on* veuille se rendre.
Sans doute il est fâcheux d'en venir jusque-là,
Et c'est bien malgré moi que je franchis cela;
Mais puisque l'*on* s'obstine à m'y vouloir réduire,
Puisqu'*on* ne veut point croire à tout ce qu'*on* peut dire,
Et qu'*on* veut des témoins qui soient plus convaincants,
Il faut bien s'y résoudre, et contenter les *gens*.

Dans ce passage, *on* désigne Orgon, Tartufe et Elmire. Les spectateurs qui sont dans la confidence ne peuvent éprouver aucun embarras : ils rapportent toujours le mot à sa véritable signification; mais chacun des personnages entend pour lui et pour lui seul ce qu'Elmire peut appliquer à l'autre.

C'est un artifice de langage dont Molière a fait plusieurs fois usage, et dont je ne me rap-

(1) Acte IV, sc. 5.

pelle pas qu'on pût trouver d'exemple bien marqué dans les langues anciennes.

Déjà, dans l'*Ecole des maris*[1], il avait fait exprimer à Isabelle dans un discours à double sens son amour pour Valère, malgré la présence de Sganarelle, qui prenait pour lui ce qu'elle disait d'agréable à son amant, et appliquait à l'amant ce qu'elle disait de mortifiant pour lui-même :

Oui, je veux bien qu'on sache, et j'en dois être crue,
Que le sort offre ici deux objets à ma vue
Qui m'inspirant pour eux différents sentiments,
De mon cœur agité font tous les mouvements.
L'un, par un juste choix où l'honneur m'intéresse,
A toute mon estime et toute ma tendresse;
Et *l'autre*, pour le prix de son affection,
A toute ma colère et mon aversion.
La présence de *l'un* m'est agréable et chère :
J'en reçois dans mon âme une allégresse entière;
Et *l'autre*, par sa vue, inspire dans mon cœur
De secrets mouvements et de haine et d'horreur.
Me voir femme de *l'un* est toute mon envie,
Et plutôt qu'être à *l'autre*, on m'ôterait la vie.
Mais c'est assez montrer mes justes sentiments
Et trop longtemps languir dans ces rudes tourments.
Il faut que *ce que j'aime*, usant de diligence,
Fasse à *ce que je hais* perdre toute espérance,
Et qu'un heureux hymen affranchisse mon sort
D'un supplice pour moi plus affreux que la mort.

Plus tard, dans les *Femmes savantes*[2], Molière a placé une dispute entre Clitandre et Trissotin, où le mépris que le premier montre au second est caché tout entier sous des termes généraux, que le public applique à Trissotin, bien que celui-ci puisse à toute force ne pas se les appliquer :

CLITANDRE.
Mais j'aimerais mieux être au rang des ignorants
Que de me voir savant comme *certaines gens*.
TRISSOTIN.
Pour moi, je ne tiens pas, quelque effet qu'on suppose,
Que la science soit pour gâter quelque chose.
CLITANDRE.
Et c'est mon sentiment qu'en faits comme en propos,
La science est sujette a faire de *grands sots*.
TRISSOTIN.
Le paradoxe est fort.
CLITANDRE.
Sans être fort habile,
La preuve m'en serait, je pense, assez facile.
Si les raisons manquaient, je suis sûr qu'en tout cas
Les exemples frappants ne me manqueraient pas.
TRISSOTIN.
Vous en pourriez citer qui ne concluraient guère.
CLITANDRE.
Je *n'irais pas bien loin* pour trouver mon affaire.
TRISSOTIN.
Pour moi, je ne vois pas ces exemples fameux.
CLITANDRE.
Moi, je *les vois si bien* qu'ils me *crèvent les yeux*.
TRISSOTIN.
J'ai cru jusqu'à présent que c'était l'ignorance
Qui faisait les grands sots, et non pas la science.
CLITANDRE.
Vous avez cru fort mal, et je vous suis garant
Qu'un *sot savant* est *sot* plus qu'un *sot ignorant*.
TRISSOTIN.
Le sentiment commun est contre vos maximes,
Puisqu'ignorant et sot sont termes synonymes.
CLITANDRE.
Si vous le voulez prendre aux usages du mot,
L'alliance est plus grande entre *pédant et sot*.
TRISSOTIN.
La sottise avec l'un se fait voir toute pure.
CLITANDRE.
Et l'étude *dans l'autre* ajoute à sa nature.
TRISSOTIN.
Le savoir garde en soi son mérite éminent.
CLITANDRE.
Le savoir *dans un sot* devient *impertinent*.
TRISSOTIN.
Il faut que l'ignorance ait pour vous de grands charmes,
Puisque pour elle ainsi vous prenez tant les armes.
CLITANDRE.
Si pour moi l'ignorance a des charmes si grands,
C'est depuis qu'à mes yeux s'offrent *certains savants*.
TRISSOTIN.
Ces *certains savants*-là peuvent, à les connaître,
Valoir *certaines gens* que nous voyons paraître.
CLITANDRE.
Oui, si l'on s'en rapporte à ces *certains savants*;
Mais on n'en convient pas chez ces *certaines gens*.

(1) Acte II, sc. 14.
(2) Acte IV, sc. 3.

MOTS A DOUBLE SENS.

Voltaire raconte que la première représentation de *Tartufe* fut faite à Paris le 5 août 1667. Le lendemain on allait le rejouer, l'assemblée était la plus nombreuse qu'on eût jamais vue, il y avait des dames de la première distinction aux troisièmes loges, lorsqu'il arriva un ordre du premier président du parlement portant défense de jouer la pièce. C'est à cette occasion qu'on prétend que Molière dit à l'assemblée :

Messieurs, nous allions vous donner le *Tartufe*, mais M. le premier président ne veut pas qu'on *le* joue.

L'équivoque repose ici sur le pronom *le*, qui peut se rapporter au *Tartufe* ou au *président*. Si on le rapporte au *Tartufe*, le sens est que le président ne veut pas qu'on joue la pièce; la phrase est tout à fait inoffensive : mais si on le rapporte au premier président, c'est dire qu'en jouant le *Tartufe* on jouerait ce magistrat, que, par conséquent, c'est un hypocrite et un imposteur. On voit qu'il n'est guère possible de faire une plus sanglante épigramme.

Dans le *Démocrite amoureux* de Regnard[2] on trouve une équivoque très-fine et très-mordante, fondée sur l'ellipse que nous faisons habituellement du verbe *être* ou d'un autre verbe après le *que* comparatif. Strabon, valet de Démocrite, a reconnu que son maître, malgré toute sa philosophie, est amoureux et jaloux de la jeune Criséis; il se moque de lui et se plaît à le tourmenter en lui montrant un rival heureux dans le jeune roi d'Athènes, Agélas, qui aime en effet Criséis et en est aimé :

(1) *Vie de Molière*, etc., escam. du *Tartufe*.
(2) Acte II, sc. 5.

Que diriez-vous qu'un roi, cherchant à plaire,
Comme un aventurier donnât dans la bergère?

DÉMOCRITE.

J'en rirais tout à fait.

STRABON.

Que nous serions heureux!
Notre fortune ici serait faite à tous deux.
L'amour est, je l'avoue, une belle manie :
Les hommes sont bien fous; rions-en, je vous prie.
Je les trouve, à présent, presque aussi sots que *vous*.

C'est-à-dire aussi sots que *vous les trouvez*, parce que Démocrite riait sans cesse de la folie des hommes; ou, aussi sots que *vous l'êtes vous-même*, et c'est le sens que veut faire entendre Strabon.

Le jeu de mots qui termine l'épigramme suivante de Rousseau, contre Danchet[1] est fondé sur l'équivoque du mot *froid*, qui s'entend au physique de ce qui n'a qu'une température basse, et au moral d'un ouvrage mauvais et ennuyeux :

Pour disculper ses œuvres insipides
Danchet accuse et le froid et le chaud :
Le froid, dit-il, fit choir mes *Héraclides*
Et la chaleur fit tomber mon *Lourdaud*.
Mais le public, qui n'est point en défaut,
Et dont le sens s'accorde avec le nôtre,
Dit à cela : Taisez-vous, grand nigaud,
C'est le *froid* seul qui fit choir l'un et l'autre.

On rapporte du comte d'Artois, qui fut depuis le roi Charles X[2], un mot équivoque bien piquant et bien fin. La reine Marie-Antoinette disputait avec sa belle-sœur, la comtesse de Provence, et essayait de lui faire sentir combien la maison de Savoie était, selon elle, au-dessous de la maison d'Autriche, qui ne le cédait pas même, ajouta-t-elle, à celle des Bourbons. Le comte d'Artois, resté muet jusqu'alors, prit la parole, et, sans sortir aucunement du respect dû à la reine, lui dit en riant :

Jusqu'ici, madame, j'ai craint de me mêler de la conversation, vous croyant fâchée; mais, pour le coup, je vois bien que vous *plaisantez*.

Vous plaisantez, appliqué à la dispute, veut dire que c'est une dispute pour rire, où l'on n'est pas irrité l'un contre l'autre; c'est le sens apparent, et qui n'a rien que de très-doux. Appliqué à ce que l'on soutient, il veut dire que cela n'a pas le sens commun. C'est le sens que voulait faire entendre le comte d'Artois, et, en effet, dans les idées que l'on avait alors de la noblesse, nulle famille ne pouvait entrer en comparaison avec la maison de France, qui remontait non-seulement jusqu'à Hugues Capet et ses aïeux par descendance mâle, mais jusqu'à Pépin le Bref ou Pépin de Herstall par les femmes, et, selon quelques auteurs, jusqu'à Pharamond lui-même.

Un jour Rivarol rencontra Florian, qui marchait devant lui avec un manuscrit qui sortait de sa poche; il l'aborda, et lui dit[1] :

Ah! monsieur, si l'on ne vous *connaissait* pas, on vous volerait.

L'équivoque tombe ici sur le mot *connaître*, qui signifie dans le monde avoir familiarité ou amitié avec quelqu'un. Dans ce sens, le mot de Rivarol est une politesse banale : on vous prendrait vos manuscrits, si l'on n'était pas de vos amis. Mais *connaître*, dans son sens propre, signifie autre chose : connaître un auteur, c'est le juger, l'apprécier. Dans ce dernier sens, la phrase de Rivarol veut dire que les manuscrits de Florian ne valent pas la peine qu'on les prenne. On ne peut rien dire de plus piquant à un auteur.

On trouve dans les *Mémoires de Fleury*[2] un mot peu connu de François de Neufchâteau à l'empereur, mot que ce poëte regardait comme très-hardi, et dont la hardiesse reposait sur un double sens dont il avait adroitement profité. L'empereur avait demandé à François de Neufchâteau et à quelques autres gens de lettres un rapport sur la comédie française. Le travail n'avançant pas assez vite à son gré, un jour, il retint les rapporteurs au Louvre, et les invita à terminer sans désemparer; puis, dînant avec Réal, il lui dit comment il les avait en quelque sorte mis sous clef. Réal fit alors l'observation que les rapporteurs feraient leur rapport, mais qu'ils ne dîneraient pas; et Napoléon, qui mangeait alors un excellent pâté de foie d'oie, ordonna qu'on leur servît à dîner, et qu'on leur donnât comme principale pièce le pâté que Sa Majesté venait d'entamer. Le lendemain, l'empereur causant avec eux, leur disait : « J'ai trouvé ce pâté de foie gras excellent, et vous messieurs? » A ces mots, tous de s'incliner et de renchérir. « Et vous, M. de Neufchâteau, vous ne parlez pas; est-ce que vous n'avez pas trouvé le pâté bon? —

Ma foi, sire, il était trop *salé*. »

Ce dernier mot, s'il ne s'entendait que de l'assaisonnement du pâté, était certes bien innocent; mais il y a un autre sens, que Neufchâteau faisait entendre assez finement. *Salé, trop salé*, se dit très-souvent, chez nous, par métaphore, des circonstances fâcheuses qui accompagnent une action. Neufchâteau avait, sans doute, été blessé de la façon cavalière dont l'empereur lui avait imposé l'ordre de finir immédiatement un travail qu'il eût voulu faire à son aise, et c'est en parlant de ces circonstances, qu'il trouvait encore *trop salé* un pâté qu'il eût sans doute jugé excellent s'il l'avait mangé chez lui[3].

(1) Liv. III, épigr. 12.
(2) *Mémoires de Fleury*, ch. 20.

(1) *Esprit de Rivarol*, p. 164.
(2) T. II, ch. 7.
(3) Les mots à double sens et les rapports équivoques sont les deux sources de la finesse du discours; ils demandent à l'auditeur, pour être compris, de l'attention et de la présence d'esprit.

CHAPITRE NEUVIÈME.

ÉNERGIE.

STYLE ÉNERGIQUE.

Le style *simplement sublime*, ou style *sublime* proprement dit, qu'on ferait peut-être mieux de nommer style *énergique*, est celui où les pensées les plus grandes sont exprimées par des mots très-simples, dont le seul effet est alors d'en bien faire comprendre le sens, celui-ci étant toujours au-dessus de toutes les figures possibles et de tous les embellissements du langage.

Longin cite un exemple remarquable de ce style quand il écrit dans son *Traité du sublime*[1] :

Aussi le législateur des Juifs, qui n'était pas un homme ordinaire, ayant fort bien conçu la grandeur et la puissance de Dieu, l'a exprimée dans toute sa dignité au commencement de ses lois (au commencement de la *Genèse*) par ces paroles : « Dieu dit : que la lumière se fasse, et *la lumière se fit;* que la terre se fasse, et *la terre fut faite.* »

On sait que ce passage de Longin, traduit par Boileau, a donné naissance, du temps même du traducteur, à une longue discussion, qu'il n'est pas inutile de rappeler ici, parce qu'elle a beaucoup contribué à fixer les idées sur le sens précis des mots.

Disons d'abord que les anciens ont appelé en général *style sublime* celui que, pour éviter toute équivoque, je nommerai *style magnifique* ou *pompeux*. Comme les anciens ont presque toujours incomplétement analysé leurs idées, ils ont pu confondre, et ont en effet confondu, la grandeur de la pensée et la pompe de l'expression; et, parce qu'ils ont réuni les deux choses sous le nom de *style sublime*, ceux des modernes qui n'ont pas distingué les deux idées ont disputé sans se comprendre, et n'ont pas entendu leurs adversaires.

C'est ce qui arriva au savant Huet, évêque d'Avranches, et à plusieurs autres, à propos du passage cité tout à l'heure du traité de Longin. Ils soutinrent que ce passage n'était pas du tout sublime[2]; mais Boileau avait parfaitement distingué les deux sens, et il les établit d'une manière irréfragable dans sa *dixième réflexion critique*, imprimée pour la première fois en 1710, sous le titre de *Réfutation d'une dissertation de M. Leclerc contre Longin.* Voici le passage capital de cette réponse : « Vous dites, pour montrer que ces paroles *Dieu dit*, etc., n'ont rien de *sublime*, qu'elles ne sont point dans le *style sublime*, parce qu'il n'y a point de grands mots et qu'elles sont énoncées avec une très-grande simplicité. N'avais-je pas prévenu votre objection en assurant, comme je l'assure dans cette même préface, que par *sublime*, en cet endroit, Longin n'entend pas ce que nous appelons *style sublime*, mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui se trouve souvent dans les paroles les plus simples, et dont la simplicité même fait quelquefois la sublimité? ce que vous avez si peu compris que, même à quelques pages de là, bien loin de convenir qu'il y a du sublime dans les paroles que Moïse fait prononcer à Dieu au commencement de la *Genèse*, vous prétendez que si Moïse avait mis là du sublime, il aurait péché contre toutes les règles de l'art, qui veut qu'un commencement soit simple et sans affection : ce qui est très-véritable, mais ce qui ne dit nullement qu'il ne doit point y avoir de sublime, le sublime n'étant point opposé au simple, et n'y ayant rien quelquefois de plus sublime que le simple même, ainsi que je vous l'ai déjà fait voir, et dont, si vous doutez encore, je m'en vais vous convaincre par quatre ou cinq exemples auxquels je vous défie de répondre; je ne les chercherai pas loin. Longin m'en fournit lui-même d'abord un admirable dans le chapitre d'où j'ai tiré cette dixième réflexion; car, y traitant du sublime qui vient de la grandeur de la pensée, après avoir établi qu'il n'y a proprement que les grands hommes à qui il échappe de dire des choses grandes et extraordinaires : « Voyez, par exemple, ajoute-« t-il, ce que répondit Alexandre quand Darius « lui fit offrir la moitié de l'Asie avec sa fille en « mariage. *Pour moi*, lui disait Parménion, *si* « *j'étais Alexandre, j'accepterais ces offres.* — « *Et moi aussi*, répliqua ce prince, *si j'étais* « *Parménion.* » Sont-ce là de grandes paroles? Peut-on rien dire de plus naturel, de plus simple et de moins affecté que ce mot? Alexandre ouvre-t-il une grande bouche pour le dire? et cependant ne faut-il pas tomber d'accord que toute la grandeur de l'âme d'Alexandre s'y fait voir?... Dans la tragédie d'*Horace*,... ce vieux Romain, bien loin de s'amuser à pleurer la perte de ses deux fils morts si glorieusement, ne s'afflige que de la fuite honteuse du dernier, qui a, dit-il, par une si lâche action, imprimé un opprobre éternel au nom d'Horace; et leur sœur, qui était là présente, lui ayant dit :

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

il répond brusquement :

Qu'il mourût.

« Voilà des termes fort simples; cependant il n'y a personne qui ne sente la grandeur qu'il y a dans ces trois syllabes *qu'il mourût*, sentiment d'autant plus sublime qu'il est simple et naturel, et que par là on voit que ce héros parle du fond du cœur et dans les transports d'une colère vraiment romaine.... Dans la *Médée* du même Corneille, où cette fameuse enchanteresse se vantant que, seule et abandonnée comme elle est de tout le monde, elle trouvera

(1) Ch. 9, n° 9.

(2) C'est-à-dire qu'il n'était pas dans ce genre de style que les anciens ont appelé *sublime*.

pourtant bien moyen de se venger de tous ses ennemis, Nérine, sa confidente, lui dit :

Perdez l'aveugle erreur dont vous êtes séduite,
Pour voir en quel état le sort vous a réduite :
Votre pays vous hait, votre époux est sans foi.
Contre tant d'ennemis que vous reste-il?

A quoi Médée répond :

Moi :
Moi, dis-je, et c'est assez.

« Peut-on nier qu'il n'y ait du sublime, et du sublime le plus relevé, dans ce monosyllabe *moi?* Qu'est-ce donc qui frappe dans ce passage, sinon la fierté audacieuse de cette magicienne, et la confiance qu'elle a dans son art? Vous voyez, monsieur, que ce n'est point le *style sublime*, ni, par conséquent, les grands mots qui font toujours le *sublime* dans le discours, et que ni Longin ni moi ne l'avons jamais prétendu.... »

Il est impossible de mieux exposer le point de la question, et de montrer avec plus d'évidence à quel parti il faut s'arrêter. Il y a donc un style très-élevé, dont l'élévation vient de la grandeur et de la magnificence des expressions : c'est celui que nous trouverons bientôt sous le nom de *style magnifique*.

Il y en a un autre, celui dont nous nous occupons ici, dont l'élévation vient surtout de la grandeur des pensées, opposée à la simplicité des mots : c'est ce qu'on appelle substantivement *le sublime* dans le discours; ce que quelques rhéteurs modernes ont appelé, par un adjectif composé, *style simplement sublime*, c'est-à-dire sublime avec des termes simples; et que j'ai proposé de nommer *style énergique*, si l'on consent à appliquer spécialement et par une sorte d'antonomase ce nom qui, dans l'usage ordinaire, s'applique à tous les styles où la pensée est exprimée avec vigueur.

Il y a un bel exemple de notre style simplement sublime dans la strophe fameuse où Horace[1] dépeint le juste insensible aux menaces de ses concitoyens comme à celles des tyrans, inébranlable aux foudres de Jupiter, voyant le monde entier s'écrouler sur lui, et périssant sans éprouver le sentiment de la peur.

Sénèque ne me paraît pas moins remarquable lorsque, changeant un peu les termes, c'est-à-dire peignant, au lieu du juste, le *roi* tel que les stoïciens le concevaient, il fait chanter au chœur dans la tragédie de *Thyeste*[2] :

Ce ne sont pas les richesses, ce n'est pas la pourpre de Tyr, ce n'est pas le diadème, non plus que les lambris dorés, qui font le roi véritable. Celui-là est roi qui ne craint rien; qui n'obéit ni à l'ambition, ni à la faveur de la multitude.... Le vrai roi est celui qui ne redoute ni ne désire rien; c'est une royauté que chacun se donne à soi-même.

Pascal nous donne un modèle de ce même style dans ses *Pensées*, lorsqu'il représente l'homme comme un milieu entre l'infiniment grand et l'infiniment petit :

Qu'il ne s'arrête pas à regarder simplement les objets qui l'environnent : qu'il contemple la nature entière dans sa haute et pleine majesté; qu'il considère cette éclatante lumière mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers; que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit, et qu'il s'étonne de ce que ce tour lui-même n'est qu'un point très-délicat à l'égard de celui que les astres qui roulent dans le firmament embrassent. Mais si notre vue s'arrête là, que l'imagination passe outre, elle se lassera plutôt de concevoir que la nature de fournir. Tout ce que nous voyons du monde n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'approche de l'étendue de ses espaces. Nous avons beau enfler nos conceptions, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses. C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part; enfin c'est un des plus grands caractères sensibles de la toute-puissance de Dieu, que notre imagination se perde dans cette pensée.

Bossuet est aussi grand et aussi élevé[1] lorsque, pour peindre la grandeur de Dieu autant que la raison humaine la peut concevoir, il anéantit devant lui toute la création :

« Je suis celui qui suis; c'est assez que je sois; tout le reste m'est inutile. » — Oui, Seigneur, tout le reste vous est inutile, et ne peut faire une partie de votre grandeur. Vous n'êtes pas plus grand avec tout le monde, avec mille millions de mondes, que vous l'êtes tout seul. Quand vous avez fait le monde, c'est par bonté, et non par besoin. Il vous convient de pouvoir créer tout ce qui vous plaît; car il est de la perfection de votre être, et de l'efficace de votre volonté, non-seulement que vous soyez, mais que tout ce que vous voulez soit, qu'il soit dès que vous le voulez, autant que vous le voulez, quand vous le voulez. Et quand vous le voulez, vous ne commencez pas à le vouloir; de toute éternité vous voulez ce que vous voulez sans jamais changer. Rien ne commence en vous, et tout commence hors de vous par votre ordre éternel. Vous manque-t-il quelque chose, parce que vous ne faites pas tout ce que vous pouvez faire? Tout cet univers que vous avez fait n'est qu'une petite partie de ce que vous pouviez faire, et, après tout, n'est rien devant vous. Si vous n'aviez rien fait, l'être manquerait aux choses que vous n'auriez pas voulu faire; mais rien ne vous manquerait, parce que indépendamment de toute chose, vous êtes celui qui est et qui est tout ce qu'il faut être pour être heureux et parfait.

LE SUBLIME DANS LA MOQUERIE.

Il ne semble pas, au premier coup d'œil, que le sublime dont nous venons de parler puisse exister dans le style gai ou moqueur; en effet, il n'y est jamais directement, mais il peut s'y trouver par allusion, quand on rappelle un passage bien connu et réellement sublime; le travestissement qu'on en fait alors est quelquefois assez heureux pour que l'esprit en

(1) *Carm.* lib. III, ode 3.
(2) V. 344.

(1) *Elévations à Dieu.*

soit frappé dans le sens du ridicule, comme il l'est dans le sens de l'admiration par les grandes pensées que nous avons rappelées tout à l'heure.

Nous avons déjà cité [1] le mot de Marmontel, qui dit que *rime ou crève*, au lieu de *meurs ou tue*, est le *sublime du genre*.

Mais voici une parodie d'une autre espèce et qui montrera mieux encore ce que je veux indiquer par le *sublime* dans la moquerie, ou, si on l'aime mieux, par l'énergie du ridicule.

On sait combien M. de Villèle fut un habile ministre des finances. Les auteurs du poëme satirique de la *Villéliade* n'avaient pas à rendre justice ni à son talent, ni à ses vues; ils ne cherchaient qu'une forme de plaisanterie mordante, et ils l'ont trouvée dans cette strophe d'une ode qu'ils supposent faite à la louange de leur héros par M. de Martignac :

Si l'astre de sinistre augure
Qu'Arago voit sur l'horizon
Par un jeu de sa chevelure
Changeait notre globe en tison,
Villèle, incrusté sur la place,
Serait l'homme juste qu'Horace
Nous représente dans ses vers;
Et, narguant la comète errante,
Il coterait encor la rente
Sur les débris de l'univers.

LACONISME.

Le *laconisme* et la *brachylogie* se rapportent au style énergique : la *brachylogie* en est l'abus; le *laconisme* en est une forme.

Ce mot vient du nom des Lacédémoniens, qui s'appelaient en grec et en latin *Lacones*. Ce peuple affectait un langage bref, animé, sentencieux, tranchant, auquel sa brièveté même donnait une grande énergie; c'est ce qu'on a appelé le *laconisme*.

En voici un exemple. Philippe, roi de Macédoine, ayant vaincu les Lacédémoniens, leur envoya demander, en termes impérieux, s'ils voulaient le recevoir dans leur ville. Ils lui répondirent par ce seul mot : *Non;* et comme une autre fois il les menaçait, s'il entrait dans la Laconie, de mettre tout à feu et à sang, ils lui répondirent par cet autre mot : *Si*.

Le mot *laconisme* et son adjectif *laconique* ne peuvent guère s'appliquer qu'à des réponses ou à des lettres, c'est-à-dire à des ouvrages de très-petites dimensions : une lettre *laconique*, une réponse *laconique*. S'ils se disaient en parlant d'un ouvrage de quelque importance, ils ne se prendraient guère qu'en mauvaise part, pour exprimer que les développements n'y sont pas suffisants.

La *brachylogie* est, selon Beauzée [2] un vice d'élocution opposé à la perspicuité, qui consiste dans une brièveté excessive, où les sous-entendus ne sont pas aisés à suppléer.

(1) Article *Parodie*, p. 111, b.
(2) *Encyclopédie*, mot *Brachylogie*.

La *Messénienne* de C. Delavigne intitulée *Trois jours de Christophe Colomb*, donne en plusieurs endroits, et malgré la beauté de la composition, plusieurs exemples de ce défaut, dans lequel nous tombons souvent quand nous nous laissons aller à la rapidité de la pensée, et que nous supposons qu'elle se présentera à l'esprit du lecteur avec autant de clarté qu'au nôtre. Voici les premiers vers de cette *Messénienne :*

En Europe, en Europe! — Espérez. — Plus d'espoir.
— Trois jours, leur dit Colomb, et je vous donne un [monde.

Pour comprendre ce premier vers, il faut deviner que c'est l'équipage qui crie : En Europe! que Colomb lui dit d'espérer, et que les matelots répondent qu'ils n'ont plus d'espoir. Or, il est impossible de s'en douter tant qu'on n'a pas lu le second vers, puisque c'est là seulement que Colomb est nommé.

Un peu plus loin se trouve ce dialogue :

Enfin l'aube attendue, et trop lente à paraître
Blanchit le pavillon de sa douce clarté :
« Colomb, voici le jour! le jour vient de renaître!
— Le jour, et que vois-tu? — Je vois l'immensité. »
Qu'importe, il est tranquille.... Ah! l'avez-vous pensé?
Une main sur son cœur, si sa gloire vous tente,
Comptez les battements de ce cœur oppressé.

Cette aube indique le premier des trois jours dont il s'agit ici, qui n'ont été indiqués que par les deux premiers mots du second vers : aussi Colomb n'a pas plutôt entendu annoncer le jour, qu'il s'écrie : Que vois-tu? Et on lui répond : Je vois l'immensité, c'est-à-dire je ne vois que la mer; et aussitôt après cette réponse, le poëte ajoute : Qu'importe, il est tranquille.—Ce sont des pensées si incohérentes qu'il faut bien qu'il y ait quelque chose de sous-entendu; en effet, cela veut dire : Colomb espérait que ce jour on verrait la terre; mais, comme on n'aperçoit de tous côtés que la mer, son espoir est encore déçu; mais qu'importe? il est tranquille; et aussitôt le poëte se reprend pour s'écrier : Ah! l'avez-vous pensé? c'est-à-dire que sa tranquillité n'est qu'apparente.

Toutes ces idées sont fort naturelles, sans doute; mais elles auraient beaucoup gagné à être exprimées sous une forme moins serrée, et avec une indication plus complète des divers interlocuteurs.

Le commencement de la cinquième stance est plus condensé encore; il en est presque inintelligible :

Le second jour a fui : que fait Colomb? il dort.
La fatigue l'accable; et dans l'ombre on conspire.

Qu'est-ce qui conspire? C'est son équipage. Et contre qui conspire-t-il? Contre Colomb. Certes, cela valait la peine d'être dit. Voici la suite :

Périra-t-il? aux voix.—La mort!—La mort!—La mort!
— Qu'il triomphe demain, ou parjure il expire.

Cela veut dire : les conspirateurs mettent aux voix la question Périra-t-il? et les trois premiers qu'on interroge répondent en le condamnant à mort; enfin, un quatrième propose de lui accorder jusqu'au lendemain, pour voir si sa promesse se vérifiera : sinon il mourra. S'il est impossible d'être plus bref, il est aussi bien difficile d'être moins clair dans ce qu'on expose; et la langue française ne s'accommode guère de ces suppressions exagérées, dont le seul résultat est de rendre la pensée aussi vague que nous aimons à la trouver précise.

Le poëme de *Rosamonde* de M. Briffaut[1] nous donne un exemple plus frappant encore du défaut que je signale ici. C'est ce dialogue entre Eléonore et Rosamonde, au moment où celle-ci va être tuée par la reine, qui s'est glissée chez sa rivale un poignard à la main. Léonore parle la première :

C'est ton arrêt : frappons : ma voix l'éveille.
— Quel bruit soudain a frappé mon oreille?
— Moi. — Qu'êtes-vous, étrangère? et quel sort
Vous mène ici? qu'y cherchez-vous? — Ta mort.
— Ciel! un poignard. — Retiens tes cris, écoute.
Me connais-tu? — Je frémis. — Réponds-moi.
— Je suis perdue : ah! c'est elle, sans doute,
Eléonore. — Oui, c'est la reine. Eh! quoi!
Tu sais commettre un forfait et tu trembles :
Lâche! — Un forfait! moi? — Plaire à mon époux,
M'ôter son cœur, c'est le premier de tous.

Le langage d'abord est extrêmement négligé[2]; mais c'est surtout l'incohérence des idées et l'indécision qui en résulte qu'il faut blâmer ici. Eléonore dit : *Frappons*, et ne frappe pas. *Ma voix l'éveille.* Qu'importe? cela n'empêche pas de frapper. La phrase de Rosamonde :

Quel bruit soudain a frappé mon oreille?

est un lieu commun; son exclamation : *Ciel, un poignard!* n'amène pas du tout la phrase inutile que prononce la reine : *Retiens tes cris;* ni surtout *Ecoute*, qui n'est là que pour la rime. *Je frémis*, ne répond pas à la question : *Me connais-tu?* pas plus que *Je suis perdue*, à *Réponds-moi.* Or, je le demande, quelle espèce d'émotion nous peuvent inspirer des discours si décousus, où la pensée ne s'exprime que par des demi-confidences, par des phrases à moitié faites, et que le lecteur est constamment obligé de compléter?

CHAPITRE DIXIÈME.

PROFONDEUR.

DÉFINITION.

Le style *profond* (qu'on me passe ce terme, quoiqu'il ne soit pas usité) a de l'analogie avec le style que j'ai nommé *énergique.* C'est celui dans lequel l'auteur exprime très-simplement des pensées profondément vraies. Cette qualité du style est ordinairement peu apparente; elle demande d'autant plus de réflexion de la part du lecteur, qu'elle consiste souvent en une phrase, et même en un mot.

Le Sage, dans son *Diable boiteux*[1], fait converser un poëte comique et un poëte tragique, et celui-ci se vantant beaucoup des succès qu'ont eu ses lectures devant des auditoires choisis, l'autre lui répond :

Je me défierais du suffrage de ces personnes-là; je serais en garde contre leurs jugements. Savez-vous pourquoi? c'est que ces sortes d'auditeurs sont distraits, pour la plupart, pendant une lecture, et qu'ils se laissent prendre à la beauté d'un vers, ou à la délicatesse d'un sentiment. Cela suffit pour leur faire louer tout un ouvrage, quelque imparfait qu'il puisse être d'ailleurs. Tout au contraire, entendent-ils quelques vers dont la platitude ou la dureté leur blesse l'oreille, il ne leur en faut pas davantage pour décrier une bonne pièce.

Ceux qui ont assisté aux séances des sociétés littéraires aujourd'hui si répandues en France, peuvent attester qu'il n'y a jamais eu d'observation plus profondément vraie que celle que fait ici Le Sage. C'est presque toujours à apprécier un mot, un vers, un sentiment que se réduit, pour les littérateurs de salon, le jugement d'une pièce entière. Il leur faut du trait à la fin d'un couplet; et chaque fois que cette bonne fortune leur arrive, ils se pâment d'aise et s'écrient : « C'est joli! c'est charmant! c'est délicieux! » sans se soucier du tout de l'ensemble, auquel ils ne comprennent rien.

Voici un autre passage du même auteur qui mérite bien d'être cité. Dans sa *Journée des Parques*, où il représente ces trois terribles sœurs occupées à trancher les jours des mortels, en donnant toutefois des détails comiques sur quelques-uns d'eux, Clotho dit à Atropos :

Faites donc main basse sur ce vieux professeur de l'université qui depuis plus de soixante ans, ne fait point nettoyer ses habits de peur de les user : c'est un pédant entêté des anciens. Il est tombé malade et comme il croit qu'il ne reviendra pas de sa maladie, il disait ce matin à un de ses amis : « Ce qui me console en mourant, c'est de n'avoir jamais lu aucun auteur moderne. »

Ce caractère s'est modifié, sans doute; ce ne sont plus des professeurs de l'université qui refusent de lire les auteurs modernes; mais combien ne rencontre-t-on pas de prétendus littérateurs qui, jugeant les auteurs non d'après leurs ouvrages, mais parce qu'ils appartiennent à telle ou telle opinion, à telle ou telle école, les soutiennent bons ou mauvais avec autant de bon sens que le vieillard mis au tombeau par les Parques?

(1) Chant III.
(2) *Histoire de la poésie française à l'époque impériale*, t. I, p. 261.

(1) Ch. 14.

Voltaire, qui cachait une grande profondeur de pensée sous des formes enjouées et légères, a présenté sur presque toutes les questions des aperçus nouveaux, des décisions plus justes que celles qu'on trouve depuis des siècles dans les livres d'éducation. Entre mille autres jugements qu'on pourrait citer de lui; en voici un qui m'a toujours paru d'une grande vérité. Il dit à la fin de son *Dialogue d'un intendant des menus avec l'abbé Grizel :*

Les gens qui sont maîtres chez eux ne sont jamais persécuteurs. Voilà pourquoi un roi qui n'est point contredit est toujours un bon roi. Il n'y a de méchants que les petits qui cherchent à être les maîtres.

J'emprunte au même homme un jugement sur un sujet bien différent qui est aussi vrai, aussi profond que le premier : il s'agit de la physique ancienne. Après avoir exposé en quelques lignes les vrais principes de celle d'Aristote[1], il ajoute :

La physique est une mine dans laquelle on ne peut descendre qu'avec des machines que les anciens n'ont jamais connues. Ils sont restés sur le bord de l'abîme et ont raisonné sur ce qu'il contenait sans le voir.

On peut faire des volumes sur la physique des anciens; on entrera certainement dans plus de détails, on insistera sur des faits particuliers qui peuvent avoir leur intérêt, on expliquera plus à fond leurs doctrines, on en montrera plus exactement les conséquences; mais la conclusion de tout ce qu'on dira sera toujours ce que Voltaire vient d'écrire : tant il est vrai qu'il est impossible d'aller plus loin qu'il n'est allé lui-même, pour ainsi dire, en se jouant.

Montesquieu, qui n'avait pas au même degré que Voltaire la parfaite intelligence des sujets qu'il traitait, et qui, par là, a donné quelquefois l'occasion de reprendre chez lui des erreurs graves[2], est pourtant, en général, un de nos écrivains les plus profonds. Voyez-le expliquer[3] comment l'abdication de Sylla ne fut pas aussi magnanime qu'elle le paraissait :

Sylla, quittant la dictature, avait semblé ne vouloir vivre que sous la protection de ses lois mêmes; mais cette action, qui marqua tant de modération, était elle-même une suite de ses violences. Il avait donné des établissements à quarante-sept légions dans divers endroits de l'Italie. Ces gens-là, dit Appien, regardant leur fortune comme attachée à sa vie, veillaient à sa sûreté, et étaient toujours prêts à le secourir ou à le venger.

Le jugement qu'il porte sur Tarquin le Superbe[4], et la pensée qui suit et résume ce morceau n'est pas moins philosophique, et mérite toute l'attention des lecteurs sérieux :

(1) *Dictionnaire philosophique*, mot *Aristote*.
(2) Voyez le *Commentaire sur l'Esprit des lois* par de Tracy.
(3) *Grandeur et décadence des Romains*, ch. 11.
(4) *Ibid.*, ch. 1.

Le portrait de Tarquin n'a point été flatté; son nom n'a échappé à aucun des orateurs qui ont eu à parler contre la tyrannie : mais sa conduite avant son malheur, que l'on voit qu'il prévoyait; sa douceur pour les peuples vaincus; sa libéralité envers les soldats; cet art qu'il eut d'intéresser tant de gens à sa conservation; ses ouvrages publics; son courage à la guerre; sa constance dans son malheur; une guerre de vingt ans qu'il fit ou qu'il fit faire au peuple romain, sans royaume et sans biens; ses continuelles ressources font bien voir que ce n'était pas un homme méprisable. — Les places que la postérité donne sont sujettes, comme les autres, aux caprices de la fortune. Malheur à la réputation de tout prince opprimé par un parti qui devient le dominant, ou qui a tenté de détruire un préjugé qui lui survit!

La profondeur peut se trouver aussi dans un style plus élevé, plus imagé, plus grandiose que celui que je viens de citer. Plusieurs passages des prophètes hébreux donnent à la fois l'exemple de la magnificence du style et de la profondeur de la pensée. Les lignes suivantes, tirées de *René*, de Chateaubriand, sur l'oubli où était tombée l'exécution de Charles Ier, montre bien le néant de nos grandeurs :

J'aperçus une statue qui indiquait du doigt un lieu fameux par un sacrifice. Je fus frappé du silence de ces lieux. Le vent seul gémissait autour du marbre tragique, des manœuvres étaient couchés avec indifférence au pied de la statue, ou taillaient des pierres en sifflant. Je leur demandai ce que signifiait ce monument : les uns purent à peine me le dire, les autres ignoraient la catastrophe qu'il retraçait. Rien ne m'a plus donné la juste mesure des événements de la vie et du peu que nous sommes. Que sont devenus ces personnages qui firent tant de bruit? Le temps a fait un pas et la face de la terre a été renouvelée.

Je citerai avec plaisir ici deux jugements bien profonds, à ce qu'il me semble, d'un écrivain dont j'ai précédemment critiqué le style comme peu naturel[1]. M. Bazin, dans ses *Etudes d'histoire et de biographie*[2], représente la reine Marguerite, fille d'Henri II et de Catherine de Médicis, sœur de Charles IX, mariée à Henri de Navarre le 18 août 1572, et répudiée par lui, lorsqu'il fut roi sous le nom d'Henri IV, comme valant beaucoup mieux que la réputation que lui ont faite les historiens postérieurs. Il cherche la raison du discrédit où ces écrivains l'ont fait tomber, et se demande :

Pourquoi la liaison d'Henri IV avec Gabrielle, marché vulgaire de libertin dupé, a-t-elle reçu de la tradition un caractère héroïque : tandis que les amours de Marguerite et de Champvallon, tout riants qu'ils soient de passion, de jeunesse et de beauté, sont demeurés un objet de moquerie? C'est que *Henri commençait une branche royale*, et que *Marguerite était le dernier rejeton de la sienne.*

Et un peu plus loin, rappelant un témoignage de l'historien Scipion Dupleix, qui avait été

(1) Ci-dessus, p. 182, b.
(2) N° 3, à la fin.

nourri dans la maison de Marguerite, et qui depuis la calomnia bassement, il ajoute :

Ainsi, suivant cet aveu naïf, il importait à la royauté de Louis XIII que la mère du Père Ange[1] restât diffamée; et cet écrivain ne faisait que témoigner son zèle pour le prince vivant qui le payait, en outrageant sa bienfaitrice morte depuis longtemps. Nous n'avions pas besoin de cette preuve pour savoir qu'*il y a souvent plus de lâcheté dans la médisance que dans la flatterie.*

PRÉTENTION A LA PROFONDEUR.

La *prétention à la profondeur* du style produit souvent le *galimatias;* on en trouve un exemple bien singulier au commencement de l'*Esprit des lois*[2] :

Avant qu'il y eût des êtres intelligents, ils étaient possibles : ils avaient donc des rapports possibles et, par conséquent, des lois possibles. Avant qu'il y eût des lois faites, il y avait des rapports de justice possibles : dire qu'il n'y a rien de juste ni d'injuste que ce qu'ordonnent ou défendent les lois positives, c'est dire qu'avant qu'on eût tracé de cercle tous les rayons n'étaient pas égaux.

Qui comprendra jamais ce que c'est que des *rapports possibles?* et des êtres qui sont *possibles* avant d'être? et qui ont des *rapports* et des *lois possibles,* toujours lorsqu'ils n'existent pas? Ce galimatias renforcé est incroyable dans un homme de la portée d'esprit de Montesquieu, et l'exemple par lequel il termine aurait dû lui ouvrir les yeux. Assurément les rayons n'étaient pas égaux avant qu'on eût tracé de cercles, puisque les rayons n'existent qu'à la condition du centre et de la circonférence qui les limitent; que si Montesquieu veut parler ici du rayon abstrait conçu comme une pure distance sans largeur ni épaisseur, il faut encore, pour que ce rayon existe, qu'un cercle idéal soit supposé tracé, sans quoi il n'y aurait ni centre, ni circonférence, ni rayon par conséquent, mais une simple ligne droite.

PÉDANTERIE DU STYLE.

La *prétention à la profondeur* produit aussi fort souvent la *pédanterie* du style; c'est le défaut des écrivains médiocres, infatués d'eux-mêmes, qui croient que leurs paroles sont autant d'oracles; les lecteurs instruits n'y trouvent guère que des sornettes débitées gravement, et un bavardage aussi vide qu'il veut être majestueux.

En voici un exemple dans cette comparaison que Mably[3] établit entre Tibère, Caligula, Claude et Néron, considérés sous le rapport de la cruauté :

(1) Religieux qui s'était donné faussement pour le fils de Marguerite.
(2) Liv. I, ch. 1.
(3) *Observations sur les Romains*, liv. III.

Tous ces empereurs furent cruels; mais il y a cependant différentes nuances dans ce point principal de leur caractère, et je dois les faire remarquer. La cruauté de Tibère, à force de paraître mystérieuse et réfléchie, avait quelque chose de politique. Celle de Caligula partait plus d'un cœur qui aime à se repaître de sang. Tous deux font frémir, celui-ci par sa hardiesse à assassiner, l'autre par l'adresse avec laquelle il cherchait à déguiser ses noirceurs. Néron, cruel comme Caligula par tempérament, et par réflexion comme Tibère, avait réduit sa fureur en art et en principes; tandis que Claudius, entraîné par l'exemple et méchant par les vices d'autrui, avait répandu le sang dont il ne connaissait pas le prix.

Il n'y a certainement rien de plus vain ni de plus faux que tout ce fatras; et Mably croyait pourtant, en alignant ces phrases insignifiantes et ces descriptions fantastiques de cruautés, l'une mystérieuse et politique, l'autre réduite en art et en principe, celle-ci seulement imitative, donner à ses lecteurs la clef des séditions et des révoltes qui désolèrent l'empire romain.

Il n'y a pas au fond plus de vérité ni de raison là dedans que dans ce curieux passage où Sganarelle, médecin malgré lui, obligé d'expliquer à Géronte la maladie de sa fille[1], s'exprime ainsi :

Pour revenir donc à notre raisonnement, je tiens que cet empêchement de l'action de sa langue est causé par de certaines humeurs, qu'entre nous autres savants nous appelons humeurs peccantes; peccantes, c'est-à-dire.... humeurs peccantes; d'autant que les vapeurs formées par les exhalaisons des influences qui s'élèvent dans la région des maladies, venant.... à passer du côté gauche où est le foie, au côté droit où est le cœur, il se trouve que le poumon, que nous appelons en latin *armyan*, ayant communication avec le cerveau, que nous nommons en grec *nasmus*, par le moyen de la veine cave, que nous appelons en hébreu *cubile*, rencontre en son chemin lesdites vapeurs qui remplissent les ventricules de l'omoplate; et parce que lesdites vapeurs.... ont certaine malignité, qui est causée par l'âcreté des humeurs engendrées dans la concavité des diaphragnes, il arrive que ces vapeurs.... *ossabandus, nequeis, nequer, potarimum, quipsa milus.* Voilà justement ce qui fait que votre fille est muette.

CHAPITRE ONZIÈME.

RICHESSE.

STYLE ORNÉ.

Le style *riche*, nommé style *orné*, est celui dans lequel on réunit en grande quantité les ornements et les figures brillantes ou agréables.

Les anciens appelaient ce style *tempéré* ou *moyen :* ces mauvaises dénominations étaient fondées sur ce que le style sublime ou magnifique et le style simple étant regardés à tort comme des extrêmes dans la série des styles, le style orné était supposé tenir entre eux une espèce de milieu.

(1) Molière, *le Médecin malgré lui*, acte II, sc. 6.

La description que fait Quinte-Curce[1] de l'armée de Darius, lorsque ce prince la fait marcher contre Alexandre, peut donner un exemple du style orné :

C'était un usage national chez les Perses de ne se mettre en marche qu'après le lever du soleil. Le jour était déjà grand, la trompette donnait le signal de la tente du roi. Au haut de cette tente, pour être à la portée de tous les yeux, brillait l'image du soleil enchâssé dans du cristal. Or voici dans quel ordre ils marchaient : le feu qu'ils appelaient éternel et sacré était porté à la tête de l'armée sur des autels d'argent; des mages étaient derrière, chantant des hymnes à la façon de leur pays : ils étaient suivis par trois cent soixante-cinq jeunes hommes revêtus de manteaux de pourpre, et ce nombre représentait celui des jours de l'année, car les Perses donnent aussi à leur année ce nombre de jours. Un char consacré à Jupiter venait ensuite, tiré par des chevaux blancs; puis un coursier d'une grandeur extraordinaire, qu'ils appelaient *le cheval du soleil.* Des houssines d'or et des habits blancs étaient la parure des conducteurs des chevaux. Non loin de là roulaient dix chariots richements incrustés d'or et d'argent. Ensuite marchait un corps de cavalerie, composé de douze nations différentes d'armes et de mœurs. Elle était suivie de ceux que les Perses appellent *immortels* au nombre de dix mille : c'étaient les plus somptueux des barbares; ils portaient des colliers d'or, des robes éclatantes de dorure, et des tuniques à manches ornées même de pierreries. A peu de distance, paraissaient, au nombre de quinze mille ceux qu'on nomme les *cousins du roi*, troupe dont la parure approchait de celle des femmes, et plus remarquable par la somptuosité que par l'éclat des armes. Ils étaient suivis immédiatement par ceux qu'on appelait *doryphores*, chargés ordinairement du manteau royal. Ils précédaient le char sur lequel le roi était élevé. Les deux côtés de ce char étaient ornés d'images des dieux en or et en argent. Des pierreries éclataient sur le joug, d'où s'élevaient deux statues d'or hautes d'une coudée, l'une représentant Ninus et l'autre Bélus. Entre elles était une aigle d'or éployée, consacrée par la religion. La parure du roi surpassait tout le reste en magnificence. La tunique de pourpre était rayée de blanc au milieu. Son manteau, broché d'or, était enrichi d'éperviers d'or qui semblaient s'attaquer à coups de bec. Il portait à la manière des femmes une ceinture d'or d'où pendait son cimeterre dans un fourreau fait d'une pierre précieuse. Les Perses appelaient *tiare* l'ornement de tête qui distinguait le roi et qui était entouré d'un diadème bleu mêlé de blanc, etc.

(Traduction de BEAUZÉE.)

Le morceau suivant, tiré de Fénelon[2], est écrit aussi dans ce style orné, dont l'auteur du *Télémaque* a si souvent donné des modèles :

Sophronyme ayant perdu les biens de ses ancêtres par des naufrages et par d'autres malheurs, s'en consolait par sa vertu dans l'île de Délos. Là, il chantait, sur une lyre d'or, les merveilles du dieu qu'on y adore; il cultivait les muses dont il était aimé; il recherchait curieusement tous les secrets de la nature, le cours des astres et des cieux, l'ordre des éléments, la structure de l'univers.... Pendant qu'il vivait heureux sans biens, dans cette retraite, il aperçut un jour, sur le rivage de la mer, un vieillard vénérable qui lui était inconnu; c'était un étranger qui venait d'aborder en l'île. Ce vieillard admirait les bords de la mer dans laquelle il savait que cette île avait été autrefois flottante; il considérait cette côte, où s'élevaient, au-dessus des sables et des rochers de petites collines toujours couvertes d'un gazon naissant et fleuri. Il ne pouvait assez regarder les fontaines pures et les ruisseaux rapides qui arrosaient cette délicieuse campagne; il s'avançait vers les bocages sacrés qui environnent le temple du dieu; il était étonné de voir cette verdure que les aquilons n'osent jamais ternir, et il considérait déjà le temple, d'un marbre de Paros plus blanc que la neige, environné de hautes colonnes de jaspe. Sophronyme n'était pas moins attentif à considérer ce vieillard : sa barbe blanche tombait sur sa poitrine; son visage n'avait rien de difforme : il était encore exempt des injures d'une vieillesse caduque; ses yeux montraient une douce vivacité; sa taille était haute et majestueuse, mais un peu courbée, et un bâton d'ivoire le soutenait. « O étranger, lui dit Sophronyme, que cherchez-vous dans cette île, qui paraît vous être inconnue? Si c'est le temple du dieu, vous le voyez de loin, et je m'offre de vous y conduire; car je crains les dieux, et j'ai appris ce que Jupiter veut qu'on fasse pour secourir les étrangers. »

Gresset, dans la charmante épître adressée à sa sœur sur sa convalescence, fait de la santé un portrait on ne peut plus agréable, et tout entier dans le style orné dont il s'agit :

Il est une jeune déesse
Plus agile qu'Hébé, plus fraîche que Vénus :
Elle écarte les maux, les langueurs, la faiblesse,
Sans elle la beauté n'est plus.
Les Amours, Bacchus et Morphée
La soutiennent sur un trophée
De myrte et de pampres orné;
Tandis qu'à ses pieds abattue
Rampe l'inutile statue
Du dieu d'Epidaure enchaîné.
Ame de l'univers, charme de nos années,
Heureuse et tranquille santé,
Toi qui viens renouer le fil de mes journées
Et rendre à mon esprit sa plus vive clarté,
Quand, prodigues des dons d'une courte jeunesse,
Ne portant que la honte et d'amères douleurs
A la trop précoce vieillesse,
Les aveugles mortels abrégent tes faveurs,
Je vais sacrifier dans ton temple champêtre
Loin des cités et de l'ennui.
Tout nous appelle aux champs : le printemps va renaître,
Et j'y vais renaître avec lui.
Dans cette retraite chérie
De la sagesse et du plaisir,
Avec quel goût je vais cueillir
La première épine fleurie,
Et de Philomèle attendrie
Recevoir le premier soupir.
Avec les fleurs dont la prairie
A chaque instant va s'embellir,
Mon âme, trop longtemps flétrie,
Va de nouveau s'épanouir,
Et, loin de toute rêverie,
Voltiger avec le zéphir.

Les vers suivants, moins touchants peut-être que les précédents, sont plus brillants encore : il est vrai qu'il s'y agit des jardins de Versailles et de Marly, le sujet le plus favorable

(1) *Hist. d'Alex.*, liv. III, ch. 3, nos 8 et suiv.
(2) *Aventures d'Aristonoüs.*

peut-être que le chantre des *Jardins*[1] pût rencontrer :

Loin de ces vains apprêts, de ces petits prodiges,
Venez, suivez mon vol au pays des prestiges,
A ce pompeux Versaille, à ce riant Marli
Que Louis, la nature et l'art ont embelli :
C'est là que tout est grand, que l'art n'est point timide;
Là tout est enchanté, c'est le palais d'Armide;
C'est le jardin d'Alcine, ou plutôt d'un héros,
Noble dans sa retraite et grand dans son repos,
Qui cherche encore à vaincre, à dompter les obstacles,
Et ne marche jamais qu'entouré de miracles.
Voyez-vous et les eaux, et la terre, et les bois,
Subjugués à leur tour, obéir à ses lois?
A ces douze palais d'élégante structure
Ces arbres marier leur verte architecture?
Ces bronzes respirer? ces fleuves suspendus,
En gros bouillons d'écume à grand bruit descendus,
Tomber, se prolonger dans des canaux superbes?
Là, s'épancher en nappe, ici tomber en gerbes?
Et, dans l'air, s'enflammant aux feux d'un soleil pur,
Pleuvoir en gouttes d'or, d'émeraude et d'azur?
Si j'égare mes pas dans ces bocages sombres,
Des faunes, des sylvains en ont peuplé les ombres;
Et Diane et Vénus enchantent ce beau lieu.
Tout bosquet est un temple, et tout marbre est un dieu;
Et Louis, respirant du fracas des conquêtes,
Semble avoir invité tout l'Olympe à ses fêtes.

STYLE FLEURI.

Voltaire a, dans son *Dictionnaire philosophique*[2], fait sur le style *fleuri*, simple nuance du style orné, un article plein de goût et d'esprit, comme tout ce qu'il a écrit sur la littérature.

Le discours *fleuri* est pour lui rempli de pensées plus agréables que fortes, d'images plus brillantes que sublimes, de termes plus recherchés qu'énergiques. Cette métaphore est justement prise des fleurs qui ont de l'éclat sans solidité....

Voltaire donne ensuite, comme un modèle de ce style, les vers suivants de Quinault :

Ce fut dans ces jardins où, par mille détours,
Inachus prend plaisir à prolonger son cours,
Ce fut sur ce charmant rivage
Que sa fille volage
Me promit de m'aimer toujours.
Le zéphir fut témoin, l'onde fut attentive
Quand la belle jura de ne changer jamais :
Mais le zéphir léger et l'onde fugitive
Ont bientôt emporté les serments qu'elle a faits.

Voltaire croit aussi que le style *fleuri* ne doit pas être confondu avec le style *doux;* évidemment ce ne sont que des nuances du style *orné,* entre lesquelles il est bien difficile de fixer une limite.

ABONDANCE DU STYLE.

Considéré quant à la quantité des images qu'on y accumule pour exprimer sa pensée, le style *orné* s'appelle quelquefois style *abondant.* L'*abondance* du style est bien évidemment une qualité particulière aux auteurs et non aux idiomes. Il y a des écrivains, même parmi les plus élevés, qui ne trouvent guère qu'une forme pour ce qu'ils veulent dire, et cette forme est souvent la plus serrée possible : tels sont, en général, les vrais philosophes. D'autres, au contraire (ce sont surtout les poëtes et les écrivains poétiques), trouvent dans les métaphores, les similitudes, les figures de rhétorique, plusieurs manières brillantes d'exprimer leurs idées : ce sont des écrivains *abondants.* Buffon et Chateaubriand sont des modèles dans ce genre. Empruntons à ce dernier les lignes par lesquelles il commence, dans son *Génie du christianisme*, la description de la prière à bord d'un vaisseau :

Le globe du soleil, dont nos yeux pouvaient alors soutenir l'éclat, prêt à se plonger dans les vagues étincelantes, apparaissait entre les cordages du vaisseau et versait encore le jour dans des espaces sans bornes. On eût dit par le balancement de la poupe, que l'astre radieux changeait à chaque instant d'horizon. Les mâts, les haubans, les vergues du navire étaient couverts d'une teinte de rose. Quelques nuages erraient sans ordre dans l'orient où la lune montait avec lenteur. Le reste du ciel était pur; et à l'horizon du nord, formant un glorieux triangle avec l'astre du jour et celui de la nuit, une trombe chargée des couleurs du prisme s'élevait de la mer comme une colonne de cristal supportant la voûte du ciel.

REDONDANCE ET PAUVRETÉ DU STYLE.

La *redondance* est l'excès de l'abondance du style. Boileau a dit dans son *Art poétique*[1] :

Un auteur quelquefois trop plein de son objet
Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet.

Il y a de même des écrivains qui ne croient jamais avoir suffisamment dit ce qu'ils voulaient dire : ils reproduisent la même pensée sous plusieurs formes. Cette abondance peut plaire un instant; mais, comme elle revient sans cesse et toujours, on s'en fatigue, on en éprouve bientôt de l'ennui et du dégoût : c'est la *redondance.*

La *pauvreté* est le vice opposé à l'abondance; il a beaucoup de ressemblance avec la *brachylogie :* les pensées sont exprimées d'une manière insuffisante, et ne font alors, quoique bien comprises, qu'un effet médiocre sur notre imagination.

Les plaintes d'Ariane[2] sur l'infidélité de Thésée, dont j'ai déjà cité quelques vers[3], peuvent donner un exemple de ce style pauvre dont je parle. Toutes les expressions y sont au-dessous de la pensée; aucun sentiment n'est développé avec cette abondance qu'amène toujours une passion qui s'entretient d'elle-même,

(1) Chant I, v. 567.
(2) Mot *Fleuri.*

(1) Chant I, v. 49.
(2) Th. Corneille, *Ariane*, acte III, sc. 4.
(3) A l'article de la *Prétérition*, p. 134, h.

et les raisonnements abstraits que fait cette amante abandonnée, pour prouver à Thésée qu'il doit l'aimer encore, sont d'une sécheresse inexcusable :

Dans Naxe, tu le sais, un roi grand, magnanime,
Pour moi, dès qu'il me vit, prit une tendre estime.
Il soumit à mes vœux et son trône et sa foi;
Quoi qu'il ait pu m'offrir, ai-je fait comme toi?
Si tu n'es point touché de ma douleur extrême,
Rends-moi ton cœur, ingrat, par pitié pour toi-même!
Je ne demande point quelle est cette beauté
Qui semble te contraindre à l'infidélité.
Si tu crois quelque honte à la faire connaître,
Ton secret est à toi : mais, qui qu'elle puisse être,
Pour gagner ton estime et mériter ta foi
Peut-être elle n'a pas plus de charmes que moi!
Elle n'a pas, du moins, cette ardeur toute pure
Qui m'a fait, pour te suivre, étouffer la nature,
Ces beaux feux qui, volant d'abord à ton secours,
Pour te sauver la vie ont exposé mes jours;
Et si de mon amour ce tendre sacrifice
De ta légèreté ne rompt point l'injustice,
Pour ce nouvel objet, ne lui devant pas tant,
Par où présumes-tu devoir être constant?

CHAPITRE DOUZIÈME.

MAGNIFICENCE.

STYLE POMPEUX.

Le style vulgairement nommé *sublime*, et qu'il vaudrait beaucoup mieux appeler style *pompeux* ou *magnifique*, est celui dans lequel on emploie les ornements les plus pompeux, les figures les plus élevées, les descriptions les plus riches, les périodes les plus harmonieuses.

La qualité de ce style s'appelle la *magnificence* ou la *pompe*, le *grandiose*, et non la *sublimité;* car celle-ci est, comme nous l'avons vu, une extrême énergie, produite surtout par la simplicité des termes qui fait ressortir la grandeur des pensées. On devrait donc donner partout le nom de *magnifique* à ce genre de langage dont je parle ici, et renoncer au nom de *sublime*, imité mal à propos du mot latin *sublimis*, qui n'avait pas tout à fait le même sens que son dérivé a chez nous.

L'exorde de l'*Oraison funèbre de la reine d'Angleterre*, par Bossuet, est un des beaux exemples que l'on puisse donner du style magnifique :

Celui qui règne dans les cieux, et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et terribles leçons. Soit qu'il élève les trônes, soit qu'il les abaisse, soit qu'il communique sa puissance aux princes, soit qu'il la retire à lui-même et ne leur laisse que leur propre faiblesse, il leur apprend leurs devoirs d'une manière souveraine et digne de lui; car, en leur donnant sa puissance, il leur commande d'en user, comme il fait lui-même, pour le bien du monde; et il leur fait voir, en la retirant, que toute leur majesté est empruntée, et que, pour être assis sur le trône, ils n'en sont pas moins sous sa main et sous son autorité suprême. C'est ainsi qu'il instruit les princes, non-seulement par des discours et par des paroles, mais encore par des effets et par des exemples.

Le passage suivant du poëme de *la Religion*, de L. Racine[1], est aussi un exemple du style magnifique :

Oui, c'est un Dieu caché que le Dieu qu'il faut croire;
Mais, tout caché qu'il est, pour révéler sa gloire
Quels témoins éclatants devant moi rassemblés!
Répondez, cieux et mers; et vous, terre, parlez.
Quel bras peut vous suspendre, innombrables étoiles?
Nuit brillante, dis-nous qui t'a donné tes voiles?
O cieux, que de grandeur et que de majesté!
J'y reconnais un maître à qui rien n'a coûté.
Dans vos vastes déserts il sème la lumière,
Ainsi que dans nos champs il sème la poussière.
Toi qu'annonce l'aurore, admirable flambeau,
Astre toujours le même, astre toujours nouveau,
Par quel ordre, ô soleil, viens-tu du sein de l'onde
Nous rendre les rayons de ta clarté féconde?
Tous les jours je t'attends, tu reviens tous les jours:
Est-ce moi qui t'appelle, et qui règle ton cours?
Et toi, dont le courroux veut engloutir la terre,
Mer terrible, en ton lit quelle main te resserre?
Pour forcer ta prison tu fais de vains efforts:
La rage de tes flots expire sur tes bords.
Fais sentir ta vengeance à ceux dont l'avarice
Sur ton perfide sein va chercher son supplice.
Hélas! prêts à périr t'adressent-ils leurs vœux?
Ils regardent le ciel, secours des malheureux.

Ce que Buffon dit[2] du pouvoir de l'homme sur la nature peut être cité encore comme un modèle de style magnifique en même temps que de pensées parfaitement vraies :

L'homme ne règne[3] que par droit de conquête. Il jouit plutôt qu'il ne possède; il ne conserve que par des soins toujours renouvelés. S'ils cessent, tout languit, tout s'altère, tout change, tout rentre sous la main de la nature : elle reprend ses droits, efface les ouvrages de l'homme, couvre de poussière et de mousse ses plus fastueux monuments, les détruit avec le temps, et ne lui laisse que le regret d'avoir perdu, par sa faute, ce que ses ancêtres avaient conquis par leurs travaux. Ces temps où l'homme perd son domaine, ces siècles de barbarie pendant lesquels tout périt, sont toujours préparés par la guerre, et arrivent avec la disette et la dépopulation. L'homme qui ne peut que par le nombre, qui n'est fort que par sa réunion, qui n'est heureux que par la paix, a la fureur de s'armer pour son malheur et de combattre pour sa ruine. Excité par l'insatiable avidité, aveuglé par l'ambition encore plus insatiable, il renonce aux sentiments d'humanité, tourne toutes ses forces contre lui-même, cherche à s'entre-détruire, se détruit en effet, et, après des jours de sang et de carnage, lorsque la fumée de la gloire s'est dissipée, il voit d'un œil triste la terre dévastée, les arts ensevelis, les nations dispersées, les peuples affaiblis, son propre bonheur ruiné et sa puissance réelle anéantie.

Terminons ces exemples du style magnifique par un brillant morceau de M. de Lamartine, dans ses *Méditations poétiques :*

(1) Chant I, v. 47.
(2) *Histoire naturelle.*
(3) Sur la nature.

Dieu, que les airs sont doux! que la lumière est pure!
Tu règnes en vainqueur sur toute la nature,
O soleil! et des cieux, où ton char est porté,
Tu lui verses la vie et la fécondité.
Le jour où, séparant la nuit de la lumière,
L'Eternel te lança dans ta vaste carrière,
L'univers tout entier te reconnut pour roi,
Et l'homme en t'adorant s'inclina devant toi.
Dès ce jour, poursuivant ta carrière enflammée,
Tu décris sans repos ta route accoutumée;
L'éclat de tes rayons ne s'est point affaibli,
Et sous la main des temps ton front n'a point pâli.
Quand la voix du matin vient réveiller l'aurore,
L'Indien prosterné te bénit et t'adore;
Et moi, quand le midi de ses feux bienfaisants
Ranime par degrés mes membres languissants,
Il me semble qu'un dieu dans tes rayons de flamme,
En échauffant mon sein, pénètre dans mon âme;
Et je sens de ses fers mon esprit détaché
Comme si du Très-Haut le bras m'avait touché!

STYLE ENFLÉ.

L'exagération ou l'affectation déplacée du style pompeux produit le style *enflé* ou *boursouflé*, le *phebus*, le *pathos*.

Le style *enflé* n'a pas besoin d'être défini; c'est le terme générique par lequel on désigne la pompe excessive ou déplacée du langage; on l'appelle aussi style *emphatique*, style *ampoulé*.

Corneille est souvent tombé dans ce défaut. « Quand une nation, dit Voltaire[1], n'a pas encore le goût formé, quand elle est dans ce passage de la barbarie à la culture de l'esprit, alors presque tout dans la tragédie est gigantesque et hors de la nature.

« Rotrou, qui, avec du génie, travailla précisément dans le temps de ce passage, et qui donna dans l'année 1636 son *Hercule mourant*, commence par faire parler ainsi son héros[2] :

Père de la clarté, grand astre, âme du monde,
Quels termes n'a franchis ma course vagabonde?
Sur quels bords a-t-on vu tes rayons étalés
Où ces bras triomphants ne se soient signalés?
J'ai porté la terreur plus loin que ta carrière,
Plus loin qu'où tes rayons ont porté la lumière;
J'ai forcé des pays que le jour ne voit pas,
Et j'ai vu la nature au delà de mes pas.
Neptune et ses Tritons ont vu d'un œil timide
Promener mes vaisseaux sur leur campagne humide.
L'air tremble comme l'onde au seul bruit de mon nom,
Et n'ose plus servir la haine de Junon.
Mais qu'en vain j'ai purgé le séjour où nous sommes!
Je donne aux immortels la peur que j'ôte aux hommes.

« On voit par ces vers combien l'exagéré, l'ampoulé, le forcé, étaient encore à la mode; et c'est ce qui doit faire pardonner à Pierre Corneille.... »

Voici deux exemples des exagérations que prodigue le comte de Gormaz dans la tragédie du *Cid*[3].

(1) *Dictionnaire philosophique*, mot *Exagération*.
(2) Acte I, sc. 1.
(3) Acte I, sc. 3.

Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille;
Mon nom sert de rempart à toute la Castille.
.....
Le prince, pour essai de générosité,
Gagnerait des combats, marchant à mon côté[1].

« Toutes ces images boursouflées ne commencèrent à déplaire aux esprits bien faits que lorsqu'enfin la politesse de la cour de Louis XIV apprit aux Français que la modestie doit être la compagne de la valeur; qu'il faut laisser aux autres le soin de nous louer; que ni les guerriers, ni les ministres, ni les rois, ne parlent avec emphase, et que le style boursouflé est le contraire du sublime.

« On n'aime point aujourd'hui qu'Auguste parle de *l'empire absolu qu'il a sur tout le monde*, et de *son pouvoir souverain sur la terre et sur l'onde*[2].

« On n'entend plus qu'en souriant Emilie dire à Cinna[3] :

Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose.

« Jamais il n'y eut, en effet, d'exagération plus outrée : il n'y avait pas longtemps que des chevaliers romains des plus anciennes familles, un Septime, un Achillas, avaient été aux gages de Ptolémée, roi d'Egypte. Le sénat de Rome pouvait se croire au-dessus des rois; mais chaque bourgeois de Rome ne pouvait avoir cette prétention ridicule.... Le discours d'Emilie est donc non-seulement exagéré, mais entièrement faux.

« Le jeune Ptolémée exagère bien davantage, lorsqu'en parlant d'une bataille qu'il n'a point vue, et qui s'est donnée à soixante lieues d'Alexandrie, il décrit[4] des fleuves *teints de sang, rendus plus rapides* par le *débordement des parricides;* des *montagnes de morts* privés d'honneurs suprêmes, que la nature force à *se venger eux-mêmes*, et dont les troncs pourris exhalent *de quoi faire la guerre au reste des vivants;* et la déroute orgueilleuse de Pompée, qui croit que l'Egypte, *en dépit de la guerre, ayant sauvé le ciel*, pourra *sauver la terre*, et pourra *prêter l'épaule au monde chancelant.*

« Ce n'est point ainsi que Racine fait parler Mithridate d'une bataille dont il sort[5] :

Je suis vaincu : Pompée a saisi l'avantage
D'une nuit qui laissait peu de place au courage.
Mes soldats presque nus, dans l'ombre intimidés,

(1) Dans les dernières éditions ces deux vers ont été changés ainsi qu'il suit :

Le prince, à mes côtés, ferait dans les combats
L'essai de son courage à l'ombre de mon bras.

C'est à peu près la même pensée, et elle ne vaut guère mieux que celle que critique Voltaire.

(2) Voici les vers de Corneille (*Cinna*, acte II, sc. 1) :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde.

(3) Acte III, sc. 4.
(4) *Pompée*, acte I, sc. 1.
(5) *Mithridate*, acte II, sc. 3.

Les rangs de toutes parts mal pris et mal gardés,
Le désordre partout redoublant les alarmes,
Nous-mêmes contre nous tournant nos propres armes,
Les cris que les rochers renvoyaient plus affreux,
Enfin toute l'horreur d'un combat ténébreux :
Que pouvait la valeur dans ce trouble funeste?
Les uns sont morts, la fuite a sauvé tout le reste;
Et je ne dois la vie, en ce commun effroi,
Qu'au bruit de mon trépas que je laisse après moi.

« C'est là parler en homme; le roi Ptolémée n'a parlé qu'en poëte ampoulé et ridicule. »

PHÉBUS.

Le *phébus* est une variété du style enflé. Ce vice consiste à exprimer, avec des termes trop figurés et trop recherchés, ce qui doit être dit plus simplement et avec moins d'apprêt[1]. Il diffère de l'*amphigouri* en ce que l'on n'a pas envie de tromper, mais seulement d'éblouir son auditeur, et que celui qui parle *phébus* signifie toujours quelque chose, quoiqu'il exprime sa pensée sous une forme qui n'a rien de naturel. C'est là, selon le Père Bouhours[2], l'étymologie du mot. « Le soleil, dit-il, entre d'ordinaire dans ces phrases ampoulées, et c'est peut-être ce qui, en notre langue, a donné lieu au nom de phébus. » Il est plus probable que l'affectation déplacée des formes poétiques a fait donner au style où elles abondaient le nom du dieu des vers.

On peut donner comme exemple de ce défaut plusieurs passages d'une oraison funèbre de Louis XIII, prononcée dans la Sainte-Chapelle; l'orateur avait pris pour texte *Ascendit super occasum*[3], parce que le roi était mort le jour de l'Ascension; c'est une allusion verbale qui méritait de préluder à l'exorde que voici :

Quoi donc! grand soleil de nos rois! las, au milieu de votre course, êtes-vous déjà au couchant? et d'un si haut point de gloire êtes-vous précipité dans une éternelle défaillance? Non, non, bel astre, vous montez en vous abaissant, et vous mesurez même vos élévations par vos chutes. Pompes funèbres, pourquoi me déguisez-vous ses triomphes? Si ma sainte chapelle est ardente, elle n'éclatera qu'en feux de joie; ce sera dans les évidentes démonstrations où je reproduirai notre monarque tout auguste parce qu'il a été tout humble, et hautement relevé dans Dieu par une servitude couronnée pour n'avoir point eu de couronnes qui ne lui fussent assujetties[4].

Le *pathos* est une autre variété du style enflé. *Pathos* est un mot grec qui signifie *passion*, de sorte que chez les anciens il exprimait la partie de la rhétorique qui traitait des passions et les morceaux d'éloquence qui les excitaient; c'est ce que nous appelons le *pathétique*. Chez nous, *pathos* se prend toujours en mauvaise part, ou, en général, pour le style enflé, ou, d'une manière plus spéciale, pour l'expression exagérée, déplacée ou prétentieuse des passions.

Boileau a donné un excellent conseil aux poëtes[1], quand il leur a dit :

Mais n'allez point aussi, sur les pas de Brébeuf,
Même en une *Pharsale*, entasser sur les rives
De morts et de mourants cent montagnes plaintives.

En effet, on voit bien que Brébeuf a voulu dire qu'il y avait beaucoup de morts et de mourants; mais supposer que ces morts et ces mourants sont les uns sur les autres en assez grande quantité pour ressembler à des montagnes, c'est une idée si fausse, si ridiculement exagérée, qu'il est impossible de n'en pas éprouver un sentiment désagréable.

Molière s'est plaisamment moqué de ce défaut quand il a mis en scène des personnages qui vont chercher, pour exprimer leurs souffrances, des mots étranges et qu'ils ne comprennent pas, et croient ainsi appartenir au style le plus noble.

Dans le *Dépit amoureux*[2], Gros-René, persuadé que Marinette lui est infidèle, lui dit :

M'oses-tu bien encor parler? femelle inique,
Crocodile trompeur, de qui le cœur félon
Est pire qu'un *satrape* ou bien qu'un *Lestrigon!*

Par une extension bien naturelle, on appelle *pathos* tout galimatias prétendu passionné, surtout quand il est du grand style. C'est même là le sens le plus ordinaire de ce mot, qui alors emporte toujours avec lui l'idée de l'emphase et de la froideur.

Les causes les plus certaines de ces vices du style sont l'emploi fait à contre-sens, ou l'abus des mots ambitieux et grandioses, des figures véhémentes, comme l'apostrophe, la suspension, les métaphores ou les comparaisons forcées, l'insistance sur des détails inutiles ou sur des pensées insignifiantes auxquelles on croit donner du poids en s'y arrêtant.

On en trouve de nombreux exemples dans les livres qui pullulent aujourd'hui; en voici deux tirés d'un roman intitulé *Claire Rémond*, qui nous dispenseront d'en chercher d'autres.

Voici d'abord l'idée qu'on nous donne de la manière dont l'héroïne raconte :

Il faut avoir, comme Claire, l'expression déchirante de son sourire, de son regard, la mélancolie de sa pose, de sa manière, de sa parole, pour se faire une idée de la poésie pénétrante de son récit.

Voici maintenant comment elle peint l'impression que lui a faite le retour de son amant qu'elle croyait mort :

Les Alpes, ces montagnes, n'avaient pas changé de place.... ni moi.... et lui!... Maurice, Maurice! me vois-tu?... m'entends-tu?... criais-je à voix étouffée.

(1) Beauzée, *Encyclopédie*, mot *Phébus*.
(2) *Manière de bien penser*, liv. IV.
(3) Il est monté au-dessus du couchant.
(4) *Encyclopédie*, mot *Phébus*.

(1) *Art poétique*, chant I, v. 98.
(2) Acte I, sc. 6.

A ce moment, un bruit sourd interrompit le silence profond de la nuit : quelqu'un venait.... on approchait.... les pas étaient vites.... et c'était comme si l'on eût marché à travers mon cœur.... On s'arrêta devant la croisée.... je m'élançai.... et quand je rouvris les yeux, j'étais dans les bras de Maurice....

Il n'y a rien de plus froid que tout ce verbiage, ce style coupé, ces suspensions perpétuelles, ces remarques ridicules que les montagnes n'ont pas changé de place, ni elle non plus, mais que *lui!*... ces pas qui sont vites, et cette absurde comparaison d'une marche à travers son cœur.

CHAPITRE TREIZIÈME.

POÉSIE.

STYLE POÉTIQUE.

Le style *poétique* est celui qui est propre à la poésie. Voltaire a dit que pour savoir si des vers étaient vraiment bons, il fallait les mettre en prose [1]. Voici ses paroles, car elles sont importantes ici.

« Quelquefois au théâtre on est ébloui d'une tirade de vers pompeux récités avec emphase. L'homme sans discernement applaudit, l'homme de goût condamne. Mais comment l'homme de goût fera-t-il comprendre à l'autre que les vers applaudis par lui ne valent rien? Si je ne me trompe, voici la méthode la plus sûre : dépouillez les vers de la cadence et de la rime, sans y rien changer d'ailleurs; alors la faiblesse ou la fausseté de la pensée, ou l'impropriété des termes, ou le solécisme, ou le barbarisme, ou l'ampoulé, se manifeste dans toute sa turpitude.... Faites cette expérience sur tous les vers de la tragédie d'*Iphigénie* ou d'*Armide*, et sur ceux de l'*Art poétique*, vous n'y trouverez aucun de ces défauts, pas un mot vicieux, pas un mot hors de sa place; vous verrez que l'auteur a toujours exprimé heureusement sa pensée, et que la gêne de la rime n'a rien coûté au sens. Prenez, au contraire, toute autre pièce de vers, par exemple la tragédie de *Didon*, qui me tombe actuellement sous la main;... ôtez la rime, et vous serez révolté des fautes de toutes sortes que cette analyse vous fera découvrir.... Je dis qu'un vers, pour être bon, doit être semblable à l'or, en avoir le poids, le titre et le son. Le poids, c'est la pensée; le titre, c'est la pureté élégante du style; le son, c'est l'harmonie. Si l'une de ces trois qualités manque, le vers ne vaut rien. »

Des premiers mots, mal entendus à ce qu'il me semble, quelques critiques ont conclu que, selon Voltaire, le style poétique était le même que celui de la prose, puisqu'il n'en différait que par la rime et l'arrangement des mots; et ils ont fort gratuitement combattu cette proposition qu'ils qualifiaient avec raison d'absurde.

(1) *Dictionnaire philosophique*, mots *Vers* et *Poésie*.

Mais jamais Voltaire n'a rien dit de pareil à ce qu'on lui fait dire ici. Il explique lui-même, et par la teneur de ce passage, et par la conclusion qui le résume, que la décomposition dont il s'agit ne fait reconnaître que la correction et la propriété des termes dans les vers examinés. Quant à l'harmonie, cette partie indispensable de toute poésie digne de ce nom, il est trop évident qu'on la détruit en dérangeant les mots et ôtant la rime; aussi Voltaire dit-il que tous les vers véritablement bons résisteront à cette épreuve; il ne dit pas que tout ce qui, une fois mis en prose, sera correct et élégant, sera bon en vers.

En un mot, le style poétique est, pour la plus grande partie des règles de la syntaxe, soumis aux mêmes lois que la prose, et néanmoins il y a pour tous ceux qui ont l'oreille sensible et le goût délicat une grande différence entre ces deux styles.

DIFFÉRENCE DU STYLE POÉTIQUE ET DE CELUI DE LA PROSE.

Le style poétique diffère de la plus belle prose par les idées, par les expressions, par les épithètes, par les inversions et les figures; il s'en distingue si bien et si nettement, que c'est une des raisons qui nous font le plus souvent trouver mauvaise la prose poétique. C'est ce que l'examen de quelques vers de Racine mettra hors de doute; je les prendrai dans la première scène d'*Iphigénie*. Agamemnon confie à Arcas la réponse de l'oracle, et ce qu'il veut faire pour sauver sa fille. Certes, s'il y a une situation qui n'ait rien de bien élevé, c'est celle-là; nous allons voir pourtant comment les vers se distinguent immédiatement de la prose, même indépendamment de la mesure et de la rime :

Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.

La prose dirait tout simplement, *oui, c'est ton roi qui t'éveille;* elle ne nommerait pas le roi avant de lui donner son titre, et surtout ne ferait pas cette répétition : *c'est Agamemnon, c'est ton roi.*

Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille.

La prose dirait : *Reconnais ma voix*, ou plutôt encore : *Ne reconnais-tu pas ma voix?* Jamais elle n'emploierait cette expression très-belle sans doute, mais ambitieuse, de *frapper l'oreille.*

Quel important besoin
Vous a fait devancer l'aurore de si loin?

Dévancer l'aurore, et surtout *la devancer de loin*, sont des expressions magnifiques que la prose ne se permettrait pas, à moins que le ton du discours ne fût monté au point le plus élevé. Dans les vers elles sont toutes naturelles, et le poëte les emploie dès le premier moment.

Les épithètes ne sont pas moins caractéristi-

ques. La poésie permet de multiplier les qualificatifs, et, quoique nous soyons avec raison sévères sur le choix qu'elle en fait, cependant nous acceptons volontiers cette grande quantité d'adjectifs qui nous fatigueraient promptement dans la prose : l'*humble fortune*, le *joug superbe*, l'*état obscur*, le *secret outrage*, le *puissant Atrée*, etc., nous plaisent, loin de nous causer une surprise désagréable ; dans la prose, nous les rejetterions avec dégoût.

Mais c'est surtout par les figures multipliées sans préparation, et en particulier par les inversions, que le style des vers se distingue de celui de la prose :

Les dieux à vos désirs toujours si complaisants,

ne pourrait passer dans le discours non mesuré. On dirait *si complaisants à vos désirs*.

Le poëte dit très-bien qu'Achille

Recherche Iphigénie et d'un hymen si beau
Veut dans Troie enflammée allumer le flambeau.

Un écrivain en prose, en supposant même qu'il conservât la même métaphore et les mêmes termes, serait obligé de déplacer les mots et de dire qu'il veut allumer le *flambeau d'un si brillant hymen dans Troie enflammée*.

Je ne m'arrête pas sur les idées ; il est parfaitement clair qu'elles ne conviennent pas toutes à la poésie, et Voltaire a très-bien montré qu'il y a dans le roman de *Télémaque* des parties qui seraient complétement déplacées dans un véritable poëme.

« Quiconque, dit-il[1], connaîtra bien le goût de notre nation, sentira qu'il serait ridicule d'exprimer en vers : qu'il faut distinguer les citoyens en sept classes ; habiller la première de blanc avec une frange d'or, lui donner un anneau et une médaille ; habiller la seconde de bleu, avec un anneau et point de médaille ; la troisième de vert, avec une médaille sans anneau et sans frange, etc., et enfin, donner aux esclaves des habits gris brun[2]. Il ne conviendrait pas davantage de dire : qu'il faut qu'une maison soit tournée à un aspect sain ; que les logements en soient dégagés ; que l'ordre et la propreté s'y conservent ; que l'entretien soit de peu de dépense ; que chaque maison un peu considérable ait un salon et un petit péristyle, avec de petites chambres pour les hommes libres[3]. En un mot, tous les détails dans lesquels Mentor daigne entrer seraient aussi indignes d'un poëme épique, qu'ils le sont d'un ministre d'Etat. »

Ce sont ici les idées que Voltaire critique avec raison, et c'est ce dont je n'ai pas à m'occuper. Pour moi, j'ai tâché de montrer que le style *poétique* est en France quelque chose de très-net, de bien sensible, et de distinct de la prose, quoiqu'on ne puisse pas peut-être en donner une définition rigoureuse et réciproque. Les lecteurs exercés ne s'y trompent pas : ils savent très-bien juger comme ridicule la prose qui affecte ces formes poétiques, quelque élevé que puisse être le sujet.

Ces observations se placent naturellement ici ; car on est souvent porté à croire que, la mesure et la rime une fois supprimées, les vers ne diffèrent pas de la prose élevée. On cite en preuve quelques phrases où l'inversion fait un fort bel effet, où les métaphores et les comparaisons sont aussi brillantes, les épithètes aussi multipliées que dans les vers.

On ne remarque pas que ces qualités ne s'y trouvent que par exception, dans des phrases particulières et que l'on cite exprès ; tandis que c'est la condition commune et presque nécessaire de la poésie. Si la prose usait longtemps de ces facilités, nous en serions avertis par la répulsion qui s'emparerait de nous ; et de là vient peut-être le discrédit où tombent, au bout de peu de temps, tous les romans écrits en prose poétique.

Ainsi, malgré l'analogie des idées, le style même le plus élevé, c'est-à-dire le style magnifique ou passionné, se distingue en français du style poétique ; celui-ci conserve partout, et jusque dans le genre badin et léger, les qualités qui lui sont propres et le distinguent de la prose. L'autre n'admet que rarement, et pour ainsi dire par exception, les épithètes, les comparaisons, et surtout les inversions habituelles dans les vers.

Le rapprochement des deux morceaux suivants fera parfaitement sentir cette différence. Le premier, tiré des *Ruines* de Volney[1], est, quant aux idées, ce qu'on peut trouver de plus poétique ; quant à l'expression, quoiqu'elle approche du style des vers, elle ne dépasse pourtant pas ce que l'on est habitué à rencontrer dans la prose élevée. C'est la description des ruines de Palmyre :

Le soleil venait de se coucher ; un bandeau rougeâtre marquait encore sa trace à l'horizon lointain des monts de la Syrie : la pleine lune, à l'orient, s'élevait sur un fond bleuâtre, aux planes rives de l'Euphrate : le ciel était pur, l'air calme et serein ; l'éclat mourant du jour tempérait l'horreur des ténèbres ; la fraîcheur naissante de la nuit calmait les feux de la terre embrasée ; les pâtres avaient retiré leurs chameaux ; l'œil n'apercevait plus aucun mouvement sur la plaine monotone et grisâtre ; un vaste silence régnait sur le désert ; seulement, à de longs intervalles, on entendait les lugubres cris de quelques oiseaux de nuit et de quelques chacals.... L'ombre croissait, et déjà dans le crépuscule nos regards ne distinguaient plus que les fantômes blanchâtres des colonnes et des murs.... Ces lieux solitaires, cette soirée paisible, cette scène majestueuse, imprimèrent à mon esprit un recueillement religieux. L'aspect d'une grande cité déserte, la mémoire des temps passés, la comparaison de l'état présent, tout éleva mon cœur à de hautes pensées. Je

(1) *Essai sur la poésie épique*, à la fin.
(2) *Télémaque*, liv. XII.
(3) *Ibid.*

(1) Ch. 1 et 2.

m'assis sur le tronc d'une colonne; et là, le coude appuyé sur le genou, la tête soutenue sur la main, tantôt portant mes regards sur le désert, tantôt les fixant sur les ruines, je m'abandonnai à une rêverie profonde.

Ici, me dis-je, ici fleurit jadis une ville opulente; ici fut le siége d'un empire puissant. Oui, ces lieux maintenant si déserts, jadis une multitude vivante animait leur enceinte; une foule active circulait dans ces routes aujourd'hui solitaires. En ces murs, où règne un morne silence, retentissaient sans cesse le bruit des arts et les cris d'allégresse et de fêtes. Ces marbres amoncelés formaient des palais réguliers; ces colonnes abattues ornaient la majesté des temples; ces galeries écroulées dessinaient les places publiques. Là, pour les devoirs respectables de son culte, pour les soins touchants de sa subsistance, affluait un peuple nombreux : là, une industrie créatrice de jouissances, appelait les richesses de tous les climats; et l'on voyait s'échanger la pourpre de Tyr pour le fil précieux de la Sérique, les tissus moelleux de Cachemire pour les tapis fastueux de la Lydie, l'ambre de la Baltique pour les perles et les parfums arabes, l'or d'Ophir pour l'étain de Thulé.

Et maintenant voilà ce qui subsiste de cette ville puissante, un lugubre squelette! Voilà ce qui reste d'une vaste domination, un souvenir obscur et vain! Au concours bruyant qui se pressait sous ces portiques, a succédé une solitude de mort. Le silence des tombeaux s'est substitué au murmure des places publiques. L'opulence d'une cité de commerce s'est changée en une pauvreté hideuse. Les palais des rois sont devenus le repaire des bêtes fauves; les troupeaux parquent au seuil des temples, et les reptiles immondes habitent le sanctuaire des dieux! Ah!... comment s'est éclipsée tant de gloire? Comment se sont anéantis tant de travaux?... Ainsi donc périssent les ouvrages des hommes! ainsi s'évanouissent les empires et les nations!

ANALYSE.

Examinez maintenant avec soin ce morceau remarquable; vous y trouverez à peine deux ou trois épithètes de pur ornement : ce sont partout des adjectifs dont la signification est non-seulement convenable à la situation, mais nécessaire à la parfaite intelligence de la pensée. Le bandeau *rougeâtre*, l'horizon *lointain*, le fond *bleuâtre*, l'éclat *mourant*, la fraîcheur *naissante*, la terre *embrasée*, sont des détails indispensables, comme les fantômes *blanchâtres* des colonnes, comme la soirée *paisible*, comme le recueillement *religieux*, etc. Ce ne sont donc pas là du tout les épithètes caractéristiques de la poésie : celle-ci les reçoit sans doute; mais elle en admet aussi en grand nombre qui ne servent guère qu'à frapper l'imagination et augmenter l'harmonie, et on aperçoit à peine ces dernières dans le morceau que je viens de citer.

Les inversions sont surtout en petit nombre : j'en compte une douzaine; toutes sont de celles que la prose accepte facilement, et dont la grammaire élémentaire donne même les règles[1]. Voici ces inversions :

A de longs intervalles l'on entendait les cris.

Ces lieux, maintenant déserts, jadis une multitude vivante les animait.

En ces murs retentissait le bruit des arts.

Là, pour les devoirs de son culte, affluait un peuple nombreux.

Au concours bruyant.... a succéde une solitude de mort.

C'est toujours le terme circonstanciel ou le complément indirect placé devant le verbe qui forme la proposition principale.

Ici fleurit une ville opulente.
Ici fut le siége d'un empire.
Où règne un morne silence.

C'est le nom de lieu placé immédiatement devant le verbe précédant son substantif.

Comment s'est éclipsée tant de gloire?
Comment se sont anéantis tant de travaux?

C'est la forme nécessaire de nos interrogations.

Ainsi périssent les ouvrages des hommes!
Ainsi s'évanouissent les empires!

C'est la forme, on peut dire obligée, de ces exclamations sentencieuses qu'on appelle *épiphonèmes*.

Ainsi, malgré le ton élevé et toute l'imagination qui distingue ce passage célèbre, on peut dire qu'il n'y a rien qui excède les habitudes de la prose, celle au moins des styles énergique, riche ou magnifique.

ABUS DES INVERSIONS.

Voyons s'il en est de même dans les lignes suivantes, extraites des premières pages du *Renégat*, roman de M. d'Arlincourt[1].

Au roulement lointain de la foudre *accorde* ta harpe[2].... *au* doux *chant je préfère* la voix des tempêtes[3]....

Plus dévastateurs en leurs courses que les vents déchaînés de leur *brûlante zone*, les Sarrasins menaçaient l'Europe de leur domination abhorrée[4].... ils prétendaient *au joug de l'islamisme enchaîner* l'univers tremblant[5].... *Aux temples* du Seigneur transformés en mosquées *ne fumait plus* l'encens des fidèles[6].... Mais, comme *aux vrais fils* de la Gaule *il faut toujours des lauriers*[7].... Charles voulut *par l'interrègne préluder* à l'usurpation[8].... Pouvait-il se flatter de faire ensuite respecter en un soldat ce qu'*en un prince il avait avili*[9].... Ezilda *comme une éblouissante aurore*, se présentait aux fils des hommes[10];... son âme sublime semblait alors *en rayons enflammés reprendre* son essor vers sa *primitive patrie*[11].... Ces insensés

(1) Ci-dessus, t. I, p. 174 et suiv., t. II, p. 54, a.

(1) In-8°, édit. de 1822.
(2) Page 1.
(3) *Ibid.*
(4) Page 4 et 5.
(5) Page 5.
(6) *Ibid.*
(7) Page 7.
(8) Page 9.
(9) *Ibid.*
(10) Page 11.
(11) Page 13.

préfèrent *l'africaine tyrannie* aux sages lois du héros qui *de la France avait fait* la première des nations [1].... *Vers leurs manoirs* féodaux, Agobar *s'avance* le fer et la flamme à la main [2].... Le ciel *avec horreur* les *rejettera* eux et leurs prières [3].... *Sur la race souveraine avait soufflé le vent* de la colère céleste [4].... et *sous le signe* vénéré des chrétiens à l'instant *il trace* ces mots [5].... Ainsi *doublement* ils *connaissent* le malheur [6].... *Sans crainte fais résonner* ici les cordes de ta lyre [7]....

On voit que ces inversions diffèrent essentiellement des précédentes : les premières se peuvent rattacher toutes à des formes de langage régulières, admises dans le style élevé, et qui ont d'ailleurs pour motif actuel le besoin de l'harmonie; celles du *Renégat* ne sont pas du tout reçues chez nous; et, de plus, elles n'augmentent aucunement la cadence du discours : loin de là, elles y nuisent souvent. Il n'y a pas une des phrases citées qui, sous ce rapport, ne gagnât à être remise dans notre construction ordinaire. On éprouve donc ici la même sensation qu'à la lecture des vers, où des inversions toutes pareilles se reproduisent, parce qu'il faut, avant tout, obéir à une règle extérieure, celle de la mesure. Seulement ici cette règle n'existe pas, et c'est gratuitement qu'on tourmente notre oreille de ces locutions inouïes.

ABUS DES ÉPITHÈTES ET PÉRIPHRASES.

Que serait-ce si j'avais noté les périphrases, les épithètes, les similitudes que l'auteur accumule dans toutes ses pages, et qui concourent, avec ces nombreuses et étranges inversions, à donner à ce roman le caractère et les allures des vers, sans aucune de leurs entraves, ni surtout rien qui rappelle leur cadence?

Voici quelques exemples pris dans les premières pages [8], et d'abord des épithètes.

Puissant génie des orages! *farouche* déité du Nord!... Lyre *mélodieuse* de la Grèce! loin de moi tes *suaves* accords.... Mes chants *âpres* et *douloureux*.... Sur le fond *ténébreux* de mes tableaux.... Les nuages *menaçants*.... L'*antique* Ibérie.... Leurs *lointains* déserts.... Leur domination *abhorée*.... Leurs hordes *féroces*.... Les danses *gracieuses*.... Leurs pointes *mauresques*.... Le *sauvage* africain.... Ces captives *infortunées*.... Le toit *rustique* de leurs pères.

Voici des périphrases [9] :

Et toi, *délice et tourment de la vie! Enchantement de la jeunesse!* amour.... Les derniers rayons *de l'astre des cieux*.... Les enfants d'*Ismaël*.... Les sémas des *sectateurs de Mahomet* succédaient aux danses des *filles de la Gaule*.... Les *soldats du croissant*.... Partout renversant *la croix du vrai Dieu*, le Maure triomphant a planté *l'étendard du faux prophète*.... A défaut des *palmes de la gloire*, ils ceignent *la couronne du martyre*.... Dévoués *aux descendants de Mérovée*.... L'Écossais eût cru *revoir la fille de Fingal*.... C'était la *chrétienne des temps de grâce, la compagne inspirée du héros de Tolbiac*, la jeune *vierge de Nanterre*, la *bergère de Vaucouleurs*.... O femme, *consolation de l'infortune!* premier *présent fait* par le ciel *à l'homme! dernière création du sixième jour' chef-d'œuvre de la Divinité!*

Voici enfin des comparaisons [1] :

Montre-toi *comme une pensée de bonheur errante au sein des infortunes*.... *Plus belle que la vestale* qui vit tomber à ses pieds le dieu des combats.... Sa taille élancée s'élevait *comme le palmier de Délos* au pied du promontoire de Latone.... Ses cheveux *aussi noirs que l'herméline de Sibérie*.... Le vif incarnat de ses lèvres *le disputait aux fleurs pourprées de la grenade*.... La voix d'Ezilda *semblait une harmonie céleste*.... et son sourire enchanteur, *un rapide aperçu de l'éternelle félicité*.... Ezilda, mélancolique *comme l'astre aux pâles rayons*.

Il est donc clair que sous le nom de *style poétique*, appliqué à la prose, on peut entendre deux choses très-différentes : d'abord un discours où les idées surtout sont poétiques, en ce qu'elles frappent vivement l'imagination : l'expression s'élève naturellement avec elles; mais elle reste toujours soumise aux lois générales de notre langue; rien n'y est exagéré, ni dans les figures, ni dans les ornements; le style alors est poétique par le sujet qu'on traite; quant à sa forme, il rentre dans une des espèces que nous avons examinées jusqu'ici.

Le second sens, pour lequel il est fâcheux que nous n'ayons pas de dénomination exclusive, auquel toutefois on applique souvent en mauvaise part le nom de *prose poétique*, est celui d'un langage qui admet, recherche, et même entasse les exceptions réservées aux poëtes, en se dispensant des difficultés des vers, et, par conséquent, de l'harmonie. C'est moins un style particulier que l'excès et l'abus des licences poétiques accumulées pour elles-mêmes, et non en vue d'un avantage qu'on ne pourrait obtenir autrement; c'est-à-dire que c'est un détestable jargon qui corromprait promptement la langue française, s'il était possible qu'il eût le moindre succès.

Le style vraiment *poétique* n'est donc à sa place que dans les vers. Dans la prose, ce mot ne doit s'entendre que du sujet : ce n'est que par une exception très-rare qu'il peut se dire de la forme; et, dans ce sens, c'est presque toujours un défaut.

(1) Page 17.
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid*
(4) Page 22.
(5) Page 27.
(6) Page 28.
(7) Page 44.
(8) Pages 1 à 6.
(9) Pages 1 à 14.

(1) Pages 2, 11 et 12.

SECTION QUATRIÈME.

CONCLUSION.

CHAPITRE QUATORZIÈME.

EXERCICES.

NÉCESSITÉ DE LA PRATIQUE.

Ici se termine l'étude des divers styles, et, avec elle, l'étude de la haute grammaire. En effet, quand on sait et qu'on applique les règles absolues de sa langue, il ne reste plus qu'à en étudier les formes plus ou moins élégantes, et à distinguer les styles dont ces formes agréables sont les éléments : et c'est ce que nous avons fait.

Mais ce serait se tromper que de croire qu'une étude théorique peut suffire. Ici, comme ailleurs, des exercices nombreux et souvent répétés sont absolument nécessaires; ici, comme ailleurs, le professeur devra les varier autant que possible.

Partout on donne à faire aux jeunes gens des compositions sur différents sujets; c'est un travail extrêmement utile et qu'on ne doit jamais abandonner.

Il importe que ces sujets soient variés; qu'ils appellent l'emploi de tous les moyens étudiés. Toutefois, il sera bon que la plupart des matières se rapportent aux qualités accidentelles qui sont les plus ordinaires chez nous, savoir la *gaîté*, et même la *finesse*. L'*énergie*, la *profondeur*, la *magnificence* ne sont données qu'à un petit nombre d'écrivains, et l'usage commun s'en passe facilement.

Quant aux qualités habituelles, je n'ai pas besoin de dire que le professeur doit y insister sans relâche. De la *clarté*, de la *précision*, de la *pureté*, du *naturel*, c'est ce qu'il faut exiger avant tout; et après ces qualités, l'effort des jeunes écrivains doit tendre constamment à l'*élégance*, au bon choix des termes.

MODÈLES DE STYLE.

C'est là que les modèles sont surtout précieux, et que le professeur fera bien de lire et de faire lire à ses élèves les passages des meilleurs auteurs, en insistant sur leur caractère et sur l'heureux emploi des formes qu'il s'agit imiter.

Plusieurs recueils ont été faits pour cet usage. Dans le siècle dernier et au commencement de celui-ci, plusieurs collections utiles, sous les titres fort connus d'*Ornements de la mémoire*, de *Délassements des jeunes personnes*, de *Beautés des poëtes* ou *des orateurs*, ont été donnés pour initier les jeunes gens à la connaissance des chefs-d'œuvre du style.

Peu d'années après la fondation de l'Université, Noël, inspecteur général, publia, sous le titre de *Leçons de littérature et de morale*, des morceaux de prose et de vers qui eurent le plus grand succès.

Plus tard vinrent les *Modèles de littérature française* de M. Chapsal, qui avaient l'immense avantage de ranger les écrivains et les poëtes, auxquels on empruntait leurs plus beaux passages, dans l'ordre chronologique. L'édition de 1848 surtout, réunit des extraits d'une cinquantaine d'auteurs de plus que la précédente, avec des listes où tous sont placés d'abord selon l'ordre chronologique, et rapportés ensuite aux règnes et aux régimes sous lesquels ils ont vécu. Le recueil est terminé par un index alphabétique, littéraire et grammatical des principales formes, des accidents ou défauts du style contenus dans les extraits, qui peut offrir des ressources inépuisables pour l'étude de nos figures et des ornements de toute espèce.

AUTRES EXERCICES.

Mais les compositions et les lectures ne sont pas tout. Il importe d'habituer les jeunes gens à porter immédiatement un jugement général et motivé sur les caractères de tel ou tel morceau qu'ils auront lu ou appris par cœur, et de leur en faire faire aussi de temps en temps une analyse détaillée.

J'entends par *jugement général* cette vue de l'esprit ou ce sentiment instantané qui fait que nous sommes affectés différemment par une forme de style et par un autre, par un discours simple et par un discours figuré.

Je lis, par exemple, dans la narration que fait Bossuet[1] de la bataille de Rocroi :

> Dieu avait choisi le duc d'Enghien | pour défendre le roi dans son enfance : | aussi vers les premiers jours de son règne, | à l'âge de vingt-deux ans, | le duc conçut un dessein | où les vieillards expérimentés ne purent atteindre; | mais la victoire le justifia devant Rocroi.

Je remarque, avant tout, la forme générale de ce style; j'y trouve des phrases d'une longueur soutenue, dont les parties, cadencées entre elles, apportent à mon oreille une sensation agréable.

Voltaire ne cherche pas cette qualité dans la narration qu'il fait de la même bataille[2] : ses phrases sont courtes, terminées, indépendantes; elles ont l'harmonie ordinaire de la langue française, mais ne se balancent pas les unes les

(1) *Oraison funèbre du prince de Condé.*
(2) *Siècle de Louis XIV*, ch. 3.

autres de manière à frapper l'oreille par leur cadence :

Le fort de la guerre était du côté de la Flandre. | Les troupes espagnoles sortirent des frontières du Hainaut au nombre de vingt-six mille hommes, | sous la conduite d'un vieux général expérimenté nommé don Francisco de Mello. [Ils vinrent ravager les frontières de la Champagne.

Les lignes tirées de Bossuet appartiennent au style *périodique;* celles de Voltaire au style *ordinaire.* Il est impossible qu'on ne soit pas frappé de la différence d'un passage composé de petites prolations sans liaison, pour ainsi dire, entre elles; et d'un discours, au contraire, où les phrases se soutiennent les unes les autres, et arrivent majestueusement à la fin de la période.

Celui qui a étudié avec profit les formes du style, doit reconnaître immédiatement et pouvoir signaler le caractère du morceau qu'il lit ou qu'il entend; son oreille seule l'en avertit; et c'est ici presque une simple sensation.

L'influence des figures est plus complexe; elle n'est pas moins évidente pour qui sait se rendre compte de ce qu'il éprouve. Nous venons de remarquer tout à l'heure ces mots :

A l'âge de vingt-deux ans, le duc conçut un dessein où les vieillards expérimentés ne purent atteindre; mais la victoire le justifia devant Rocroi.

La tournure de cette phrase a certainement quelque chose de particulier; la preuve, c'est qu'on ne sait pas complétement ce que veut dire l'orateur. Quel est ce dessein où les vieillards ne peuvent atteindre? Il y a ici quelque chose que Bossuet ne nous dit pas, qu'il nous fait seulement entendre d'une manière incomplète. Nous savons que c'est une *réticence;* et le résultat de cette forme de style, c'est de laisser la pensée se perdre dans une sorte de vague ou d'obscurité souvent favorable à l'effet de l'éloquence.

Bourdaloue indique la même circonstance; mais il le fait en termes si généraux qu'on peut croire que cela ne représente rien de réel, et que l'orateur n'a parlé ainsi que pour allonger ou arrondir sa phrase :

On crut, qu'emporté par l'ardeur de son courage, il allait tout risquer, et déjà sûr de lui, en capitaine consommé, il répondit et se chargea de l'événement. En vain lui remontra-t-on qu'il allait combattre une armée plus nombreuse que la sienne, composée des meilleures troupes de l'Europe, etc.

Ces phrases n'indiquent rien autre chose que cette sorte de discussion qui a toujours lieu à l'armée, comme partout, lorsqu'il s'agit de prendre une décision importante. Chacun y dit son avis, et il est naturel et fort ordinaire que tout le monde ne pense pas de même. Or, comme cela a lieu toujours et partout, c'est une circonstance tout à fait indifférente; le discours qui la rappelle est presque toujours superflu, et nous avons nommé *périssologie*[1], ou *remplissage,* ce défaut de style.

N'y avait-il donc eu avant la bataille de Rocroi que la discussion qui précède toutes les batailles? et la réticence de Bossuet, qui nous fait entendre autre chose, est-elle elle-même une exagération? Les historiens vont nous le dire, Voltaire avec détail, Hénaut par une phrase, Millot par un mot. Celui-ci dit que la bataille fut livrée

Malgré les ordres de la cour;

l'autre qu'elle fut donnée

Contre l'avis et malgré la résistance du maréchal de l'Hospital, qui craignait le hasard d'une action décisive dans le commencement d'une régence.

L'auteur du *Siècle de Louis XIV* explique le tout bien plus à fond :

Le duc avait reçu l'ordre de ne point hasarder la bataille. Le maréchal de l'Hospital était pour lui un guide et un surveillant, et il craignait lui-même une action décisive. Un seul homme reçut la confidence du prince, et tous les deux parvinrent à enlever le consentement du maréchal.

Voilà la réticence de Bossuet parfaitement claire maintenant. Mais cette réticence elle-même, que les convenances de la chaire rendaient nécessaire sans doute, a exercé sur l'esprit des lecteurs une certaine action qui les surprend ou les émeut, tandis que les périphrases vagues et abstraites de Bourdaloue les laissent tranquilles et même froids.

Une autre petite phrase de Bossuet :

La victoire le justifia devant Rocroi,

est encore remarquable. Nous savons maintenant très-exactement ce qu'elle veut dire; mais dans sa forme particulière, il est visible qu'elle personnifie la victoire et qu'elle assimile le duc d'Enghien à un accusé absous par le tribunal. Ce sont encore deux figures : l'une est la *personnification;* l'autre est une *métaphore;* nul doute que cette tournure, quel qu'en soit le mérite, ne fasse sur nos âmes un autre effet que la forme simple employée par Millot :

Il détruisit ces vieilles bandes estimées la meilleure infanterie de l'Europe;

ou la forme sèche et dure du discours de Bourdaloue :

Il s'avança, il triompha.

Bossuet représente ensuite la bataille comme si elle se passait sous nos yeux :

L'armée ennemie est plus forte; elle est composée de ces vieilles bandes, etc.

(1) Page 64, b.

Partout le présent dans le verbe, quoique les choses soient passées, et que l'armée ennemie n'existe plus depuis longues années. Cette forme vive de discours est l'*hypotypose;* on voit que Voltaire ne l'a pas employée, il dit simplement :

Ce fut lui qui, avec sa cavalerie, attaqua cette infanterie espagnole.... Le prince l'entoura et l'attaqua trois fois.

Voltaire est historien, il veut d'abord instruire; Bossuet est orateur, et son premier désir est de toucher. De là la différence que je viens de signaler dans la forme de ces deux narrations également belles chacune en son genre.

Si nous suivons les détails, nous les voyons constamment prendre dans l'expression de Bossuet la couleur vive et animée qui donne à ses oraisons funèbres quelque chose de poétique; tandis que la simplicité philosophique domine dans Voltaire, qui cherche seulement à bien expliquer tous les faits.

L'habile prédicateur nous montre un jeune prince

Qui porte la victoire dans ses yeux;

Francisco de Mellos

Qui l'attend de pied ferme;

ces deux armées qui vont décider leur querelle

Comme des braves en champ clos.

Métaphores hardies, *comparaisons* brillantes, il n'épargne rien pour embellir sa description; il l'anime par des *interrogations :*

Alors que ne vit-on pas?

ou un peu plus loin :

Le voyez-vous comme il vole ou à la victoire ou à la mort?

quelquefois par des *énumérations disjointes :*

On le vit presque en même temps pousser l'aile droite des ennemis, soutenir la nôtre ébranlée, rallier le Français à demi vaincu, mettre en fuite l'Espagnol victorieux....

ou bien par des *inversions* heureuses :

Restait cette redoutable infanterie espagnole;

ou par des *périodes* harmonieuses :

Trois fois le jeune vainqueur s'efforça de rompre ces intrépides combattants, trois fois il fut repoussé par le valeureux comte de Fontaines;

ou par des *similitudes* pittoresques :

Des bataillons semblables à des tours qui sauraient réparer leurs brèches;

ou par des *oppositions :*

Ils demeuraient inébranlables au milieu de tout le reste en déroute.

Suivons de point en point cette magnifique narration, et nous verrons partout la forme du style en harmonie parfaite avec la pensée de l'auteur, c'est-à-dire que les figures, les ornements, les mouvements, ou se sont naturellement offerts, ou ont éte choisis par l'orateur afin de nous émouvoir, de nous passionner, de nous transporter.

La narration de Voltaire est tout aussi belle que celle de Bossuet; mais elle ne lui ressemble pas du tout quant à l'expression. L'auteur a commencé par l'exposition nécessaire dans une histoire, de la situation de la France et du reste de l'Europe. Il a montré, par une *personnification* frappante la mort de Louis XIII et la faiblesse d'une minorité

Relevant les espérances des ennemis;

par une *métaphore* très-vive :

Leur espérance se changeant en sécurité à la vue du jeune chef des Français;

par une *suspension* adroite, il fait pressentir quelle sera l'issue du combat, en nous disant

Quel était ce jeune homme sans expérience et qu'ils méprisaient.

Voltaire, comme Bossuet, mentionne le sommeil du prince; comme Bossuet, il se souvient de celui d'Alexandre : mais ce qui chez l'orateur sacré était une brillante *antonomase,*

Il fallut réveiller d'un profond sommeil cet autre Alexandre;

n'est pour l'historien qu'un simple *rapprochement :*

On conte la même chose d'Alexandre;

rapprochement qu'il va même éclairer par des réflexions philosophiques sur la nature de l'esprit humain, et le calme qu'il est possible de conserver au milieu de tant et de si grands débats.

Comme Bossuet encore, il peint la triple attaque de l'infanterie espagnole par la cavalerie française; mais, au lieu de ces vives images de *ces tours qui sauraient réparer leurs brèches* et *lanceraient partout des feux,* nous trouvons la comparaison bien plus philosophique, avec le corps d'armée si célèbre des Macédoniens :

Cette infanterie espagnole.... aussi forte, aussi serrée que la phalange ancienne.... et qui s'ouvrait avec une agilité, que la phalange n'avait pas, pour laisser partir la décharge de dix-huit canons qu'elle renfermait au milieu d'elle.

Il n'y a pas de belles pages dans nos écrivains

français, sur lesquelles on ne pût porter avec plus ou moins de développement, un jugement général analogue à celui que je viens d'indiquer : et ainsi le style de chaque écrivain, c'est-à-dire sa manière d'écrire, peut, quand on l'examine avec attention, être déterminée, non plus par des mots généraux et des termes vagues, comme ceux qu'on emploie le plus souvent; mais par la désignation de formes nettement tracées et caractérisées d'une manière reconnaissable.

ANALYSES LITTÉRAIRES.

On peut et on doit faire pousser plus loin cet examen, quand on demande aux jeunes gens, sous le nom d'*analyses littéraires*, des devoirs écrits et faits à tête reposée. Ces analyses consistent à remarquer sur un texte donné, toutes les formes, toutes les figures, tous les ornements précédemment étudiés, et à les cataloguer exactement.

Proposons-nous, par exemple, d'analyser les vers suivants de J.-B. Rousseau :

TEXTE.

J'ai vu mes tristes journées
Décliner vers leur penchant :
Au midi de mes années
Je touchais à mon couchant.
La mort, déployant ses ailes,
Couvrait d'ombres éternelles
La clarté dont je jouis;
Et dans cette nuit funeste
Je cherchais en vain le reste
De mes jours évanouis.

ANALYSE.

1°. Forme du style.

Il n'y a qu'un mot à dire sur la forme de ce morceau. Ce sont des *vers de sept syllabes*, à rimes *croisées*, et formant ensemble une *stance de dix vers*, divisée en quatre parties bien distinctes. L'harmonie en est parfaite.

2°. Figures et ornements.

Triste, appliqué à journée, est cette métaphore qu'on appelle *personnification;* les journées ne peuvent être *tristes*, puisque la tristesse n'appartient qu'aux personnes. Je transporte donc aux journées le sentiment que j'ai éprouvé pendant leur durée; par là je les personnifie.

Décliner. Ce mot, au propre, signifie *descendre sur une pente;* par *catachrèse* on l'applique à tout ce qui n'est plus dans un état aussi brillant qu'autrefois.

Penchant. Les journées n'ont pas de penchant; mais comme un corps lourd placé sur un penchant peut rouler et tomber dans un gouffre d'où il ne sortira plus. Le malade, par une *métaphore* naturelle, assimile ses journées, sa vie, à un corps qui tombe et va se perdre sans retour.

Au midi. Les années n'ont pas de *midi;* le *midi* appartient à chaque journée : c'est le milieu du jour, et le point du cours du soleil, où cet astre a le plus de force. Par analogie, on a nommé l'âge viril, celui où l'homme a toutes ses forces, le *midi de la vie*. C'est cette *métaphore* qu'emploie Rousseau.

Leur couchant. Les années n'ont pas de couchant; ce mot, comme celui de *midi*, représente un phénomène de chaque jour, le passage du soleil au-dessous de notre horizon. On l'applique de même à la vie par *métaphore*, pour représenter la fin. Rousseau suit donc ici la même série d'idées que dans le vers précédent; c'est un exemple de la *pureté* dans les figures.

Déployant. *Déployer* est un verbe d'action; appliqué à la mort, il la personnifie; il y a donc ici une *personnification*.

Ses ailes. C'est une *métonymie* du signe pour la chose signifiée. Les ailes sont le signe de la rapidité. « La mort déployant ses *ailes* » veut donc dire que la mort vient ou semble venir très-vite.

Couvrait. C'est la suite de la même *personnification:* on attribue à la mort une action précise que dans la réalité elle ne peut pas faire. Quant à l'imparfait *couvrait*, il est ici pour le même temps prochainement futur, *allait couvrir*. C'est une espèce d'*hypotypose*.

D'ombres éternelles, belle *métaphore*. L'ombre est, au propre, l'absence de la lumière; et comme la mort nous ôte la sensation de la lumière physique, on a dit qu'elle nous jetait dans des ombres éternelles.

Cette nuit funeste, suite de la même pensée; *métaphore* tirée du temps où on ne voit pas.

Je cherchais en vain, suite de la même *métaphore*. On sait combien il est difficile de trouver ce qu'on cherche dans l'obscurité.

3°. Qualités du style.

C'est surtout la *pureté* et l'*élégance* qui distinguent tous les mots, toutes les phrases de cette stance. Elle est d'ailleurs écrite dans ce style *riche* ou *orné*, qui trouve toujours, pour l'expression des idées, des figures agréables et frappantes.

Ainsi l'on peut donner à analyser aux élèves de beaux morceaux de prose ou de vers, et les habituer à se bien rendre compte de la manière dont se sont exprimés les écrivains et les poëtes.

ANALYSES CRITIQUES.

Cela ne suffit pas encore : un exercice qui sera aussi fort utile, que toutefois on ne devra essayer qu'à la fin du cours, et lorsque l'esprit des élèves se sera déjà fortifié par l'étude des beaux passages, c'est l'examen et la critique des phrases d'un style défectueux.

J'ai donné précédemment plusieurs exemples de fautes de style; il est bon qu'à l'occasion, et sans en faire l'objet d'un enseignement proprement dit, le professeur note, soit dans ses lectures, soit dans les devoirs de ses élèves, ce qui peut blesser le bon usage.

Par là le goût des élèves se forme petit à petit et à la fin du cours on pourra leur donner à analyser et à critiquer quelques-unes de ces expressions ou de ces tournures, malheureusement si communes aujourd'hui.

J'emprunte ici, par exemple, quelques vers à une satire d'un poëte, que la rapidité de son travail a toujours empêché d'atteindre le haut point où il serait arrivé sans doute avec plus de patience.

Je veux parler de M. Barthélemy; il commence ainsi sa satire sur Lyon, le 4 décembre 1831 [1] :

(1) *Némésis*, n° 35.

TEXTE.

Mon volcan, tant prédit, a déchaîné ses laves :
La voilà devant nous la guerre des esclaves.
De nouveaux Spartacus sortent des ateliers;
Les conscrits de la faim s'enrôlent par milliers.
En guise de drapeaux, de guidons, de cornettes,
Ils arborent un pain au bout des baïonnettes.
Et, par le sort injuste écartés du festin
Ils vont asseoir leur camp sur leur mont Aventin.
Qui les fera descendre? et quel ami du trône
Viendra mettre une écluse à la vague du Rhône?

ANALYSE.

1°. Forme du style.

Il n'y a presque rien à dire sur la forme : ce sont des *alexandrins* à rimes *plates :* on remarquera cependant que toutes les rimes sont *riches;* c'est un mérite incontestable, lorsque, comme ici, elles se présentent naturellement.

2°. Figures et ornements.

Prédit. On ne peut pas *prédire* un volcan. C'est l'éruption de ce volcan que l'on peut prédire, et c'est ce qu'a voulu dire l'auteur; mais l'expression est trop hardie.

Déchaîner ses laves. Métaphore disparate. Les laves ne s'enchaînent pas, non plus que rien de ce qui est liquide. Ajoutons que la figure est d'une incroyable faiblesse : le volcan *lance* ses laves, ce qui est bien autre chose que les *déchaîner.*

Le second et le troisième vers sont très-beaux.

Conscrits de la faim. Expression *ambitieuse*, mais *fausse* et blâmable. Le mot *conscrit* se prend absolument. On est *conscrit*, et non pas le *conscrit* de quelque chose. Cela est évident par l'étymologie du mot qui signifie *inscrit ensemble.* Si on pouvait lui donner un régime, comme ce régime indiquerait le but, il devrait être précédé des prépositions *pour* ou *contre :* « les *conscrits* pour la guerre d'Italie, les *conscrits* contre l'invasion étrangère; » mais ces mots sont inusités avec raison, et *conscrit de la faim*, pour « ceux que la faim force à s'inscrire ensemble, » n'est ni usité, ni même intelligible.

Arborer un pain. Mauvaise expression. *Arborer*, qui vient du mot *arbre*, signifie naturellement planter quelque chose haut et droit à la manière des arbres[1]. Ce mot s'entend primitivement de la hampe qui est fixée sur une tour, une citadelle, un vaisseau; et secondairement du drapeau attaché à cette hampe, et qui a ordinairement une signification; mais jamais on a dit de quelque chose qui se porte et qui doit être porté à la main, comme un guidon ou un fusil, *arborer un guidon;* à plus forte raison ne peut-on pas dire *arborer un pain.*

Écartés du festin. De quel festin? Le poëte veut dire que la vie des riches est un festin perpétuel, et que les pauvres ne peuvent pas prendre part à ce festin. La pensée en elle-même est très-fausse; mais surtout l'expression est inintelligible.

Le mont Aventin. C'est une *allusion* très-naturelle à la retraite du peuple romain, et au discours de Ménénius Agrippa[2]. Seulement c'est sur le mont Sacré, plutôt que sur l'Aventin, que les Romains se retirèrent. Au reste, c'est là une bien petite faute.

Quel ami du trône? Le trône ou la puissance royale n'intervenait là que comme protectrice de l'ordre : ce n'était pas contre la royauté, mais contre leurs patrons que les ouvriers de Lyon s'étaient soulevés.

(1) Académie.
(2) Tite-Live, *Hist. rom.*, liv. II, ch. 32.

Mettre une écluse à une vague. Métaphore mauvaise de tout point. Une *écluse*, comme l'indique l'étymologie, est une porte qu'on peut ouvrir. On met une écluse à une grande quantité d'eau qu'on amasse, afin de la laisser sortir quand on en sentira le besoin. L'écluse ne sert donc pas à combattre l'invasion de l'eau, mais bien à tourner à notre profit la force de ce liquide. C'est une *digue* qu'il fallait mettre; et non pas une *écluse.* — Mais ensuite une *digue* ne s'oppose pas à une *vague;* une *vague* ou la *vague* est superficielle. Quand une vague, quand même plusieurs vagues passeraient par-dessus la digue, on serait mouillé et voilà tout. Ce qu'il y a à craindre, c'est que les eaux ne l'emportent; mais ce n'est pas la vague, c'est la masse entière des eaux qui agit ainsi par son poids et son mouvement intérieur.

La vague du Rhône. Le Rhône est ici pris pour la ville qu'il traverse, et la ville pour les habitants. C'est une double *métonymie*, qui toutefois se comprend facilement; mais *la vague du Rhône* est ridicule. Les vagues de la mer peuvent offrir une image d'une certaine grandeur; la vague d'un fleuve n'est presque rien; à peine l'aperçoit-on du rivage; cela ne peut donc faire aucun effet dans la poésie.

3°. Qualités et défauts du style.

Il est facile de voir que ce style n'est pas bon. Toutes les qualités habituelles, la *clarté*, la *précision*, le *naturel*, la *pureté*, l'*élégance*, y manquent, non pas constamment, mais pour certaines expressions; et quant à la qualité particulière à laquelle M. Barthélemy a le plus visé ici, savoir, l'*énergie*, on peut dire qu'elle n'est représentée que par des expressions *hyperboliques*, comme *la guerre des esclaves*, *de nouveaux Spartacus*, ou par des *barbarismes* comme les *conscrits de la faim*, *arborer un pain*, *déchaîner ses laves*, etc.

Tels sont à peu près les exercices que les professeurs peuvent, à propos du cours de style, demander aux jeunes gens; que les jeunes gens peuvent aussi faire d'eux-mêmes, et sans un maître particulier qui les guide. Il n'est pas douteux qu'ils ne se forment ainsi à la fois un goût pur, un langage précis, élégant et naturel. C'est assurément le meilleur fruit qu'on puisse retirer de l'étude d'une langue.

DERNIÈRE REMARQUE.

Il faut bien se rappeler toutefois que la connaissance de ces formes ne suffit pas pour faire un écrivain et que rien ne peut suppléer le talent naturel, cette disposition que l'étude développe et qu'elle ne donne pas.

Il en est de même dans tous les arts : quand un élève a fait sur le piano des gammes de toutes sortes, dans tous les tons, il a tiré de cet instrument tous les sons qu'il peut fournir. En est-ce assez pour qu'il soit un joueur habile? certainement non : cet exercice est la condition nécessaire de l'habileté; mais il faut, en outre, à l'artiste le sentiment profond de la musique qu'il est chargé de rendre, et l'art si peu commun de bien exprimer ce qu'il sent.

De même dans la littérature, bien connaître théoriquement et par pratique toutes les formes de langage auxquelles on peut avoir recours; en avoir tellement l'habitude qu'elles naissent,

pour ainsi dire d'elles mêmes dans notre bouche ou sous notre plume, c'est la condition première de tout art d'écrire.

Mais si la pensée manque à l'écrivain, s'il ne sait pas lier ses idées, s'il ne trouve rien que de plat et de commun, si ses inventions, quelles qu'elles soient sont mal disposées, si surtout il ne sent pas assez vivement pour faire partager ses sentiments aux autres; c'est en vain qu'il accumulera des figures, en vain qu'il cherchera par la forme à suppléer au fond qui lui manque : il ne sera jamais qu'un auteur médiocre. Car, on ne saurait trop le redire, on ne devient pas plus un grand écrivain parce qu'on imite les tournures des autres, qu'on ne devient un grand peintre parce qu'on copie les tableaux de Raphael ou de Poussin.

Cependant, quand même on n'arriverait pas à ce haut degré qui n'est le partage que du petit nombre, l'exercice du style et l'habitude d'employer à propos les figures et les divers ornements seraient loin d'être inutiles. Ils auraient certainement l'effet de donner à ce que nous écrivons une forme vive et agréable; de faire disparaître la monotonie; de charmer l'oreille et d'éveiller sans cesse l'attention. C'est donc un avantage très-réel, dont sont privés tous ceux qui n'ont pas étudié cette partie de la théorie du langage, ou qui du moins ne s'en sont pas suffisamment rendu compte : et je n'hésite pas à déclarer que c'est là le but qu'on doit en général se proposer quand on étudie la *Haute grammaire*.

Les livres dogmatiques ne sont pas destinés à ces génies supérieurs qui peuvent s'en passer, et qui créeraient la science si elle n'existait pas; ils sont bien plutôt écrits pour le commun des hommes, pour ceux qui veulent savoir ce que l'on sait dans le monde, et qui, quand ils font quelque chose, veulent le bien faire.

Tous ceux, en effet, qui ont commencé leurs études, sans aucune prétention au titre d'écrivain ou de poëte, seront bien aises d'écrire ou de parler agréablement : Tous ont donc intérêt à savoir précisément en quoi consistent les agréments du style, et comment on les emploie. C'est là ce que l'on a trouvé dans ce volume, avec plus d'ordre et de détails qu'en aucun autre livre; c'est aussi ce qui, nous l'espérons, suffit pour en mettre l'utilité hors de toute contestation.

FIN DE LA DEUXIÈME ET DERNIÈRE PARTIE.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES AUTEURS OU DES OUVRAGES CITÉS, ET DES RHÉTEURS OU MÉTRICIENS REMARQUABLES [1].

[Les petites capitales indiquent les auteurs; les italiques les ouvrages; les chiffres arabes renvoient aux pages du livre; les lettres *a* et *b* désignent la première et la seconde colonne de chaque page.]

(1) La liste de ceux-ci ne saurait être complète; mais c'est la première fois, à ce que je crois, qu'une pareille liste est faite; elle servira, je l'espère, à ceux qui voudront tracer une histoire détaillée de la science, ou donner un catalogue moins réduit.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES COMPRISES DANS CE VOLUME

ET DES MOTS EMPLOYÉS PAR LES GRAMMAIRIENS, RHÉTEURS OU MÉTRICIENS [1].

(1) Cette dernière partie, qui constituerait à elle seule un dictionnaire spécial, ne sera pas complète; j'espère, au moins, que ce qu'elle contient donnera des idées nettes sur bien des points souvent mal compris. C'est, comme la table correspondante de la première partie, un essai, où l'on peut voir le germe d'un ouvrage bien utile et qui nous manque.

distincts chez les Grecs. Pour nous, nous avons pris le mot latin pour désigner l'orateur, et le mot grec *rhéteur* n'a plus exprimé que le maître de rhétorique. Ainsi, quand nous disons les *rhéteurs anciens*, nous entendons, non ceux qui faisaient des discours, mais ceux qui enseignaient à en faire, ou qui ont écrit des traités sur l'éloquence. — Le mot *rhéteur* se prend aussi chez nous dans un sens détourné pour désigner l'homme qui ne cherche que la forme du discours et ne s'attache pas du tout au fond des choses.

Rhétorique, s. f. C'était chez les anciens *l'art de bien dire*, ou l'art de parler de manière à persuader. Les rhéteurs grecs et latins en avaient fait une science très-longue et très-compliquée. Ce n'est plus aujourd'hui que la dernière des classes d'humanités dans nos colléges. Entre les diverses parties dont se compose cette science, il y en a une qui appartient entièrement à la grammaire supérieure, c'est celle qui traite de l'*élocution*. Là, en effet, on s'occupe des formes, des figures, des ornements et des qualités du style ; c'est justement ce qui fait, comme nous avons dit, l'objet de la haute grammaire, et ce qui d'ailleurs ne tient aucunement aux ouvrages considérés dans leur ensemble, mais seulement au langage. Il fallait donc en parler ici, et cela montre en même temps comment nous avons dû faire rentrer dans la liste des grammairiens plusieurs rhéteurs anciens, qui ont réellement écrit sur la grammaire, quoique cette science s'appelât de leur temps une partie de la rhétorique.

Rhopalie, s. f., 6 a.

Rhopalique (Période), 7.

Rhythme (du grec *rhythmos*), s. m., qualité du discours qui, par le moyen de ses syllabes accentuées, vient frapper notre oreille à de certains intervalles (t. I, p. 17, 43, et p. 304 b; t. II, 5 b, 8 a, 11 b). J'emprunte à la *Revue de l'Instruction publique* (p. 1169, col. 2), une note importante sur la distinction du mètre et du rhythme.

« On comprend que le mètre et le rhythme sont théoriquement indépendants l'un de l'autre. Celui-ci n'existe qu'à la condition d'être entendu ; il consiste toujours dans les syllabes accentuées, et que l'oreille saisit parfaitement, si l'on prononce, par exemple, à la façon des Romains :

Athénæ quum florérent aéquis légibus
Prócax libértas civitátem miscuit.

Le mètre, au contraire, est l'évaluation des syllabes. Il existe donc dans les vers écrits et non prononcés. Il existerait encore pour un sourd, si ce sourd en connaissait la valeur conventionnelle.

« L'exemple suivant montrera clairement la différence du mètre et du rhythme dans ce vers du *Méchant* (acte I, sc. 1) :

Mais à propos de lui, — j'apprends avec douleur....

Le mètre est douze syllabes ; le rhythme est celui de tous nos alexandrins ; les accents portent sur les finales des deux hémistiches. Changez la ponctuation : mettez une virgule après *propos* et une après *j'apprends*, le mètre reste évidemment le même, puisqu'il n'y a pas une seule syllabe altérée, mais vous changez à la fois le sens et le rhythme : le sens, en ce que *de lui* devient complément de *j'apprends* au lieu de l'être de *propos* ; le rhythme, en ce qu'au lieu de deux hémistiches, il y a trois parties accentuées :

Mais à propos, — de lui j'apprends, — avec douleur. »

Voyez *Cadence*, *Mètre*, *Nombre*.

Rhythmicien, s. m., grammairien qui s'occupe de la rhythmique grecque ou latine.

Rhythmique, adj., qui tient au rhythme, qui en dépend. Ce mot n'est guère employé chez nous qu'avec le mot *accent*, pour indiquer cette plus forte intensité de la voix sur la syllabe accentuée d'un mot ou d'une phrase.

Rhythmique (La), s. f. C'est la partie de la prosodie ancienne qui ferait connaître le véritable rhythme des vers grecs ou latins, comme la *métrique* en détermine la quantité. M. Vincent, dans la *Dissertation sur le rhythme* qu'il a insérée dans le *Journal général de l'Instruction publique* (n° du 3 décembre 1845), remarque que la métrique des anciens a été l'objet de beaucoup de travaux, et que la rhythmique, au contraire, est à peine connue, même de nom. C'est pour remplir une lacune si fâcheuse qu'il essaye de présenter, d'après les auteurs anciens, un résumé de la doctrine des rhythmes. M. Rossignol, dans une dissertation sur le même sujet insérée dans le même journal (31 octobre et 26 décembre 1846), a combattu les opinions de M. Vincent. (Voyez, sur cette discussion, la *Revue de l'Instruction publique*, n°s de juillet et septembre 1847, p. 1134 et 1169.) Il est difficile de prendre parti entre ces deux savants hellénistes. Peut-être, cependant est-il à propos de remarquer que si les anciens nous disent si peu de chose de la rhythmique, c'est sans doute que le rhythme était parfaitement senti dans leurs vers, comme je l'ai dit tout à l'heure au mot *Rhythme*, et qu'en général on n'a pas besoin de régler par des préceptes théoriques ce qui nous est connu par la sensation. Nos prosodistes n'ont jamais parlé, non plus, du rhythme de nos vers. Ce rhythme est pourtant bien sensible pour nous. N'en était-il pas de même des vers anciens ? La seule observation des règles de la métrique ne produisait-elle pas, comme chez nous, le rhythme qui distinguait les vers, et n'était-il pas dès lors inutile de s'attacher à la rhythmique ?

Riche (Rime), 19 a, 20 a ; — (Style), 160 b, 199 b.

Richesse, s. f., qualité de ce qui est riche.

Rimailleur, s. m., terme de mépris pour désigner un mauvais poëte.

Rime, s. f., 8 a, 16 b ; — (Règle de la), 16 b ; — ne dépend pas du nombre des lettres semblables, 17 a ; — difficile, 17 a ; — distinguées, 18 a ; — masculine et féminine ; règle, 18 a ; — riche, 19 a, 20 a ; — pauvre, 19 a ; — suffisante, 20 a ; — superflue, 20 a ; — plate, 20 b ; — croisées, 20 b ; — mêlées, 20 b ; — combinées aux mètres, 21 ; — senée, 41 b ; — léonine, 45 b ; — battelée, 45, b ; — couronnée, 46 b, 48 a ; — annexée, 49 a ; — fraternisée, 46 b, 49 a ; — empérière, 48 b ; — brisée, 61 a ; — rétrograde, redoublée, voyez ces mots.

Rimeur, s. m., poëte. Ce mot ne se prend guère aujourd'hui qu'en mauvaise part.

Romantique (Ecole), 13 b, 14, 15 a.

Rondel ou *Rondeau*, s. m. ; — simple 36 a ; — redoublé, 37 a.

Ropalie, s. f., *Ropalique*, adj. Voyez *Rhopalie*, *Rhopalique*.

Saphique, adj., c'est le nom d'un vers inventé par Sapho et composé en général de trois trochées, deux ïambes et une syllabe ; — (Hexamètre), c'est, selon Plutarque, un hexamètre qui commence et finit par un spondée, comme le cinquième de la première églogue de Virgile ; — (Strophe), trouvée aussi par Sapho, c'est une des combinaisons les plus harmonieuses que les anciens aient faites de leurs vers lyriques. Elle se compose de trois saphiques et d'un adonique. C'est, avec la strophe alcaïque, celle qu'Horace semble le plus affectionner.

Sarcasme, s. m., 116 b.

Saturnien (Vers). On appela ainsi les premiers vers qu'aient faits les Latins, à l'époque reculée où Saturne s'était caché dans le Latium. Il est difficile de dire ce qu'étaient ces vers. Tous ceux qui en parlent chez les Romains (Varron, *De lingua lat.*, lib. VII, c. 36 ; Festus, au mot *Saturno* ; Horace, *Epist.* lib. II, ep. 1, v. 156 ; Virg., *Georg.* lib. II, v. 376 ; Tite-Live, *Hist. rom.* lib. IV, c. 20 ; lib. VII, c. 2), avouent qu'ils étaient fort grossiers, et ils ne devaient avoir qu'une harmonie médiocre et inférieure à celle des vers grecs, puisque, quand Ennius introduisit le vers hexamètre dans la langue latine, cette forme fit immédiatement tomber l'autre. Voyez Ennius, Névius ; consultez aussi le *Traité de versification latine* de M. Quicherat (1847, p. 241), qui a peut-être indiqué en quoi consistait la seule harmonie de ces vers, par la remarque qu'il a faite que la césure y paraît constante.

Scander, v. a., terme de prosodie ancienne, partager un vers grec ou latin en ses divers pieds.

Scansion, s. f., action de scander. Ce mot est tout à fait inusité chez nous : c'est le mot latin *scansio* francisé.

Scazon, s. m., espèce d'ïambique trimètre, qui différait du véritable ïambique en ce qu'il prenait un spondée au sixième pied ; c'est de là que lui vient son nom de *scazon* et encore de *choliambe* ou *choliambique*, qui tous signifient *boiteux*. Voyez *Choliambe*.

Schème (de *schêma*, *habitus*), s. m., nom générique des figures et de toutes les formes ou ornements du style. Chez les Grecs et les Latins, il se prend aussi dans un sens plus restreint pour les figures de mots proprement dites et les figures de pensée, à l'exclusion des tropes.

Semi-novenaire, adj., c'est-à-dire qui a la moitié de neuf parties, ou quatre parties et demie. Voyez *Hennéhémimère*.

TABLE DES CHAPITRES.