









COURS
DE LITTÉRATURE.

PREMIÈRE PARTIE.

Division de l'ouvrage :

PREMIÈRE PARTIE : Littérature, Rhétorique, Poétique : vingt-troisième édition ; in-12.

DEUXIÈME PARTIE : Précis historique des littératures grecque, latine et française : vingt-cinquième édition ; 4 vol. in-12.

Ouvrages du même Auteur :

HISTOIRE ABRÉGÉE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE, depuis son origine jusqu'à la Révolution, à l'usage des élèves des établissements d'instruction publique ; sixième édition ; 1 vol. in-12

ÉTUDES LITTÉRAIRES SUR les ouvrages des grands écrivains français des dix-septième et dix-huitième siècles : dix-huitième édition ; 1 vol. in-12.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE, depuis son origine jusqu'à la Révolution ; ouvrage couronné par l'Académie française, grand prix Gobert : cinquième édition ; 1 vol. in-12.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE pendant la Révolution, 1789-1800 ; ouvrage couronné par l'Académie française, prix Bordin ; 1 vol. in-12.

ESSAIS D'HISTOIRE LITTÉRAIRE ; ouvrage couronné par l'Académie française : troisième édition ; 2 vol. in-12.

COURS
DE
LITTÉRATURE

RHÉTORIQUE, POÉTIQUE, HISTOIRE LITTÉRAIRE

Eugène
Par **E. GERUZEZ**

PROFESSEUR HONORAIRE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS
ET MAÎTRE DE CONFÉRENCES DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE.

73
VINGT-TROISIÈME ÉDITION.

PREMIÈRE PARTIE.

Littérature. Rhétorique. Poétique.

PARIS *1849*

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE CLASSIQUES

MAISON JULES DELALAIN ET FILS

DELALAIN FRÈRES, Successeurs

56, RUE DES ÉCOLES.

Cet ouvrage (première édition) a été autorisé pour les lycées et collèges par arrêté du Ministre de l'Instruction publique en date du 8 octobre 1844 (*Bulletin universitaire*, tome X, page 138).



84661

Toute contrefaçon sera poursuivie conformément aux lois; tous les exemplaires sont revêtus de notre griffe.

Delabau finis

1881.

Depuis plusieurs années, à l'étude des principes et des règles on a, dans une intention qu'on ne saurait trop louer, ajouté des connaissances sommaires sur l'histoire des lettres grecques, latines et françaises. On remarquait, en effet, avec surprise qu'au sortir des lycées les élèves, même les plus distingués, ignoraient presque entièrement l'histoire des littératures dont ils avaient étudié les chefs-d'œuvre. Cette lacune, qu'on ne pouvait attribuer ni à l'indifférence des maîtres ni à la répugnance des élèves, a été heureusement comblée, et c'est un notable progrès dont il faut se féliciter, puisque l'histoire littéraire, au moins dans son ensemble, sinon dans les détails, fait naturellement partie d'un cours complet d'études classiques. Ce sommaire historique, dans les limites où je devais me renfermer, présentait de grandes difficultés. En aspirant à être complet, on était certain d'être sec, obscur et fastidieux; en choisissant, on rencontrait un double écueil : ou admettre des noms et des ouvrages de peu d'importance, ou omettre ce qui serait réellement digne d'attention. Je me suis tenu en garde contre ces deux inconvénients, que je n'espère pas avoir toujours évités; je me flatte cependant qu'on trouvera, en général, dans ces précis historiques des notions exactes et importantes. Le bien que j'en attends, c'est surtout d'inspirer, avec l'admiration des modèles, le désir de les étudier directement.

Nous avons, dans notre littérature, bon nombre d'ouvrages propres à former le goût et à éclairer l'intelligence des élèves; c'est là que, pendant leurs loisirs, s'ils en ont,

ils doivent aller chercher une instruction solide et complète. L'histoire littéraire est devenue de nos jours une véritable science, pleine de charme et d'enseignement. Pour moi, je ne sais pas de lecture plus utile et plus attrayante que ces tableaux où le promoteur et le maître de la critique moderne montre l'enchaînement des faits dans la puissance des idées, et éclaire d'un jour nouveau les révolutions des empires, en les rattachant aux mouvements de la pensée, exprimés tantôt par les essais imparfaits, tantôt par les chefs-d'œuvre de la littérature.

La décision du conseil de l'instruction publique qui a approuvé l'usage de ce livre dans les classes de rhétorique est une précieuse récompense des efforts de l'auteur. M. Dubois, membre du conseil, en proposant à ses collègues l'adoption de ce Cours de littérature, a pensé que le texte même de l'ouvrage retiendrait dans des limites convenables l'enseignement de l'histoire littéraire, qui risque toujours, par l'attrait même qu'il présente, de prendre des développements trop étendus; et le ministre de l'instruction publique, M. Villemain, en approuvant l'arrêté du conseil, a consacré cette opinion par un suffrage qui m'est doublement précieux. Ces encouragements m'imposaient le devoir d'améliorer la substance de ce manuel, sans en changer ni l'esprit ni les proportions. C'est ce que j'ai essayé de faire, à plusieurs reprises, par une révision scrupuleuse.

On a dit, et cet éloge m'a singulièrement touché, parce que je n'avais pas d'autre ambition que de le mériter, on a dit que mon livre était tout ensemble un cours de littérature et un cours de morale : j'ose à peine croire qu'il en soit ainsi; mais si je n'ai pas réussi au gré de mes désirs, je puis du moins affirmer que j'ai surtout voulu préparer mes jeunes lecteurs à la pratique du bien par la culture de la beauté littéraire.

TABLE DES MATIÈRES.

INTRODUCTION.

De la littérature en général.	1
Le génie.	3
Le goût, le beau.	5
Le sublime.	8
Le ridicule.	9
Caractères et effets du beau, du sublime et du ridicule.	11

POÉSIE.

Nature de la poésie.	13
L'inspiration.	13
Matière et instruments de la poésie.	14
But de la poésie.	15
Moralité de la poésie.	16
De l'art poétique.	17
L'invention.	17
La disposition.	18
L'élocution.	18
L'unité.	19
La variété.	20
L'analogie.	20
De la versification.	21
La mesure, le rythme et la cadence.	21
Le vers métrique et le vers syllabique.	22
La versification chez les Grecs et les Latins.	23
Le vers métrique.	23
Principales formes de vers en grec et en latin.	24
La versification française.	30
Le vers syllabique.	30

1	Le pied et la césure.	30
1	L'accent temporel, la quantité syllabique.	33
3	La rime.	34
5	L'enjambement.	37
8	L'hiatus.	37
9	Différents mètres employés par la poésie française.	38
11	Les strophes et les stances.	41
13	Les vers blancs et les vers me- triques français.	43
13	En quoi la poésie diffère de la versification.	44
14	De la langue poétique.	46
14	Principaux genres de poésie et leurs divers caractères.	51
15	Genre lyrique.	53
16	Genre épique.	55
17	Genre dramatique.	58
18	Tragédie.	59
18	La comédie.	63
19	Genre didactique.	65
20	Genre descriptif.	66
20	Genre élégiaque.	66
21	Genre satirique.	67
21	Genre pastoral. Apologue ou fable.	68
21	Conte. Épître.	69
22	Petits genres ou poésies fugi- tives.	69
23	PROSE.	74
23	De la prose.	74
24	Principaux genres de prose et leurs caractères différents.	75
30	Genre oratoire.	75

Genre narratif.	76	Les sophismes.	123
Genre didactique.	78	La péroraison.	131
Genre épistolaire.	79	Règles de l'art oratoire qui s'appliquent à toute compo- sition.	136
RHÉTORIQUE.	81	L'élocution.	138
De l'éloquence.	81	Le style.	139
La rhétorique ou l'art oratoire.	83	Qualités générales du style.	142
Divers genres d'éloquence.	85	Divers genres de style.	148
Diverses parties de la rhéto- rique.	87	Qualités particulières du style.	150
L'invention.	89	L'harmonie du style.	153
La preuve.	91	Différentes espèces d'harmonie.	154
Les lieux communs.	92	La période.	159
L'argumentation.	95	Les figures.	163
Les principaux arguments.	96	Les figures de pensée.	164
Les mœurs oratoires.	102	Les figures de mots.	177
Les passions oratoires.	103	Les tropes.	182
La disposition.	106	L'action.	191
Les diverses parties du dis- cours.	108	La voix.	192
L'exorde.	109	Le geste.	192
La proposition.	111	La physionomie.	193
La division.	111	La mémoire.	194
La narration.	114	Qualités qui caractérisent plus particulièrement les chefs- d'œuvre de la prose fran- çaise.	195
La confirmation.	116		
L'amplification.	119		
La réfutation.	121		

INTRODUCTION.

De la littérature en général.

Le génie. Le goût. Le beau. Le sublime. Le ridicule. Caractères et effets du beau, du sublime et du ridicule.

Le domaine des lettres embrasse toute l'étendue de la pensée humaine. La littérature exprime par le langage, sous des formes diverses, les créations, les conceptions, les connaissances et les passions de l'âme. Toutefois la littérature proprement dite se distingue de la science et de l'érudition pure, dont elle reproduit seulement les résultats généraux. On peut dire qu'elle touche à tous les points de leur surface sans en embrasser les détails ni en atteindre les profondeurs.

Les produits de l'intelligence se divisent d'abord en deux grandes familles essentiellement distinctes par la forme extérieure de l'expression; en effet, le langage se déploie librement sans être assujéti à une forme rigoureuse, ou bien il est soumis à certaines règles qui portent sur le nombre ou sur la valeur des syllabes, et qui amènent le retour périodique, soit de certains accents, soit de certaines consonnances. Dans le premier cas, il s'appelle *Prose*; dans le second, il prend le nom de *Vers*.

L'emploi de la prose ou des vers n'est pas arbitraire. Les œuvres dans lesquelles l'imagination et la passion dominent appellent naturellement la versification; celles qui sont plus particulièrement le produit du savoir et du raisonnement revêtent plus volontiers la forme de la prose. Cependant cette division n'est pas rigoureuse, et d'illustres exemples prouvent que la prose peut exprimer avec succès

les créations de l'imagination, et que les vers s'appliquent heureusement aux sévères conceptions de la raison.

Les vers sont l'expression habituelle de la poésie; mais la poésie subsiste indépendamment de la versification, de même que la forme du vers ne suffit pas pour donner le caractère poétique aux pensées qui n'appartiennent pas à l'ordre poétique. Nous dirons plus tard quel est le caractère propre de la poésie, et ce qui la distingue des autres manifestations de l'intelligence.

Les genres littéraires sont établis sur des rapports et des différences, soit de forme, soit de fond. Chaque genre se compose d'ouvrages de nature identique ou analogue, et se distingue des autres par quelque trait spécial. L'étendue de chaque genre est limitée par les dissemblances qui servent à constituer d'autres classes, et sa compréhension se compose de toutes les analogies qui rattachent un certain nombre d'ouvrages à une même famille. Au reste, les genres littéraires se touchent tous par quelques points qui attestent leur commune origine; c'est surtout de cette grande famille qu'on peut dire avec le poète :

Facies non omnibus una,
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum¹. OVID.

Il faut bien se garder de conclure de cette communauté d'origine et des points de contact qui rapprochent les genres littéraires, que cette division soit arbitraire et qu'on puisse la négliger impunément : n'oublions pas qu'elle s'est établie parmi les Grecs, si heureusement doués et si bien inspirés par la nature. Nous pouvons donc répéter après André Chénier :

La nature dicta vingt genres opposés
D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés :

1. « Elles n'ont pas même visage, mais elles diffèrent en se ressemblant, comme il convient à des sœurs. »

Nul genre, s'échappant de ses bornes prescrites,
N'aurait osé d'un autre envahir les limites.

Comme toute littérature a pour principe le génie qui crée, et pour règle le goût qui juge, il convient avant tout de présenter l'analyse de ces deux facultés.

Le génie. — Il est plus facile de sentir le *génie* que de le définir : cette supériorité de l'intelligence, ce je ne sais quoi de plus divin dans l'esprit, *mens divinius*, nous frappe, nous saisit, nous enlève; les œuvres du génie sont marquées d'une empreinte qui leur est propre et qui inspire l'admiration : *Deus, ecce deus!* On reconnaît involontairement sa présence; mais comment déterminer sa nature? en quoi consiste ce don supérieur? Est-ce une faculté distincte, ou seulement une plus grande puissance des facultés communes à tous les hommes ou d'une seule de ces facultés?

Si le génie était une faculté distincte, particulière à certains esprits, et dont le germe n'existât point dans les autres, nous ne pourrions ni le comprendre ni le sentir. On n'agit sur les hommes que par similitude. Le génie n'est donc un privilège que par la qualité et non par l'essence. Sans cela, le génie n'aurait d'appréciateur et de juge que lui-même.

Le génie n'est donc que la plus grande puissance d'une ou de plusieurs qualités essentielles à l'esprit humain. Si l'on passe en revue les hommes auxquels le consentement unanime des peuples accorde ce rare privilège, dans les arts, dans les sciences, dans la philosophie et dans les lettres, on verra que tous ont été inventeurs. L'invention est donc, par-dessus tout, le signe caractéristique du génie. Ce nom ne se donne qu'à la puissance qui crée ou qui féconde avec originalité.

« L'homme de génie, dit Marmontel, a une façon de

voir, de sentir, de penser, qui lui est propre. Si c'est un plan qu'il a conçu, l'ordonnance en est surprenante et ne ressemble à rien de ce qu'on a fait avant lui. S'il dessine des caractères, leur singularité frappante, leur étonnante nouveauté, la force avec laquelle il en exprime tous les traits, la rapidité et la hardiesse dont il en trace les contours, l'ensemble et l'accord qui se rencontrent dans ses conceptions soudaines, font dire qu'il a créé des hommes ; et s'il les groupe, leurs contrastes, leurs rapports, leur action, leur réaction mutuelle, sont encore par leur vérité rare une sorte de création.

« Dans les détails, il semble dérober à la nature des secrets qu'elle n'a révélés qu'à lui : il pénètre plus avant dans notre cœur que nous n'y pénétrions nous-mêmes avant qu'il nous eût éclairés ; il nous fait découvrir, en nous et hors de nous, comme de nouveaux phénomènes.

« S'il veut agir sur la pensée et subjuguier l'entendement, il donne à ses raisons un poids, une force d'impulsion à laquelle rien ne résiste. S'il veut agir sur l'âme, il l'ébranle, il l'agite en tous sens avec tant de vigueur et de violence, il la tourmente si impérieusement, soit du frein, soit de l'aiguillon, qu'il vient à bout de la dompter. S'il peint les passions, il donne à leurs ressorts une force qui nous étonne, à leurs mouvements des retours dont le naturel nous confond ; dans le moment où nous croyons leur force et leur véhémence épuisées, son souffle y ajoute des degrés de chaleur dont le cœur humain est surpris d'être susceptible : c'est la colère, la vengeance, l'ambition, l'amour, la douleur, exaltés à un plus haut point, mais jamais au delà ; tout est vrai dans cette peinture, quoique tout y soit surprenant.

« S'il décrit les objets sensibles, il y fait remarquer des traits frappants qui jusqu'à lui nous avaient échappé, des accidents et des rapports sur lesquels nos regards ont glissé mille fois.

« S'il creuse le premier dans une mine, il en épuise les grandes veines, et il ne laisse que des filons. S'il se saisit d'un sujet connu, il le pénètre si profondément, que ce champ, que l'on croyait usé, devient une terre féconde. S'il s'enfonce dans les possibles, il y découvre des combinaisons à la fois si nouvelles et si vraisemblables, qu'à la surprise qu'elles causent se mêle en secret le plaisir de penser qu'on a vu ce qu'il peint, ou du moins qu'on a pu l'imaginer sans peine. »

Ces considérations d'un homme de talent sur la nature du génie nous conduisent à conclure que le génie n'est point une faculté spéciale de l'intelligence, mais un degré supérieur d'étendue, de pénétration et de force unies à une plus grande énergie de production.

Le goût, le beau. — Le *goût* est le sentiment vif et délicat des beautés comme des défauts, soit de l'art, soit de la nature. C'est une faculté complexe dont les éléments sont empruntés à la sensibilité, à l'imagination et au jugement. L'imagination fournit le type d'après lequel le juge prononce, et l'émotion agréable ou pénible procède du jugement. Les plaisirs et les répugnances du goût intellectuel ont donc leur principe dans un idéal satisfait ou blessé, dans la perception du *beau* ou de ce qui lui est contraire.

La beauté, dans l'ordre physique, intellectuel ou moral, ne se confond ni avec l'utilité ni avec la sensation; une forme belle, une belle pensée, une belle action, ne nous touchent pas par ce qu'elles doivent avoir d'utile, et le plaisir qu'elles procurent est le résultat et non le principe de la beauté.

Si l'on essaye de remonter à la cause de l'émotion produite en nous par les objets dans lesquels nous reconnaissons le caractère de la beauté, on trouvera qu'ils réveillent dans l'âme, à des degrés divers, l'idée d'une force supé-

rieure, ou d'une intelligence élevée, ou d'une exquisite sensibilité, et que la beauté suprême se compose de ces trois éléments; de sorte qu'on peut en dire ce que Voltaire a dit de Dieu même :

La puissance, l'amour, avec l'intelligence,
Unis et divisés, composent son essence.

La beauté extérieure n'apparaît qu'à la condition d'exprimer ou de signifier la puissance, l'intelligence et la passion. Elle nous charme par les idées qu'elle réveille. Ajoutons que l'âme humaine en est le juge et la mesure. C'est parce que l'âme se sent belle lorsqu'elle jouit de la plénitude et du bon emploi de ses facultés, qu'elle attribue le caractère de beauté aux faits extérieurs qui représentent la même puissance.

Les trois éléments qui complètent l'idée du beau se combinent, à des degrés différents, dans les objets qui nous offrent le caractère de la beauté.

Cette manière de considérer le beau, dans la nature et dans les arts, explique la diversité des jugements en matière de goût, qui cessent dès lors d'être contradictoires. La beauté n'étant pas absolue, mais composée de plusieurs éléments dont l'effet doit varier suivant la nature des intelligences avec lesquelles ils se trouvent en contact, les préférences qui déclarent la diversité des goûts prouvent seulement que tel juge est ou plus énergique, ou plus sensible, ou plus intelligent, et qu'il est plus touché de ce qui se rapporte à sa propre nature.

Les erreurs du goût s'expliquent aussi aisément. Comme le beau n'est sensible que par les idées et les sentiments qu'il excite, l'admiration peut se laisser prendre aux apparences des qualités qui les font naître, et cette illusion subsiste tant que le contrôle du temps, le plus clairvoyant des juges, n'a pas démasqué l'imposture.

Le goût se perfectionne ou s'altère dans les trois éléments dont il se compose : la pureté morale garantit la délicatesse de la sensibilité ; la contemplation habituelle des chefs-d'œuvre élève l'imagination, et par conséquent l'idéal qu'elle conçoit ; l'absence de préjugés et de mauvaises passions protège la sincérité du jugement. Ces causes de perfectionnement agissent sur les individus et sur les peuples : il y a des situations personnelles et des époques particulièrement favorables à la pureté du goût.

Indiquons maintenant les causes de la dépravation du goût.

La suprême loi de la sensibilité, c'est qu'elle s'émousse par l'habitude. C'est un axiome posé par la science physiologique, et qui est vrai pour la sensibilité morale comme pour la sensibilité physique.

La sensibilité physique s'émoussant par l'habitude, il est clair que pour produire un résultat égal il faut appliquer une cause d'irritation plus énergique. Ce qui suffisait à ébranler les nerfs les laisse indifférents ; il faut donc une force extérieure plus considérable pour produire le même ébranlement, c'est-à-dire la même sensation.

C'est que la sensibilité est un fonds qui ne produit qu'un certain revenu après un temps : c'est l'intérêt du capital, ses fruits ou ses enfants, comme disent les Grecs ; et si on lui demande plus que l'intérêt légal, on prend sur le fonds, et l'on se ruine.

Ce qui est vrai de la sensibilité physique ne l'est pas moins de la sensibilité intellectuelle ou du goût : l'habitude des émotions nous blase ; ce qui suffisait à nous intéresser ne tarde pas à nous paraître insipide. Le sentiment procède comme les sens : dans l'ordre moral comme dans l'ordre matériel, nous trouvons d'abord de la saveur au lait et à l'eau ; plus tard, il nous faut des boissons fermentées, ensuite des liqueurs distillées.

Le goût intellectuel, comme le goût physique, est donc soumis à la loi de tempérance. Il se déprave par les excès.

L'imagination se déprave promptement lorsqu'elle se joue avec des conceptions extravagantes, qu'elle se familiarise avec la laideur, et qu'elle s'attache, soit à contempler, soit à concevoir ces fantaisies qu'Horace appelle si justement les rêves d'un malade : *ægri somnia*.

L'altération de la sensibilité et de l'imagination dénature le jugement, qui peut encore être égaré par des préjugés d'école et par l'esprit de parti.

Le sublime. — Le beau n'est pas le seul objet du goût. Cette faculté atteint encore le *sublime* et le *ridicule*, sentiments qu'il importe d'analyser pour embrasser les points principaux de la science que les Allemands ont cultivée sous le nom d'*esthétique*.

Le *sublime*, considéré en lui-même, est la manifestation d'une force que l'intelligence ne mesure pas. Le sentiment qu'il inspire est une sorte d'effroi tempéré par l'admiration.

Si l'on cherche la cause de l'émotion du sublime, on la trouvera sans doute dans l'idée de l'infini, que réveille dans nos âmes l'action énergique du monde extérieur.

Si l'étendue est sublime, c'est qu'au delà de l'étendue il y a l'immensité; si la durée est sublime, c'est qu'au delà de la durée il y a l'éternité; si la force est sublime, c'est qu'au delà de la force finie il y a la force infinie; si le dévouement est sublime, c'est que l'abnégation personnelle réveille l'idée de la loi éternelle qui rattache l'homme à Dieu, c'est-à-dire à l'infini.

Le sentiment du sublime peut être éveillé par la petitesse même. Lorsque l'esprit s'applique aux infiniment petits, le même sentiment se développe en lui par une opération inverse. C'est que dans la petitesse illimitée

nous voyons apparaître la même idée qui nous accable et nous transporte lorsque nous considérons la grandeur sans limites : *maximus in minimis Deus*.

Dans l'ordre moral, Ajax défiant les dieux, Médée opposant sa seule volonté aux hommes et à la nature conjurés contre elle, nous paraissent sublimes, parce que l'énergie que suppose leur résolution les élève au-dessus de l'humanité.

Le vrai sublime n'est donc partout que la présence de l'infini ; et le sentiment, l'émotion qu'il produit n'est que la rencontre, le choc du fini et de l'infini. C'est là véritablement ce qui cause cet étonnement dont l'âme ne saurait se relever que par l'admiration.

Dans le sublime, les proportions de l'idéal humain sont dépassées : l'âme est en contact avec l'infini, qui la trouble, parce qu'elle cesse de comprendre ou de mesurer ; qui la relève et la fortifie, parce qu'elle continue d'admirer, parce qu'elle admet et qu'elle approuve ce qu'elle n'atteint plus.

Le ridicule. — Le caractère des choses comiques est d'être en contradiction avec la fin ou le type que nous leur concevons. Le comique peut être dans les formes, dans les idées et dans les situations : comique physique, comique moral, comique dramatique. Les formes irrégulières du corps humain sont ridicules, parce qu'elles s'écartent du type qui nous est familier. Une figure dont les yeux prennent une direction oblique excite le rire ; une épine dorsale qui dévie et se relève en bosse est ridicule ; deux jambes de grandeur inégale provoquent la même secousse nerveuse. Pourquoi ? parce que l'usage des yeux est de suivre une même direction ; que l'épine dorsale doit être rectiligne, et les jambes égales en longueur. Un homme qui tombe est ridicule parce que les jambes paraissent faites pour

soutenir le corps et non pour le laisser choir. Le défaut de proportion entre les différentes parties de la figure et du corps, lorsqu'il est grave, provoque le même mouvement. Voilà pour le ridicule physique : il résulte du défaut de conformité entre l'objet et le type habituel.

Le comique moral résulte d'un défaut de proportion entre les prétentions d'un homme et sa valeur réelle, entre la destination ou l'aptitude de ses facultés et leur emploi. La présomption est une source inépuisable de comique, parce qu'elle est le principe de beaucoup de mécomptes ; la distraction, parce qu'elle amène des méprises. Mal compter, mal prendre, suppose toujours un mauvais usage de nos facultés. Un mauvais poète est ridicule pour plusieurs raisons : d'abord parce que, croyant faire de bons vers, il en fait de mauvais ; ensuite parce que, visant à l'admiration de tous, il n'obtient que la sienne. En général, les illusions de l'amour-propre sont toujours comiques.

Tous les travers de l'esprit sont comiques pour ceux auxquels ils ne nuisent pas ; il serait difficile de les énumérer, parce qu'en pareille matière l'homme est d'une prodigieuse fécondité.

Le théâtre a produit avec succès certains vices, tels que l'avarice et l'hypocrisie. Ces caractères deviennent comiques parce qu'ils manquent leur but : parce que l'avare est obligé de se mettre en frais, et parce que le masque de l'hypocrisie est toujours prêt de tomber, jusqu'à ce qu'il soit arraché par une main vigoureuse.

Le comique de situation naît toujours de quelque embarras, soit individuel, soit réciproque ; souvent deux personnages sont en présence, et leur seul rapprochement excite le rire, parce qu'on sait qu'ils vont apprendre ce qu'ils ne veulent pas savoir.

Dans tous ces faits, nous voyons toujours un idéal blessé, un but manqué, une contradiction entre la fin et les moyens.

Mais d'où vient le plaisir que nous cause cette découverte ? ne serait-ce pas que nous nous sentons supérieurs à ceux en qui nous découvrons un ridicule ? Une difformité, un mécompte, une méprise, une disgrâce, tout cela nous révèle une infirmité, une infériorité dans autrui, et par un prompt retour sur nous-mêmes, retour souvent inaperçu et sans malignité, nous prenons nos avantages en riant.

Caractères et effets du beau, du sublime et du ridicule. — On peut remarquer que dans le sentiment du beau l'âme se confond avec sympathie dans l'objet qu'elle atteint ; que dans le sentiment du sublime, effrayée d'abord par son infériorité, elle se relève par l'admiration et l'adoration, et que dans le sentiment du ridicule elle jouit avec un secret orgueil de l'infériorité d'autrui. Le sentiment du beau la porte à aimer la nature et l'humanité ; celui du sublime, à s'humilier devant la majesté de Dieu : celui du ridicule la console au milieu de ses souffrances et de ses misères, et il a cela de moral, qu'il substitue une gaieté souvent innocente à la haine qui trouble le cœur et à l'envie qui l'avilit en le dévorant.

Les trois sentiments que je viens d'analyser, le beau, le sublime et le ridicule, sont la fleur et la couronne de l'intelligence humaine ; c'est par là qu'elle s'élève au-dessus de tout ce que Dieu a créé. Elle doit les cultiver et les développer, avec mesure cependant, car on peut abuser de tout. Le sentiment du beau, en se portant au delà de ses limites, développerait dans l'âme une bienveillance universelle, un optimisme banal qui en affaiblirait le ressort.

Le sentiment du sublime, trop souvent excité et médité, tendrait outre mesure les ressorts de l'intelligence, en la tenant dans une sphère qu'elle n'embrasse pas, qui sera plus tard son séjour, mais qu'elle doit se contenter d'entre-

voir quelquefois d'ici-bas, pour ne pas oublier sa céleste origine et sa destination. La contemplation habituelle du sublime donne à l'esprit de l'homme des secousses, des vertiges, des éblouissements, dont le terme pourrait être la folie, même pour les esprits les mieux trempés. Pesons ces singulières et profondes paroles de Pascal : « L'homme n'est ni ange ni bête ; le mal est que qui veut faire l'ange fait la bête. »

Le don de voir les choses sous un aspect plaisant, de saisir le comique où il est, de le faire sortir de ce qui le cache, de transformer la difformité, les travers, l'odieux même, en éléments de gaieté, est un heureux privilège de notre nature : c'est le délassement des heureux, la ressource des misérables et des faibles ; c'est une cuirasse légère, mais solide ; c'est un carquois inépuisable. Cependant, s'il a l'inappréciable avantage de donner le change à la haine et à l'envie et de les purger de leur venin, il ne faut pas en abuser : cette disposition, appliquée à tout, deviendrait vicieuse et immorale ; elle tournerait à la corruption de l'âme ce qui est destiné à l'allègement de nos misères. Il faut limiter le rire pour conserver l'admiration, qui est la sauvegarde de la dignité et de la moralité humaine. Montesquieu nous le fait entendre ; la décadence de l'admiration est un des plus graves symptômes de l'avi-lissement des âmes¹.

1. « On ne saurait croire jusqu'où a été dans ce siècle la décadence de l'admiration. » MONTESQUIEU, *Pensées diverses*.

POÉSIE.

Nature de la poésie.

La poésie précède l'art poétique, de même que l'éloquence devance la rhétorique; et comme il paraît convenable de s'occuper du fond avant d'aborder la forme, nous essayerons, avant tout, de déterminer ce qu'on entend par poésie.

Le mot *poésie* implique création; mais, toute création n'étant pas poétique, il faut ajouter un élément caractéristique, qui est l'inspiration. On peut donc dire que, dans l'âme humaine, la poésie est le don de créer avec inspiration, et que, dans les œuvres de l'intelligence, c'est une création inspirée.

Créer, pour l'intelligence de l'homme, n'est pas cette œuvre divine qui consiste à tirer de sa propre puissance la matière et la forme tout ensemble : c'est seulement employer à réaliser un modèle né dans l'intelligence des éléments donnés par la nature. Il y a toujours création en ce sens que ce qui n'existait pas arrive à l'existence par voie de conception et de composition¹.

1. Ainsi donc, dans les arts, l'inventeur est celui
Qui peint ce que chacun peut sentir comme lui;
Qui, fouillant des objets les plus sombres retraites,
Étale et fait briller leurs richesses secrètes;
Qui par des nœuds certains, imprévus et nouveaux,
Unissant des objets qui paraissent rivaux,
Montre et fait adopter à la nature mère
Ce qu'elle n'a point fait, mais ce qu'elle a pu faire;
C'est le fécond pinceau qui, sûr dans ses regards,
Retrouve un seul visage en vingt belles épars,
Les fait renaitre ensemble, et, par un art suprême,
Des traits de vingt beautés forme la beauté même.

ANDRÉ CHÉNIER, *l'Invention.*

L'inspiration. — *L'inspiration* est un élan de l'âme qui vivifie intérieurement les conceptions de l'intelligence, et qui les pousse au dehors avec une telle puissance, que le poète, dominé par le besoin de produire, se croit l'instrument d'une force supérieure. Ce phénomène a donné naissance à la théorie platonicienne qui dépouille le poète de toute liberté, et qui en fait l'interprète, le ministre du dieu des vers. Ce système mettrait à la charge de l'esprit divin bien des extravagances. Ce qui vient de Dieu dans la poésie, c'est la vocation, c'est-à-dire cette influence secrète dont parle Boileau; les poètes sont libres et responsables. Ce qu'on appelle inspiration n'est que la plénitude de la pensée et l'exaltation des forces de l'intelligence. Lorsqu'un vase est rempli, il déborde au moindre choc; lorsque les développements intérieurs de la pensée ont donné des ailes à l'âme, elle prend son essor et s'envole; mais elle mesure son vol et dirige son essor. C'est par métaphore qu'on dit des poètes de génie que Dieu les possède, et des rimeurs forcenés qu'ils ont le diable au corps.

Matière et instruments de la poésie. — L'objet de la poésie est multiple : l'esprit poétique est en contact avec trois mondes divers : l'humanité, la nature et Dieu; c'est à ces trois sources qu'il s'abreuve et s'enivre. La poésie se rencontre dans les événements de l'histoire, dans les passions de l'humanité et dans ses travers, dans le spectacle de la nature et dans la contemplation de la puissance infinie du Créateur. Par la combinaison et le choix de ces éléments divers, le poète peut faire vibrer toutes les cordes de l'âme, exciter l'admiration, l'effroi, la sympathie, arracher des larmes ou provoquer le rire et produire chez les autres les émotions qu'il éprouve.

Pour arriver à ces différents effets, la poésie ne dispose que de deux instruments, le son et la matière; elle n'a pas

d'autres moyens d'expression : elle est ou phonétique ou plastique. Le son est le plus puissant de ses organes : par ses diverses articulations, il se prête à l'expression de tous les sentiments, de toutes les idées, et même à la peinture de toutes les formes physiques ; car le langage met en dehors l'âme humaine tout entière avec une admirable précision, et le monde sensible s'incorpore à l'âme par la perception. La musique, qui se forme par les modulations du son, ne convient guère qu'à l'expression des sentiments, mais elle leur prête une merveilleuse puissance. La poésie plastique, c'est-à-dire la sculpture et l'architecture, produit des effets analogues, mais dans une sphère moins étendue. Ces deux formes de la poésie se trouvent réunies et combinées dans les représentations théâtrales et dans les pompes de la liturgie.

But de la poésie. — Le but de la poésie, quelle que soit la forme qu'elle préfère, quel que soit le langage qu'elle emploie, n'est pas l'exacte imitation de la réalité ; si elle se plaçait sur ce terrain, elle serait vaincue d'avance dans sa lutte contre le réel, qui aurait toujours sur les productions de sa rivale l'avantage de la vie et du mouvement. La poésie ne peut prétendre à l'empire, et même à l'existence, qu'à la condition de créer ; elle ne saurait, comme la Divinité, créer les éléments de ses œuvres. Sa création, comme nous l'avons dit, consiste dans le choix et l'assemblage des éléments qui lui sont donnés et dans la conception d'un idéal dont elle poursuit la réalisation. Lorsqu'elle emprunte ses matériaux à l'histoire, il faut qu'elle ajoute à la réalité par l'enchaînement plus rigoureux des événements, et qu'elle donne une vie nouvelle aux personnages qu'elle met en scène par le relief des caractères et la concentration des sentiments. Si elle se borne à l'expression des émotions de l'âme, il faut qu'elle les relève par l'isolement et l'exalta-

tion, et qu'elle les grave par le choix de mots colorés et pleins d'images. Lorsqu'elle veut rivaliser avec les beautés de la nature physique, elle doit choisir entre les formes déjà marquées du caractère de la grâce, de la beauté et du sublime, et les épurer encore. C'est par là seulement qu'elle se fait un domaine où elle règne souverainement.

La poésie n'est pas l'esclave, mais l'émule de la réalité; elle est destinée à créer, et à suivre dans ses créations les procédés de l'intelligence divine. Dieu est le poète par excellence; il a marqué ses œuvres du triple caractère de l'intelligence, de la force et de l'amour infinis. Les fragments de son œuvre immense qui tombent sous nos sens élèvent la pensée humaine à des conceptions supérieures aux images qu'elle saisit; elle conçoit au delà de ce qu'elle voit, et elle tend à réaliser ce qu'elle a conçu. C'est par là qu'elle a créé cette grande famille idéale dont les figures sont plus vraies que la réalité, puisqu'elles se rapprochent davantage du type divin, dont la société humaine n'est qu'une image altérée; c'est par là qu'elle a surpassé, à l'aide du marbre, de l'airain et des couleurs, la beauté physique éparse dans les ouvrages de la nature; c'est en vertu de la même puissance qu'elle a trouvé ces harmonies ineffables qui semblent un écho des concerts célestes, et qu'elle a dressé ces hardis monuments dont les vastes proportions et l'indestructible solidité sont comme un symbole de l'immensité de l'espace et de l'éternelle durée.

Moralité de la poésie. — Puisque telle est la puissance de la poésie, il n'est pas difficile de reconnaître quelle est sa mission. C'est d'épurer les âmes par le spectacle de la beauté, de les élever par le sentiment de l'admiration, de les aguerrir et de les fortifier par la peinture des passions, des misères et des grandeurs de l'humanité; en un mot, de les ennoblir et de les tremper plus vigoureusement. C'est

aussi, par la conception de l'idéal, de pousser indéfiniment le genre humain vers des destinées meilleures. Lorsqu'elle ne s'écarte pas de ce noble rôle, elle est le plus puissant auxiliaire de la morale et le meilleur instrument de civilisation. Sans la poésie, l'humanité, toujours courbée vers la terre, resserrée dans le cercle étroit des besoins physiques et des intérêts matériels, ne serait que le complément du règne animal, et non plus l'intermédiaire entre Dieu et la nature. Combien donc sont aveugles et coupables ceux qui la méconnaissent ou qui la dénaturent! Que dire de ces hommes qui détournent la poésie au service des mauvaises passions, qui en font un instrument de blasphème ou de corruption, et qui l'emploient à énerver et à dépraver les âmes? *Corruptio optimi pessima.*

L'art poétique. — *L'art poétique* est l'ensemble des règles de la composition applicables aux différents genres de poésie : de ces différentes règles les unes sont générales, les autres particulières.

Les règles les plus générales, et, pour ainsi parler, organiques, sont communes à toutes les œuvres de l'intelligence. Les premières se rapportent à la méthode. Ainsi il y a, avant tout, le choix du sujet, la disposition des parties intégrantes dont il se compose, et l'exécution. Ces trois opérations, dans la composition littéraire, sont consacrées par les noms d'*invention*, *disposition*, *élocution*.

L'invention. — *L'invention* est le premier développement de la conception ou idée mère qui doit être étendue et organisée pour produire une œuvre. L'invention consiste à reconnaître les éléments qui sortent naturellement de cette première donnée et ceux qui peuvent s'y rattacher. Ce premier travail, qui a pour point de départ une idée composée, est analytique; il décompose le tout primitif en ses parties.

« *Muse, chante la colère d'Achille :* » voilà la conception synthétique, le germe du poëme. Quels sont les causes, les conséquences et le dénouement de cette colère? voilà les parties constitutives que l'analyse recherche et constate.

La disposition. — Ce travail préliminaire a montré au poëte toutes les ressources de son sujet : il voit les parties dont il se compose, mais il lui reste à décider quel sera l'ordre le plus favorable à la clarté et à l'intérêt. Lorsque l'analyse est complète, elle donne clairement les rapports de cause, d'effet et de valeur intrinsèque de chacun des éléments; elle montre ce qui doit dominer et ce qui doit être subordonné; elle détermine l'étendue et la place des développements; elle indique quel doit être l'enchaînement des parties le plus propre à former un ensemble harmonieux. Le travail de l'invention prépare la disposition, qui n'est que le rapport naturel des parties organiques d'un tout. La disposition, opération synthétique, rend à la conception première la vie un moment brisée, le mouvement interrompu par l'analyse pour étudier et développer isolément les éléments divers obscurément renfermés dans le germe primordial.

L'élocution. — Après cette double opération, l'œuvre, toute formée, fermente dans le cerveau du poëte; il faut qu'elle en sorte, et qu'elle revête au dehors une forme sensible. C'est alors que, suivant l'expression de Montaigne, la pensée « se presse au pied nombreux de la poésie, » que le langage lui prête ses couleurs pour exprimer les miracles de la nature, *miracula rerum*, les mouvements de la passion, les nuances des caractères et le dramatique tableau des événements. Les critiques appellent cette dernière partie l'élocution : nous verrons, plus tard, quels sont ses procédés et ses richesses. Il nous suffit maintenant d'avoir montré le lien de ces trois phases diverses d'un travail

unique, c'est-à-dire l'invention engendrant la disposition, et le caractère de l'expression déterminé par les qualités de l'analyse et de la synthèse qui la préparent.

Dans tout ceci, nous n'avons fait que développer le vers si expressif d'Horace :

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo¹.

Res lecta potenter, c'est l'invention; *lucidus ordo*, la disposition; *facundia*, l'expression ou l'élocution. Boileau est resté bien loin de son modèle, dont il a beaucoup restreint la pensée, en disant d'après lui :

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

L'unité. — Au-dessous de ces règles fondamentales de toute composition littéraire se place la loi de l'*unité* et de la *variété*.

L'*unité*, dans les œuvres de l'intelligence, est un besoin qui résulte de l'unité de l'âme. La raison veut être satisfaite par un ensemble dont elle puisse saisir d'un coup d'œil tous les rapports. L'*unité* est produite, dans l'action, par le rapport des parties qui convergent à un point central, de telle sorte que l'ensemble ait un commencement, un milieu et une fin (c'est pour cela que, dans l'ordre physique, les êtres incomplets ou multiples prennent le nom de monstres); dans les caractères, par la persistance de la passion dominante,

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet²;

dans le style, par le rapport et les transitions habilement ménagées de couleur et de ton. Horace, qu'on ne se lasse

1. « A celui qui possédera complètement son sujet, ni la parole aisée ni l'ordre lumineux ne feront défaut. »

2. « Qu'il soit jusqu'à la fin tel qu'il s'est montré au début, et qu'il ne se démente pas. »

pas de citer en matière de goût, a exprimé avec concision cette loi de l'intelligence :

Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum ¹.

La variété. — Si l'utilité s'adresse à la raison, la *variété* se rapporte à l'imagination et à la sensibilité; l'unité ne produit qu'une beauté froide, la variété émeut et charme; elle est la source principale des plaisirs de l'esprit.

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt,
Et quocunque volent animum auditoris agunt ².

Le jeu des passions; la diversité des ressorts de l'action; la couleur locale; l'éclat des images; les nuances des caractères suivant l'âge, le sexe, la condition et la patrie; les épisodes liés naturellement à l'action principale, engendrent la variété sans nuire à l'unité, remuent le cœur et éveillent l'imagination.

L'analogie ³. — Non-seulement la variété doit être telle qu'elle ne détruise pas l'unité de composition, il faut encore qu'elle conserve l'unité de style et d'impression, c'est-à-dire qu'elle maintienne une certaine *analogie* au milieu de la diversité des tons, des couleurs et des caractères. Sans doute elle admet le contraste des personnages, le revirement des passions, la multiplicité des événements, le mélange des tons, les nuances des couleurs; mais elle évite les contrastes heurtés, les chocs violents, les dissonances et les contradictions. Empruntons les leçons d'un poète pour exprimer ces judicieux préceptes. Varier une composition,

1. « Que toute chose soit une et simple. »

2. « La beauté ne suffit pas aux poèmes dramatiques; il y faut l'émotion pour entraîner au gré du poète l'âme du spectateur. »

3. M. Viguiet, dans ses ingénieuses leçons à l'École normale, a établi avec beaucoup de sagacité la loi de l'analogie comme conséquence de l'unité et de la variété.

Ce n'est pas, élevant les poissons dans les airs,
 A l'aile des vautours ouvrir le sein des mers :
 Ce n'est pas sur le front d'une nymphe brillante
 Herisser d'un lion la crinière sanglante.
 Délires insensés, fantômes monstrueux,
 Et d'un cerveau malsain rêves tumultueux,
 Ces transports déréglés, vagabonde manie,
 Sont l'accès de la fièvre et non pas du génie¹.

ANDRÉ CHÉNIER. *L'Invention.*

Les règles générales, tirées de la nature de l'esprit humain, confirmées par la pratique des maîtres, sont la base de l'art poétique. Les préceptes particuliers qui se rapportent aux différents genres trouveront place dans le chapitre suivant.

De la versification.

On peut définir le vers une courte phrase musicale qui a son rythme, sa cadence et sa mesure.

La mesure, le rythme et la cadence. — La *mesure* dépend du nombre et de la durée des syllabes; le *rythme* et la *cadence* résultent de l'harmonie propre des mots, de leur position, du nombre et de la place des accents.

La versification impose à la pensée des entraves salutaires sous lesquelles elle prend plus de vivacité et de relief : « Le vers, a dit un critique ingénieux, est un frein élégant qui gouverne et discipline l'esprit. » Montaigne a merveilleusement exprimé, dans son langage figuré et pittoresque, cette puissance de la versification : « Tout ainsi que la voix,

1. Dans ce passage, Chénier imite Horace avec originalité, à la manière de Boileau, dont Marmontel a dit, avec une intention de malignité, dans son *Épître aux Poètes* :

Boileau copie, on dirait qu'il invente.

Si Boileau était un copiste, on ne croirait pas qu'il invente; il faut dire qu'il imite en maître, et qu'il se place au niveau des modèles qui l'inspirent.

contrainte dans l'étroit canal d'une trompette, sort plus aiguë et plus forte, ainsi me semble-t-il que la sentence pressée au pied nombreux de la poésie s'élançe bien plus brusquement et me fiert (*frappe*) d'une plus vive secousse. »

Cette phrase de Montaigne est le germe de la strophe si souvent citée dans laquelle La Faye exprime la même idée par une image analogue :

De la contrainte rigoureuse
Où l'esprit semble resserré,
Il reçoit cette force heureuse
Qui l'élève au plus haut degré :
Telle, dans les 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.

Le vers métrique et le vers syllabique. — Le vers est ou *métrique* ou *syllabique*, c'est-à-dire qu'il est établi ou sur le nombre des temps ou sur celui des syllabes.

Le *temps* est une certaine division de la durée, égale à ce que les Grecs et les Latins appellent une brève.

La *syllabe* est une émission de la voix avec ou sans articulation¹ ; cette émission équivaut à un ou deux temps : dans ce dernier cas, la syllabe est longue.

Le principe du vers métrique, commun aux Grecs et aux Latins, est la combinaison des brèves et des longues ; celui du vers syllabique, le nombre des syllabes.

Le vers métrique, comme le vers syllabique, se compose de *pieds*² ; le pied est formé de la réunion de deux syllabes aux moins. Le pied du vers syllabique est toujours

1. En dépit de l'étymologie, une simple voyelle suivie d'un repos prend le nom de syllabe. *I-o*, *É-cho*, *Ha-ï*, sont des mots dissyllabiques.

2. Cette définition ne s'applique pas littéralement au vers monosyllabique, qu'on rencontre dans les poésies légères et qui n'est

de deux syllabes¹; le pied du vers métrique en admet un plus grand nombre.

Dans le vers métrique, composé de pieds équivalents, la mesure est toujours la même, et le nombre des syllabes varie; le contraire arrive dans le vers syllabique, où le nombre des syllabes est invariable et la mesure inégale.

La versification chez les Grecs et les Latins.

Le vers métrique. — Occupons-nous d'abord du *vers métrique*, qui nous donnera l'occasion d'établir les principes de versification que les Latins ont empruntés aux Grecs, leurs devanciers et leurs maîtres littéraires.

Le système de la versification grecque et de la versification latine repose, comme nous l'avons déjà dit, sur le mélange des brèves et des longues fait suivant certaines règles. Les règles de la quantité, étant données par les prosodies élémentaires, ne sont pas de notre ressort; quant aux autres règles, nous avons seulement l'intention d'indiquer les plus générales.

La versification grecque et la versification latine admettent des pieds de deux, de trois et de quatre syllabes. Ces pieds, ou se composent intégralement de brèves et de longues, ou se forment d'une combinaison de brèves et de longues; et comme toutes ces combinaisons ont été épuisées, il en résulte qu'il y a quatre pieds dissyllabiques, huit trissyllabiques et seize tétrasyllabiques.

Chacun de ces pieds a reçu un nom différent. Commençons par les pieds dissyllabiques. Le plus léger de tous les pieds, composé de deux brèves, s'appelle *pyrrhique*: c'est aussi le nom d'une danse chez les Grecs. L'*iambe* se compte la moitié d'un pied. Nous avons aussi des vers d'un seul pied ou *monopodes*.

1. L'exception qu'on tirerait des vers à rime féminine n'est qu'apparente, puisque l'*e* muet ne compte pas à la fin des vers.

pose d'une brève et d'une longue : *syllaba longa brevi subiecta vocatur iambus*, dit Horace. Le *trochée* est le contrepied de l'iambe. Le *spondée*, *spondeus stabilis*, se forme de deux longues. La classe des pieds trissyllabiques comprend le *dactyle*, qui se compose d'une longue suivie de deux brèves, et qui tire son nom du doigt, δάκτυλος, dont les deux dernières phalanges sont plus courtes que la première. L'*anapeste* (υ-) est au dactyle comme l'iambe est au trochée. Trois brèves prennent le nom de *tribraque*. L'*amphibraque* est une longue entre deux brèves; le *crétique*, une brève entre deux longues. Le *bacchius* consiste en une brève suivie de deux longues, et la combinaison opposée, deux longues suivies d'une brève, s'appelle l'*antibacchius*. Trois longues prennent le nom redoutable de *molosse*. Les pieds de quatre syllabes se forment de l'union de deux pieds dissyllabiques. Ainsi deux pyrrhiques consécutifs forment le *procéleusmatique*; quatre longues s'appellent *dispondée*. On a, de la même manière, le *dïiambe* (υ-υ-) et le *ditrochée* (-υ-υ). Le *chorïambe* est un trochée ou chorée suivi d'un iambe. L'*antisplate* est un iambe suivi d'un trochée. L'*ionique majeur* présente un spondée suivi d'un pyrrhique; dans l'*ionique mineur*, c'est le pyrrhique qui précède le trochée. Une longue et trois brèves, se combinant de quatre manières différentes, forment autant de pieds qu'on appelle *péon*; trois longues et une brève, soumises à la même opération, fournissent également quatre pieds tétrasyllabiques qui reçoivent le nom d'*épitrite*.

Le nombre et la nature des pieds varient de manière à former différentes espèces de vers.

Principales formes de vers en grec et en latin. — Les principales espèces de vers, chez les Grecs et les Romains, sont le *vers héroïque*, le *vers élégiaque*, l'*iambique*, l'*asclépiade*, l'*alcaïque*, le *saphique*, etc.

Le *vers héroïque* ou *hexamètre* se compose de six pieds; il n'admet que le dactyle et le spondée, et comme la valeur temporelle de ces deux pieds est exactement la même, la mesure des vers hexamètres héroïques est toujours identique. L'enlacement presque régulier des dactyles et des spondées produit une cadence harmonieuse; mais si l'on veut que le vers ait de la légèreté, on multiplie les dactyles; les spondées lui donnent plus de poids et de sévérité. Ce vers est, en général, terminé par un dactyle suivi d'un spondée; rarement, dans une intention de grave harmonie et de majesté, on le termine par deux spondées; mais alors le quatrième pied doit être un dactyle.

Les pieds ne se suivent pas arbitrairement; pour que le rythme se soutienne, il faut qu'un ou plusieurs pieds soient formés de la dernière syllabe d'un mot, unie à la première ou aux deux premières du mot suivant. La syllabe qui finit un mot et qui commence un pied s'appelle *césure*. Le vers peut en avoir trois placées après les trois premiers pieds; mais il est nécessaire qu'il en ait une après le second, ou deux, l'une après le premier, l'autre après le troisième. La césure ne suffit pas à l'harmonie mécanique du vers; il faut la compléter par la variété des coupes et par des rejets habilement ménagés. Il faudrait aussi et surtout tenir compte de l'accent tonique, qui élève la voix sur certaines syllabes. Ainsi, la première syllabe de chacun des deux derniers pieds doit être accentuée. En outre, il y a toujours un accent sur une des syllabes du premier pied, et enfin toute césure doit être précédée d'un accent qui frappe la syllabe voisine, si elle est longue, ou la première des deux brèves qui achèvent le pied qui suit la césure¹.

1. De ces observations si délicates, la première appartient à M. Quicherat (*Traité de Versification latine*); les autres sont de M. B. Jullien (*De quelques points des Sciences dans l'antiquité*).

Le nom de *mètre* s'emploie en plusieurs sens : ou il se dit en général de la mesure des vers, ou il s'applique à la réunion de deux pieds, qu'on appelle aussi *dipodie*, de sorte qu'un vers de quatre pieds est *dimètre* et le vers de six pieds *trimètre*. S'il manque soit un pied, soit une ou deux syllabes pour compléter la mesure, le vers est *catalectique*; s'il est complet, on le dit *acatalectique*.

Le vers hexamètre est affecté à la poésie héroïque et didactique. Homère, Virgile et Lucrèce l'ont marqué du sceau de leur génie :

Res gestæ regumque ducumque, et tristia bella,
Quo scribi possent numero monstravit Homerus¹!

HORACE.

Le vers *élégiaque* ou *pentamètre*, qui se compose aussi de dactyles et de spondées, est divisé en deux hémistiches égaux formés de deux pieds suivis d'une syllabe longue; les deux pieds du dernier hémistiche sont nécessairement des dactyles. Ce vers se rencontre rarement seul; il suit l'hexamètre, et forme avec lui ce qu'on appelle un *distique*². Le distique est le mètre ordinaire de l'élégie et de l'héroïde ou épître d'amour³. Il y a un ou deux exemples de petites pièces uniquement composées de pentamètres.

1. « Quel vers doit célébrer les exploits des rois, des chefs, et les tristes guerres, Homère l'a montré. »

2. Voici l'exemple d'un hexamètre uni à un pentamètre :

Tityrus et segetes Æneiaque arma legentur,
Roma triumphati dum caput orbis erit. OVIDE.

« Tityre et les moissons et les exploits d'Énée vivront dans les vers de Virgile aussi longtemps que Rome dominera sur le monde vaincu. »

3. Versibus impariter junctis querimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.

« La plainte d'abord, puis les désirs satisfaits, s'exprimèrent en vers d'inégale mesure. »

Le vers *iambique*¹, c'est-à-dire exclusivement composé d'iambes, tel qu'on le rencontre dans quelques pièces fugitives de Catulle et d'Horace², a une mesure constante, comme l'hexamètre et le pentamètre; mais cette rigueur se rencontre rarement. Il suffit, pour que le vers iambique soit régulier, que l'iambe se trouve à tous les pieds pairs; les autres admettent le spondée, le dactyle, l'anapeste et le tribraque. C'est sous cette forme que Sénèque l'a employé dans la tragédie. Mais Phèdre et les comiques se sont donné plus de liberté: dans cette manière, l'iambe n'est obligatoire qu'à la fin du vers³. Lorsque le vers iambique est terminé par un spondée ou par un trochée, on le qualifie par le mot *scazon*, qui signifie *boiteux*. Le vers alors prend le nom de *choliambe*⁴. C'est dans ce mètre que sont composées les fables de Babrius. Le mètre des vers d'Anacréon est iambique dimètre: on lui donne le nom d'*anacréontique*.

La poésie lyrique admet une grande variété de mètres, qu'elle combine pour en former des strophes régulières. Les rythmes d'Horace, dans ses odes, sont empruntés à la poésie grecque, dont la prosodie a servi en tout de modèle aux Latins. Il est inutile d'énumérer ici toutes les formes

1. Archilochum proprio rabies armavit iambo. HORACE.

Archiloque s'arma de l'iambe caustique. BOILEAU.

2. Le vers qui commence l'épode II d'Horace:

Bēātūs illē quī prōcūl nēgōtīīs,

se compose exclusivement d'iambes.

3. La mesure des autres pieds est si arbitraire, qu'elle a mis en défaut d'habiles critiques, et qu'il a fallu toute la sagacité et l'expérience de M. Quicherat pour démêler les règles de cette métrique licencieuse.

4. Χωλός, *boiteux*; ἰαμβος, *iambe*. M. Rossignol signale la différence entre le mot σκάλων, qui indique l'action de boiter, et le mot χωλός, qui exprime la difformité qui rend boiteux.

et les combinaisons du vers lyrique¹; mais il faut au moins citer le *vers asclépiade*, composé d'un spondée suivi d'un choliambe ~~~ et de deux dactyles, formant douze syllabes divisées en deux parties égales², mesure identique à celle de notre vers alexandrin, et indiquer la *strophe alcaïque* et la *strophe saphique* inventées par Alcée et Sapho, et que nous retrouvons dans les plus belles odes d'Horace.

La strophe saphique est formée de trois vers saphiques suivis d'un adonique. En voici un exemple :

Rebus angustis animosus atque
Fortis appare, sapienter idem
Contrahes vento nimium secundo
Turgida vela³.

La chute de la strophe sur ce vers adonique, composé d'un dactyle et d'un spondée, est pleine de grâce. Le rythme de la strophe alcaïque, plus savant et plus varié, se prête avec un égal bonheur à l'expression des sentiments tendres et des nobles pensées :

Linquenda tellus et domus et placens
Uxor, neque harum quas colis arborum,
Te, præter invisas cupressos,
Ulla brevem dominum sequetur⁴.

Les deux premiers vers de cette strophe sont alcaïques ;

1. Si l'on veut étudier les diverses formes des vers lyriques, on peut consulter pour la versification grecque le *Traité de Prosodie et de Versification grecque* de M. Hubert, et pour la versification latine, le *Traité de Versification latine* de M. Quicherat.

2. Mæcénas átävís editē rēgībūs. HORACE.

3. « Montre-toi courageux et ferme dans l'adversité, et par la même sagesse resserre tes voiles enflées d'un vent trop favorable. »

4. « Il faudra quitter la terre, et ta maison, et ton épouse chérie, et de tous ces arbres que tu cultives, nul, sinon l'odieux cyprès, ne suivra son maître d'un jour. »

le troisième est iambique dimètre hypermètre¹ ; le dernier, dactylico-trochaïque.

Citons encore la strophe élégante et noble où domine le vers asclépiade :

Eheu ! quantus equis, quantus adest viris
Sudor ! quanta moves funera Dardanæ
Genti ! Jam galeam Pallas et ægida
Currusque et rabiem parat².

Le rythme des chœurs tragiques et des hymnes de Pindare est beaucoup plus libre. Ces morceaux lyriques, dont la prosodie a fait le désespoir des critiques, paraissent n'être rigoureusement soumis qu'au retour périodique des temps forts et des temps faibles marqués par la musique qui les accompagnait. S'ils sont réellement mesurés par pieds, il est bien difficile de le reconnaître, puisque le dochmien, malgré toutes les métamorphoses qu'on lui attribue et sa merveilleuse élasticité, n'a pas complètement répondu à l'espérance de ceux qui ont essayé de scander les strophes, antistrophes et épodes d'Eschyle et de Pindare.

Grammatici certant et adhuc sub iudice lis est³.

HORACE.

Nous ajouterons seulement, pour compléter ces aperçus sur le vers métrique, qu'outre l'harmonie résultant du

1. *Hypermètre*, qui excède la mesure. En effet, ce vers :

Te præter in visâs cûprês sos,

contient, outre les deux dipodies iambiques, une syllabe longue.

2. « Quelle sueur pour les chevaux, quelle sueur pour les guerriers ! De combien de funérailles tu menaces les enfants de Dardanus ! Déjà Pallas prépare son casque et son égide, et son char et sa fureur. »

3. « Les critiques sont aux prises, et la cause est encore pendante. » Cette curieuse question a été récemment débattue, au profit de la science, entre deux membres distingués de l'Université, MM. Rossignol et Vincent.

nombre et de la place des pieds, de la combinaison des longues et des brèves, de l'effet des césures et des enjambements ou rejets, la prosodie grecque et la prosodie latine empruntaient une puissance musicale dont il nous est difficile de nous faire une idée, à l'emploi de l'accent tonique, qui élevait la notation d'un certain nombre de syllabes, sans en affecter la durée. Le temps fort, sur lequel la voix montait, s'appelle *ἀρσις*, et le temps faible, où la voix s'abaissait, *θέσις*. On comprend combien le retour des accents de cette espèce devait rapprocher du chant la déclamation de la période poétique. Il est plus que vraisemblable que la manière dont nous récitons les vers grecs et les vers latins aurait fait frémir les contemporains de Sophocle et de Virgile.

La versification française.

Le vers syllabique. — Nous arrivons au *vers syllabique*, et, par là, à la versification française, dont le système diffère essentiellement de celui des Grecs et des Latins.

Le pied et la césure. — Le vers syllabique se compose de *pieds* ; le pied est la réunion de deux syllabes. Ce vers ne mesure pas les syllabes, il les compte ; mais il est évident qu'un nombre déterminé d'articulations n'aurait d'autre résultat que de donner des lignes de prose à peu près égales. Pour compenser la quantité, dont il ne tient pas un compte rigoureux, et l'atténuation de l'accent tonique, le vers français devait chercher d'autres ressources ; il les a trouvées dans cette espèce de coupe qu'on appelle *césure*¹ et dans le retour régulier des mêmes consonnances, qu'on appelle *rime*. La césure donne une suspension, et la rime un élé-

1. Il ne faut pas confondre la césure du vers syllabique avec celle du vers métrique : l'une coupe la phrase, l'autre le mot.

ment musical, qui, combinés avec le nombre constant des syllabes, établissent une prosodie qui imprime aux mots ainsi assemblés un caractère profondément distinct de la prose. Nous verrons plus tard que la quantité ou l'accent temporel joue aussi dans ce système un rôle latent, mais réel, qu'on ne néglige pas impunément.

Le P. Du Cerceau, dans ses *Réflexions sur la poésie française*, a établi, en outre, qu'indépendamment de la rime, de la césure et du nombre des syllabes, la marche du vers doit être différente de l'allure de la prose, et il a montré que ce qui distingue essentiellement notre versification, c'est la construction des mots soumis à l'inversion de manière à tenir l'esprit en suspens, sans toutefois faire naître l'obscurité. La prose, suivant l'ordre logique, marche droit au but ; le vers prend une route opposée et éveille plus vivement l'attention par l'incertitude¹.

1. Ainsi Racine a dû dire en vers :

Aux offres des Romains ma mère ouvrit les yeux.

Transposez les deux termes de cette phrase, vous aurez une ligne de prose, quoique la mesure subsiste.

Le puissant effet de l'inversion propre au langage poétique est facile à saisir dans les six derniers vers de cette strophe d'une ode de Malherbe :

La discorde aux crins de couleuvres,
 Peste fatale aux potentats,
 Ne finit ses tragiques œuvres
 Qu'en la fin même des États.
 D'elle naquit la frénésie
 De l'Europe contre l'Asie,
 Et d'elle prirent le flambeau
 Dont ils désolèrent leur terre
 Les deux frères de qui la guerre
 Ne cessa point dans le tombeau.

L'usage des constructions propres au vers, introduit dans la prose, donne un langage mixte qui choque le goût. Fénelon, dans son *Télémaque*, s'est bien gardé d'altérer par cette confusion le génie de notre langue : il a su être poète par les images, par les caractères, par l'élevation de la pensée ; mais, n'écrivant pas en

La versification française enferme plusieurs espèces de vers¹ : la plus importante est l'alexandrin ou hexamètre², qui se compose de six pieds de deux syllabes. Le milieu du vers est marqué par une césure, ou suspension plus ou moins sensible, et la fin par un son plein qui doit se reproduire comme finale du vers suivant.

Outre la césure qui partage le vers alexandrin en deux sections égales, il y a des césures mobiles ou coupes qui varient heureusement la forme du vers. Dans le genre noble, la césure est rigoureusement³ soumise au précepte exprimé par Boileau :

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

Mais dans les genres moins élevés la suspension se fait à moins de frais, et il suffit souvent que la liaison des deux hémistiches ne soit pas nécessaire et que la prononciation puisse indiquer un léger repos. Nos jeunes poètes l'ont souvent méprisée aux dépens du rythme. La césure, soit mobile, soit constante, ne peut porter sur une syllabe muette sans détruire l'harmonie, car alors elle forcerait la voix à peser sur un son que la prononciation habituelle emporte rapidement. Tel est le principe de la règle qui proscriit l'e muet à la césure.

vers, il a sacrifié judicieusement les tours qui appartiennent exclusivement à la versification.

1. Ces diverses espèces de vers se distinguent par le nombre de leurs syllabes. Elles n'ont pas de noms particuliers.

2. Le vers hexamètre français doit le nom d'*alexandrin* au succès du poème d'*Alexandre*, composé en vers de douze syllabes, à la fin du douzième siècle, par Lambert li Cors et Alexandre de Bernay.

3. Il faut toujours excepter les cas où la licence produirait une beauté supérieure, comme dans ce vers de Delille :

L'univers ébranlé s'épouvante.... le dieu....

L'accent temporel, la quantité syllabique. — C'est ici le lieu d'indiquer la part peu remarquée, et toutefois importante, de la *quantité syllabique*¹ dans l'harmonie de nos vers².

L'accent tonique est moins appréciable en français que dans les langues latine et grecque ; mais si la tonalité est presque uniforme, il est évident que la durée varie sensiblement. Un critique italien a remarqué que la prononciation française allonge constamment la dernière syllabe des mots masculins et la pénultième des mots féminins³. Cette règle souffre peu d'exceptions, et il en résulte que presque toutes les autres syllabes de nos mots sont brèves. La première conséquence à tirer de ce principe, c'est qu'un nombre égal de syllabes peut fournir des mesures fort inégales, et qu'un vers français composé exclusivement de syllabes chargées de l'accent temporel serait réellement beaucoup plus long qu'un vers qui n'en contiendrait que trois ou quatre sur douze. Ceci va devenir plus clair par des exemples.

Prenons le vers suivant :

La raison du plus fort est toujours la meilleure.

Selon le principe posé, ce vers est composé de quatre anapestes, c'est-à-dire de huit brèves et de quatre longues.

1. La prosodie, la quantité et la durée plus ou moins considérable qu'on emploie à prononcer une lettre, une syllabe.

2. En traitant cette question délicate, je crois être fidèle à des souvenirs que m'a laissés l'enseignement si profitable du savant M. Mablin, ancien maître de conférences à l'École normale ; il n'a pas moins contribué que M. Boissonade à régénérer l'étude du grec en France. Ce savant modeste, qui s'est dérobé à la célébrité, se survit cependant par le mérite rare de quelques opuscles et l'inaltérable reconnaissance de ses élèves.

3. En France, les Gascons ont l'accent tonique, les Normands déplacent l'accent temporel, et c'est là le vice de leur prononciation.

Fabriquons maintenant un vers composé de monosyllabes accentués.

Lac, près, bois, monts, ifs, pins, eaux, mers, flamme, air, tout fuit.

Voilà un vers qui, sous le rapport de la durée, est au précédent comme douze est à huit. Cette différence d'un tiers est choquante, et on voit clairement qu'elle résulte du nombre des accents¹.

Il faut donc, dans la versification française, tenir compte de l'*accent temporel*, qui se confond presque toujours avec l'accent tonique. On a établi qu'il en fallait au moins quatre dans un vers alexandrin : deux fixes, ceux de la césure et de la rime ; les deux autres mobiles². Ce vers peut supporter six accents : au delà il devient lourd ; avec douze il ferait scandale.

La rime. — La *rime* est la consonnance finale de deux vers : elle est la principale difficulté et le charme suprême du vers français. Boileau, dans son épître à Molière, en a fait ressortir les avantages, et le poète Le Brun a été bien inspiré lorsqu'il a dit : « Les rimes de nos vers, échos harmonieux. » Sans la rime, en effet, le vers n'aurait rien de musical : ceux qui ont voulu la proscrire manquaient du sentiment de la véritable harmonie, et les poètes qui l'ont appauvrie ont négligé une source féconde de grâce et de beauté.

1. Le vers monosyllabique de Racine, si souvent cité :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur,

doit son harmonie au mélange de proclitiques qui s'unissent aux syllabes accentuées de manière à former trois dissyllabes et deux trissyllabes, de sorte qu'il est composé de trois iambes suivis de deux anapestes. On peut encore le scander autrement, en n'accentuant, dans le premier hémistiché, que les mots *jour* et *pur*, et il n'en sera pas moins harmonieux.

2. Cette règle a été reconnue et posée par M. Quicherat.

3.

On dit la rime riche lorsque la consonnance porte sur une syllabe entière; mais il suffit, pour qu'elle existe, qu'il y ait conformité de désinence vocale. Nos plus anciens versificateurs, les trouvères du moyen âge, se contentèrent d'abord de l'assonance qui résulte de l'identité d'une seule voyelle dans les syllabes finales. Devenus plus sévères, ils employèrent la véritable rime; et leurs auditeurs y trouvaient un tel charme, qu'ils reproduisaient indéfiniment le même son à la fin des lignes mesurées qui composaient leurs interminables couplets monorimes¹. L'alternat des rimes de distique en distique finit par prévaloir. Au quinzième et au seizième siècle, les poètes rimaient richement; ceux du dix-septième siècle ont rimé suffisamment; au dix-huitième, il y a eu relâchement; de nos jours, on est revenu à la rime riche, surtout dans la poésie lyrique, quelquefois aux dépens de la rigueur du sens et de l'expression, mais tout au moins au profit de l'harmonie². La rime étant faite pour l'oreille, on a tort de faire rimer ensemble des mots qui, s'écrivant de même manière, ne rendent pas le même son; et on est trop scrupuleux lorsqu'on évite de rapprocher des sons identiques, parce que l'orthographe diffère. Les fausses rimes qu'on rencontre dans plusieurs poètes dérivent de prononciations locales. De là viennent ce qu'on appelle rimes normandes, comme la consonnance de *fiers* et d'*alliers*, de *mer* et d'*aimer*; et rimes provençales, telles que *trône* et *couronne*, *trompette* et *tempête*.

Les rimes sont *masculines* ou *féminines*³, et il est de

1. Les *chansons de gestes*, premières ébauches du genre épique en France, sont toutes écrites dans ce système.

2. Dans le vers alexandrin, les mêmes poètes compensaient la richesse de la rime par la suppression de la césure et la pratique de l'enjambement: c'était retirer par deux côtés plus qu'on ne mettait par un seul.

3. « On appelle *rime masculine* celle des mots dont la finale est une syllabe sonore, et *rime féminine* celle des mots dont la finale est une syllabe muette. » MARMONTEL.

règle qu'elles se succèdent ou s'entrelacent. Marmontel a donné la raison de cette succession et de cet entrelacement : « Les vers masculins, sans mélange, auraient une marche brusque et heurtée; les vers féminins, sans mélange, auraient de la douceur et de la mollesse. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de vers, la dureté de l'un et la mollesse de l'autre se corrigent mutuellement. »

Les rimes sont *plates* ou *suivies*, si deux vers masculins succèdent régulièrement à deux vers féminins; elles sont *croisées*, si ces vers s'entrelacent; elles sont *redoublées*, si plus de deux vers se suivent avec la même consonnance, comme il arrive dans les poésies lyriques et fugitives. C'est par allusion à l'abus qu'on peut faire de ce genre de rimes que Voltaire a dit dans le *Temple du Goût* :

Régalez mieux votre passion
 Pour ces syllabes enfilées
 Qui, chez Richelet étalées,
 Quelquefois sans invention,
 Disent avec profusion
 Des riens en rimes redoublées.

Les rimes doivent se croiser de telle sorte qu'un vers masculin ou féminin ne soit pas suivi d'un vers de même nature et de désinence différente. Les versificateurs se sont fait un jeu de la rime, et ils en ont abusé pour produire des effets puérils. C'est ainsi qu'outre la rime ordinaire, nous rencontrons la rime *fraternisée*, par laquelle on reproduit le mot final d'un vers au commencement du suivant, comme fait Marot :

Dieu gard' ma maîtresse et régente,
 Gente de corps et de façon (*visage*);

la rime *batelée*, qui ramène le même son à la fin du premier hémistiche du vers suivant; la rime *couronnée*, qui

répète deux fois le même mot à la fin du vers, comme, par exemple, ma *colombelle belle*; la rime *équivoquée*, dont ces vers de Marot offrent un exemple :

En m'ébattant, je fais rondeaux *en rime*,
 Et en rimant fort souvent je m'*enrime* (enrhume).
 Or, c'est pitié d'entre nous *rimailleurs*,
 Car vous trouvez assez de *rime ailleurs*.

On pourrait prolonger cette énumération; mais à quoi bon multiplier ces misères?

L'enjambement. — L'*enjambement* ou *rejet*, si familier au vers métrique, dont il varie la cadence, longtemps autorisé dans la poésie française, a été proscrit au commencement du dix-septième siècle dans les grands vers. Depuis Malherbe, *le vers sur le vers n'osa plus enjamber*; mais de nos jours l'enjambement a repris faveur, et on en a abusé¹. La proscription absolue de l'enjambement est sans doute excessive: les maîtres eux-mêmes ne s'y sont pas toujours soumis; mais chez eux la licence confirme la règle: car ils n'y ont recours que pour produire des effets, soit d'image, soit d'harmonie, qui compensent avec usure les vibrations de la rime arrêtée par l'enjambement. C'est ainsi que l'art, suivant l'expression de Boileau, apprend à franchir les limites de l'art et autorise l'apparente violation des règles.

L'hiatus. — Malherbe a sévèrement proscrit l'hiatus (on devrait bien dire le *hiatus* par onomatopée) ou le choc de deux voyelles, l'une finale, l'autre initiale. En attendant cette règle, dont le principe est excellent, on a banni non-seulement le choc, mais la rencontre des voyelles. Cependant, lorsque deux voyelles s'unissent dans la prononcia-

1. On pourrait tirer des œuvres de quelques-uns de nos poètes contemporains des licences en ce genre qui paraissent des espiègeries d'écoliers faites à l'encontre des sévères classiques.

tion, on va au delà de l'esprit de la règle en s'abstenant. La Fontaine ne s'est guère inquiété de la lettre du précepte quand l'oreille n'était pas offensée : ainsi il a pu écrire *ça et là*, à tort *ou à* travers, et il n'y aurait aucun inconvénient à dire en vers *il y a*, parce que, dans ce cas, les trois syllabes s'unissent de manière à ne former qu'un seul mot, analogue pour l'oreille au mot *ilia* des Latins.

Différents mètres employés par la poésie française.

Dans la poésie française, le nombre des syllabes varie de douze à une. On trouve dans quelques chansons bachiques des vers de treize et même de quatorze syllabes. La poésie chantée offre des exemples de toutes ces mesures. Dans les pièces en vers libres, on entrelace heureusement l'hexamètre avec les vers de huit et même de six syllabes ; les mètres dont les pieds sont en nombre pair s'unissent mal à ceux dont le nombre est impair¹. Ce rapport n'est pas obligatoire dans les vers qui doivent être mis en musique.

Nous avons donné plus haut² les règles du vers de douze syllabes, spécialement consacré au poème héroïque, à la tragédie, à la comédie et à la poésie didactique ; il nous reste à décrire quelques autres mètres dont l'usage est fréquent dans la versification française.

Le vers de dix syllabes convient aux récits familiers et enjoués ; il se prête avec souplesse à tous les caprices de

1. « Les vers de mesure inégale qui s'entremêlent avec le plus de grâce et d'harmonie sont les vers de douze et de huit et les vers de douze et de six. La cadence des vers de sept brise celle des vers de huit et n'est point analogue à l'harmonie du vers de douze ; les vers de sept ont une marche sautillante qui leur est propre, et ils veulent être isolés. Les vers de dix syllabes se mêlent quelquefois aux vers de douze, mais en laissant une mesure vide, ce qui est pénible à l'oreille. » MARMONTEL

2. Page 32.

l'esprit et à toutes les nuances du sentiment. L'épître, la satire, l'épigramme, l'admettent volontiers. La comédie n'en a pas tiré un aussi bon parti. Voltaire, qui l'a manié avec adresse, heureux s'il n'en eût jamais abusé, en a donné une définition qu'il faut reproduire :

Dix syllabes par vers, mollement allongées,
 Se suivent avec art et semblent négligées ;
 Le rythme en est facile, il est mélodieux :
 L'hexamètre est plus beau, mais parfois ennuyeux.

Ce vers se partage inégalement en deux hémistiches, dont le premier se compose de deux pieds et le second de trois ; le repos y est moins marqué que dans l'hexamètre, et il admet l'enjambement. Marot, La Fontaine, Voltaire et Gresset ont connu tous les secrets de ce rythme, facile en apparence, mais qui demande réellement beaucoup d'art, un goût délicat et une oreille exercée, pour échapper à la négligence et à la monotonie.

Le vers de huit syllabes n'est pas soumis à la règle de la césure, mais il est capable d'une harmonie musicale par le mouvement de la période et la combinaison des accents. Malherbe, dans ses strophes de dix vers, en a tiré de puissants effets.

Le vers de sept syllabes, tout catalectique qu'il est, n'en est pas moins mélodieux. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la fable de La Fontaine¹ qui commence ainsi :

Jupiter, voyant nos fautes,
 Dit un jour du haut des airs :
 Remplissons de nouveaux hôtes
 Les cantons de l'univers, etc.

Malherbe et J. B. Rousseau l'ont employé dans la strophe de dix vers formée d'un quatrain et de deux tercets.

Le vers de six syllabes est un demi-alexandrin. Il va

1. Liv. VIII, fable 20.

rarement seul, et se combine heureusement avec l'hexamètre, comme dans la strophe si connue de Malherbe :

Elle était de ce monde où les plus belles choses
 Ont le pire destin ;
 Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
 L'espace d'un matin.

L'harmonie se rencontre aussi dans le vers de cinq syllabes, si heureusement employé par J. B. Rousseau dans la cantate de Circé :

Sa voix redoutable
 Trouble les enfers :
 Un bruit formidable
 Gronde dans les airs, etc.,

et par madame Deshoulières dans sa touchante élégie :

Dans ces prés fleuris
 Qu'arrose la Seine,
 Cherchez qui vous mène,
 Mes chères brebis, etc.

Le vers de deux pieds se trouve souvent mélangé à des vers de mesure différente :

. Les coiffeuses
 Et les brodeuses,
 Les bijoux, les robes de prix. LA FONTAINE¹.

Il en est de même du vers de trois syllabes :

La perfide descend tout droit
 A l'endroit
 Où la laie était en gésine. LA FONTAINE².

Cependant ces deux mètres ont place dans des pièces

1. Liv. II, fable 20.

2. Liv. III, fable 6.

entières. C'est ainsi que Scarron écrit en trissyllabes toute une épître qui commence par ces vers :

Sarrasin,
 Mon voisin;
 Cher ami,
 Qu'à demi
 Je ne voi, etc.

On rencontre dans Marot, dans La Fontaine et ailleurs le vers d'un pied :

Qu'en sort-il souvent?
 Du vent.

Il est temps de s'arrêter à la limite extrême, dans cette voie décroissante, devant le vers monosyllabique¹.

Les strophes et les stances. — Les vers à rimes croisées, de mesure égale ou inégale, qui s'entremêlent librement dans les pièces fugitives, s'enlacent symétriquement dans les strophes lyriques, les stances et les couplets.

Nous n'entreprendrons pas d'énumérer ici toutes ces combinaisons, dont la variété est presque infinie²; nous

1. On a souvent cité, dans ce genre, le couplet de Panard :

Et l'on voit des commis
 Mis
 Comme des princes,
 Qui jadis sont venus
 Nus
 De leurs provinces;

et le début d'un poème monosyllabique sur la *Passion*, composé en plein dix-huitième siècle :

De
 Ce
 Lieu
 Dieu
 Sort
 Mort, etc.

2. M. Quicherat a constaté qu'on trouve, dans nos différents

nous contenterons d'indiquer les plus belles formes de la strophe lyrique. Celle qui se compose de six vers, divisés en deux tercets, formés chacun de deux alexandrins à rime féminine, suivis d'un vers masculin de trois pieds, est remarquable par la noblesse et la solennelle harmonie du rythme :

Lorsque du Créateur la parole féconde
 Dans une heure fatale eut enfanté le monde
 Des germes du chaos,
 De son œuvre imparfaite il détourna sa face,
 Et d'un pied dédaigneux la lançant dans l'espace,
 Rentra dans son repos. LAMARTINE.

L'ode au comte du Luc, de J. B. Rousseau, est écrite dans ce rythme, dont le premier modèle se trouve exactement, qui le croirait? dans un *Vau-de-Vire*¹ d'Olivier Basselin. Malherbe a essayé le même rythme, en substituant un pentamètre au petit vers de trois pieds : ce qui est contraire au principe posé par Marmontel. On rencontre aussi à cette place un vers de huit syllabes, dont l'effet est préférable à celui du pentamètre.

Deux vers alexandrins précédés et suivis d'un vers de huit syllabes, rimes croisées, forment une strophe harmonieuse :

Vainqueur d'Éole et des Pléiades,
 Je sens d'un cours heureux mon navire emporté;
 Il échappe aux écueils des trompeuses Cyclades
 Et vogue à l'immortalité. LEBRUN.

La strophe de six vers, composée de quatre hexamètres suivis de deux vers de trois pieds, équivaut, pour la me-

poètes, dix-huit combinaisons pour le quatrain, quinze pour les stances de cinq vers, trente-cinq pour les sixains, six pour les strophes de sept vers, sept pour les huitains, quatre pour les couplets de neuf vers, quatorze pour les dizains, enfin quatre pour les strophes de douze vers : ce qui donne un total de quatre-vingt-dix-neuf espèces de strophes ou stances.

1. Les chansons d'Olivier Basselin ont été publiées sous le nom de *Vaux de Vire*, tiré du lieu où elles avaient été composées.

sure, au premier modèle que nous avons indiqué; elle en diffère par le rythme, dont l'harmonie ne manque pas non plus de noblesse.

La (*dans le tombeau*) se perdent ces noms de maîtres de la terre,
 D'arbitres de la paix, de foudres de la guerre;
 Comme ils n'ont plus de sceptre, ils n'ont plus de flatteurs,
 Et tombent avec eux, d'une chute commune,
 Tous ceux que la fortune
 Faisait leurs serviteurs.

MALHERBE.

Quelle que soit l'harmonie de ces strophes, elle n'est pas aussi vibrante, aussi mélodieuse que celle de la strophe de dix vers formée d'un quatrain et de deux tercets. Celle-là est véritablement la strophe ailée et musicale. Écoutez, et voyez :

Le Nil a vu sur ses rivages
 Le noir habitant des déserts
 Insulter par ses cris sauvages
 L'astre éclatant de l'univers;
 Cris impuissants, fureurs bizarres!
 Tandis que ces monstres barbares
 Poussaient d'insolentes clameurs,
 Le dieu, poursuivant sa carrière,
 Versait des torrents de lumière
 Sur ses obscurs blasphémateurs.

LEFRANC DE POMPIGNAN.

Je ne sais si je m'abuse; mais il me semble que, sous cette forme, la pensée prend son essor et chante comme un oiseau mélodieux. M. Victor Hugo, ce mélodiste si savant et si sonore, en redoublant les rimes féminines des deux tercets transformés en quatrains, ce qui donne plus d'envergure à la strophe, a fait plus, je n'ose dire mieux; car le rythme du dizain me paraît un type achevé de force, de noblesse et d'harmonie.

Les vers blancs et les vers métriques français. — Ce qui précède montre clairement combien les vers blancs ou

dépouillés de la rime sont contraires aux principes sur lesquels repose la versification française. Les essais de ce genre tentés par Voltaire, sans doute par égard pour les adversaires de la poésie, si nombreux parmi ses contemporains, n'ont abouti qu'à produire de la prose alignée ; ils ont prouvé que, dans notre langue, la césure et l'égalité du nombre des syllabes ne suffisent pas à caractériser le rythme poétique.

Les vers métriques, qu'on a aussi essayés à différentes époques, ne sont pas moins insuffisants pour produire un rythme harmonieux. Tous ceux qui ont essayé de les naturaliser, depuis Baïf et Jodelle jusqu'à Turgot, se sont mépris sur la quantité réelle des syllabes ; et, lors même qu'ils l'auraient connue, jamais, avec une langue peu vibrante, où le rapport des longues aux brèves est si peu marqué, leur nombre si inégal, leur place si régulière, jamais ils ne seraient arrivés à produire une harmonie analogue à celle des vers grecs et latins. D'où il faut conclure avec Voltaire que

La rime est nécessaire à nos jargons nouveaux,
Enfants demi-formés des Welches et des Goths.

La conclusion est juste, mais la rime pourrait être plus riche et la sentence plus polie.

En quoi la poésie diffère de la versification.

En essayant de montrer quelle est l'essence de la poésie et quels sont les procédés de la versification, soit métrique, soit syllabique, nous avons déjà fait voir que la poésie et la versification sont bien éloignées de se confondre. Horace a depuis bien longtemps averti de leur méprise ceux qui, pour faire régulièrement des vers, oseraient, à ce seul titre, prendre le nom de poètes ; il met à cet honneur deux conditions qui manquent souvent : d'abord le *mens divinius*,

l'étincelle sacrée, ou, comme dit Boileau, « l'influence secrète du ciel, » et, de plus, le privilège de pouvoir dire naturellement de grandes choses, *atque os magna sonaturum*. En France, le nom de versificateur, opposé à celui de poète, marque la même distinction; et si l'homme qui fait des vers sans être poète les fait mal, on a en réserve le nom de rimeur pour le punir de sa témérité et de sa faiblesse. La poésie est un don supérieur de l'âme, accordé à un bien petit nombre d'élus; la versification n'est qu'un ensemble de procédés mécaniques qu'un médiocre effort d'attention et l'habitude peuvent mettre à la portée des esprits les plus vulgaires. Toutefois, cette malheureuse facilité de composer des vers médiocres ne doit pas faire tort à l'art même des vers. Au dix-huitième siècle, l'abus des vers avait fait de quelques bons esprits des partisans exclusifs de la prose; on disait alors des vers qu'on était forcé d'admirer, qu'ils étaient beaux comme de la prose; Buffon et Montesquieu n'ont pas échappé à ce travers, dont il faut se garder. Ce qui reste vrai en dépit des épigrammes et des sophismes, c'est que le génie poétique est la plus noble des puissances de la pensée humaine, et que la poésie n'a pas d'expression plus digne de la représenter que les beaux vers. Nous reconnaissons et nous avons dit que la poésie n'est pas bornée au langage des vers, puisqu'elle éclate çà et là dans la prose d'un Bossuet et d'un Châteaubriand, et qu'elle a d'autres instruments que la parole, puisque les grands peintres, les grands architectes, les grands musiciens, peuvent recevoir à bon droit le nom de poètes; mais avouons aussi que l'admiration et la reconnaissance des hommes ne se sont pas méprises en donnant de préférence ce beau nom aux chantres inspirés qui, pour exprimer de nobles idées, ont choisi, mesuré et cadencé les mots de manière à en former, dans chaque idiome, ce qu'on appelle le langage des dieux.

De la langue poétique.

Une langue est un système de signes qui expriment la pensée humaine par certaines modifications de la voix. La nature et l'art entrent en commun dans la formation des langues. La part de la nature, c'est l'expression du sentiment et de la pensée par l'émission du son et le rapport de certaines idées avec certaines inflexions de la voix ; le reste est artificiel, et, pour la formation d'un grand nombre de mots, le choix des sons articulés a été arbitraire ou accidentel. Mais tous ces mots, quoique également signes d'idées, n'ont pas même qualité pour entrer dans la poésie. La langue poétique se forme donc par exclusion et par choix ; elle se compose de mots choisis dans le fonds commun, et propres à exprimer les idées qui sont du ressort de la poésie.

On ne doit indiquer ici que les caractères généraux de la langue poétique et les principes d'après lesquels elle se forme et s'alimente.

Il faut remarquer, avant tout, que toutes les langues ne sont pas égales sous le rapport poétique. Il y a une différence inhérente à leurs procédés de formation et à la qualité même des sons qu'elles emploient. Les langues synthétiques¹ sont à cet égard plus favorisées que les langues analytiques, et les idiomes naturellement harmonieux l'emportent sur ceux dont le timbre est moins sonore. Voltaire a fort bien exprimé cette double cause de supériorité dans le passage suivant : « On sait qu'il est impossible de faire

1. A proprement parler, toutes les langues sont analytiques, puisque l'expression, si complexe qu'elle soit, est toujours une décomposition, par rapport à la pensée dont elle produit les différents termes ; mais comme les idiomes modernes ont porté l'analyse plus loin que les langues anciennes, on dit que celles-ci sont synthétiques et les autres analytiques.

passer dans aucune langue moderne la valeur des expressions grecques; elles peignent d'un trait ce qui exige trop de paroles chez tous les autres peuples. Un seul terme y suffit pour représenter ou une montagne toute couverte d'arbres chargés de feuilles, ou un dieu qui lance au loin ses traits, ou les sommets des rochers frappés souvent de la foudre. Non-seulement cette langue avait l'avantage de remplir d'un mot l'imagination; mais chaque terme, comme on sait, avait une mélodie marquée¹, et charmait l'oreille pendant qu'il étalait à l'esprit de grandes peintures. Voici pourquoi toute traduction d'un poète grec est toujours faible, sèche et indigente : c'est du caillou et de la brique, avec quoi on veut imiter des palais de porphyre. »

Dans un idiome qui a ce double avantage, il est clair que la langue poétique embrassera la presque totalité des mots en usage, et qu'il n'y aura guère d'exclusion que pour cause d'immoralité. Ajoutez à cela que chez les peuples de l'antiquité, comme l'atteste le tableau des mœurs héroïques peintes par Homère, il n'y avait pas de fonctions réputées viles, ni par conséquent toute une classe de mots repoussés pour indignité, comme il arrive dans les langues modernes.

L'état de la civilisation et les influences qui règnent sur la littérature en général doivent modifier le caractère de la langue poétique. Il est évident, par exemple, que si l'impulsion part d'une société choisie qui donne le ton, comme sous Louis XIV, l'accès des mots dans la langue poétique sera soumis à des conditions sévères et rigoureusement obligatoires; si, au contraire, le mouvement littéraire est

1. Horace avait déjà dit :

..... Graiis dedit ore rotundo
Musa loqui;

André Chénier définit la langue grecque :

Ce langage sonore, aux douceurs souveraines,
Le plus beau qui soit né sur des lèvres humaines.

démocratique, la barrière sera placée plus loin et plus facilement levée. Ces alternatives sont sensibles dans notre histoire littéraire.

Le vocabulaire de la langue poétique se forme donc, comme nous l'avons dit, par choix et par exclusion. Son caractère général est une élévation et une noblesse relatives dont le degré dépend de la constitution particulière de la langue générale et du goût qui domine. Il faut aussi tenir compte de la dignité des genres. Les motifs de choix sont l'élégance, l'harmonie, le pittoresque, la noblesse; les motifs d'exclusion, la bassesse, la cacophonie, l'obscurité, la forme disgracieuse.

Non-seulement la langue poétique rejette une certaine classe de mots, mais elle en a qui lui sont exclusivement propres, et qui seraient disparates dans la prose. Écoutons sur ce point un des maîtres de la critique moderne, Ginguéné : « Les mots propres à la poésie, et qui paraîtraient déplacés dans la prose, sont ceux qui ont une noblesse, une certaine emphase qui les élève au-dessus du langage ordinaire : tels sont *antique* pour *ancien*, *coursier* pour *cheval*, *le flanc* pour *le côté*, *le glaive* pour *l'épée*, *les humains* ou *les mortels* pour *les hommes*, *hymen* ou *hyménée* pour *mariage*, etc. » On peut remarquer que ces mots et d'autres encore ont, sur ceux qu'ils remplacent, l'avantage de mieux peindre ou de réveiller une idée plus générale¹.

L'exclusion de certains mots force souvent la langue poé-

1. L'exemple suivant suffira pour montrer combien l'étendue du sens ajoute à la noblesse de l'expression. Un poète de la fin du seizième siècle avait dit :

Il donne la viande aux petits passereaux ;

ce vers trivial est devenu gracieux et noble dans Racine, par la substitution d'une expression générale au mot *viande* :

Aux petits des oiseaux il donne leur pâture.

tique à recourir à la périphrase, et quelquefois elle tire de cette nécessité des beautés inattendues¹. C'est ainsi que Voltaire a dit, en parlant des plantes médicinales :

Ces végétaux puissants qu'en Perse on voit éclore,
Bienfaits nés dans son sein de l'astre qu'elle adore.

Rosset, dans son poëme de l'*Agriculture*, désigne ainsi le cocon que filent les vers à soie :

Offrez-leur des rameaux,
Qu'ils puissent y suspendre et filer leurs tombeaux.

Le même poëte a parlé noblement du fumier dans les vers qui suivent :

Des restes les plus vils se forme cet engrais
Qui va porter la vie au fond de nos guérets.

Lebrun, dans son ode sur le *Triomphe de nos paysages*, est parvenu à désigner poëtiqnement le beurre de Vanvres, à grand renfort de mythologie ; c'est un tour de force dont l'imitation serait périlleuse :

Vanvres, qu'habite Galatée,
Sait du lait d'Io, d'Amalthée,
Épaissir les flots écumeux.

Le même procédé a moins réussi au même poëte lorsqu'il a dit, en parlant du ver à soie :

Je me plais à nourrir encore
L'amant des feuilles de Thisbé.

1. Les vrais poëtes sont pleins de ces heureux artifices. Un des héros du *Lutrin* peut impunément battre le briquet, grâce à Boileau :

Des veines d'un caillou qu'il frappe au même instant,
Il fait jaillir un feu qui pétille en sortant.

Boileau (*Lettre à Maucroix*) se félicite d'avoir dit poëtiqnement qu'il porte perruque et qu'il a cinquante-huit ans :

Aujourd'hui la vieillesse venue,
Sous mes faux cheveux blonds déjà toute chenue,
A jeté sur ma tête, avec ses doigts pesants,
Onze lustres complets surchargés de trois ans.

L'amant des feuilles de Thisbé peut disputer la palme du ridicule au *phénomène potager* et au *greffier* solaire de la Motte-Houdart.

Par un art plus difficile encore, la langue poétique ramène à soi des mots qu'elle semblait proscrire ; elle y parvient en les plaçant à propos : Racine a introduit deux fois le mot *chien* dans de sublimes passages d'Athalie. Malherbe a même placé, sans paraître déroger à sa noblesse accoutumée, le mot *puer* dans une strophe lyrique :

Ces colosses d'orgueil furent tous mis en poudre
Et tous couverts des monts qu'ils avaient arrachés :
Phlègre, qui les reçut, pue encore la foudre
Dont ils furent touchés¹.

Ces hardiesses, qui réussissent à la condition d'être judicieuses et mesurées, auraient dû rendre plus habiles ou plus réservés quelques-uns de nos jeunes téméraires dont la muse a été brutalement prodigue de mots vulgaires et cyniques.

La ligne qui sépare la langue poétique de la langue vulgaire doit être maintenue, sans cependant devenir une barrière infranchissable ; car on sait que les mots sont comme les pièces de monnaie, dont le relief s'efface par l'usage et la circulation : il y en a aussi que le changement des idées ou quelque circonstance accidentelle dépouille de leur noblesse. Il en est de même des métaphores. Donc, puisqu'il y a des mots qui doivent déchoir, il faut qu'il y en ait qui puissent parvenir. Horace l'avait bien compris lorsqu'il disait :

Multa renascentur quæ jam cecidere, cadentque
Quæ nunc sunt in honore vocabula².

1. *Ode à Louis XIII.*

2. « On verra renaître des mots qui sont déjà tombés, et déchoir à leur tour d'autres mots qui sont maintenant en honneur. »

Sans ce perpétuel mouvement, la langue d'élite ne tarderait pas à s'étioler et à dépérir ; comme les aristocraties qui ne se recrutent pas, elle n'aurait plus ni sang, ni muscles, ni couleur. L'audace et le goût des grands écrivains peuvent seuls prévenir le danger, en rajeunissant des mots anciens délaissés par caprice ou par négligence, ou en donnant discrètement des lettres de noblesse à ces termes heureux qui naissent chaque jour du besoin des idées et sous l'inspiration du bon sens dans la langue populaire. Surtout gardons-nous de laisser déborder brusquement et sans choix la langue vulgaire ; prévenons les invasions étrangères et les combinaisons artificielles : ces moyens de recrutement sont des causes de trouble et de confusion, un luxe indigent.

Nous venons d'indiquer les éléments, et, pour ainsi parler, la substance de la langue poétique ; plus tard, en nous occupant du langage figuré, nous ferons connaître les principales ressources et les procédés habituels de la langue poétique.

Principaux genres de poésie et leurs divers caractères.

La classification des genres poétiques peut s'établir d'après le rôle du poète dans la composition de son œuvre. En effet, il n'y a que trois cas possibles : ou le poète exprime en son nom ses propres émotions, et alors la poésie est personnelle ou subjective ; ou il reproduit directement toutes les circonstances de l'action, et alors la poésie est impersonnelle ou objective ; ou bien il raconte avec émotion ce qu'il sait de l'humanité ou de la nature, et, dans ce cas, la poésie est mixte. De là trois genres principaux : le *genre lyrique*, le *genre dramatique* et le *genre épique* ; de là aussi trois classes distinctes auxquelles se rattachent les genres secondaires analogues.

La première classe comprend toutes les variétés du genre *lyrique*, l'*élégie*, la *satire*, et tous les petits genres qui expriment soit un sentiment de l'âme, soit une saillie d'esprit, comme le *sonnet*, le *rondeau*, le *madrigal*, l'*épigramme*; la seconde admet le *drame* sous toutes les formes, et les *poésies pastorales*, qui ne sont la plupart du temps que des scènes plus ou moins animées de la vie champêtre; la troisième enferme toutes les espèces d'*épopées*, les *poèmes didactiques* et *descriptifs*, l'*apologue*, l'*épître narrative*, le *conte*.

Cette division, malgré sa rigueur extérieure et son élastique compréhension, laisse encore au dehors bien des œuvres où le caprice du poète fait entrer une grande variété de formes; mais il sera facile de renvoyer les différentes parties de ces compositions à la classe qui les réclame.

Essayons de marquer l'ordre du développement de la poésie, et de faire, pour ainsi dire, sa généalogie au point de vue de la psychologie et de l'histoire.

Le premier élan de la poésie la porte vers l'auteur des choses; elle embrasse l'univers et s'y confond dans son enthousiasme et sa reconnaissance: c'est l'époque des hymnes sacrés, des théogonies et des cosmogonies poétiques. Plus tard, elle s'abaisse vers l'humanité, elle s'éprend de ses hauts faits, elle les célèbre en poèmes inspirés: c'est le temps des épopées et des cycles héroïques; ensuite elle s'intéresse aux passions et aux douleurs de ces nobles familles dont les noms sont mêlés aux traditions de l'épopée; elle entre dans un cercle plus étroit. Concentrée dans la contemplation des mœurs et des misères de l'homme, après les avoir prises par le côté héroïque, elle les étudie dans leurs travers et les livre, toujours sous la forme dramatique, à la risée publique. Après ces efforts, l'inspiration s'épuise, et la poésie, qui ne subsiste guère que dans ses formes, s'allie à la science et à l'histoire naturelle;

elle enseigne et elle décrit. Les genres didactique et descriptif sont le symptôme d'une décadence morale qui apparaît bientôt dans le malaise des âmes privées d'aliments, c'est-à-dire de croyances, et qui se manifeste par des plaintes ou par des imprécations qui engendrent l'élegie et la satire, préludes de mort ou de renaissance. Tel est l'ordre de développement que la logique assigne à la poésie, qui devait être successivement lyrique, épique, dramatique, didactique et descriptive, élégiaque et satirique. Il est inutile de faire remarquer que cette marche régulière ne se retrouve pas rigoureusement dans l'histoire de toutes les littératures. Les germes de tous les genres renfermés dans les premiers essais poétiques commencent déjà à s'y développer et subsistent à toutes les époques, à des degrés divers; et, de plus, les circonstances contingentes de la vie sociale chez les différents peuples peuvent intervertir l'ordre logique de cette filiation intellectuelle. Toutefois il m'a paru utile de l'indiquer.

Genre lyrique.

Le *genre lyrique* est l'expression la plus libre et la plus élevée de l'inspiration poétique. Il tire son nom de la lyre, dont les accords accompagnaient les chants des premiers poètes. La tradition rapporte à ces chants la civilisation des peuples. Les louanges du Créateur et les merveilles du naissant univers ont dû être le sujet des premiers hymnes chantés par la voix de l'homme. Depuis, la lyre a célébré les exploits des fausses divinités, les héros vainqueurs des monstres et des tyrans, les athlètes couronnés dans les jeux de la Grèce, l'amour et ses transports; elle a excité les peuples à l'indépendance et à la liberté, et ses accents ont inspiré et récompensé d'admirables dévouements.

La poésie chantée ou le genre lyrique se divise d'après la nature des sujets et l'élévation du ton. Ce genre com-

prend : l'*hymne religieux* et l'*hymne guerrier* ; le *dithyrambe*, consacré aux louanges de Bacchus, où l'ivresse seconde l'inspiration ; l'*ode* proprement dite, qui embrasse une grande variété d'idées et de sentiments ; la *cantate* ou scène lyrique, dont les paroles appellent la musique ; et la *chanson*, genre inférieur, que popularise une mélodie simple, gracieuse et piquante. Il faut y ajouter les *chœurs*, qui servaient d'intermèdes aux tragédies antiques. Nous verrons aussi, en traitant du genre dramatique, que la poésie lyrique, qui suspend et orne le drame dans les chœurs de la tragédie antique, s'empare du drame tout entier, sur le théâtre moderne, dans l'*opéra*.

Le genre lyrique est caractérisé par la variété des mouvements de la pensée, par l'enthousiasme des sentiments, la magnificence des images, la hauteur soutenue du langage, et par ce beau désordre dans lequel Boileau voit un effet de l'art :

Son style impétueux souvent marche au hasard,
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

Le besoin de rendre des émotions si variées, d'exprimer ces brusques mouvements de la passion, a créé un grand nombre de rythmes divers qui sont comme les mélodies de cette musique de l'âme¹ qu'on appelle la poésie.

Le seul précepte qu'on puisse donner pour la composition lyrique, c'est, après avoir mûrement réfléchi, de régler son inspiration et de s'y abandonner ; c'est de laisser cette chose légère, ailée et sacrée, comme dit Platon en parlant de l'esprit poétique, voltiger dans le jardin des Muses et y recueillir le suc des fleurs, c'est-à-dire les sentiments élevés, les idées fortes et les images gracieuses ou sublimes ; car il ne faut rien moins que cet assemblage pour gagner la couronne qui brille au front des Pindare et des Horace.

1. « La poésie est la musique de l'âme. » VOLTAIRE.

Genre épique.

L'épopée est noble ou badine ; dans le genre noble, on peut la définir : le tableau poétique d'une grande scène historique¹. L'épopée doit être un tableau ; car, bien que la forme du récit la caractérise, il faut qu'elle donne à tout ce qu'elle raconte et représente un corps, un esprit, un visage. Nous disons qu'elle doit représenter une grande scène historique, parce que pour produire son effet, qui est d'élever les âmes et de les attacher, il faut qu'elle ait de la grandeur et un certain degré de vérité ; nous ajoutons que le tableau doit être poétique, parce que la fiction rehausse la réalité qu'elle accompagne. Le mot de scène implique l'unité d'action, et l'idée d'un ensemble que l'esprit peut facilement embrasser.

L'épopée, sous le rapport de l'action, est soumise à la grande loi de l'unité commune à toutes les œuvres de l'esprit ; il faut, suivant l'expression simple et profonde d'Aristote, qu'elle ait un commencement, un milieu et une fin, et qu'elle forme un tout vivant. Beaucoup de poèmes modernes, produits d'une fantaisie déréglée et composant

1. Cette définition appartient à M. Viguier. Les poèmes cycliques, vastes compositions d'histoire héroïque qui comprenaient ou la vie entière d'un héros, ou le récit complet d'une expédition, appartiennent au genre épique. Horace nous donne le début d'un de ces poèmes :

Fortunam Priami cantabo et nobile bellum.

« Je chanterai la fortune de Priam et sa noble guerre. »

Ces ouvrages reparurent en grand nombre dans la littérature latine pendant la décadence qui suivit de si près le siècle d'Auguste.

Nunquamne reponam,

Vexatus toties rauci Theseide Codri? JUVÉNAL.

« Tant de fois mis à la torture par la *Théséide* de l'enroué Codrus, ne prendrai-je jamais ma revanche? »

un corps *sans tête ni queue*, prouve victorieusement la justesse et l'utilité de cette règle. L'étendue du poème épique veut que l'unité soit tempérée par une grande variété, et cette variété est introduite par des actions secondaires ou des *épisodes* qui se rattachent à l'action principale, dont ils ralentissent la marche, à la condition de ne pas l'entraver, et de charmer l'esprit, qu'ils arrêtent dans sa course. Les épisodes doivent non-seulement diversifier, mais orner le poème ; comme ils ne sont pas nécessaires, il faut qu'ils soient excellents : *poterat duci quia cæna sine illis*¹.

Les ressorts de l'action épique sont les *mœurs* et le *merveilleux*.

Les mœurs comprennent les passions et les caractères : les passions sont ces instincts généraux de l'âme qui portent à agir, soit en bien, soit en mal ; les caractères résultent de la nature des passions et de leur degré d'intensité : les hommes se confondent par la passion, ils se distinguent par le caractère. Les mœurs de l'épopée sont telles, que l'homme puisse y reconnaître l'humanité dans les passions et l'admirer dans les caractères. Aristote veut que les mœurs soient bonnes, ressemblantes, égales et convenables. Par bonté, il n'entend pas perfection, mais prédominance des vertus sur les défauts : la perfection ennuie et décourage ; elle est d'ailleurs invraisemblable et nuit à l'illusion. La ressemblance est la conformité des caractères avec les données de l'histoire, et l'égalité, la persistance des mêmes qualités ; on entend par convenance le rapport du langage et des actes avec l'âge et la condition du personnage.

Le merveilleux est nécessaire à la grandeur de l'action et des héros. Les événements qui intéressent les dieux ne peuvent pas être indifférents à l'homme, et les hommes

1. « On pouvait souper sans cela » HORACE, *Art poétique*.

aux débats desquels les divinités prennent part s'élèvent par ce commerce au-dessus de l'héroïsme vulgaire. Sans l'intervention des dieux, les événements ne sont que des accidents ordinaires, et les hommes demeurent des hommes. Pour bien manier ce ressort, il faut que le poète soit lui-même sous l'illusion qu'il veut faire partager. Homère, Milton, Dante, sont des croyants sincères, et le merveilleux qu'ils emploient frappe vivement l'imagination. Virgile est sceptique : ses dieux ne sont guère que des machines poétiques; Voltaire est incrédule : le merveilleux abstrait et métaphysique de la *Henriade* glace le lecteur.

On rattache au genre épique le *poème héroïque*, sorte d'épopée historique sans mélange de fiction, telle que la *Pharsale* de Lucain.

La forme épique admet des aventures moins imposantes et des héros moins sérieux : le poème d'Arioste, *Roland furieux*, est le plus brillant modèle de ce genre d'épopée badine dans laquelle la variété voile et paraît briser l'unité.

Le *poème héroï-comique* est aussi une dépendance de l'épopée. L'art, dans ces compositions, consiste à employer toutes les grandes machines de l'épopée à la conduite d'une action sans importance réelle, dans laquelle figurent des personnages vulgaires. Cet artifice, qui semble donner des proportions héroïques aux faits et aux acteurs, n'étant pris au sérieux ni par le poète ni par le lecteur, délasse agréablement l'esprit et provoque le rire par des contrastes piquants, par des rapprochements inattendus. Le *Lutrin* est le chef-d'œuvre du genre héroï-comique. Jamais la poésie noble n'a été mêlée à un plus spirituel badinage.

Le mauvais goût a introduit pendant quelque temps, sous les auspices de Scarron, un genre qui ne se distingue pas extérieurement de l'épopée : c'est le *poème burlesque*, qui la parodie. Ce misérable jeu d'esprit est le contre-pied

du poëme héroï-comique. Tandis que celui-ci, par une raillerie ingénieuse, élève ce qui est vulgaire par nature dans les régions héroïques, le burlesque, par le travestissement des mœurs et du langage, fait descendre les dieux et les héros au niveau de la populace¹. Pour que ce genre soit supportable, et encore ne l'est-il pas longtemps, même à cette condition, il faut que la transformation des caractères et des sentiments nobles en figures et en passions vulgaires soit opérée de telle sorte, que la ressemblance subsiste sous le travestissement et que le rapport soit sensible dans le contraste.

Genre dramatique.

Le *poëme dramatique* est la reproduction directe d'une action feinte ou réelle, à l'aide de personnages agissant et parlant selon la vérité ou la vraisemblance. La nature de l'action représentée partage ce genre en deux espèces distinctes, la *tragédie* et la *comédie*².

Le but du poëme dramatique est d'émouvoir par la pitié

1. « L'art de Scarron consiste à prendre dans le vulgaire les traits analogues à ceux des divinités et des héros du poëme. Son procédé diffère de la parodie en ce qu'il conserve à ses personnages leur rang et leur condition, en abaissant leur langage et leurs mœurs. Avec un peu de bonne volonté et de malice, le pieux Énée, si souvent en pleurs et en oraisons, devient facilement, sans être méconnaissable, un Nicaise bigot et larmoyant; Jupiter, en querelle avec sa femme, n'est plus qu'un mari brutal, et Junon une ménagère acariâtre; Cassandre, la prophétesse, une diseuse de bonne aventure, auteur d'almanachs; de Vénus à une courtisane, il n'y a que la distance de l'Olympe à la terre: le séjour et l'origine différent, non la moralité. Le débonnaire Priam n'est pas plus malaisé à convertir en bonhomme crédule et curieux; par le même procédé le beau Pâris n'est plus qu'un jeune premier de comédie. » On peut voir mes *Essais d'histoire littéraire*.

2. On sait que la tragédie (τράγος, ᾠδή) signifie *chant du bouc*, et comédie (κώμην, ᾠδή), *chant du village*. Ces deux genres ont pris naissance dans les fêtes de Bacchus. La tragédie est sortie du

et la terreur ou d'amuser par le ridicule; dans l'un et l'autre cas, il doit instruire, soit par le spectacle des grandes catastrophes qui mettent en évidence la force et les misères de l'humanité, soit par la peinture des défauts et des vices qu'il faut éviter. Une action qui ne contiendrait pas, soit directement, soit indirectement, une leçon morale pécherait contre une des règles fondamentales de l'art.

Tragédie. — L'effet moral de la *tragédie* doit être, selon Aristote, de purger la terreur et la pitié par ces émotions elles-mêmes. Pour bien comprendre ce précepte, dont le sens a été souvent controversé sans être bien éclairci, il faut se pénétrer de l'esprit général des institutions de la Grèce, où les jeux publics faisaient partie de l'éducation nationale. Il est incontestable que, dans la vie réelle, la terreur et la pitié sont des principes de faiblesse, et que, lorsque ces sentiments nous saisissent à l'improviste, ils détendent les ressorts de l'âme. L'effet d'un spectacle qui excite ces émotions, sans en faire des mobiles d'action, est de laisser à l'âme toute sa liberté après les avoir éprouvées, et par conséquent de l'habituer à ne les considérer que comme de simples émotions. Les cœurs formés à cette école seront donc maîtres de leurs mouvements, et s'il leur arrive, dans la pratique, d'être remués pour leur propre compte par les catastrophes que le théâtre leur a montrées sous des noms étrangers, ils seront préservés des conséquences de l'attendrissement et de l'effroi; car la terreur et la pitié, purgées par cet apprentissage, n'auront plus assez d'empire pour dominer la volonté.

chant dithyrambique, où le plus habile recevait un bouc pour prix de sa victoire :

Du plus habile chanteur un bouc était le prix. BOILEAU.

La comédie se rattache aux farces populaires qu'improvisait, dans ses courses à travers la campagne, le cortège de Bacchus.

L'action de la tragédie est *une*, comme celle de l'épopée; mais, moins étendue, elle admet moins d'épisodes¹. Il est inutile d'ajouter que, vraie ou fausse, elle doit être vraisemblable. L'unité d'action subsiste dans la variété des incidents et des épisodes, lorsque toutes les parties dont elle se compose convergent vers un centre unique. Ce point central est ordinairement la destinée d'un personnage sur lequel se porte plus spécialement l'intérêt du spectateur. Lorsque l'intérêt se divise, ce partage détruit l'unité d'impression, qui est le but de l'unité d'action, et que quelques critiques ont donnée comme la seule règle inviolable.

Outre l'unité d'action, la tragédie, du moins chez les Grecs, est soumise aux unités de lieu et de temps. Cette double règle s'est introduite naturellement dans le théâtre grec, où la présence continue du chœur ne permettait ni de déplacer la scène ni de donner à l'action plus de durée qu'à la représentation elle-même. Cette nécessité est moins sensible dans les pièces modernes; car la division par actes permet de supposer que le cours du temps s'est accéléré dans les entr'actes, et dispose le spectateur à accepter la présence d'une scène nouvelle. C'est pour cela que le temps et l'espace nous sont moins sévèrement mesurés, et qu'on accorde sans difficulté au poëte toute l'enceinte d'une ville, et même au delà, et toute la durée d'un jour. Mais il ne faut pas conclure de la complaisance du spectateur à se prêter à cette fiction, qu'on doive mettre sa tolérance à une plus forte épreuve; sans doute il acceptera, sans réclamer, une série de tableaux unis par l'intérêt, quoique séparés par la distance et la durée, puisqu'il voyage sans se déplacer, qu'il n'a pas à tuer le temps qu'on suppose écoulé, et qu'après tout il suit les phases diverses d'une action vers le dénouement de laquelle il se hâte; mais la question

1. Le mot *épisode* s'applique aussi, chez les Grecs, aux parties de l'action dramatique placées entre les chants du chœur.

n'est pas là ; elle est dans la perfection de l'œuvre, et il nous paraît incontestable qu'une action sans solution de continuité, circonscrite dans des limites vraisemblables de lieu et de durée, est une condition favorable à la suprême beauté de l'ensemble¹.

La division de l'action en cinq parties distinctes paraît la plus convenable, sans être obligatoire. Elle se prête merveilleusement aux alternatives de crainte et d'espérance qui doivent marquer les développements successifs de la fable. Un argument puissant en faveur de cette division, c'est qu'elle s'est produite naturellement dans la plupart des pièces de Sophocle et d'Euripide, quoique ces poètes, qui ignoraient qu'on dût plus tard l'ériger en loi, n'aient pas songé à y soumettre leurs ouvrages². Les courts intervalles de l'action étaient remplis, chez les Grecs, par les chants du chœur, qui suspendaient l'intérêt dramatique par le charme de la poésie lyrique. Les deux genres se trouvaient ainsi réunis dans un seul ouvrage³.

1. Boileau (*Art poët.*, ch. III) donne une excellente formule des trois unités :

Qu'en un lieu, qu'en un temps, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

2. La division en actes paraît d'origine latine. Horace (*Art poët.*, v. 189) est le premier critique qui en ait fait une condition de succès :

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula quæ posci vult et spectata reponi.

« Que la pièce qui veut être accueillie et redemandée ne reste pas en deçà et n'aille pas au delà de cinq actes. »

Boileau n'a pas reproduit cette règle ; peut-être n'a-t-il pu l'exprimer en vers élégants. D'ailleurs elle n'est pas obligatoire : l'*Esther* de Racine, la *Mort de César* de Voltaire, l'*Abufar* de Ducis et les *Enfants d'Édouard* de C. Delavigne n'ont que trois actes.

3. L'importance du chœur, dans le théâtre grec, s'explique par l'origine même de la tragédie. Née du dithyrambe dans les fêtes

On entend par *fable* le développement de l'action; les parties essentielles de l'action sont l'exposition, le nœud et le dénouement. L'exposition fait connaître le sujet et présenter les obstacles; le nœud se forme des incidents qui s'opposent à l'accomplissement de l'action; le dénouement lève ou consomme les difficultés de l'intrigue par une issue favorable ou par une catastrophe. Les révolutions opérées dans la situation du principal personnage prennent le nom de péripéties.

Ce que nous avons dit des mœurs de l'épopée s'applique également aux mœurs de la tragédie.

La tragédie lyrique, originaire d'Italie, acclimatée en France sous le règne de Louis XIV, a beaucoup plus de liberté que la tragédie proprement dite; dans ce genre, destiné surtout à charmer les yeux et les oreilles, la poésie est subordonnée à la musique et l'action à la décoration. Le besoin d'une harmonie continue condamne la langue à de nombreux sacrifices sous le rapport de l'énergie, de la variété, et même de la propriété de l'expression. L'action, qui doit amener sous les yeux du spectateur toutes les magnificences de l'art et de la nature, est forcée de prendre du temps et de l'espace et de se jouer des unités secondaires de lieu et de temps. On conçoit la sévérité de Boileau contre un spectacle qui se donne de pareilles licences, et qui, n'ayant d'autre règle que le plaisir, risque de corrompre en même temps la pureté de l'art et de la morale.

de Bacchus, elle se glissa modestement dans les intervalles des chants du chœur lyrique, par l'introduction d'un acteur unique qui interrompait les strophes chantées en racontant quelque aventure héroïque. Eschyle fit paraître un second acteur, et créa le dialogue. Ces progrès successifs de l'action et du dialogue dramatique réduisirent le rôle du chœur, qui finit par n'être plus que le témoin et le juge moral de l'action.

La comédie. — La *comédie* a pour but d'amuser et d'instruire par le tableau des travers et des vices ridiculisés¹. La comédie n'est pas directement morale comme la chaire ou les traités didactiques; elle instruit comme l'expérience. Nous avons vu ailleurs, en traitant du goût, quelle est la valeur morale du sens comique développé par la représentation des ridicules de l'humanité.

L'action du drame comique est soumise, comme celle de la tragédie, à la loi de l'unité; mais son étendue, qui ne va pas au delà des limites de cinq actes, peut s'arrêter à un seul, selon l'importance du sujet et la complication ou la simplicité de la fable.

Les mœurs comiques sont plus variées que celles de la tragédie, car elles peuvent s'élever jusqu'à la noblesse et descendre à la vulgarité. L'art du poète comique brille surtout dans la composition des caractères. En effet, le personnage qu'il met en scène n'est pas la copie d'un modèle donné; il n'est fourni ni par l'histoire ni par l'observation immédiate; il se forme de la réunion des traits épars que l'auteur comique rassemble sur une seule figure qui doit représenter non pas un individu, mais une classe entière. Le succès dans ce genre est le privilège du génie. Molière, en France, et Cervantès, en Espagne, dans un genre différent, ont surtout atteint la perfection; ils ont été véritablement créateurs; ils ont formé des types² qui ne périront pas, et qui, semblables aux idées de Platon, contiennent dans une image individuelle la représentation de toute une famille

1. Le vice est naturellement odieux : il ne devient ridicule que lorsqu'il cesse de réussir et qu'on le place dans une situation plaisante.

2. Un type est une création véritable qui a son point de départ dans l'observation, son origine dans l'abstraction et son achèvement dans l'imagination; en effet, les traits dont il se compose, donnés par l'observation, dégagés par l'abstraction, sont mis en œuvre et vivifiés par l'imagination.

morale : c'est ici le lieu d'employer l'expression d'Horace : *res prodigialiter una*.

Les sources du comique¹ sont nombreuses. Le rire naît à l'aspect de certaines difformités physiques ou morales qui n'ont rien de repoussant. Le défaut de proportion dans les traits, les travers du caractère, les manies de l'esprit, quand elles ne nous blessent pas directement, provoquent le rire. On rit d'une chute, d'une dissonance, d'un manque de grâce mêlé à la prétention de plaire ; de l'avortement d'un bon mot ; d'une raillerie piquante, surtout quand celui qu'elle atteint ne s'en doute pas. Le comique se rencontre dans les formes, dans les situations, dans les idées, dans les mots même façonnés ou placés d'une certaine manière. Les contrastes, les surprises, les méprises, les mécomptes, engendrent le rire : on peut rire de tout, de rien même, par voie de contagion, lorsqu'on rit. La balourdise comme la malice, la gravité comme la folie, fournissent des matériaux au comique. C'est dans ce vaste champ que la comédie moissonne pour plaire et pour instruire.

La comédie, considérée dans son objet, est ou personnelle ou générale : dans le premier cas, elle attaque les personnes, comme dans Aristophane ; dans le second, elle représente les mœurs de la société, comme dans Ménandre, Terence et Molière.

Sous le rapport des ressorts qu'elle emploie, la comédie se divise en comédie de mœurs et en comédie d'intrigue. La comédie de mœurs se propose, ou de mettre en relief un caractère unique² ou de peindre un côté spécial des mœurs générales³. Elle est ou noble, ou

1. *Comique* est un terme générique qui embrasse le ridicule, le gai, le plaisant, le bouffon, le grotesque, le burlesque, etc.

2. Le *Misanthrope*, l'*Avare*, le *Glorieux*, *Turcaret*, etc.

3. Les *Femmes savantes*, les *Bourgeoises de qualité*, l'*École de la médiance*, etc.

bourgeoise, ou populaire, selon les personnages qu'elle met en scène. La comédie d'intrigue subordonne la peinture de mœurs à l'action, dont elle complique et embrouille le nœud.

Lorsque la comédie ne se propose que d'exciter le rire, elle prend le nom de farce; lorsqu'elle travestit un sujet sérieux, on l'appelle parodie. Mêlée à la danse, c'est la comédie-ballet; si elle admet le chant, elle produit ces pièces hybrides connues sous le nom de vaudeville et d'opéras-comiques. Disons encore qu'on donne le nom de comédies à des compositions dramatiques attendrissantes et larmoyantes qui n'offrent pas le mot pour rire : Voltaire appelle ce genre bâtard un monstre né de l'impuissance d'être ou plaisant ou tragique.

Genre didactique.

La *poésie didactique*, voisine de la prose et tributaire de la science, n'a ni l'inspiration de l'ode, ni la magnificence de l'épopée, ni l'intérêt du drame; son but est d'embellir des leçons utiles, ou plutôt d'inspirer l'amour de la science en montrant quelques-uns de ses résultats parés de toutes les grâces du langage. Hésiode, Lucrece et Virgile ont ainsi popularisé l'agriculture et la philosophie.

Pour élever ce genre à la hauteur de la véritable poésie, il faut employer toutes les ressources du génie. Aussi les poètes éminents ont seuls été capables de réussir complètement dans le poème didactique. Ici l'invention n'est possible que dans l'expression, dans les récits et les tableaux épisodiques. Comment parvenir à être méthodique sans froideur, exact sans sécheresse, technique sans obscurité? comment allier le précepte et l'image, le sentiment et la description? comment parler en même temps à l'enten-

dement, au cœur et à l'imagination? en un mot, comment poétiser la science? Virgile n'a ignoré aucun des secrets de cet art si difficile; la poésie vivifie l'ensemble et les détails de ses *Géorgiques*; elle circule comme un feu subtil sous la trame de ses vers; elle brille à la surface comme une pure lumière. C'est pour cela que ce poème passe, à bon droit, pour le chef-d'œuvre de l'esprit humain. Horace et Boileau, dans le même genre, touchent de bien près à la perfection.

Genre descriptif.

Le *poème descriptif* est l'abus du genre didactique; il décrit pour décrire, sans intention morale ou scientifique. C'est la mise en vers de tous les phénomènes sensibles; et, dans cette lutte perpétuelle de la versification contre l'art et la nature, on est bientôt fatigué de ces tours de force qui laissent l'âme sans émotions en éblouissant les yeux. Delille¹, malgré la merveilleuse industrie de ses vers, qui reproduisent tout, depuis l'aurore boréale jusqu'au crapaud accoucheur, n'a fait que constater le vice originel de cette fausse poésie.

Genre élégiaque.

L'*élégie* est ou individuelle ou sociale; c'est un chant plaintif ou sur des malheurs privés ou sur les misères d'un peuple. La mélancolie en est le ton habituel; mais elle s'élève parfois jusqu'à l'indignation. La *Chute des feuilles* de Millevoye est un modèle de la première espèce d'élégie; les *Messéniennes* de Casimir Delavigne appartiennent à la seconde.

Le genre élégiaque a, pour ainsi dire, débordé de nos jours, où il a pris de plus grandes proportions et touché

1. *Les Trois Règnes de la Nature.*

une plus grande variété de sujets dans les poésies de Lamartine et les poèmes de Byron. Ces chants mélancoliques donnent le change à la douleur du poète; mais ils énervent l'âme, malgré le soulagement passager qu'ils procurent, et contribuent à décourager et à affaiblir ceux qui se livrent avec trop d'abandon au charme décevant de ces gémissements de la poésie.

On a donné, par extension, le nom d'élégie à des pièces du genre érotique qui célèbrent les plaisirs plutôt que les peines de l'amour, comme dans Tibulle et Properce, parce que ces poètes employèrent, pour décrire leurs transports, le rythme élégiaque, ou distique composé d'un hexamètre et d'un pentamètre.

Genre satirique.

La *satire* censure avec amertume ou malice les travers de l'esprit, les vices et les ridicules. Elle a moins pour but de corriger que de punir : elle livre ses victimes à la risée, au mépris ou à l'indignation, mais elle n'empêche pas les poètes médiocres de faire de mauvais vers, ni les vicieux et les corrompus de continuer leurs pratiques; elle est le châtement et non le remède du mal.

La satire, considérée dans son étendue, est ou personnelle ou générale : personnelle, si elle attaque et nomme les coupables; générale, si elle ne s'en prend qu'aux vices et aux travers de la société. Considérée dans son objet, elle est ou littéraire, ou morale, ou politique.

Le genre satirique renferme des ouvrages de dimensions ou de formes bien différentes : il va jusqu'aux proportions des grands poèmes dans les *Tragiques* de d'Aubigné, la *Dunciade* de Pope et celle de Palissot, les *Délateurs* de M. Dupaty; dans l'épigramme, qui est la menue monnaie de la satire, il n'est souvent qu'un bon mot de deux rimes

orné. Le doux Virgile a fait en un seul vers une mordante satire qui immole deux poètes :

Qui Bavium non odit, amet tua carmina, Mævi¹.

Genre pastoral. — Apologue ou fable.

La *pastorale* est, en général, un petit poème dramatique dont la scène est aux champs, dont les personnages sont des bergers. Elle présente une peinture embellie des mœurs de la campagne, destinée à inspirer aux habitants des villes l'amour de la nature. Théocrite et Virgile, qui ont porté à la perfection l'*idylle* et l'*églogue*, connaissaient tous les charmes de la nature et tous les raffinements de la civilisation; c'est pour cela qu'ils ont uni l'élégance et la vérité dans un idéal vraisemblable. Leurs imitateurs ont souvent substitué l'esprit à la naïveté, l'affectation au naturel, parce qu'ils peignaient sans avoir vu et qu'ils imaginaient sans avoir senti. Il y a des poésies pastorales qui se rapprochent du genre lyrique et du genre narratif.

L'*apologue* ou *fable* est un récit allégorique qui contient une vérité morale facile à saisir sous la transparence du voile dont elle est couverte. Dans Ésope et dans Phèdre, l'apologue est un simple récit plus ou moins orné; notre La Fontaine en a fait *une ample comédie à cent actes divers*, par la mise en scène des personnages qui vivent et qui agissent sous les yeux du lecteur. L'apologue, originaire de l'Orient, où la pensée revêt si volontiers la forme allégorique, a pris partout racine : il devait réussir, parce

1. « Qui ne hait point Bavius, qu'il aime tes vers, ô Mévius. »
J. B. Rousseau a tiré de ce vers l'épigramme suivante :

Toi qui places impudemment
Le froid Pic en haut du Parnasse,
Puisses-tu, pour ton châtement,
Admirer les airs de Colasse!

qu'il exerce la sagacité de l'esprit en proposant une énigme dont le mot se trouve sans trop d'efforts, et qu'il enseigne la morale sans offense pour l'amour-propre ni tourment pour la conscience.

Conte. — Épître.

Le *conte* admet dans ses récits la vérité et la fiction ; le ton en est habituellement simple, le tour plaisant, le fond léger. On le rencontre comme épisode dans le poème badin, dans le roman, dans l'épître ; mais il a souvent une existence à part, et sous cette forme il a été un des ornements de notre littérature. Quelques-uns de nos poètes y ont excellé. Ce genre est soumis à toutes les règles de la narration, qui doit être une, ornée, claire et vraisemblable.

L'*épître* en vers traite, comme les lettres en prose, une grande variété de sujets : elle reproduit, sous une forme élégante, simple et familière, ce qui fait la matière des entretiens des hommes. Elle s'élève quelquefois jusqu'à traiter avec gravité des sujets moraux et philosophiques. Les dimensions sont bornées, mais la compréhension du genre est indéfinie.

Petits genres ou poésies fugitives.

On donne le nom de *poésies fugitives* à des pièces de peu d'étendue qui expriment soit une pensée saillante, soit un sentiment de l'âme, soit un trait d'esprit. Ce sont des fleurs poétiques écloses isolément, et qui ont assez de grâce et de parfum pour être conservées. On a recueilli, sous le titre d'Anthologie, celles que la Grèce nous a léguées.

Dans les littératures modernes, quelques-unes de ces pièces se présentent sous une forme qui relève, par le mérite de la difficulté vaincue, la grâce et la délicatesse de la pensée. Tel est, en première ligne, le *sonnet*, dont Boileau

n'a pas dédaigné d'écrire *les rigoureuses lois*. Ce petit poëme se compose de quatorze vers divisés en deux quatrains et deux tercets. Les deux quatrains doivent reproduire les mêmes rimes masculines et féminines; les deux tercets n'ont qu'une rime masculine et deux rimes féminines, ou réciproquement; aucune des stances ne doit empiéter sur l'autre, et le même mot ne doit jamais reparaitre. L'invention du sonnet remonte à Girard de Bourneuilh, poëte limousin, mort en 1278. Ce petit poëme fleurit en Italie, où il fut transplanté. Illustré par le génie de Pétrarque, il nous est revenu comme une importation étrangère dont on fait encore honneur à l'Italie¹.

1. Nous citons pour exemple, et non pour modèle, un sonnet de Voiture qui porte la double empreinte de l'affectation italienne et de l'emphase espagnole :

Des portes du matin, l'amante de Céphale
 Ses roses épanchait dans le milieu des airs,
 Et jetai sous les cieus nouvellement ouverts
 Ces traits d'or et d'azur qu'en naissant elle étale,

Quand la nymphe divine, à mon repos fatale,
 Apparut et brilla de tant d'attraits divers
 Qu'il semblait qu'elle seule éclairait l'univers
 Et remplissait de feux la rive orientale.

Le soleil, se hâtant pour la gloire des cieus,
 Vint opposer sa flamme à l'éclat de ses yeux
 Et prit tous les rayons dont l'Olympe se dore.

L'onde, la terre et l'air s'allumaient à l'entour.
 Mais auprès de Phillis on le prit pour l'Aurore,
 Et l'on crut que Phillis était l'astre du jour.

Ce sonnet a son importance historique comme symptôme du goût qui régnait en France quelques années avant la période qu'on désigne sous le nom de siècle de Louis XIV, et comme un témoignage de l'influence de l'Espagne et de l'Italie sur notre littérature. A la même époque, les beaux esprits se divisaient en deux camps, à propos des sonnets d'*Uranie* et de *Job*. On disputait alors sur leur degré de perfection; maintenant il nous paraît difficile de découvrir par quel mérite ils ont pu l'un et l'autre faire tant de bruit.

Le *rondeau* se compose de treize vers ordinairement sur deux rimes, l'une masculine et l'autre féminine, et se partage en trois couplets, le premier de cinq, le second de trois et le dernier de cinq vers. Le second et le troisième couplet reproduisent en appendice final, et sous forme de refrain, les premières syllabes du premier vers. Dans les rondeaux du quinzième siècle, le vers est reproduit intégralement.

Le *triolet* est formé de huit vers sur deux rimes, disposés de telle sorte que le premier reparaisse naturellement après le troisième, et que le sens ramène les deux premiers pour clore le huitain¹.

Les règles de la *ballade* ne sont pas moins sévères : elle renferme trois couplets qui peuvent être de huit, de dix ou de douze vers ; le sens doit être complet après le quatrième, le cinquième ou le sixième, c'est-à-dire au milieu du couplet ; le retour des mêmes rimes est obligatoire : le même vers termine chaque couplet, de même que l'envoi, demi-couplet supplémentaire qui complète ce petit poème, dont l'étendue peut être de vingt-huit, trente-cinq ou quarante-deux vers². La Fontaine a composé plusieurs ballades de quatre et même de cinq couplets, dans lesquelles il a né-

1. Voici un exemple de triolet que nous empruntons à Scarron :

Il faut désormais filer doux,
 Il faut crier miséricorde :
 Frondeurs, vous n'êtes que des fous.
 Il faut désormais filer doux.
 C'est mauvais présage pour vous
 Qu'une fronde n'est qu'une corde :
 Il faut désormais filer doux,
 Il faut crier miséricorde.

2. Les Allemands ont aussi donné le nom de ballade à un poème qui contient habituellement, sous une forme presque lyrique, le récit d'une légende où le merveilleux se mêle au tragique. La ballade de *Léonor*, par Bürger, plusieurs fois traduite en français, est un des modèles du genre. Les poésies de M. Victor Hugo renferment plusieurs morceaux de cette espèce.

gligé le repos du milieu, et dont l'envoi a le même nombre de vers que les strophes; mais on pardonne beaucoup à La Fontaine quand on le lit.

Le *lai* et le *virelai* sont des variétés de la chanson. Chaque couplet du lai ne roule que sur deux rimes; il est composé de petits vers coupés de deux en deux par un vers de deux syllabes¹. Le virelai se rapproche de la ballade et du triolet, parce que le premier ou les deux premiers vers de chaque strophe reparaissent à la fin.

Le *madrigal*, l'*épigramme* et l'*inscription* n'ont d'autre règle que d'exprimer avec concision une pensée touchante, gracieuse ou piquante.

Par un curieux hasard, les *madrigaux* qu'on cite le plus volontiers appartiennent à trois victimes de Boileau : Pradon, Cotin et Desmaretz de Saint-Sorlin. Celui de Desmaretz est une des fleurs de la *Guirlande de Julie*, ce monument de galanterie quintessenciée élevé par le grave monsieur de Montausier en l'honneur de mademoiselle de Rambouillet. C'est la violette qui parle :

Modeste en ma couleur, modeste en mon séjour,
Franche d'ambition, je me cache sous l'herbe;
Mais si sur votre front je puis me voir un jour,
La plus humble des fleurs sera la plus superbe.

Les *épigrammes* bien tournées abondent dans notre littérature, depuis Marot jusqu'à Lebrun le Pindarique. En voici une de ce poète; je la choisis parce qu'elle est courte et acérée² :

Églé, belle et poète, a deux petits travers :
Elle fait son visage, et ne fait pas ses vers.

1. On donne aussi le nom de *lais* à des pièces du genre narratif, comme celles de Marie de France, qui sont de véritables contes, dont M. de Roquefort a publié une édition.

2. *Non copia, sed acumine placet*, « elle plaît, non par la longueur, mais par la pointe, » dit Sidoine Apollinaire.

L'inscription suivante sur une statue de l'Amour, traduite du grec par Voltaire, est un modèle de précision :

Qui que tu sois, voici ton maître :
Il l'est, le fut ou le doit être.

La liste des petits genres sera presque épuisée quand nous aurons nommé l'inscription tumulaire ou *épitaphe*; l'*énigme*, qui date de loin, puisqu'elle est mêlée à la gloire et aux malheurs d'Œdipe; la *charade*, si chère aux désœuvrés qui veulent exercer leur esprit à peu de frais; la *logogriphe*, frère de l'énigme et de la charade; l'*acrostiche*, qui n'est souvent que la requête de la sottise adressée à la vanité, et les *bouts rimés*, bizarre exercice de versification où l'on oublie souvent que

Le bon sens dans les vers s'accorde avec la rime¹.

Ces bagatelles et ces jeux d'esprit souvent misérables, dans lesquels la poésie vient se perdre, nous ont bien éloignés des hauteurs où nous avons trouvé son berceau; mais le devoir de la critique était de parcourir tous les degrés de cette échelle immense et de suivre toutes les variétés de la forme poétique, depuis les plus nobles conceptions du génie humain jusqu'aux caprices puérils du bel esprit, qui ne montrent plus de la poésie que le vêtement extérieur, c'est-à-dire les artifices de la versification.

1. Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime.

BOILEAU, *Art poétique*.

PROSE.

De la prose¹.

Dans l'ordre de la pensée, la prose précède certainement les vers ; mais elle leur cède le pas dans l'histoire littéraire. La raison de ce phénomène est facile à saisir. C'est qu'à l'origine des sociétés, dans l'absence de l'écriture, les produits de la pensée, pour être durables, doivent revêtir une forme qui imprime dans la mémoire une trace profonde et ineffaçable : or, tel est le privilège des vers.

Sic honor et nomen divinis vatibus atque
Carminibus venit².

HORACE.

1. « M. JOURDAIN. Je ne veux ni prose ni vers. — LE MAITRE DE PHILOSOPHIE. Il faut bien que ce soit l'un ou l'autre. — M. JOURDAIN. Pourquoi? — LE MAITRE. Par la raison, monsieur, qu'il n'y a, pour s'exprimer, que la prose ou les vers. — M. JOURDAIN. Il n'y a que la prose ou les vers? — LE MAITRE. Non, monsieur, tout ce qui n'est pas prose est vers et tout ce qui n'est point vers est prose. — M. JOURDAIN. Et comme l'on parle, qu'est-ce donc que cela? — LE MAITRE. De la prose. — M. JOURDAIN. Quoi! quand je dis : Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit, c'est de la prose? — LE MAITRE. Oui, monsieur. — M. JOURDAIN. Par ma foi! il y a plus de quarante ans que je dis de la prose sans que j'en susse rien, et je vous suis le plus obligé du monde de m'avoir appris cela. » (MOLIÈRE, *le Bourgeois gentilhomme*, act. II, sc. 6.)

Ce fragment de dialogue nous dispense de définir la prose, qui est le *sermo solutus* des Latins et la *λέξις* des Grecs. Au reste, nos jeunes lecteurs savent depuis longtemps ce que M. Jourdain apprend tardivement et par aventure.

2. « Ainsi vinrent l'honneur et la renommée aux chantes inspirés et aux vers. »

Principaux genres de prose et leurs caractères différents.

La prose, pour être venue tardivement dans les lettres, n'en a pas moins un domaine considérable. Il y a des genres qui lui appartiennent presque exclusivement, et il y en a peu où elle n'entre en partage avec la poésie.

Les genres principaux où la prose domine sont : le *genre oratoire*, le *genre narratif*, le *genre didactique* et le *genre épistolaire*.

Genre oratoire.

Le *genre oratoire* se subdivise en espèces d'après la nature des sujets ou même suivant le lieu dans lequel s'exerce l'éloquence. Ainsi l'éloquence, qui est ou délibérative, ou judiciaire, ou démonstrative, se divise encore en *éloquence de la tribune*, *du barreau*, *de la chaire* et de *l'académie*. Ces divisions ne sont pas parfaitement rigoureuses, parce que la matière ne comporte pas l'exactitude mathématique ; mais elles sont légitimes, parce que la différence générale du sujet modifie assez la forme pour motiver une distinction, et que l'influence du lieu et de l'auditoire sur l'orateur suffit pour marquer le discours d'un caractère particulier : *locus regit actum*. Nous aurons à revenir sur ces divisions.

On distingue dans le genre oratoire : 1^o le *discours religieux*, qui comprend le *sermon* ou *homélie*, destiné à l'enseignement du dogme et de la morale ; le *panégyrique*, consacré à l'éloge des saints ; l'*oraison funèbre*, qui célèbre, non sans hyperbole et réticence, les grands personnages ; 2^o le *discours politique*, où se discutent les affaires d'État : on peut rattacher à cette catégorie les *proclamations guerrières* et les *harangues* qu'on rencontre chez les historiens ; 3^o le *discours judiciaire*, qui embrasse l'accusation et la

défense sous le nom de *réquisitoire* et de *plaidoyer*. Il faut encore y ajouter les *mercuriales*, conseils ou reproches adressés par la magistrature aux gens de loi, et les *mémoires* ou *consultations* écrites. Le *discours académique* forme une classe distincte : outre l'éloge obligé des morts, et même des vivants, il donne place aux dissertations littéraires¹.

Genre narratif.

L'*histoire*, qui vient au premier rang dans le genre *narratif*, est le récit des faits dignes de remarque accomplis par l'humanité dans le temps et dans l'espace. Elle tient compte des lieux et des époques : ce qui a fait dire que la chronologie et la géographie étaient les yeux de l'histoire ; elle raconte pour instruire, et pour atteindre plus sûrement son but, elle peint les hommes et décrit les événements.

Le *genre historique*, dans son ensemble, embrasse le récit, le tableau et l'appréciation des faits religieux, politiques, militaires, sociaux, littéraires et scientifiques dont se compose la vie de l'humanité.

1. Ce genre, d'origine moderne, se rattache à l'existence de l'Académie française, fondée en 1635 par Richelieu. Le *discours de réception*, qui n'avait été d'abord qu'un court remerciement, devint une œuvre littéraire (1640), grâce à Patru, dont l'exemple fit loi. Ce discours est consacré habituellement à l'éloge du mort ; mais si la matière, comme il peut arriver, est insuffisante, l'orateur a pour ressource le procédé de Simonide. C'est ainsi que La Bruyère crayonna le portrait de ses plus illustres collègues et que Buffon donna les règles du style. La *réponse* s'adresse au récipiendaire, qui doit entendre, outre l'éloge de son prédécesseur, ses propres louanges. Racine, répondant à Thomas Corneille, a fait un chef-d'œuvre dans cet art difficile de louer avec convenance les vivants et les morts. Le prix d'éloquence, fondé par Balzac, a été décerné pour la première fois, en 1671, à M^{lle} de Scudéry. Ce concours a été fécond en dissertations morales, religieuses, philosophiques, et en éloges. Ainsi, l'éloquence académique comprend les discours prononcés par les académiciens et ceux que provoquent les concours de l'Académie.

L'histoire, considérée sous le rapport de l'étendue du sujet, est ou universelle, ou générale, ou particulière : universelle, si elle embrasse, soit dans toute la durée des temps, soit dans une période limitée, l'ensemble des faits dont la terre a été le théâtre ; générale, si elle comprend la vie complète et continue d'un peuple ; particulière, si elle s'attache exclusivement à un certain ordre de faits ou à une période limitée de l'existence d'une nation. L'histoire individuelle prend le nom de *Biographie*. Les *Vies des hommes illustres* ont suffi pour donner à Plutarque un rang élevé parmi les historiens.

Considérée sous le point de vue de la méthode ou système de composition, l'histoire est ou narrative, ou descriptive, ou philosophique : narrative, si elle se contente du simple récit des faits ; descriptive, si elle procède par tableaux ; philosophique, si elle cherche la raison humaine ou providentielle de l'enchaînement des événements. Le *Discours sur l'histoire universelle*, par Bossuet, et l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, par Voltaire, ces deux ouvrages si différents de style, si opposés d'esprit, appartiennent à l'histoire philosophique. Au reste, ces différentes méthodes ne sont pas exclusives ; on peut les unir dans un même récit.

Ce qu'on appelle *philosophie de l'histoire* ne doit pas se confondre avec l'histoire philosophique. La philosophie de l'histoire est une science à part, une branche de la philosophie, et elle a pour objet la recherche des lois générales qui régissent la marche des choses humaines. La *Science nouvelle* de Vico, les *Idées* de Herder, la *Palingénésie sociale* de Ballanche, sont des efforts qui attestent l'importance et les difficultés du problème.

Lorsque l'histoire reproduit les faits dans leur ordre de succession, année par année, elle prend le nom d'*Annales*.

A l'histoire proprement dite il faut ajouter les *Chro-*

niques, simples récits des faits contemporains, et les *Mémoires*, espèces d'histoires individuelles, dans lesquelles l'écrivain raconte ses propres actions et l'impression qu'il a reçue des faits auxquels il s'est trouvé mêlé comme acteur ou comme témoin. Les ouvrages de ce genre servent de matériaux à la véritable histoire. Quelques-uns cependant, tels que les *Mémoires* du cardinal de Retz et ceux de Saint-Simon, sont des monuments impérissables.

Le tableau des mœurs mêlé à une action feinte, soit complètement, soit partiellement, constitue un genre de composition qu'on appelle *Roman*¹ : si l'action domine, roman d'intrigue ; si c'est la peinture des mœurs, roman de mœurs ; s'il reproduit, avec un mélange de fiction dans les faits et dans les personnages, des événements réels, on l'appelle roman historique.

Le genre narratif réclame encore les récits de toute espèce qui, sous le nom de *nouvelles* et de *contes*, tendent plus volontiers au divertissement qu'à l'instruction. Nous devons ajouter qu'ils ont cherché trop souvent leurs moyens de succès en dehors de la morale.

Genre didactique.

Il y a certains ouvrages que la science ne réclame pas et qui ont cependant un enseignement pour objet, tels que les dissertations morales, les traités et mélanges littéraires, dialogues, etc. Ces ouvrages ne peuvent être rattachés ni à l'histoire ni à l'éloquence, et forment une classe à part que nous rapporterons au *genre didactique*. Les *Essais de morale* de Nicole et le *Traité des Études* de Rollin appartiennent à

1. Le nom de *roman* s'est appliqué d'abord presque indistinctement aux ouvrages, soit en vers, soit en prose, écrits en langue romane ou vulgaire par opposition au latin, qui était au moyen âge la langue des clercs.

cette catégorie. Il faut y joindre les maximes et pensées détachées qui ont pour objet la morale, telles que celles de La Rochefoucauld et de Vauvenargues. Les *Caractères* de La Bruyère ne sont pas de simples descriptions, mais des leçons indirectes : le moraliste instruit en peignant, et de cette manière son œuvre est didactique.

Genre épistolaire.

Le genre épistolaire n'est un genre que par la forme. Il embrasse tous les sujets, comme la conversation, dont il est l'image embellie. Le charme suprême de ce genre est le naturel ; c'est par là que Cicéron, madame de Sévigné et Voltaire sont des modèles incomparables. Quelle que soit l'élevation du sujet qu'ils traitent et la vivacité de la passion qui les anime, ils ne se guident jamais ; leur plume court comme leur pensée ; ils improvisent avec la grâce naturelle aux esprits faciles et supérieurs. La pompe et l'affectation introduites sous la forme épistolaire dans les lettres de Balzac et de Voiture, la pompe par Balzac, l'affectation par Voiture, seraient des défauts insupportables, si l'un ne rachetait l'effort de son style par l'élégance soutenue des mots, quelquefois par la noblesse des idées, et l'autre la recherche par les saillies imprévues d'un esprit fin et délicat. Leur contemporain Guy-Patin n'est pas de leur école ; il lance ses sarcasmes amers, ses mordantes épigrammes et même ses bordées d'érudition le plus naturellement du monde : il ne cherche, dit-il, ni le Phœbus ni le Balzac, et c'est par là qu'il réussit.

La prose, chez les modernes, a été appliquée à des genres où les anciens n'admettaient que les vers. *Télémaque* et les *Martyrs*, pour ne pas citer d'autres exemples, sont des épopées en prose ; dans le genre dramatique, Shakspeare, chez les Anglais, a mêlé la prose et les vers. En France,

La Serre, au dix-septième siècle, et La Motte, au dix-huitième, ont essayé sans succès la tragédie en prose : avec plus de talent, ils n'auraient pas encore réussi ; avec plus de goût, ils n'auraient pas essayé. Les tragédies populaires, qu'on appelle chez nous drames ou mélodrames, mettent en scène des personnages trop vulgaires et des incidents trop rapprochés de la vie commune pour être écrites en vers. La comédie en prose a pour elle l'autorité du succès et de l'usage, qui fait loi : Molière l'a consacrée par *l'Avare* et *Le Sage* par *Turcaret*.

Le mélange de la prose et des vers se rencontre souvent dans des ouvrages qui se rapportent aux genres satirique, didactique et épistolaire. Ce mélange, dont l'exemple donné chez les Romains par Varron (*Satires*) a été suivi par Pétrone, Boëce, etc., n'est pas un des moindres ornements de quelques ouvrages célèbres dans notre littérature, parmi lesquels on distingue surtout la *Satire Ménippée*, le *Voyage de Chapelle* et Bachaumont, le *Temple du Goût* par Voltaire.

RHÉTORIQUE.

De l'éloquence.

« *L'éloquence*, a dit M. Villemain, est un don et un art. » Comme don, c'est la capacité d'être ému; comme art, c'est la faculté de disposer et d'exprimer ses idées et ses sentiments de manière à communiquer l'émotion. La définition reçue, qui fait de l'éloquence l'art de persuader, n'est ni complète ni exacte; elle néglige ce qui caractérise surtout l'éloquence, c'est-à-dire l'impulsion qui vient de la nature, et, en bornant son rôle à persuader, elle n'indique qu'un résultat accidentel que d'autres causes peuvent produire, et non l'effet essentiel de la puissance oratoire; elle pêche contre les deux règles fondamentales de la définition, qui doit convenir à tout le défini et au seul défini, puisqu'on peut persuader sans être éloquent et rester éloquent sans persuader. L'éloquence est essentiellement le don d'être ému et l'art de transmettre l'émotion. L'homme éloquent est celui dont la pensée vient du cœur et des entrailles avant de passer par le cerveau et d'être exprimée par la voix. Quintilien l'avait déjà dit : *Pectus est quod disertos facit*, « c'est le cœur qui rend éloquent. » Cette sentence est une définition. Il n'y a pas d'éloquence sans émotion éprouvée et communiquée¹. La force du raisonnement, l'habile disposition des parties, la convenance du langage, ne caractérisent pas l'éloquence; car toutes ces qualités peuvent se trouver réunies sans produire l'éloquence;

1. Un de nos jeunes professeurs les plus distingués, M. J. Conus d'Épinal, propose la définition suivante : « L'éloquence est la parole vive et pénétrante qui éclaire l'intelligence et remue le cœur. »

l'élément caractéristique, c'est l'émotion qui vient du cœur et qui pénètre le cœur. Si vous n'êtes pas remué, dites hardiment, quel que soit le talent de l'orateur, qu'il n'a pas atteint l'éloquence.

M. P. Caton définissait l'orateur : *vir bonus dicendi peritus*¹ ; et Fénelon a dit : « L'homme digne d'être écouté est celui qui ne se sert de la parole que pour la pensée, et de la pensée que pour la vérité et la vertu. » Cette définition, qui fait de la vertu la condition de l'éloquence, a été combattue par des inductions tirées de la vie des orateurs les plus éloquents : les faiblesses politiques de Cicéron, la pusillanimité de Démosthène, la vénalité de Mirabeau, les aberrations morales de J. J. Rousseau, fournissent de nombreux arguments ; mais ces arguments ne sont que spécieux. L'homme, comme dit Montaigne, est ondoyant et divers : souvent il se contredit ; sa faible nature donne d'éclatants démentis à ses principes. Tout ce qu'on peut conclure de ces exemples, c'est que la persistance de la vertu n'est pas nécessaire à l'éloquence ; mais lorsqu'elle se produit dans tout son éclat, on peut dire avec assurance que l'âme qui l'exprime est maîtrisée par le sentiment du patriotisme, de la justice, de la vertu, de la religion. L'hypocrisie dans l'éloquence ne se conçoit pas : le masque qu'elle prendrait laisserait voir l'acteur derrière l'orateur et dépouillerait sa parole de toute autorité, de toute puissance. Démosthène était sincère dans sa haine contre Philippe de Macédoine, dans son amour pour la patrie ; Cicéron était intrépide contre Verrès, contre Catilina, contre Antoine ; Mirabeau sentait profondément les atteintes que l'arbitraire du pouvoir porte à la dignité de l'homme, et J. J. Rousseau aspirait réellement à la vertu, qu'il n'a pas su pratiquer, comme à la vérité, qu'il ne lui a pas été

1. « Homme de bien habile à parler. »

donné d'atteindre. Maintenons donc l'antique définition de l'orateur, qui doit son éloquence à la manière dont il sent et conçoit la vérité et la vertu. Heureux les orateurs pour qui cette définition n'a pas besoin d'être commentée et qui, tels que les apôtres de la chaire chrétienne, les Chrysostome, les Bernard, les Bossuet, les Fénelon, ont pratiqué, sans jamais se démentir, les principes qu'ils fortifiaient par l'autorité de leur éloquence!

La rhétorique ou l'art oratoire.

La *rhétorique* est une science d'observation tirée de l'étude de l'esprit humain et des chefs-d'œuvre de l'éloquence : elle est à l'éloquence ce que les poétiques sont à la poésie, ce que la logique est au raisonnement. Elle est fille de l'art qu'elle enseigne, et elle lui prête de nouvelles forces par ses principes et sa méthode. On définit ordinairement la rhétorique l'art de bien dire, et on ajoute : « Bien dire, c'est parler de manière à persuader ; » mais cette définition se confond avec celle de l'éloquence considérée comme l'art de communiquer l'émotion et la conviction. La théorie de cet art, ou la rhétorique, renferme un certain nombre de préceptes utiles que les rhéteurs de profession ont multipliés outre mesure et obscurcis par des distinctions subtiles, par des détails superflus, qui fatiguent l'esprit au lieu de l'éclairer et de le fortifier. Dans les règles, ce n'est pas le nombre, mais la simplicité et l'étendue, qu'il faut rechercher.

L'effet de l'éloquence est d'émouvoir les passions en opérant la conviction : elle remue le cœur et fait pénétrer la lumière dans l'intelligence. Quels sont les sujets qu'elle traite et les moyens qu'elle emploie pour arriver à ce résultat? telle est la question complexe à laquelle doit répondre la rhétorique.

La rhétorique constate d'abord les différents genres d'éloquence, qu'elle détermine soit d'après la nature du sujet traité, soit d'après le théâtre même où se produit l'éloquence.

Elle examine ensuite les phases diverses de toute composition oratoire, qui débute par l'étude des idées que renferme le sujet, qui cherche ensuite le meilleur ordre d'exposition, et qui réalise par la parole ce que l'esprit a conçu et ordonné.

La rhétorique énumère et classe les différentes parties de l'invention, de la disposition et de l'élocution, auxquelles nous arriverons successivement, et que nous traiterons dans leur ordre.

Les rhéteurs anciens attachaient une grande importance à une dernière partie que les modernes ont beaucoup négligée, l'action, qui consiste dans les intonations de la voix et les mouvements du corps, et sans laquelle l'éloquence de l'âme serait frappée d'impuissance.

L'ensemble de ces observations et de ces règles ne donne pas l'éloquence, pas plus que la logique ne donne le jugement, ou les poétiques l'inspiration : l'art ne supplée pas la nature, mais il la dirige. Le soin que des hommes éminents ont donné à l'étude de la rhétorique, et l'exemple de Cicéron, prouvent que ce n'est pas une science frivole, et que le génie même peut en tirer avantage. Mais il faut avouer qu'elle n'est qu'un métier pour les esprits vulgaires, et que ce métier leur donne les moyens de parler sans les forcer à penser. Or, il n'y a pas de pire engeance que celle des artisans de paroles. La rhétorique en a multiplié le nombre; on peut donc dire que, si elle est utile aux esprits bien faits et bien nourris, elle est nuisible dans les esprits faux et creux. C'est la liqueur que le vase améliore ou corrompt, selon la nature. L'étude sérieuse de la rhétorique donnera aux bons esprits de nouvelles forces; mais remar-

quons bien qu'il faut la digérer avant de s'en servir, et la posséder si bien qu'elle pénètre dans les habitudes de l'esprit pour s'y confondre, de manière qu'elle y soit présente et indivisible tout à la fois, comme la lumière qui éclaire et qu'on ne voit pas.

Divers genres d'éloquence.

Aristote a divisé l'éloquence en trois genres : le *délibératif*, le *judiciaire* et le *démonstratif*. Cette division, souvent attaquée comme inexacte, s'est perpétuée dans l'enseignement. Ici nous allons laisser parler M. Patin, qui a reproduit les objections qu'on oppose à cette classification et rétabli les motifs qui la justifient : « Nous lisons partout qu'il y a trois genres d'éloquence, le genre délibératif, le genre judiciaire et le genre démonstratif; et chaque fois que nous le lisons, il nous vient des doutes sur la justesse de cette division. D'abord ce qu'elle distingue n'est-il pas souvent confondu? N'y a-t-il rien, par exemple, de démonstratif, c'est-à-dire qui emporte la louange ou le blâme, soit dans le genre délibératif, soit dans le genre judiciaire? Ensuite cette division n'est-elle pas prise à des sources un peu diverses? tantôt de la destination des œuvres oratoires pour telle ou telle tribune, pour les assemblées politiques et les corps judiciaires; tantôt de la nature même des idées qui composent le discours, comme dans le genre démonstratif, dont le caractère est uniquement de louer ou de blâmer? Enfin cette division, complète pour les anciens, l'est-elle également pour nous, et peut-on, par exemple, y faire entrer sans quelque violence l'éloquence religieuse, qui a paru depuis elle dans le monde, qui n'a certainement rien de judiciaire, qui n'est entièrement ni délibérative ni démonstrative, mais qui est un peu l'un et l'autre? Ces objections, et d'autres qu'on y pourrait joindre, ne pa-

raissent pas sans force contre la division qui nous occupe, tant qu'on ignore sur quel fondement réel repose cette division. Or c'est ce qu'on demanderait vainement à la plupart des *Rhétoriques*. Il faudrait remonter jusqu'à celle d'Aristote, où l'on apprendrait que ce partage de l'éloquence en trois genres correspond précisément au partage des grands objets de la pensée : le bon ou l'utile, voilà la matière du genre délibératif; le vrai ou le juste, voilà la matière du genre judiciaire; le beau et son contraire, voilà la matière du genre démonstratif. Quelle lumière inattendue, quel intérêt nouveau répand cette explication d'un rhéteur philosophe sur un des préceptes les plus vieux et les plus usés de la rhétorique¹ ! »

En remontant à la source², on trouvera que cette division s'appuie non-seulement sur la nature de la pensée, mais encore sur la situation particulière de celui qui écoute et sur les différents points de la durée : en effet, celui auquel s'adresse le discours doit ou délibérer, ou juger, ou simplement écouter : en outre, la délibération porte toujours sur l'avenir, le jugement sur le passé; l'éloge ou le blâme s'appuie ordinairement sur l'état présent des choses. Ainsi la division d'Aristote se rapporte à trois chefs : au rôle spécial de celui qui écoute, au moment de la durée, à la nature de la pensée : dans le genre délibératif, l'auditeur délibère, il délibère sur le bon ou l'utile et pour l'avenir; dans le genre judiciaire, il juge, et il juge sur le juste et le vrai par rapport au passé; dans le genre démonstratif,

1. *Discours sur l'enseignement historique de la littérature*. Ce discours fait partie d'un volume de *Mélanges de littérature ancienne et moderne* dans lequel M. Patin a réuni un grand nombre de morceaux également remarquables par la finesse des aperçus, l'ingénieuse et discrète nouveauté des vues, le judicieux emploi de l'érudition et le charme du langage.

2. *Rhétorique d'Aristote*, liv. I, chap. III. On peut voir l'excellente traduction de M. Bonafous.

il écoute pour approuver ou blâmer dans le présent ce qui lui paraît contraire ou conforme au beau. Peu de divisions ont des racines aussi profondes, des principes aussi solides, des caractères aussi distincts.

La division qui repose sur le lieu où parle l'orateur, et qui distingue l'éloquence de la tribune, du barreau, de la chaire et de l'académie, ne va pas au fond des choses et ne signale qu'un caractère extérieur; ajoutons qu'elle n'indique même pas l'éloquence des livres, qui se rattache à la division d'Aristote par son rapport, soit à l'utile, soit au vrai, soit au beau.

Ce qui importe surtout en pareille matière, où les divisions ne sauraient arriver à une rigueur scientifique, c'est de bien comprendre le sens des mots qu'on emploie pour en faire une juste application, et de les restreindre à propos lorsque le discours qu'on apprécie est de nature complexe et qu'il se rapporte, dans ses différentes parties, à plusieurs des divisions établies.

Diverses parties de la rhétorique.

La division de la rhétorique en trois parties, qui remonte aux plus anciens rhéteurs, est inattaquable; elle est tirée, comme nous l'avons vu, de la nature même de l'esprit humain. En effet, quelque sujet que traite l'orateur, il faut, avant tout, qu'il trouve les choses qu'il doit dire, et qu'il les mette en ordre avant de les exprimer. La substance, l'ordre et la forme sont les conditions essentielles de toute œuvre de l'esprit, et il est évident qu'il faut être maître de sa matière pour la disposer, et qu'il faut l'avoir disposée avant de la reproduire. *Quid dicat, et quo quidque loco, et quo modo*¹.

1. CICÉRON. « Ce qu'il doit dire, en quel lieu, et de quelle manière. »

De là les trois parties de la rhétorique : 1° l'*Invention* (quid), 2° la *Disposition* (ubi, quando), 3° l'*Élocution* (que modo).

« Il faut toujours, dit M. Andrieux¹, commencer par *trouver* ce qu'on veut dire ou écrire sur le sujet qu'on doit traiter; il faut ensuite *disposer* son ouvrage dans l'ordre le plus convenable; enfin, il faut le *dire*. C'est cette dernière partie qui s'appelle *élocution*, lorsqu'il s'agit d'un discours prononcé, et *style*, lorsqu'il est question d'un discours écrit. »

La Harpe a exprimé la même pensée. « Quelles que soient les matières sur lesquelles s'exerce l'art oratoire, il faut toujours commencer par concevoir son sujet, et les idées, les preuves, les moyens de succès qu'il peut offrir; en disposer ensuite les parties dans un ordre naturel et judicieux; savoir enfin les traiter dans un style adapté au caractère du discours; et ce dernier devoir de l'orateur, qui était, au jugement de Cicéron et de Quintilien, le plus difficile de tous, l'est encore aujourd'hui : car c'est en charmant l'oreille et l'imagination que l'on arrive jusqu'au cœur et qu'on parvient à persuader. »

L'accord des maîtres de la critique pour maintenir cette division prouve, comme l'a si bien dit M. V. Le Clerc², qu'elle est « l'expression même de la nature des choses. »

Ces trois opérations sont distinctes, et cependant elles dépendent étroitement l'une de l'autre. En effet, si l'esprit a réuni avec soin et choisi avec discernement tous les éléments qui doivent entrer dans le corps de l'ouvrage; s'il a déterminé, par un examen approfondi, leur importance relative et leurs rapports de génération, ces éléments s'uniront en vertu de leurs affinités réelles et trouveront leur enchaînement naturel; et de plus, par une conséquence rigoureuse, l'intelligence, maîtresse des matériaux de

1. *Cours de Belles-Lettres.*

2. *Rhétorique.*

l'œuvre qu'elle a méditée, assurée de l'ordre dans lequel ils doivent se disposer, les produira au dehors avec une expression puissante qui reflétera ses clartés intérieures et l'animera de sa chaleur. Ainsi l'ordre dépend de l'invention, et la forme est l'image de l'un et de l'autre.

Les rhéteurs anciens ajoutent à cette division deux parties qui ne manquent pas d'importance : la mémoire, qui est la sauvegarde de l'élocution, et l'action, qui la complète. L'usage de l'improvisation et le besoin d'agir immédiatement sur les esprits, dans nos assemblées délibérantes, contribueront sans doute à rendre à ces deux parties de l'art oratoire leur place dans l'enseignement de la rhétorique.

L'invention.

L'invention oratoire consiste à trouver, dans un sujet donné, les moyens d'atteindre au but qu'on se propose. Dans le genre judiciaire et dans le genre délibératif, le but est de persuader, pour faire passer dans l'esprit de celui qui doit prendre une décision ou porter un jugement la conviction qui anime l'orateur. Dans le genre démonstratif, l'intention dominante est de plaire et d'émouvoir.

En général, l'orateur a besoin, pour réussir, de convaincre, de plaire et d'émouvoir : il convaincra en prouvant ce qu'il avance; il plaira en s'attirant l'estime et la sympathie de son auditoire; il émouvra en s'adressant à la passion. Il devra donc satisfaire et intéresser la raison, l'âme et le cœur : la raison, par la force de ses arguments; l'âme, par la beauté du caractère; le cœur, par la vivacité des passions.

De là trois parties distinctes de l'invention : 1° la *preuve*, qui comprend les *lieux communs* et les *arguments*; 2° les *mœurs*; 3° les *passions*.

L'invention doit découvrir toutes les ressources d'un sujet, et elle ne peut y arriver que par une étude approfondie. On demandait à Newton de quelle manière il était parvenu à découvrir la loi de l'attraction ; il répondit : *En y pensant*. Les grands orateurs feraient la même réponse si on leur demandait le secret de leurs chefs-d'œuvre. La méditation assidue est une si grande puissance, que Buffon l'a prise pour le génie lui-même, lorsqu'il a dit : « Le génie est une longue patience. » Horace et Boileau ont mis au même prix le succès dans l'art d'écrire¹.

La rhétorique ne donne ni la force ni le courage de penser avec maturité : elle indique quelques méthodes destinées à rendre plus faciles les opérations de l'esprit, elle signale les qualités propres à captiver la bienveillance, elle énumère les passions qu'il faut émouvoir ; mais elle ne peut suppléer ni la raison, ni la vertu, ni la sensibilité ; elle n'a pas de recettes qui tiennent lieu de ces avantages. Aucun art ne peut donner dispense de talent et de travail.

Pour que l'orateur reconnaisse toutes les ressources de son sujet, il ne suffit pas qu'il ait étudié la matière qu'il doit traiter. Cicéron et Quintilien veulent que l'orateur ne soit étranger à aucune espèce de connaissances. Des connaissances variées donnent à l'esprit plus de force et d'étendue ; elles fournissent des comparaisons imprévues et des arguments qui, pour être tirés de matières étrangères, n'en ont pas moins de puissance. Ce qu'Horace demande au poète n'est pas moins utile à l'orateur². Fénelon a montré,

1. Scribendi recte sapere est et principium et fons. HORACE.
Avant donc que d'écrire apprenez à penser. BOILEAU.

2. Qui didicit patriæ quid debeat et quid amicis,
Quo sit amore parens et frater amandus et hospes,
Quod sit conscripti, quod iudicis officium, quæ
Partes in bellum missi ducis, ille profecto... etc.

HORACE, *Art poétique*.

« Celui qui sait ce qu'il doit à sa patrie et à ses amis, comment il faut aimer un

dans le passage suivant, les avantages de cette riche culture de l'intelligence : « Il n'est pas temps de se préparer trois mois avant que de faire un discours public : ces préparations particulières, quelque pénibles qu'elles soient, sont nécessairement très-imparfaites, et un habile homme en remarque bientôt le faible; il faut avoir passé plusieurs années à faire un fonds abondant. Après cette préparation générale, les préparations particulières coûtent peu, au lieu que, quand on ne s'applique qu'à des actions détachées, on est réduit à payer de phrases et d'antithèses; on ne traite que des lieux communs; on ne dit rien que de vague; on coud des lambeaux qui ne sont point faits les uns pour les autres; on ne montre point les vrais principes des choses; on se borne à des raisons superficielles, et souvent fausses; on n'est pas capable de montrer l'étendue des vérités, parce que toutes les vérités générales ont un enchaînement nécessaire, et qu'il les faut connaître presque toutes pour en traiter solidement une en particulier. »

La preuve. — Le premier devoir de l'orateur est de prouver ce qu'il veut faire adopter à ses juges. La *preuve* est cette partie de l'éloquence qui s'adresse à la raison : elle doit faire voir, par une suite de propositions rigoureusement enchaînées, le point de départ étant accepté, que le discours conduit au but par une voie légitime. La preuve n'est pas l'éloquence même, mais elle en est la base. « La dialectique, dit Marmontel, est, si j'ose le dire, le squelette de l'éloquence, et c'est avec ce mécanisme, ces articulations, ces leviers, ces ressorts, qu'il faut d'abord qu'un esprit jeune et vigoureux se familiarise. » Le but de la preuve est de faire paraître l'évidence : lorsqu'elle y parvient, elle est irrésistible; car l'homme est ainsi fait, que

père, un frère, un hôte; quel est le devoir d'un sénateur et d'un juge, le rôle d'un général chargé d'une guerre, celui-là, certes, » etc.

la lumière de la vérité le contraint, lors même qu'elle ne l'entraîne pas. Il n'y a rien de plus invincible qu'un fait ou une conséquence légitime. On peut être hostile à la vertu, insensible à la passion; on n'est aveugle à la vérité que lorsqu'on ferme les yeux. L'orateur retranché dans la preuve est toujours maître du terrain, tandis que les mœurs et les passions peuvent lui faire défaut. Ainsi, quoique la raison ne caractérise pas l'éloquence, elle en est le nerf et la substance.

Il est donc important de bien connaître la nature de la preuve et les sources d'où on peut la tirer.

On prouve de trois manières : par *témoignage*, par *déduction*, par *induction* : la déduction rigoureuse produit l'évidence; le témoignage engendre la croyance; l'induction peut porter la vraisemblance au point de déterminer le jugement.

La preuve tend à affirmer ou à infirmer; elle veut ou démontrer ou réfuter, et pour arriver au but elle emploie l'*argumentation*.

Les preuves doivent être tirées des entrailles mêmes du sujet, et ce n'est que par une étude approfondie de la cause qu'il doit traiter que l'orateur peut trouver les moyens d'opérer la conviction. Mais comme les preuves peuvent se rapporter à un certain nombre de classes distinctes, les rhéteurs, soit pour montrer leur sagacité, soit pour diriger et rendre plus facile le travail de l'orateur, ont énuméré, sous le titre de *lieux communs*, les sources où la dialectique peut puiser ses arguments.

Les lieux communs¹. — « S'il est une matière usée et

1. « Ramus blâme Aristote de n'avoir traité des *lieux* qu'après avoir donné les règles des arguments. L'auteur de l'*Art de penser* répond avec raison que, comme on prétend, par ces chefs généraux auxquels se rapportent toutes les preuves, enseigner à trou-

rebattue¹, » c'est celle des lieux communs, qu'on peut en outre accuser de stérilité, quoiqu'elle ait occupé sérieusement Aristote et Cicéron, qu'on a suivis depuis dans la plupart des traités de rhétorique.

Les *lieux communs* sont des répertoires où doivent se trouver, non pas tous les arguments, mais le principe de tous les arguments possibles.

Les lieux communs se divisent en deux classes : les uns se rapportent au sujet même, et les autres sont en dehors du sujet ; les uns relèvent de la raison, et les autres de l'autorité. Les premiers sont *intrinsèques*, et les autres *extrinsèques*.

Première classe. Donnons, en quelques mots, les titres et l'usage des principaux lieux communs intrinsèques :

La *définition* : elle peut, lorsque les termes en sont bien choisis, servir à prouver qu'une chose est bonne ou mauvaise.

L'*énumération* : elle conduit au même résultat, si toutes les parties qu'elle embrasse présentent le même caractère.

Le *genre* et l'*espèce*, source féconde d'arguments, parce que ce qui est vrai du genre l'est toujours de l'espèce, et qu'on peut souvent conclure de l'espèce au genre.

La *comparaison* : elle sert de base à un raisonnement, parce qu'en comparant des choses de nature analogue on peut conclure du plus au moins, du moins au plus et du semblable au semblable.

Les *contraires* : ils sont plutôt un moyen d'amplification que de raisonnement, et consistent à présenter d'abord l'idée opposée à celle qu'on veut faire accepter.

Les *choses qui répugnent* : lorsque deux faits paraissent

ver des syllogismes et des arguments, il est nécessaire de savoir auparavant ce que c'est qu'*argument* et *syllogisme*. » M. LE CLERC, *Rhétorique*.

inconciliables, il y a apparence, si l'un est prouvé, que l'autre n'existe pas.

Les *circonstances* : elles peuvent être telles que leur concours rende le fait contesté probable ou invraisemblable.

Les *antécédents* et les *conséquents*, c'est-à-dire les préliminaires du fait et le fait lui-même, dont le rapprochement peut mettre sur la trace du coupable.

La *cause* et l'*effet* : de la cause on peut descendre à l'effet, et de l'effet remonter à la cause.

Deuxième classe. Les lieux communs extrinsèques sont des autorités prises en dehors du fait, mais qui servent à le constater ou à le caractériser. Citons les principaux chefs de cette seconde catégorie des lieux communs :

La *loi écrite* et la *coutume*, qui fait loi, sont la règle du jugement à intervenir : elles établissent si la prétention des parties est ou non fondée, ou si le fait est ou n'est pas punissable.

Les *titres écrits* servent à établir le fait et font partie de la catégorie des témoignages.

Les *témoins* déposent après interrogatoire de ce qu'ils savent, et la comparaison de leurs dépositions contribue à établir la vérité.

Le *serment* donne un nouveau poids à la parole des témoins, parce que le mensonge après serment serait un parjure; il y a des cas dans les causes civiles où, à défaut de titres écrits et de témoins, on défère le serment à une des parties.

La *renommée* ou le *bruit public*, qui prend quelquefois le nom de *notoriété*, est aussi un élément de conviction.

Tout ce qu'on peut dire de cet arsenal dialectique, et surtout des lieux intrinsèques, qui sont des ressources oratoires, c'est que les orateurs qui seraient obligés d'y chercher des armes se trouveraient bien au dépourvu. Les recherches de ce genre n'ont guère qu'une valeur de spécu-

lation et de curiosité : les habiles le connaissent et n'ont pas besoin de les consulter.

L'argumentation. — L'*argumentation*, dans son acception la plus générale, est l'ensemble et l'emploi des procédés par lesquels on arrive à la preuve. Son but est de rendre évident ou vraisemblable ce qui est douteux, à l'aide du certain.

L'argumentation repose sur trois principes : la *déduction*, l'*induction*, l'*autorité*.

La *déduction* conduit d'un principe général à une conséquence particulière, en montrant que la conséquence était contenue dans le principe.

L'*induction* opère sur le jugement par voie d'analogie.

L'*autorité* agit selon le degré de confiance que nous portons au témoignage.

Toute la puissance de l'argumentation repose sur ces trois faits : 1° lorsqu'on montre clairement qu'une proposition particulière est contenue dans une proposition générale dont la vérité est incontestée, l'esprit admet forcément la vérité de la proposition déduite; 2° le rapport habituel de certains faits nous amène à supposer que le même enchaînement a dû ou pu se reproduire; 3° lorsqu'une chose est attestée par un témoignage oral dont la sincérité n'est pas suspecte, ou par des titres légitimes, nous croyons à l'existence du fait. La déduction engendre la certitude, l'induction produit la vraisemblance, et le témoignage la croyance. De ces trois motifs, la déduction se suffit à elle-même, elle emporte le jugement; l'induction et l'autorité, avec le secours de la passion, déterminent la décision : la conclusion par voie de déduction rigoureuse est toujours irrésistible; l'induction peut amener la vraisemblance, et le témoignage la croyance, à un degré tel qu'il entraîne le consentement de la volonté.

Ces principes font le fond même de l'argumentation, qui ne varie pas, quelle que soit la forme extérieure des arguments. *L'argumentation philosophique* procède avec une régularité constante; elle rassemble tous les éléments de conviction et les dispose, sans ornement, dans leur ordre naturel. Dans la déduction, par exemple, elle pose d'abord le principe général, et elle apporte ensuite l'idée intermédiaire qui sert à faire voir le rapport de la conséquence au principe. *L'argumentation oratoire* est plus libre dans ses allures¹; elle transpose les termes du raisonnement, elle supprime ce que l'intelligence de l'auditeur peut suppléer, surtout elle orne et elle amplifie. Le point de départ des deux méthodes est le même, mais elles arrivent au but par des routes différentes : celle de la philosophie est courte et directe; celle de l'éloquence est pleine de détours qui masquent le but et d'aspects variés qui charment le regard. Le philosophe est un guide sévère et froid, qui nous conduit à la seule lumière de la raison; l'orateur doit être un tacticien consommé, qui déconcerte ses adversaires par la variété de ses manœuvres, qui s'arrête, se détourne, revient sur ses pas, et reprend sa course lorsqu'il s'est préparé tous les moyens de vaincre.

Les principaux arguments. — Le raisonnement revêt plusieurs formes dans le langage, mais dans l'esprit c'est toujours le même acte, savoir : un jugement ultérieur, qui a sa raison dans un jugement déjà porté. Pour que l'acte soit légitime, il faut que le premier jugement contienne ou engendre le second. L'argumentation est la forme sensible du raisonnement.

1. « Quant aux formes d'argumentation dont la preuve oratoire est susceptible, elle n'en refuse aucune; mais elle les déguise toutes, en les enveloppant, qu'on me passe le terme, des draperies de l'éloquence. » MARMONTEL.

Les *arguments* se composent de propositions enchaînées les unes aux autres par certains rapports ; ces rapports varient selon la forme de l'argument.

L'argument par excellence, le *syllogisme*, se compose de trois propositions : la majeure, la mineure et la conséquence. La majeure et la mineure prennent le nom générale de prémisses.

Il n'y a que deux choses à considérer dans le syllogisme : la comparaison qui se fait dans les prémisses, à l'aide du moyen¹, entre les deux termes de la conclusion, et le résultat de cette comparaison exprimé par la conclusion ; de là deux règles qui renferment tout :

La première, c'est que le moyen terme doit conserver

1. Le syllogisme comprend aussi trois termes, qu'il ne faut pas confondre avec les trois propositions ; ce sont : le grand terme, le petit terme et le moyen terme.

Voici le sens de ces mots : le *grand terme* est l'attribut de la conséquence, et le *petit terme* en est le sujet ; le *moyen terme* ou idée moyenne sert à montrer le rapport entre le sujet et l'attribut de la conclusion ou conséquence. Ainsi, dans cet argument :

« Toute cause est simple :

« Or, l'âme est cause :

« Donc l'âme est simple ; »

le grand terme est l'attribut *simple*, le petit terme est *âme*, et l'idée moyenne ou le moyen est *cause*.

L'attribut est appelé grand terme parce qu'il a ordinairement plus d'étendue que le sujet, et le sujet s'appelle petit terme par la raison contraire.

Quant aux prémisses, la première prend le nom de majeure, parce qu'elle contient le grand terme, et la seconde prend celui de mineure, parce qu'elle contient le petit terme.

Le moyen terme est rapproché du grand terme dans la majeure et du petit terme dans la mineure.

Il y a des syllogismes complexes, où le moyen est joint à la fois aux deux termes de la conclusion, comme dans l'exemple suivant, tiré de la *Logique* de Port-Royal.

« Si un État est sujet aux divisions, il n'est pas de longue durée :

« Or, un État électif est sujet aux divisions :

« Donc un État électif n'est pas de longue durée. »

Le moyen, *sujet aux divisions*, est uni dans la majeure aux deux termes de la conclusion, *État électif* et *n'est pas de longue durée*.

dans chaque prémisses une signification parfaitement identique ;

La seconde, c'est que la conclusion ne doit jamais être plus étendue que les prémisses.

Ce qui s'exprime encore plus simplement dans cette proposition : que la conclusion doit être contenue dans les prémisses, et que les prémisses doivent le faire voir.

On appelle *sophisme*, ou *paralogisme*, tout raisonnement qui manque à ces règles fondamentales. Le mot de sophisme ajoute à l'idée d'erreur celle de mauvaise foi.

Il y a plusieurs autres formes de raisonnements ou arguments ; ce sont : l'*enthymème*, le *prosyllogisme*, le *sorite*, l'*épichérème*, le *dilemme*, l'*exemple*, l'*induction*, et l'*argument personnel*.

L'*enthymème* (ἐν Συμῶ, *in mente*) n'est qu'un syllogisme sans mineure ou sans majeure ; on l'emploie très-souvent, parce que l'esprit supplée naturellement la mineure quand la majeure est bien choisie, et réciproquement. Aristote l'appelle justement le syllogisme des orateurs. La forme logique n'est pas nécessaire pour qu'il subsiste, et il est facile de le reconnaître, par exemple dans ce vers de Racine :

Il n'est pas condamné, puisqu'on veut le confondre ;

aussi bien que dans cette exclamation comique d'un personnage de Molière :

Quoi ! vous êtes dévot, et vous vous emportez !

1. Voltaire fait un raisonnement analogue, auquel il donne le même tour, lorsqu'il dit à Frédéric le Grand :

Quoi ! vous êtes monarque, et vous m'aimez encore !

Corneille nous offre le même argument sous la même forme dans ce vers :

Vous êtes en colère, et vous dites des pointes !

La Place Royale, acte II, sc. 3.

Le *prosyllogisme* est composé de cinq propositions formant deux syllogismes enchainés de telle sorte, que la conclusion du premier sert de majeure au second :

Ce qui est simple ne peut périr par décomposition;

Or, l'esprit est simple :

Donc l'esprit ne peut périr par décomposition;

Or, l'âme humaine est esprit :

Donc, l'âme humaine ne peut périr par décomposition.

Le *sorite* est un raisonnement composé de plus de trois propositions, dans lequel l'attribut de la première proposition devient le sujet de la seconde, et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'on atteigne la conséquence qu'on veut en tirer :

Les avars sont pleins de désirs;

Ceux qui sont pleins de désirs manquent de beaucoup de choses.

Ceux qui manquent de beaucoup de choses sont misérables :

Donc les avars sont misérables.

L'*épichérème* est un syllogisme dont chaque prémisses est immédiatement suivie de la preuve. Le plaidoyer de Cicéron pour Milon se réduit à l'épichérème suivant :

Il est permis de tuer quiconque nous tend des embûches pour nous ôter la vie à nous-mêmes : la loi naturelle, le droit des gens, les exemples, le prouvent.

Or, Clodius a dressé des embûches à Milon : ses armes, ses soldats, ses manœuvres, le prouvent ;

Donc il a été permis à Milon de tuer Clodius ; donc Milon est innocent.

Le *dilemme*, qu'on appelait autrefois *utrinque feriens*, est une forme d'argumentation très-pressante par laquelle on offre à son adversaire deux partis entre lesquels il faut qu'il choisisse, et qui, l'un comme l'autre, assurent sa défaite. Ainsi, pour prouver que ceux qui ne remplissent pas les devoirs de leur charge sont coupables, on peut leur opposer ce dilemme :

Ou vous êtes capable de la charge que vous avez demandée, et alors vous êtes inexcusable de ne vous y point employer ;

Ou vous en êtes incapable, et alors vous êtes inexorable d'avoir accepté une charge que vous saviez ne pas pouvoir remplir.

Érasme nous offre un dilemme puissant en s'adressant à certains philosophes de son temps :

Si la philosophie vous a faits ce que vous êtes, c'est une peste; si elle n'a pu vous changer, c'est une chimère¹.

Racine nous fournira aussi un modèle de cet argument par les paroles qu'il prête à Mathan demandant la mort de Joas² :

A d'illustres parents s'il doit son origine,
La splendeur de son rang doit hâter sa ruine;
Dans le vulgaire obscur si le sort l'a place,
Qu'importe qu'au hasard un sang vil soit versé?

L'*exemple*, qui s'appuie sur l'analogie, ne conduit pas à une conclusion rigoureuse; c'est plutôt un motif puissant qu'un argument régulier. On l'emploie souvent dans l'éloquence délibérative, parce que les questions qu'on agite se décident suivant les probabilités. Mais le rapport des faits n'établit jamais une identité de situation; et, lors même que l'identité serait complète, la fortune peut donner aux événements un autre cours. Ainsi, lorsqu'on délibère sur la guerre ou sur la paix, en montrant que les circonstances actuelles sont semblables à celles dans lesquelles une expédition a été heureuse ou funeste, on rend vraisemblable, mais non pas certain, le succès ou le revers, qui sont le secret de l'avenir.

L'*induction* est un argument par lequel on tire de l'énumération des parties la conclusion du tout. Ici, je ne puis

1. « Pestilens quædam res sit oportet philosophia, si tales reddat; inefficax ac diluta, si tales non mutat. » ERASM., lib. II, *Epist. ad Bovillum*.

2. *Athalie*, acte III.

m'empêcher de citer un passage qui s'est depuis longtemps gravé dans ma mémoire, et qui, bien que tiré d'un ouvrage didactique, porte le cachet de l'éloquence : « Si je voulais, dit M. Le Clerc¹, prouver que les méchants ne peuvent être heureux, j'examinerais la destinée de tous ceux qui se sont signalés par des crimes ; je prendrais surtout mes preuves dans les conditions les plus fortunées en apparence : je montrerais Tibère, ce tyran cruel et subtil, avouant lui-même que ses forfaits sont devenus pour lui un supplice, faisant retentir de ses cris les antres de Caprée, et cherchant en vain, dans son infâme solitude, un remède à ses tourments ; je citerais Néron, le meurtrier de son frère, de sa mère, de ses femmes, de ses maîtres, l'auteur de tant de crimes, livré à d'éternelles horreurs, dans des transes qui vont jusqu'à l'aliénation d'esprit, croyant apercevoir les enfers entr'ouverts sous ses pas et les Furies qui le poursuivent, ne sachant comment échapper à leurs flambeaux vengeurs, et cherchant moins des amusements que des distractions dans ses fêtes somptueuses et insensées ; je parcourrais l'histoire de cette foule de scélérats qui, au comble de la grandeur et de la puissance, n'ont pu trouver le bonheur ; et, de tous ces exemples, je conclurais que le bonheur n'est point fait pour les méchants. » On comprend quelle serait la force d'un argument ainsi présenté ; mais on voit aussi qu'il suffirait d'une exception constatée, ou d'un doute sur l'universalité de ce rapport entre le crime et le malheur, pour ruiner la base du raisonnement.

L'*argument personnel* tire sa principale force des passions qu'il excite. Cicéron obtenant la grâce de Ligarius par d'éloquentes récriminations contre Tubéron, son accusateur, ne prouve pas l'innocence de son client ; mais en excitant la haine contre son adversaire, il désarme son

jugé. Le raisonnement, vicieux selon la logique, triomphe par la passion. Aussi cette manière de raisonner est-elle l'arme favorite dans la polémique des partis, qui tournent volontiers les vices et les torts de leurs adversaires contre leurs doctrines et leurs prétentions.

Les mœurs oratoires. — On a dit plaisamment : « La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée. » Ne serait-on pas tenté de le croire, en considérant l'usage que les sophistes de tous les temps en ont fait? Mais la parole ainsi employée perd tout son crédit; et, pour qu'elle agisse sur les esprits, il faut, avant tout, que celui qui écoute soit persuadé de la sincérité et de la probité de celui qui parle. Cette conviction est la première ouverture de l'âme; si elle manque, les mots ne sont qu'un vain bruit qui expire dans l'oreille sans pénétrer au delà.

Une autre condition pour se faire écouter favorablement, c'est d'avoir établi d'avance sa compétence sur le sujet qu'on traite. L'opinion de la probité de l'orateur ne suffit pas, il faut que la confiance en ses lumières apporte une garantie nouvelle; car ce n'est pas assez de passer pour aimer la vérité, il faut qu'on soit jugé capable de la trouver.

Non-seulement l'homme *regimbe* contre l'erreur et la mauvaise foi, mais il n'accepte la vérité qu'à certaines conditions; il ne veut pas qu'on lui fasse violence, qu'on lui impose avec orgueil des opinions même fondées en raison. L'orateur proposera donc modestement ce qu'il veut établir.

Ce n'est pas tout : pour écouter favorablement, l'auditeur a besoin de croire que l'homme qui lui parle est animé d'un zèle sincère pour les intérêts qu'il défend; il veut avoir un ami dans l'orateur qui demande son assentiment. S'il le soupçonne de malveillance, d'indifférence ou d'égoïsme, il se tient sur ses gardes.

Ces conditions embrassent ce que les rhéteurs appellent

mœurs oratoires. Si l'orateur est probe, capable, modeste et bienveillant ; si la voix publique lui accorde ces qualités, il se trouvera dans les conditions les plus heureuses pour être écouté ; il n'aura pas cause gagnée, mais audience favorable ; sa personne viendra en aide à sa cause, et, comme dit La Harpe, sa voix, lorsqu'elle s'élèvera dans le temple de la justice, sera comme un premier jugement. Ce que dit La Harpe de l'orateur judiciaire s'applique également aux orateurs religieux et politiques. Les causes qui s'agitent au barreau, les projets qui se discutent à la tribune, les principes et les dogmes qui sont développés dans la chaire, gagnent à être défendus, exposés, professés par des hommes qui ont su se concilier l'estime, la sympathie et la vénération.

Lorsque l'orateur possède ces qualités, elles se peignent dans ses discours, elles confirment dans l'esprit des auditeurs les dispositions bienveillantes qu'ils avaient apportées, et concourent puissamment au triomphe de la raison et de la vérité.

Les passions oratoires. — Toute l'éloquence, dit Cicéron, consiste à émouvoir. L'émotion est la conséquence des passions : les passions sont donc l'âme de l'éloquence. Le principe de toutes les passions est dans l'amour et dans la haine ; c'est à ces deux chefs qu'il faut rapporter tous ces mouvements qui, tels que l'admiration, la colère, l'indignation, l'espérance et la crainte, remuent l'âme et déterminent nos jugements et nos actions.

L'orateur excite les passions ou directement ou indirectement : directement, lorsqu'il les exprime ; indirectement, lorsque, sans paraître ému, il expose des faits dont le tableau suffit pour nous émouvoir.

Cette distinction entre le pathétique direct et le pathétique indirect appartient à Marmontel, qui cite plusieurs

exemples de la dernière espèce : « Voyez, dans la péroraison de Cicéron pour Milon, son ami; voyez, dans la harangue d'Antoine au peuple romain sur la mort de César, l'artifice victorieux de ce genre pathétique : Cicéron ne fait que répéter le langage magnanime et touchant que lui a tenu Milon; et Milon, courageux, tranquille, est plus intéressant dans sa noble contenance que ne l'est Cicéron en suppliant pour lui. Antoine ne fait que lire le testament de César, et cet exposé simple de ses dernières volontés en faveur du peuple romain remplit ce peuple d'indignation et de fureur contre les meurtriers¹. » Cette observation restreint beaucoup le précepte général exprimé par Horace :

. Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi².

Quoi qu'il en soit, le pathétique direct domine dans l'éloquence, et l'emploi en est soumis à des règles qu'il faut indiquer sommairement.

Dans le pathétique direct, la première condition pour exciter les passions qu'on exprime, c'est de les éprouver. L'émotion réelle a un accent de vérité auquel on ne se

1. Dans le même chapitre, Marmontel éclaircit sa pensée par de nouveaux exemples : « Lorsque Iphigénie veut consoler son père qui l'envoie à la mort, elle nous arrache des larmes; lorsque les enfants de Médée caressent leur mère, qui médite de les égorger, on frémit. Voyez un berger et une bergère jouer sur l'herbe et près de fouler un serpent qu'ils n'aperçoivent pas; voyez une famille tranquillement endormie dans une maison que la flamme enveloppe : voilà l'image du pathétique indirect. »

2. Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez. BOILEAU.

Le passage d'Horace que nous citons n'a pas exactement ce sens. Il signifie seulement : « Si vous voulez que je pleure, soyez d'abord vous-même pénétré de douleur. » Ce qui est plus vrai. En effet les pleurs ne sont pas nécessaires, et seraient souvent impuissants à arracher des larmes. Ce qu'il faut, c'est la douleur vraie.

méprend pas. La feinte, au contraire, se découvre bientôt, et l'orateur qui joue l'indignation, qui simule la chaleur, n'est plus qu'un déclamateur et un comédien, car on voit qu'il exagère et qu'il ment.

La sincérité dans la passion ne suffit pas; il faut qu'elle se produise en temps convenable et dans une juste mesure.

Si l'orateur n'a pas suffisamment préparé l'esprit de son auditoire, s'il laisse éclater la passion qui l'anime quand ceux qui l'écoutent sont encore de sens rassis, non-seulement ces mouvements prématurés manqueront leur effet, mais ils produiront un effet contraire; cette chaleur soudaine paraîtra ridicule à l'auditeur de sang-froid. Qu'on se figure un homme ivre présidant une société de tempérance, ou, comme dit Cicéron, *vinolentus inter sobrios*. On ne souffle pas sur le bois avant d'y avoir mis l'étincelle qui doit l'enflammer.

Le degré de la passion se mesure à l'importance du sujet qu'on traite et au caractère de l'assemblée devant laquelle on parle.

Les grands mouvements ne conviennent pas aux petites affaires : ce serait, dit Quintilien, chausser le cothurne à un enfant, et lui mettre en main la massue d'Hercule.

Le ton pathétique, le diapason de l'éloquence, si l'on peut parler ainsi, ne sera pas le même devant une réunion de personnages graves ou devant les masses populaires. Les orateurs anglais changent de ton lorsqu'ils ont à parler ou à la tribune parlementaire ou sur la place publique. Les missionnaires ont des mouvements plus ou moins passionnés s'ils haranguent en plein air ou s'ils prêchent dans les temples. Le sentiment des convenances indique, en pareil cas, la limite qu'il faut atteindre et qu'on ne franchit pas impunément.

Ainsi, dans l'emploi des passions, il faut considérer, indépendamment de la passion elle-même, qui doit être

sincère, les circonstances de temps, de lieu et de personnes, qui en modifieront l'expression.

La disposition.

La *disposition* commence où finit l'invention : « La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage, dit Pascal, est de savoir celle qu'il faut mettre la première. »

Disposer un sujet, c'est déterminer l'ordre des parties dont il se compose; cet ordre n'est pas arbitraire, et il doit être tel, que chacune des parties occupe la place la plus favorable à l'effet général de l'ensemble : dans le genre oratoire, les besoins de la cause qu'on défend doivent servir de règle. Démosthène montre clairement l'importance de la disposition, lorsqu'il refuse de suivre dans sa défense¹ la marche que son adversaire a tracée.

L'art de la disposition consiste à mettre de l'ensemble dans le tout et de la proportion dans les parties².

Buffon, dans son Discours sur le style, montre, à plusieurs reprises, la nécessité de travailler sur un plan bien arrêté dans l'esprit : « Sans cela, dit-il, le meilleur écrivain s'égare; sa plume marche sans guide, et jette à l'aventure des traits irréguliers et des figures discordantes. » Plus loin, il ajoute : « C'est faute de plan, c'est pour n'avoir pas assez réfléchi sur son objet, qu'un homme d'esprit se trouve embarrassé, et ne sait par où commencer à écrire. Il aperçoit à la fois un grand nombre d'idées; et, comme il ne les a ni comparées ni subordonnées, rien ne le détermine à préférer les unes aux autres : il demeure donc dans la perplexité. Mais lorsqu'il se sera fait un plan, lorsqu'une fois il aura rassemblé et mis en ordre toutes les pensées essentielles à son sujet, il s'apercevra aisément de l'instant

1. *Discours sur la couronne.*

2. ANDRIEUX, *Cours de Belles-Lettres.*

auquel il doit prendre la plume; il sentira le point de maturité de la production de l'esprit; il sera pressé de la faire éclore; il n'aura même que du plaisir à écrire; les idées se succéderont aisément, et le style sera naturel et facile; la chaleur naîtra de ce plaisir, se répandra partout, et donnera la vie à chaque expression; tout s'animera de plus en plus; le ton s'élèvera, les objets prendront de la couleur, et le sentiment, se joignant à la lumière, l'augmentera, la portera plus loin, la fera passer de ce qu'on a dit à ce que l'on va dire, et le style deviendra intéressant et lumineux. »

Ce passage, qu'on ne saurait trop méditer, indique clairement l'influence de l'invention et de la disposition sur l'élocution. L'importance de ces deux premières phases de tout travail littéraire a aussi inspiré ce mot si connu de Ménandre : « Ma pièce est achevée, je n'ai plus que les vers à faire. »

Si la disposition des parties est indispensable avant d'écrire, la nécessité s'en fait sentir plus impérieusement encore pour un discours qui doit être improvisé. Ici le ressort de la parole est dans l'enchaînement des idées qui en assurent la continuité et la progression : si le lien qui les unit n'est pas naturel, l'impulsion, au lieu de s'accélérer par le mouvement, se ralentira à tous les points de jonction forcée, et si quelqu'un des anneaux de cette chaîne artificielle vient à se détacher, l'orateur est exposé à ne pouvoir renouer le fil interrompu de ses idées; si, au contraire, il a formé dans son esprit un ensemble vivant, un tout fortement lié, l'ordre visible de ses pensées lui donnera de la sécurité, la sécurité doublera ses forces, et toute la puissance de son génie passera dans ses paroles. Un discours public est comme une bataille, dont il faut à l'avance tracer le plan si on la veut gagner. Les grands orateurs savent, comme les généraux, qu'il faut laisser peu de chose

au hasard, et que la fortune se range du côté de la force unie à la prudence.

Les diverses parties du discours.

Dans le genre oratoire, on sait qu'il faut entrer en matière de manière à fixer l'attention et à captiver la bienveillance de l'assemblée; qu'après ce prélude, qui doit conduire au sujet, il faut exposer le sujet lui-même, qu'on divise si la division importe à la clarté; qu'ensuite il faut mettre en évidence ses moyens d'attaque et de défense, et les appuyer par des preuves; prévoir ou repousser les arguments de son adversaire, et conclure de telle sorte que l'esprit de l'auditeur, éclairé et réchauffé, demeure sous l'impression de tous les moyens qui ont été employés pour le convaincre et pour l'émouvoir.

Ces différentes parties du discours prennent le nom d'*exorde*, de *proposition*, de *division*, de *narration*, de *confirmation*, de *réfutation* et de *péroraison*¹. Nous allons les passer en revue dans l'ordre où on les range habituellement.

1. Cette division est si naturelle, qu'on la retrouve dans les discours les plus simples et les moins étendus. Voici ce qu'écrivait à ce sujet un ancien professeur de l'Université, dont la mémoire m'est chère à plus d'un titre : *nulli flebilior quam mihi* : « Un enfant a-t-il quelque chose à demander à ses parents ou à ses maîtres, il les abordera d'un air gracieux et soumis, il leur adressera quelque parole agréable et flatteuse, il s'informera de leur santé. Après cet *exorde*, il hasardera sa *proposition* : il demandera un congé, une promenade, une exemption de devoir; pour peu qu'on hésite, il fera valoir sa bonne conduite, son travail, ses succès; il promettra de redoubler de diligence : telle sera sa *confirmation*. Si on lui fait quelques objections, il ne manquera pas de les *réfuter*; enfin, si l'on paraît encore indécis, il rassemblera ses raisons dans une *péroraison*, il leur donnera plus de force par ses caresses ou par ses larmes; il suivra la même marche que l'orateur, parce que cette marche est celle de la nature. »
J. B. GERUZEZ, *Traité sur la langue française*.

L'exorde.

Le but de l'exorde est de préparer l'auditeur à écouter avec attention et bienveillance la suite du discours. C'est le lieu des précautions oratoires; car rien ne serait plus difficile que de détruire les fâcheuses impressions d'un début¹.

Le caractère de l'exorde dépend de la situation des esprits dans l'auditoire, de la nature du sujet et du caractère même de l'orateur.

L'exorde peut être tiré de la situation particulière de l'orateur ou de la composition de l'assemblée; mais, le plus souvent, il doit se rapporter au sujet lui-même et y conduire naturellement.

Il sera conçu et ordonné de manière à présenter sous un jour favorable la personne de l'orateur et le sujet qu'il traite; il devra faire sentir la probité et la modestie de celui qui prend la parole, et l'importance de la cause, pour captiver la bienveillance et l'attention de ceux dont le suffrage fera le succès du discours.

La forme de ce début devra aussi donner une idée avantageuse du talent de l'orateur. Les anciens y apportaient tant de soin, qu'ils écrivaient et savaient de mémoire l'exorde, tandis qu'ils improvisaient le reste du discours; on pense même qu'ils faisaient provision de morceaux de ce genre, pour choisir, sous l'impression de l'assemblée, celui qui leur paraîtrait le plus convenable. Les œuvres de Démosthène, qui contiennent un certain nombre d'exordes détachés, légitiment cette conjecture.

1. « L'instinct de la nature enseigne à prendre d'abord un air, un ton modeste avec ceux dont on a besoin. L'envie naturelle de captiver ses juges et ses maîtres, le recueillement de l'âme profondément frappée qui se prépare à déployer les sentiments qui la pressent, sont les premiers maîtres de l'art. » VOLTAIRE.

Le ton de l'exorde est habituellement simple et tempéré, pour être en rapport avec la disposition des esprits, qu'aucune circonstance extérieure n'a encore émus. Mais il peut être solennel et magnifique, si le lieu de l'assemblée et le choix du sujet comportent la solennité et la magnificence des paroles; il pourra même être véhément, si des passions ardentes agitent déjà l'auditoire.

Lorsque Bossuet monte en chaire dans un temple dont la funèbre décoration est déjà un signe de deuil, et devant une illustre assemblée que la mort d'une reine infortunée a pénétrée d'avance de la pensée du néant de l'humanité et de la toute-puissance de Dieu, il peut sans crainte débiter ces magnifiques paroles : « 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 de terribles leçons, » etc.

Lorsque Catilina vient braver les ressentiments du sénat et s'asseoir au milieu de cette assemblée dont il a conjuré la ruine, Cicéron, témoin de l'effroi et de l'horreur qu'inspire l'audacieux conspirateur, peut donner cours à son indignation et s'écrier : « Jusques à quand enfin, Catilina,
« abuseras-tu de notre patience? combien de temps encore
« serons-nous le jouet de ta fureur? » etc. Car cette véhémence apostrophe grondait déjà dans toutes les consciences avant de s'échapper de la bouche de l'orateur.
— Ce genre d'exorde s'appelle exorde *ex abrupto*¹.

1. Ce genre d'exorde est fréquent dans les tragédies où la passion éclate en transports violents. Ainsi Camille, dans l'*Horace* de Corneille, s'écriera tout d'abord :

Rome, l'unique objet de mon ressentiment, etc. ;

et Clytemnestre, dans l'*Iphigénie* de Racine :

Vous ne démentez point une race funeste, etc.

Ainsi, la convenance est la loi suprême de l'exorde, qui peut être tempéré, solennel ou véhément, mais qui doit toujours répondre à la disposition actuelle des esprits, à la nature du sujet, au caractère de l'orateur. Le succès du début n'a pas seulement pour effet de préparer la faveur de l'auditoire, il met l'orateur en possession de toute sa force par l'assurance qu'il lui donne : *Dimidium facti qui cœpit habet*¹.

La proposition.

La proposition est le sommaire clair et précis du sujet : dans le plaidoyer, elle expose le point litigieux ; dans le sermon, elle énonce la vérité qui doit être développée, et dans le discours politique, la question qui sera débattue. Elle est simple ou complexe comme le sujet lui-même.

« Toutes les fois que la proposition est composée, ou qu'étant simple, elle doit être prouvée, d'abord par tel moyen, ensuite par tel autre, il y a division². » La division est le partage du discours en divers points qui seront traités successivement.

On a tout dit sur la proposition en la définissant ; il n'en est pas de même de la division, dont il faut indiquer les règles.

La division.

Une bonne division doit être entière, c'est-à-dire embrasser tout le sujet ; distincte, c'est-à-dire que ses différents membres ne puissent rentrer les uns dans les autres ; progressive, de telle sorte que le premier point soit comme un degré qui conduise au second, et le second au troisième ; naturelle, car, puisqu'elle est destinée à répandre la clarté, si elle était forcée et artificielle, elle irait contre son but.

1. HORACE. « Qui a commencé a fait la moitié de sa tâche. »

2. LE CLERC, *Rhétorique*.

Chacun des points de la division peut se subdiviser d'après les règles précédentes; mais ici l'écueil est bien près de l'usage, car l'extrême division engendre la confusion : *Confusum est quidquid in pulverem sectum est*¹.

Le plus renommé des orateurs chrétiens pour la clarté et la solidité ingénieuse des divisions, c'est Bourdaloue : on pourrait citer en ce genre le début de la plupart de ses discours. Toutefois, c'est à Bossuet que j'emprunterai un exemple, dans lequel nous trouverons une proposition nette et précise, suivie d'une division entière, distincte, progressive et naturelle : je la tire de son *Sermon sur la justice*.

Proposition. « Si la justice est la reine des vertus morales, elle ne doit point paraître seule : aussi la verrez-vous, dans son trône, servie et environnée des trois excellentes vertus que nous pouvons appeler ses principales ministres, la constance, la prudence et la bonté. »

Division. « La justice doit être attachée aux règles, autrement elle est inégale dans sa conduite; elle doit connaître le vrai et le faux dans les faits qu'on lui expose, autrement elle est aveugle dans son application; enfin, elle doit se relâcher quelquefois et donner quelque lieu à l'indulgence, autrement elle est excessive et insupportable dans ses rigueurs. La constance l'affermite dans les règles, la prudence l'éclaire dans les faits, la bonté lui fait supporter les misères et les faiblesses; ainsi la première la soutient, la seconde l'applique, la troisième la tempère : toutes trois la rendent parfaite et accomplie par leur concours. »

Dans le premier de ses *Dialogues sur l'éloquence*, Fénelon parle d'un prédicateur qui, le jour des Cendres, avait pris pour texte de son sermon le verset : *Cinerem tanquam*

1. « Tout ce qui est réduit en poussière est confus. »

*panem manducabam*¹, et qui en avait tiré la division suivante : « Cette cendre, quoiqu'elle soit un signe de pénitence, est un principe de félicité; quoiqu'elle semble nous humilier, elle est une source de gloire; quoiqu'elle représente la mort, elle est un remède qui donne l'immortalité. » — L'obscurité et l'affectation de cette division à antithèses symétriques inspire au judicieux écrivain les réflexions suivantes : « Quand on divise, il faut diviser simplement, naturellement : il faut que ce soit une division qui éclaircisse, qui range les matières, qui se retienne aisément et qui aide à retenir tout le reste; enfin, une division qui fasse voir la grandeur du sujet et de ses parties. Tout au contraire, vous voyez ici un homme qui entreprend d'abord de vous éblouir, qui vous débite trois épigrammes ou trois énigmes, qui les tourne et retourne avec subtilité; vous croyez voir des tours de passe-passe. »

La multiplicité des divisions et des subdivisions ramène la confusion que la division est destinée à détruire, et elle fatigue l'esprit qui demande à être soulagé. Ce vice n'est nulle part plus sensible que dans le discours prononcé par le docteur Jean Petit (1408) pour l'apologie du duc de Bourgogne, meurtrier du duc d'Orléans². La majeure vraiment monstrueuse de ce discours, divisée d'abord en quatre parties, se subdivise presque à l'infini; et pour en donner une idée, il suffira de dire que la troisième des huit vérités destinées à éclairer la quatrième partie de la majeure s'appuie sur douze autorités tirées, en l'honneur des douze apôtres (trois par trois pour plus de symétrie), de la philosophie, de la théologie, des lois civiles et de l'Écriture sainte. Quel moyen de ne pas s'égarer dans un pareil labyrinthe?

1. « Je mangeais de la cendre en guise de pain. »

2. On peut lire ce discours dans la *Chronique* de MONSTRELET ou dans l'*Histoire des ducs de Bourgogne*, par M. DE BARANTE.

La narration.

On donne le nom de *narration* soit au récit rapide, soit au tableau détaillé des circonstances d'un fait. La narration doit être assortie au but qu'on se propose d'atteindre. Le poète qui veut plaire, l'historien qui veut instruire, l'orateur qui veut convaincre, ne raconteront point de la même manière.

La *narration poétique* admet tous les ornements propres à charmer l'imagination ; la *narration historique*, dans sa noble simplicité, se contente de présenter avec exactitude l'enchaînement réel des faits ; la *narration oratoire*, tout en respectant la vérité, les dispose dans un jour favorable à l'intérêt de la cause que l'orateur défend.

Les qualités communes à tous les genres de narration sont la clarté et l'intérêt : la clarté naîtra de l'ordre et de l'enchaînement naturel des circonstances ; l'intérêt tient à l'art d'éveiller la curiosité et de ne la satisfaire qu'au terme du récit.

Cicéron veut que la narration oratoire soit courte, claire et vraisemblable. La brièveté est une qualité relative, elle est subordonnée à l'importance et au nombre des circonstances ; on ne l'atteint pas en employant peu de mots, mais en exposant les parties essentielles du fait avec précision. Tous les détails inutiles sont des longueurs, quelle que soit la précision du langage. Rien n'est plus fastidieux que ces conteurs qui ne vous font grâce d'aucun détail de lieu, de temps et de costume, et qui s'arrêtent à chaque instant quand l'auditeur est impatient d'arriver au but. Ce n'est pas toujours qu'ils prodiguent les mots, car ils peuvent être précis dans leurs paroles, quoique prolixes dans leurs récits. « Soyez vif et pressé dans vos narrations, » a dit Boileau : et, s'il eût entendu par là pressé d'arriver.

il aurait donné comme conseil l'éloge d'Horace sur Homère : *Semper ad eventum festinat*¹. Le modèle de la brièveté dans la narration sera toujours l'héroïque bulletin de César : *Veni, vidi, vici*².

« La narration sera claire, dit Marmontel d'après Cicéron, si les faits y sont à leur place et dans leur ordre naturel ; s'il n'y a rien de louche, rien de détourné, point de digression, rien d'oublié que l'on désire, rien au delà de ce qu'on veut savoir : car les mêmes conditions qu'exige la brièveté, la clarté les demande ; et si une chose n'est pas bien entendue, souvent c'est moins par l'obscurité que par la longueur de la narration. Il ne faut pas non plus y négliger la clarté des mots en eux-mêmes et la lucidité de l'expression en général ; mais c'est une règle commune à tous les genres de discours. Quant à la vraisemblance, elle consiste à présenter les choses comme on les voit dans la nature ; à observer les convenances relatives au caractère, aux mœurs, à la qualité des personnes ; à faire accorder le récit avec les circonstances du lieu, de l'heure où l'action s'est passée, et l'espace de temps qu'il a fallu pour l'exécuter ; à s'appuyer de la rumeur publique et de l'opinion même des auditeurs. »

Toutes ces règles sont fondées en raison, et Cicéron les a observées dans la narration du meurtre de Clodius, qu'on citera éternellement comme un modèle : elle a cette brièveté qui n'exclut ni les développements ni les ornements, mais qui rejette tout ce qui serait superflu ; elle est claire, parce que les faits s'y enchainent naturellement ; elle est vraisemblable, parce qu'elle n'offre rien de contradictoire ; elle est intéressante, parce qu'elle peint fidèlement, et qu'elle soutient l'attention jusqu'au récit de la catastrophe qui la ter-

1. « Il se hâte toujours vers le dénoûment. »

2. « Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu. »

mine. Mais son principal mérite, comme moyen judiciaire, c'est de préparer la démonstration de l'innocence de Milon en établissant le cas de légitime défense.

Dans le genre judiciaire, la narration est habituellement le prélude et le germe de la preuve ; quelquefois elle forme la preuve elle-même, comme dans les discours contre Verrès, dont la culpabilité est démontrée par le récit successif des faits ; dans le genre délibératif, elle se lie à la discussion, dont elle prépare les conclusions ; dans le genre démonstratif, elle est le fonds même du discours ; elle a rarement place dans le sermon, qui n'est souvent que le développement d'une vérité morale ou religieuse.

La confirmation.

La *confirmation* est la partie du discours qui contient le développement du sujet ; dans le genre judiciaire, elle est le lieu de l'argumentation. L'exorde, la proposition et la division n'étaient qu'un prélude avant d'entrer en matière ; la confirmation est le corps même et la substance du discours. Dans le genre délibératif, elle se compose de l'ensemble des motifs qui doivent amener la décision ; dans le genre démonstratif, elle comprend le récit des faits qui justifient le blâme ou l'éloge, et elle se fond avec la narration ; dans le genre religieux, elle contient le développement des différents points que renferme la division du discours.

Les conseils que nous allons exposer se rapportent plus spécialement à la confirmation judiciaire, dans laquelle il faut surtout considérer le choix et l'arrangement des preuves, la manière de les traiter et de les lier.

Le premier soin de l'orateur doit être de choisir, entre les preuves qui se présentent à son esprit, celles qui laissent le moins de prise au doute et à la réfutation ; il faut qu'il

les pèse, et non qu'il les compte : *ponderantur, non numerantur*¹. Une multitude de preuves peu concluantes nuit plus qu'elle ne sert; car, lorsqu'on voit l'orateur insister sur un argument de médiocre valeur, on suppose qu'il a peu de ressources, et on va jusqu'à suspecter les raisons solides qui se trouvent en pareil voisinage : la faiblesse des unes fait tort à la force des autres, et on peut dire contre le proverbe : « Ce qui abonde vicie. » Il faut écarter, autant que possible, les raisons qui contiennent un mélange de bien et de mal; car le mal frappe plus que le bien. Qu'on se garde surtout d'employer les arguments qui peuvent se rétorquer; car rien ne blesse plus sûrement que les traits qui reviennent sur ceux qui les ont lancés.

L'ordre des preuves n'est ni absolu ni arbitraire, mais relatif à la cause qu'on traite et aux dispositions de l'auditoire. La spéculation pure admet deux ordres de bataille, qui paraissent également favorables au succès : le premier consiste à ranger les preuves dans une série progressive, de telle sorte que la conviction entamée par la première soit continuée par celles qui suivent et achevée par la dernière. Dans ce cas, il faut non-seulement frapper toujours juste, mais redoubler de force à mesure qu'on avance. L'autre tactique, qu'on appelle homérique, parce qu'elle est conforme à la disposition des troupes de Nestor dans l'Iliade, consiste à placer en tête quelques arguments puissants propres à commencer la victoire; au centre, des preuves médiocres, mais capables de maintenir l'avantage déjà obtenu, et à réserver pour le dernier coup les armes les plus redoutables de la dialectique. Il est clair que l'emploi des raisons médiocres n'est légitime que si, n'affaiblissant pas celles qui précèdent, elles prêtent de la force à celles qui suivront.

1. QUINTILIEN, *Institutions oratoires*

On a fort bien remarqué que la puissance des arguments dépend moins de leur force réelle que de la disposition des esprits : aussi l'orateur habile devra-t-il être toujours prêt à modifier son plan sur le terrain même, et selon l'effet qu'il aura produit ; c'est seulement en présence de l'ennemi, c'est-à-dire des résistances qu'il faut vaincre, que l'orateur connaîtra le véritable moyen de triompher. C'est pour cela qu'il doit être armé de toutes pièces, et que son attention, sans cesse éveillée, doit mesurer les avantages obtenus, calculer la portée des traits qu'il tient en réserve et le point précis où leur emploi sera le plus profitable ; et s'il en est qui n'aient point produit leur effet faute d'à-propos, il les reprendra en temps utile et dans une charge nouvelle. Voilà bien des métaphores empruntées à l'art de la guerre, mais elles sont à leur place ; car l'éloquence est une véritable stratégie, et le barreau, comme la tribune, est un champ de bataille.

Les preuves demandent à être traitées selon leur valeur : il faut insister sur celles dont la force est irrésistible, et glisser légèrement sur celles qui n'ont qu'une faible importance. L'art consiste à leur donner un volume qui soit en raison directe de leur poids. Ce n'est pas tout : il est bon d'isoler les arguments qui peuvent faire par eux-mêmes une grande impression, et de grouper ceux qui paraîtraient trop faibles pris isolément. « Les uns, dit Quintilien, agissent comme la foudre ; les autres, comme la grêle. »

Il ne suffit pas de traiter les preuves selon leur importance et de les classer dans l'ordre le plus convenable ; mais il faut passer naturellement de l'une à l'autre, à l'aide de transitions, véritables articulations du langage qui donnent de la souplesse et de l'élégance aux mouvements de l'argumentation.

L'amplification.

L'argumentation trouve les preuves, la confirmation les dispose, l'*amplification* les développe ; ces trois parties se rapportent, la première à leur valeur propre, la seconde à leur enchaînement, la troisième à leur étendue.

Amplifier, c'est donner aux preuves des proportions convenables. Il ne faut pas prendre ce mot d'amplification dans le sens défavorable que lui ont donné les œuvres des rhéteurs novices et des déclamateurs ; il ne faut pas même le prendre exclusivement comme signe d'un développement étendu ; ce qui caractérise l'amplification, c'est la proportion, c'est le rapport exact entre la puissance et la forme de l'argument.

Cette expression d'amplification s'applique à l'argumentation oratoire en contraste avec l'argumentation purement scientifique, dont les habitudes sévères n'admettent aucun ornement.

Développer ou amplifier une preuve, c'est donner au raisonnement la meilleure forme possible ; c'est mettre en relief toute sa force, et non la délayer par l'abondance des mots. Voici la définition qu'en donne Cicéron : *Est amplificatio gravior quædam affirmatio quæ motu animorum conciliet in dicendo fidem*¹. Ainsi, elle a pour but et elle doit avoir pour effet de faire pénétrer plus avant la vérité par l'attention qu'elle excite et le mouvement qu'elle cause.

L'amplification réussit surtout par la progression de l'accumulation ; ainsi l'orateur romain² rend sensible l'énormité du crime de Verrès, dans le supplice de Gavius, par

1. « L'amplification est une sorte d'affirmation plus puissante qui amène la persuasion par l'émotion des âmes. »

2. CICÉRON, *Discours contre Verrès sur les supplices*.

l'amplification suivante : *Facinus est vinciri civem romanum; scelus verberari; prope parricidium necari : quid dicam in crucem tollere?* « Mettre aux fers un citoyen romain, c'est un attentat; le frapper, un crime; le tuer, c'est presque un parricide : quel nom donner au supplice de la croix? » — Dans la *Ménippée*, l'orateur du tiers état, d'Aubray, amplifie les méfaits du peuple de Paris contre Henri III avec non moins d'éloquence : « Tu n'as pu supporter ton roi débonnaire, si facile, si familier, qui s'était rendu comme citoyen et bourgeois de ta ville, qu'il a enrichie, qu'il a embellie de somptueux bâtiments, accrue de forts et de superbes remparts, ornée de privilèges et d'exemptions honorables; que dis-je, pu supporter? c'est bien pis, tu l'as chassé de sa ville, de sa maison, de son lit! Quoi! chassé? tu l'as poursuivi! Quoi! poursuivi? tu l'as assassiné, canonisé l'assassinateur, et fait des feux de sa mort! » — Ces deux passages tirent leur effet du contraste de la condition des victimes et du traitement qu'elles ont éprouvé, de l'énumération et de la progression des griefs.

« Quoiqu'en général l'amplification emporte l'idée d'une preuve développée avec une certaine abondance, la meilleure amplification est celle qui donne au raisonnement plus de grâce ou de force. Si l'orateur a rempli cet objet en peu de mots, il a vraiment et solidement amplifié; si, au contraire, il a noyé sa pensée dans un déluge de paroles, il a énervé son style et fait tout autre chose qu'amplifier; craignez ce verbiage¹. »

Il convient de remarquer que l'amplification n'est pas une partie du discours, puisqu'elle n'est autre chose que la manière de traiter les preuves contenues dans la confirmation et la réfutation. Il semble même qu'elle se rattache

1. LE CLERC, *Rhétorique*.

plus naturellement à l'élocution qu'à la disposition, car elle consiste surtout à trouver et à exprimer le véritable rapport de la parole à la pensée.

La réfutation.

La *réfutation* contient la réponse aux objections déjà faites ou prévues de l'adversaire; elle combat les moyens qu'on a opposés ou qu'on peut opposer au succès de la cause. Sa place dans la disposition n'est pas constante, car elle peut précéder, accompagner ou suivre la confirmation.

En effet, l'orateur peut sentir le besoin de repousser avant tout les arguments de son adversaire, surtout si son discours est une réplique, et s'il voit que les raisons alléguées ont fait impression sur l'esprit des juges; alors la réfutation prendra place immédiatement après la division; ou bien l'attaque et la défense sont tellement mêlées, que l'orateur ne peut faire un pas sans attaquer et repousser en même temps, et alors la réfutation se mêle à la confirmation; ou bien, les moyens de l'adversaire n'étant que des objections de peu de valeur, on peut, en montrant combien elles sont faibles, faire de la réfutation un dernier coup qui complète une victoire déjà assurée. Ainsi la réfutation est ou prélude, ou partie, ou complément de la confirmation.

Quelle que soit sa place, son rôle est toujours le même: elle doit frapper d'impuissance les moyens de la partie adverse.

Pour réfuter, il faut montrer ou que l'adversaire s'est trompé sur les faits, ou qu'il a posé de faux principes, ou que de principes vrais il a tiré de fausses conséquences.

On prouve la fausseté des faits, ou du moins on ébranle la certitude de leur existence, en attaquant soit le témoignage, si celui qui affirme est suspect de mauvaise foi ou d'incapacité, soit le fait lui-même, s'il présente des cir-

constances contradictoires. Le fait étant détruit, les conséquences tombent d'elles-mêmes.

On détruit l'autorité des principes, si on peut en opposer d'autres qu'une raison droite avouera de préférence, ou si on montre leur fausseté par l'absurdité des conséquences qui en découlent. La ruine du principe entraîne celle des arguments qu'on en a tirés.

Si les conséquences sont mal déduites, il faudra montrer qu'elles ne sont pas contenues dans le principe; mais, pour le reconnaître plus facilement, il est utile d'avoir étudié les sources habituelles des faux raisonnements et de s'être familiarisé avec les catégories du sophisme. La présomption de l'esprit nous porte volontiers à croire que les lumières de la raison démêlent sans difficulté les erreurs du raisonnement; mais, dans la pratique, le jugement ne saurait s'entourer de trop de précautions pour ne pas tomber dans les pièges que lui tendent la mauvaise foi, l'ignorance, les obscurités du langage, les passions, et ses propres instincts.

La plaisanterie est, dans l'occasion, un puissant moyen de réfutation. Un sarcasme piquant, lancé à propos, fera plus que les meilleures raisons; il déconcerte l'adversaire et le couvre de confusion.

Ridiculum acri

Fortius et melius magnas plerumque secat res. HORACE¹.

Mais l'emploi de ce moyen est périlleux. Cicéron, qui maniait si volontiers et si habilement la plaisanterie, en éprouva les inconvénients lorsqu'il entendit de la bouche sévère de Caton cette réplique laconique : *Lepidum habemus consulem*². On rit mal, si on ne rit pas le dernier.

1. Livre I, satire x. « Le ridicule tranche souvent mieux et plus énergiquement que la véhémence les grandes difficultés. »

2. « Nous avons un plaisant consul. »

Les sophismes. — Il n'y a qu'une seule voie pour arriver à la vérité par le raisonnement; il y en a une infinité pour arriver à l'erreur. Pour que la conclusion d'un raisonnement soit vraie, il faut que le point de départ ou le principe soit vrai et que la conséquence soit contenue dans le principe. Mais il arrive souvent qu'on admet comme vrais des principes faux, et souvent aussi qu'on en tire ce qu'ils ne renferment pas. Les raisonnements qui ont pour base un principe faux, et dans lesquels la conclusion est tirée régulièrement, ne sont pas des sophismes en tant qu'arguments; réguliers dans la forme, ils sont faux comme preuve. On peut les considérer comme des sophismes de raisonnement. Le raisonnement est encore sophistique s'il tend à prouver ce qui n'est pas en question.

Une déduction légitime tirera toujours l'erreur de l'erreur et la vérité de la vérité, tandis qu'une déduction irrégulière conduira indifféremment de l'erreur à la vérité et de la vérité à l'erreur; il suffit pour cela que la conséquence ne soit pas contenue dans le principe : comme ils ne sont pas unis l'un à l'autre par un rapport d'identité, la vérité de l'un n'implique pas la vérité de l'autre, et réciproquement; il se peut même que l'un et l'autre soient vrais, sans que le raisonnement cesse d'être un sophisme.

Les mauvais raisonnements prennent le nom de *sophismes* ou de *paralogismes*, suivant qu'ils ont pour principe la mauvaise foi ou la faiblesse de l'esprit.

Un argument est un sophisme ou un paralogisme toutes les fois que la conséquence n'est pas contenue dans les prémisses. On a ramené les sophismes à un certain nombre de chefs dont les dépendances sont très-nombreuses, grâce à la prodigieuse fécondité de l'esprit humain en matière d'erreurs.

Il y a trois sources principales de sophismes : 1° ou l'on prouve ce qui n'est pas en question; 2° ou l'on prouve la

question par la question; 5^o ou l'on ne prouve pas ce qui est en question. Dans le premier cas, les arguments prouvent autre chose que ce qu'il faut prouver; dans le second, les arguments ne prouvent rien; dans le troisième, ils prouvent mal.

Première classe. Dans cette première catégorie de sophismes, les arguments peuvent être irréprochables comme syllogismes, mais ils ne s'appliquent pas à la cause.

L'ignorance du sujet : sous le nom d'*ignoratio elenchi*, on comprend tous les raisonnements dans lesquels on impute à ses adversaires ce qu'ils n'adoptent pas ou ce qu'ils entendent dans un sens différent. Ce sophisme est fort commun dans tous les genres de polémique. On prête généreusement à ceux que l'on attaque des sentiments hors de toute raison, et l'on se donne ainsi beau jeu pour les convaincre d'absurdité. Ces combats à outrance contre des chimères sont trop commodes pour que les hommes de dispute consentent à y renoncer; et bien qu'on les ait comparés aux luttes du héros de Cervantès, qui du moins y allait de bonne foi, il n'est pas probable qu'on s'interdise à l'avenir ces faciles triomphes. La logique peut bien en montrer le ridicule et la vanité, mais elle prétendrait en vain à les faire passer de mode. On commet le même sophisme lorsqu'on s'évertue à prouver ce qui n'est pas contesté, comme, par exemple, lorsqu'on démontre l'excellence de la religion et l'utilité de l'ordre dans l'État, pour réfuter ceux qui attaquent les abus qui se seraient introduits dans la discipline religieuse ou dans l'administration de la chose publique. Le plus sûr moyen de résoudre ce sophisme si commun est de préciser rigoureusement la question, et d'y ramener de gré ou de force son adversaire.

Deuxième classe. Le genre de sophismes qui consiste à alléguer pour preuve ce qui est contestable, ou pour éclair-

cissement de la chose ce qui n'est que la chose elle-même, forme une seconde classe qui comprend la *pétition de principe* et le *cercle vicieux*.

La pétition de principe : dans ce sophisme, l'argument manque de point de départ ; il demande un principe (*petit principium*), et il n'en a pas. Comme le prétendu principe a lui-même besoin d'être prouvé, il n'est pas reçu à servir de preuve. Si, par exemple, on disait : « Les hommes ont d'abord vécu dans l'état sauvage, donc la société n'est pas naturelle à l'homme, » il y aurait pétition de principe, puisque la question est précisément de savoir si les hommes ont d'abord vécu dans l'état sauvage. On commet le même sophisme en donnant pour preuve d'une proposition un principe qui ne sera pas vrai si la proposition contestée est fausse, comme, par exemple, si l'on voulait prouver l'ignorance de tel médecin en vertu de l'ignorance de tous les médecins : car il ne sera pas vrai que tous les médecins soient ignorants, si tel médecin ne l'est pas ; ou bien encore si l'on voulait prouver la vanité de la philosophie en prétendant que toutes les sciences sont vaines : car il est clair que, si la philosophie n'est pas une science vaine, il sera faux que toutes les sciences soient vaines. En un mot, il y a pétition de principe toutes les fois que la majeure d'un argument n'est ni évidente par elle-même ni démontrée.

Le cercle vicieux : la pétition de principe prend le nom de *cercle vicieux* lorsque la proposition donnée comme preuve n'est autre chose que la conséquence elle-même : comme si l'on croyait prouver que la peine de mort est illégitime en disant que la société n'a pas le droit de faire mourir un de ses membres. Il y a encore cercle vicieux lorsque nous nous payons de mots pour expliquer des phénomènes dont la cause réelle est inconnue. Molière s'est moqué avec raison de cette illusion des faux savants, lors-

qu'il fait répondre au récipiendaire de la grotesque cérémonie du *Malade imaginaire*¹ : *Opium facit dormire quia est in eo virtus dormitiva, cujus est natura sensus assoupire.*

Troisième classe. La troisième classe comprend les sophismes dans lesquels la conséquence ne se rattache pas rigoureusement aux prémisses et présente plusieurs cas particuliers qui forment des espèces distinctes. Nous pouvons en citer quelques-uns.

L'erreur sur la cause (non causa pro causa) : les sophismes de cette classe ne sont, au fond, que des jugements d'analogie et d'induction. Ainsi, il arrive souvent que nous concluons, de la succession de deux faits, un rapport imaginaire de cause et d'effet. L'art des augures, des aruspices et des astrologues reposait tout entier sur cette base, car il n'y a aucun rapport réel entre le vol des oiseaux, l'état des entrailles des victimes, la conjonction des planètes et l'avenir. Aussi La Fontaine dit-il excellemment en parlant de Dieu :

Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles²?

Virgile est aussi poétique, mais moins judicieux lorsqu'à propos de la mort de César il s'écrie :

. Solem quis dicere falsum
Audeat³?

car il n'y a rien de commun entre le soleil qui s'éclipse et un héros qui meurt.

On se trompe de la même manière lorsqu'on attribue ses revers ou ses succès à la présence des comètes ou à

1. Le *Malade imaginaire*, troisième intermède.

2. Livre II, fable 13.

3. *Géorgiques*, livre I. Delille traduit ainsi ce passage :

Qui pourrait, ô soleil! t'accuser d'imposture?

l'influence malheureuse de certains jours, de certaines personnes ou de certains nombres. C'est le principe de causalité qui est la source de toutes ces erreurs; nous croyons, et nous avons raison de croire, que tout fait se rattache à une cause; mais nous nous trompons dans l'application de ce principe. Ce sophisme est plus commun et plus dangereux dans l'ordre moral. Il est la source de beaucoup d'imputations calomnieuses. C'est ainsi qu'on dénature les intentions de ses ennemis et qu'on prête à leurs déterminations des causes imaginaires. La *Logique* de Port-Royal donne de nombreux exemples de ces sophismes de la passion : « Un homme de lettres se trouve de même sentiment qu'un hérétique sur une matière de critique indépendante des controverses de la religion : un adversaire malicieux en conclura qu'il a de l'inclination pour les hérétiques; mais il le conclura témérairement et malicieusement, parce que c'est peut-être la raison et la vérité qui l'engagent dans ce sentiment. Un écrivain parlera avec quelque force contre une opinion qu'il croit dangereuse; on l'accusera sur cela de haine et d'animosité contre les auteurs qui l'ont avancée; mais ce sera injustement et témérairement, cette force pouvant naître de zèle pour la vérité aussi bien que de haine contre les personnes¹. »

Le dénombrement imparfait : ce sophisme est un écueil contre lequel les esprits, même les meilleurs, viennent souvent échouer. On analyse un sujet d'une manière incomplète, et l'on croit en posséder tous les éléments, tandis qu'il en manque quelques-uns. Cette sorte d'analyse, que les bornes de notre esprit rendent si fréquente en faussant le point de départ de la déduction, conduit nécessairement à une conclusion erronée. C'est le défaut d'un grand nombre

1. *Logique*, III^e partie, ch. XIX. On ne saurait trop méditer cet admirable chapitre, qui est un chef-d'œuvre de bon sens et de saine morale.

de dilemmes dans lesquels on réduit la question à deux hypothèses, tandis que l'on en pourrait faire un plus grand nombre. On suppose qu'il n'y a que deux issues, dont on ferme fièrement le passage à son adversaire, et l'on triomphe faussement pendant que celui-ci s'échappe librement par une troisième et se retourne sans peine contre son prétendu vainqueur. C'est ainsi que l'on dirait : « Vous êtes chrétien ou vous êtes païen : si vous êtes chrétien, croyez aux mystères de la foi ; si vous êtes païen, croyez à Jupiter ; » mais comme on peut être, en dehors de ces deux hypothèses, mahométan, déiste, sceptique, etc., il est clair que l'argument n'est pas concluant.

Conclure du particulier au général ou du général à l'universel (fallacia accidentis) : ce sophisme consiste à tirer d'un fait particulier une conclusion générale. « Un tel a été de mauvaise foi hier : donc, il le sera demain, et tous les jours, et dans toutes les circonstances à l'avenir. Les nuages se résolvent quelquefois en pluie : donc, il pleuvra toutes les fois que le ciel sera chargé de nuages. Tel peuple s'est soulevé à telle époque : donc il se soulèvera encore. Il y a des savants qui commettent de lourdes bévues en histoire, en géographie : donc, tous ceux qui s'occupent d'histoire et de géographie sont capables de prendre les rêveries d'un romancier pour des événements réels, et des descriptions mensongères pour un tableau fidèle des lieux et du climat. » Ces exemples, qu'on pourrait multiplier à l'infini, sont des violations du principe logique qui défend de conclure du particulier au général. Nous trouvons dans une fable de Phèdre, traduite par La Fontaine¹, et dont la morale serait une source féconde d'iniquités, le type de ces conclusions téméraires ; c'est l'arrêt du singe terminant la contestation du Loup et du Renard :

1. Livre II, fable 3.

Je vous connais de longtemps, mes amis,
 Et tous deux vous pairez l'amende :
 Car toi, loup, tu te plains, quoiqu'on ne t'ait rien pris,
 Et toi, renard, as pris ce que l'on te demande.

Le plaidoyer de Valère contre Horace¹ renferme un sophisme de ce genre dans ces vers :

Arrêtez sa fureur, et sauvez de ses mains,
 Si vous voulez régner, le reste des Romains ;
 Il y va de la perte ou du salut du reste. CORNEILLE.

En effet, parce qu'Horace a tué Camille, il ne s'ensuit pas qu'il se prépare à faire un carnage général des Romains. Aussi le vieil Horace répond-il fort pertinemment pour réfuter ce sophisme :

On craint qu'après sa sœur il n'en maltraite d'autres !
 Sire, nous n'avons part qu'à la honte des nôtres,
 Et de quelque façon qu'un autre puisse agir,
 Qui ne nous touche point ne nous fait point rougir.

L'ambiguïté des mots : les mots, pris dans de fausses acceptions et en plusieurs sens dans le même argument, sont le principe d'un grand nombre de sophismes. Ainsi, passer du sens divisé au sens composé ou du sens composé au sens divisé, du sens relatif au sens absolu, c'est introduire deux termes au lieu d'un seul, et par conséquent fausser le raisonnement. Il n'est pas rare que, dans le discours, on emploie certains mots, en faisant mentalement abstraction d'une partie plus ou moins considérable de leur compréhension ; par exemple, lorsqu'on dit : « Les aveugles voient, les boiteux marchent droit ; » on ne veut pas dire que les aveugles soient encore aveugles, les boiteux, boiteux ; si les uns se servent de leurs yeux, les autres de leurs jambes, il est clair que les mots que l'on emploie

1. *Horace*, acte V, sc. 2.

ne signifient plus la chose qu'ils désignent ; si donc on se croyait en droit de conclure qu'on peut être aveugle et voir, boiter et marcher droit, on serait en plein sophisme, on commettrait une fausse composition. Ce serait tomber dans le sophisme contraire que de dire d'une manière absolue : « Les aveugles ne verront pas, les boiteux ne marcheront pas droit ; » car il est possible que, par la volonté de Dieu ou la puissance de l'art, les aveugles recouvrent la vue, que les boiteux reprennent l'usage de leurs jambes.

Voici maintenant un exemple du passage du sens relatif au sens absolu, tiré de Port-Royal : « Les épicuriens prouvaient que les dieux devaient avoir la forme humaine, parce qu'il n'y en a point de plus belle que celle-là, et que tout ce qui est beau doit être en Dieu. C'était mal raisonner : car la forme humaine n'est pas absolument une beauté, mais seulement au regard du corps ; et ainsi, n'étant une perfection qu'à quelque égard, et non simplement, il ne s'ensuit pas qu'elle doit être en Dieu parce que toutes les perfections sont en Dieu ; n'y ayant que celles qui sont simplement perfections, c'est-à-dire qui n'enferment aucune imperfection, qui soient nécessairement en Dieu. »

Tous les sophismes qui précèdent ont cela de commun, que la conclusion ne sort pas légitimement des prémisses. Il arrive toujours de deux choses l'une, ou que le principe n'a pas l'étendue qu'on lui suppose, ou qu'il n'est rien autre chose que la conclusion généralisée : dans ce dernier cas, le principe ne peut éclairer la conclusion, puisque sa lumière n'est qu'un reflet. L'art de démêler les sophismes ou de surprendre les vices du raisonnement consiste à voir si les propositions qui forment le raisonnement sont rigoureusement enchaînées, et si les mots qu'on y emploie sont toujours pris dans le même sens.

Il est bon de s'habituer à reconnaître ces sources des sophismes ; car, lorsqu'on a rattaché les erreurs du rai-

sonnement à un certain nombre de principes, il devient facile de saisir le point vulnérable d'un argument sous les artifices de la dialectique : ce point une fois dégagé, le masque tombe, et la logique peut faire triompher la vérité.

La péroraison.

La *péroraison* est l'achèvement et le couronnement du discours. Comme c'est d'elle surtout que dépend l'impression définitive, il faut, autant que possible, qu'elle résume toute la force de l'argumentation et qu'elle produise une émotion profonde : elle doit maîtriser tout ensemble la raison et le cœur.

Pour atteindre ce double but, la péroraison, dans le genre judiciaire, se compose habituellement de deux parties distinctes : la récapitulation et la péroraison proprement dite.

La *récapitulation* reproduit sommairement les preuves les plus importantes, qu'elle fortifie par un choix habile et par un tissu serré, qu'elle renouvelle, pour ainsi dire, par le tour imprévu qu'elle leur donne. « On a surtout besoin, dit Cicéron, pour ces résumés, de varier les formes et les tournures du style. Au lieu de faire vous-même l'énumération, de rappeler ce que vous avez dit et en quel lieu vous l'avez dit, vous pouvez en charger quelque autre personnage ou quelque objet inanimé que vous mettez en scène. » Si la récapitulation n'usait pas de ces artifices de forme et de langage, si elle ne trouvait pas dans les secrets de l'art oratoire les moyens de donner à ce qui a été dit une forme plus expressive, ce serait une redite et non un renfort; elle nuirait au lieu d'être utile, elle recommencerait le discours au lieu de le compléter. La récapitulation convient aussi au genre délibératif pour résumer les motifs de décision, et dans le genre démonstratif pour

reproduire avec plus de vivacité les raisons de blâmer ou de louer¹.

La *péroraison proprement dite* est destinée à produire une émotion vive et une impression favorable. « Réservez pour la péroraison, dit Quintilien, les plus vives émotions du sentiment; c'est alors ou jamais qu'il nous est permis d'ouvrir toutes les sources de l'éloquence, de déployer toutes les voiles. Il en est d'un ouvrage oratoire comme d'une tragédie : c'est surtout au dénouement qu'il faut émouvoir le spectateur. »

L'éloquence judiciaire, chez les anciens, gardait pour la péroraison les plus grands effets du pathétique. Le barreau moderne est moins véhément, et un avocat serait mal venu à déchirer la tunique d'un guerrier pour montrer ses cicatrices ou à faire intervenir une famille éplorée. Les causes qui se plaident au palais ne comportent pas, en général, ces grands mouvements : seulement, lorsque le sujet s'y prête, la passion se déploie avec plus de liberté et s'anime davantage dans la péroraison.

Le théâtre nous offre quelquefois, dans certains discours qu'on peut rapporter au genre délibératif, des péroraisons vraiment pathétiques, telles que celle du vieux Lusignan, lorsqu'il essaye de ramener Zaire à la foi de ses pères², ou celle de Burrhus, lorsqu'il détourne Néron du meurtre de Britannicus³ :

Non, ou vous me croirez, ou bien de ce malheur
Ma mort m'épargnera la vue et la douleur :

1. Indiquons une récapitulation qui appartient au genre démonstratif; elle est tirée d'un pamphlet dirigé contre les Guise, et surtout contre le cardinal, à la date de 1559, immédiatement après l'affaire d'Amboise. Cette remarquable philippique a été insérée en entier dans l'*Histoire* de Regnier de la Planche, qui est vraisemblablement aussi l'auteur de ce manifeste politique.

2. VOLTAIRE, *Zaire*, acte II, sc. 3.

3. RACINE, *Britannicus*, acte IV sc. 3.

On ne me verra point survivre à votre gloire.
 Si vous allez commettre une action si noire,
 Me voilà prêt, seigneur; avant que de partir
 Faites percer ce cœur qui n'y peut consentir;
 Appelez les cruels qui vous l'ont inspirée :
 Qu'ils viennent essayer leur main mal assurée.....
 Mais je vois que mes pleurs touchent mon empereur;
 Je vois que sa vertu frémit de leur fureur.
 Ne perdez point de temps, nommez-moi les perfides
 Qui vous osent donner ces conseils parricides :
 Appelez votre frère.

Les belles péroraisons abondent dans les discours que nous a légués l'antiquité; sans parler des orateurs dans tous les genres, les historiens nous en présentent un grand nombre, remarquables par la vivacité du tour, l'émotion du sentiment et l'énergie de l'expression. Un seul trait suffit souvent pour remplir l'âme des plus généreuses passions, comme, par exemple, lorsque Galgacus conclut son discours par cette pensée, qui, en évoquant le passé et l'avenir de la Bretagne, commande à ses défenseurs le sacrifice de leur vie : *Proinde ituri in aciem, et majores vestros et posteros cogitate*¹.

L'éloquence religieuse, cette gloire des temps modernes, surpasse par la magnificence, le pathétique et l'onction de ses péroraisons les plus beaux monuments de l'éloquence judiciaire et politique. Le choix serait difficile entre tant de chefs-d'œuvre. On sait par cœur les belles péroraisons des oraisons funèbres de Bossuet. Celle du sermon prêché par saint Vincent de Paul en faveur des enfants trouvés offre de grandes beautés; M. Le Clerc la regarde comme le chef-d'œuvre des péroraisons pathétiques. Nous citerons comme exemple d'onction la péroraison de la seconde homélie de saint Bernard en l'honneur de la Vierge; dans ce

1. TACITE, *Vie d'Agriola*, ch. XXXII. « En marchant au combat, songez à vos ancêtres et à vos descendants. »

morceau remarquable, la récapitulation fait corps avec la péroraison, et, à ce titre, il peut servir de modèle :

« Le nom de la Vierge était Marie. Ajoutons quelques
 « mots sur ce nom, qui signifie étoile de la mer et con-
 « vient parfaitement à la Vierge qui porta Dieu dans son
 « sein. C'est avec raison qu'on la compare à un astre; car,
 « de même que l'étoile envoie ses rayons sans être altérée,
 « la Vierge enfante un fils sans rien perdre de sa pureté.
 « Le rayon ne diminue pas la clarté de l'étoile, de même
 « que le fils n'enlève rien à l'intégrité de la Vierge. Elle est
 « donc cette noble étoile de Jacob dont le rayon illumine
 « l'univers entier, dont la splendeur éclaire les hauts lieux
 « et pénètre les abîmes. Elle parcourt la terre, échauffe les
 « âmes plus que les corps, vivifiant les vertus et consu-
 « mant les vices. Elle est cette étoile brillante élevée au-
 « dessus de la mer immense, étincelante de vertus, rayon-
 « nante d'exemples. Oh! qui que tu sois, qui comprends
 « que dans le cours de cette vie tu flottes au milieu des
 « orages et des tempêtes plutôt que tu ne marches sur la
 « terre, ne détourne pas les yeux de cette lumière, si tu ne
 « veux pas être englouti par les flots soulevés. Si le souffle
 « des tentations s'élève, si tu cours vers les écueils des tri-
 « bulations, lève les yeux vers cette étoile, invoque Marie.
 « Si la colère ou l'avarice, ou les séductions de la chair,
 « font chavirer ta frêle nacelle, lève les yeux vers Marie.
 « Si le souvenir de crimes honteux, si les remords de ta
 « conscience, si la crainte du jugement t'entraînent vers
 « le gouffre de la tristesse, vers l'abîme du désespoir, songe
 « à Marie: dans les périls, dans les angoisses, dans le
 « doute, songe à Marie, invoque Marie; qu'elle soit tou-
 « jours sur tes lèvres, toujours dans ton cœur: à ce prix,
 « tu auras l'appui de ses prières, l'exemple de ses vertus.
 « En la suivant, tu ne dévies pas; en l'implorant, tu
 « espères; en y pensant tu évites l'erreur. Si elle te tient

« la main, tu ne peux tomber ; si elle te protège, tu n'as
 « rien à craindre ; si elle te guide, point de fatigue, et sa
 « faveur te conduit au but, et tu éprouves en toi-même
 « avec quelle justice il est écrit : Et le nom de la Vierge
 « était Marie¹. »

L'éloquence académique, qui se rattache au genre démonstratif, pourrait nous fournir de nombreux exemples de l'art de terminer avec convenance et mesure des discours dans lesquels la passion vient plutôt de l'esprit que du cœur, et où l'intelligence s'anime par les inspirations du bon goût, qui a aussi sa religion, c'est-à-dire l'amour désintéressé du beau et du vrai. Nous n'avons rien de mieux à faire que de transcrire ici les dernières pages de l'*Éloge de Montaigne*, brillant début d'un écrivain² qui, par une heureuse innovation, devait porter l'éloquence dans la chaire du professeur, comme prélude aux succès de la tribune politique. Nous y trouverons, sous une forme ingénieuse et vive, selon le précepte de Cicéron, une récapitulation qui résume le sujet et une péroraison qui se rapporte à la situation personnelle de l'orateur :

« Montaigne, te croyais-tu destiné à tant de gloire, et
 « n'en serais-tu pas étonné ? Tu ne parlais que de toi, tu
 « ne voulais peindre que toi ; cependant tu fus notre histo-
 « rien. Tu retraças, non les formes incertaines et passagères
 « de la société, mais l'homme tel qu'il est toujours et par-
 « tout. Tes peintures ne sont pas vieilles après trois
 « siècles, et ces copies si fidèles et si vives, toujours en
 « présence de l'original qui n'a pas changé, conservant
 « toute leur vérité, n'ont rien perdu de leur éclat, et pa-
 « raissent même embellies par l'épreuve du temps. Ta
 « naïve indulgence, ta franchise et ta bonhomie ont cessé

1. Deuxième homélie, de *Laudibus Virginis Mariæ*. La traduction est tirée de mes *Essais d'histoire littéraire*.

2. M. VILLEMMAIN, *Discours et mélanges littéraires*.

« depuis longtemps d'être en usage : elles ne cesseront ja-
 « mais de plaire, et tout le raffinement d'un siècle civilisé
 « ne servira qu'à les rendre plus curieuses et plus pi-
 « quantes. Tes remarques sur le cœur humain pénètrent
 « trop avant pour devenir jamais inutiles. Malgré tant de
 « nouvelles recherches et de nouveaux écrits, elles seront
 « toujours aussi neuves que profondes. Pardonne-moi
 « d'avoir essayé l'analyse de ton génie, sans autre titre que
 « d'aimer tes ouvrages. Ah ! la jeunesse n'est pas faite pour
 « apprécier dignement les leçons de l'expérience, et n'a
 « pas le droit de parler du cœur humain qu'elle ne connaît
 « pas. J'ai senti cet obstacle : plus d'une fois j'ai voulu
 « briser ma plume, me défiant de mes idées et craignant
 « de ne pas assez entendre les choses que je prétendais
 « louer. La supériorité de ta raison m'effrayait, ô Mon-
 « taigne. Je désespérais de pouvoir atteindre si haut. Ta
 « simplicité, ton aimable naturel, m'ont rendu la con-
 « fiance et le courage : j'ai pensé que toi-même, si tu pou-
 « vais supporter un panégyrique, tu ne te plaindrais pas
 « d'y trouver plus de bonne foi que d'éloquence, plus de
 « candeur que de talent. »

**Règles de l'art oratoire qui s'appliquent à toute compo-
 sition.** — Les règles de l'art oratoire ne sont pas particu-
 lières aux discours ; elles s'étendent presque toutes aux dif-
 férents genres de composition littéraire, et on peut même
 dire qu'il n'y en a pas une seule dont la connaissance ne
 puisse être utile, quel que soit le sujet qu'on ait à traiter.

Et d'abord, nous l'avons déjà dit, en tout genre l'intel-
 ligence procède de la même manière, puisqu'il est néces-
 saire d'assembler d'abord les matériaux de son œuvre, de
 les disposer dans l'ordre qui convient le mieux et de leur
 donner une forme ou une expression appropriée à leur
 nature ; triple opération qui correspond exactement à la

division générale de la rhétorique en Invention, Disposition, Élocution.

Outre l'étude approfondie du sujet et de ses ressources, condition première et vitale en toute composition, la théorie de l'art oratoire indique au titre de l'invention les *lieux communs*, les *arguments* et les *mœurs*, qui trouvent aussi leur place ailleurs. Ainsi, la définition est un lieu commun qui n'est pas moins utile au savant, au moraliste, au philosophe, qu'à l'orateur. On peut en dire autant de l'énumération des parties, qui est toujours utile pour donner une idée exacte et complète des objets : Buffon n'est pas un orateur, et la vérité de ses descriptions naît surtout du dénombrement des qualités qui caractérisent les animaux qu'il décrit et les divers aspects de la nature qu'il reproduit. L'emploi des contraires est un artifice légitime à l'usage du poète dramatique, de l'écrivain satirique, de l'historien aussi bien que de l'avocat et du sermonnaire. Les arguments sont des armes nécessaires à tous ceux qui ont quelque chose à prouver, et il est bien rare qu'on décrive sans rien avoir à démontrer. Quant aux mœurs, il est également clair que leur utilité ne se borne pas aux orateurs : nous en avons pour garant Boileau, qui, dans son *Art poétique*, en a fait une loi obligatoire pour tous les écrivains.

Les règles de la disposition oratoire ne sont pas non plus particulières au discours, car il n'y a point d'œuvre de l'esprit qui ne doive avoir un commencement, un milieu et une fin. Le début ne prend pas partout le nom d'exorde ; mais qu'il s'appelle exposition, introduction, invocation, il n'en existe pas moins, et il doit avoir le ton, l'étendue, la matière que demande le sujet qui est traité. Le milieu n'est pas toujours une confirmation ; mais qu'il soit le développement d'une action unique ou multiple comme dans le drame, l'épopée ou l'histoire, qu'il soit une suite de considérations ou de préceptes, comme dans les traités de mo-

rale ou les œuvres didactiques, il n'en sera pas moins soumis à la double loi de l'enchaînement naturel et de la proportion des parties. La fin n'est pas dans toutes les compositions une péroraison; mais, qu'elle prenne le nom de dénoûment ou de conclusion, elle devra toujours achever l'œuvre de manière à en compléter l'ensemble, à la résumer, et à laisser dans l'âme ou dans l'intelligence l'émotion ou la lumière que l'auteur avait l'intention de produire.

Ce que nous avons à dire ultérieurement de l'élocution prouvera surabondamment que cette troisième partie de la rhétorique embrasse, dans la généralité et dans le détail de ses règles, toutes les productions de l'intelligence, depuis les caprices les plus hardis de l'imagination jusqu'aux conceptions les plus sévères de la raison, et qu'elle s'applique aux recherches les plus profondes de la science comme aux manifestations les plus spontanées et les plus familières du sens commun. L'art d'exprimer sa pensée avec convenance est le meilleur instrument que l'étude puisse procurer à l'homme pour l'avancement des lettres et des sciences et pour le commerce de la vie. Les plus grands esprits ne sauraient s'en passer, et s'il leur manque, on a souvent à regretter que le défaut de culture littéraire ne leur permette pas d'exposer avec concision, avec ordre et netteté, les découvertes qui doivent profiter à la science. Leur langage prolix et rude montre qu'ils n'ont pas été suffisamment polis et humanisés par l'exemple et la pratique de ces hommes de génie qui ont su tout à la fois bien penser et bien dire.

L'élocution.

Lorsque les matériaux d'un sujet ont été trouvés, choisis et disposés, il reste à les produire : dans les œuvres littéraires, ce dernier travail est l'élocution. L'élocution est donc la production de la pensée par la parole.

Le poète¹ qui a dit :

Des couleurs du sujet je teindrai mon langage,

a heureusement exprimé la loi fondamentale de l'élocution.

Le style.

Le style n'est pas l'élocution elle-même, il en est la physionomie; il résulte de l'ordre et du mouvement des idées, du choix et du tour des expressions. Le style vraiment digne de ce nom n'exprime pas seulement, il peint et grave la pensée. Citons la définition de Buffon :

« Les ouvrages bien écrits seront, dit-il, les seuls qui passeront à la postérité. La quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes, ne sont pas de sûrs garants de l'immortalité; si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goût, sans noblesse et sans génie, ils périront, parce que les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent, et gagnent même à être mis en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme : le style est l'homme même². »

Ce mot tant cité et quelquefois altéré de Buffon : « Le style est l'homme même, » veut dire qu'il manifeste la nature propre de l'intelligence qui le produit. La pensée est, pour ainsi dire, générale et impersonnelle, elle relève de l'humanité; le style relève de l'homme seul et l'exprime.

La physionomie de la pensée est le signe et la mesure de l'intelligence : la même idée est vulgaire ou noble, selon la vulgarité ou la noblesse de l'esprit qui la met en œuvre.

1. DELILLE.

2. Discours sur le style, prononcé à l'Académie française par Buffon le jour de sa réception.

L'intelligence est comme le moule de la pensée, elle est l'ouvrière qui rehausse ou qui déprécie la matière qu'elle a reçue.

La beauté du style est le privilège des grands esprits; mais les intelligences supérieures elles-mêmes ne jouissent pas de ce privilège à titre gratuit. L'exercice du travail et l'application du goût en sont la condition et la garantie. On peut corrompre les plus beaux dons de la nature par la négligence et par les caprices déréglés. Les titres du style sont la convenance et la pureté du langage : or on ne peut arriver à la convenance qu'en méditant profondément son sujet¹ et en attendant, avant de produire, que le fond de la pensée en ait déterminé la forme; on n'atteint la pureté que si on respecte les traditions dans l'emploi des mots consacrés², et les procédés légitimes dans le remaniement et le rajeunissement des parties du langage qui ont faibli ou qui se sont flétries.

Les langues sont dans un perpétuel travail d'enfantement pour répondre aux besoins de la pensée : elles ne se fixent définitivement que dans leurs caractères généraux, et non dans leur vocabulaire, qui s'épuise s'il ne s'alimente.

Les moyens de recrutement pour le langage sont d'abord la reprise des mots et des tournures délaissés par caprice et par oubli. L'étude des vieux auteurs, qui sont de grands écrivains, révélera des richesses enfouies. Lisez Amyot, Montaigne, Rabelais, Villon, Marot, et vous retrouverez des mots et des tournures antiques qui exprimeront merveilleusement des pensers nouveaux. Prenez ces vieux auteurs non pas comme modèles, mais comme mines et carrières; vous retremperiez ainsi la langue sans faire de

1. Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse. BOILEAU.

2. Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain. BOILEAU.

pastiches. Il faut exploiter ceux qui nous ont devancés, et non les contrefaire.

Les langues étrangères peuvent aussi, mais avec mesure, nous faire quelques restitutions, et les anciennes des prêts nouveaux.

Mais le recrutement de la langue littéraire se fera surtout par la langue populaire et par les langues spéciales des arts et de la science¹; car dans la langue vulgaire, comme dans ces idiomes spéciaux des artistes et des savants, les mots naissent des besoins de la pensée active en plein exercice et reçoivent une empreinte vivante de la vie même de l'intelligence.

Il y a encore un art dont l'emploi n'est pas la moindre ressource du langage : c'est de rajeunir les mots, et de les renouveler, pour ainsi dire, par des alliances imprévues².

C'est faute de reconnaître ces inépuisables ressources, c'est par ignorance et paresse que certains écrivains accusent l'indigence de la langue et qu'ils lui prêtent la fausse richesse de leurs barbarismes.

Eh quoi ! pourrait-on leur dire, vous avez sous la main de vieux auteurs qui abondent en expressions pittoresques, en tournures hardies ; vous avez la source non tarie des langues anciennes, qui ont beaucoup donné à la vôtre et qui ne demandent pas mieux que de l'enrichir encore ; vous avez près de vous ce grand nomenclateur qui a reçu

1. Voici ce que dit Montaigne à ce sujet : « En nostre langage je trouve assez d'estoffe, mais un peu de faulte de façon : car il n'est rien qu'on ne feist du jargon de nos chasses et de nostre guerre, qui est un généreux terrain à emprunter, et les formes de parler, comme les herbes, s'amendent et se fortifient en les transplantant. » *Essais*, livre III, chap. v.

2
..... Notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum. HORACE.

« Si une alliance adroite donne de la nouveauté à un mot connu. »

d'Adam son privilège, le peuple, qui crée sous l'inspiration du bon sens et de la nécessité; le peuple, que Malherbe prenait pour arbitre, comme Molière consultait sa servante avec succès; et vous allez vous créer un idiome à part, entendu et goûté seulement de quelques adeptes, et pour frapper les yeux vous cherchez dans les rêves de votre imagination des métaphores étranges, et vous dénaturez, vous tourmentez, vous galvanisez ce beau langage qu'il faut seulement entretenir et vivifier par l'habile et discret emploi des ressources qui vous sont offertes!

Ces tours de force, ces étrangetés, cette parure extravagante, accusent deux choses, l'ignorance de la tradition, le défaut d'étude et d'observation, et surtout la production prématurée de la pensée. En effet, chercher le nouveau dans l'étrange; parer son style de fleurs artificielles; raffiner sur les mots et sur les figures; frapper fort au lieu de frapper juste; substituer le fracas à l'harmonie et l'enluminure à la couleur : ce ne sont pas là des signes de force, mais les ressources désespérées de ces ambitieux qui produisent avant terme, et qui n'ont pas le courage d'attendre ce point de maturité dont les œuvres de l'esprit reçoivent le parfum, la couleur et la durée.

Qualités générales du style.

Le style doit être approprié à la nature du sujet; mais, sur quelque matière qu'on écrive, le langage devra être *pur, clair, précis, naturel, noble, varié* et *convenable*. Ce sont là les qualités essentielles du style.

La *pureté* consiste dans l'emploi des mots consacrés par l'usage ou légitimés par l'analogie et dans l'observation des règles de la syntaxe grammaticale. Le défaut contraire à la pureté est l'incorrection, qui a un double principe, le barbarisme et le solécisme, c'est-à-dire les mots étrangers à la

langue et les locutions vicieuses. Ces deux chefs ont de nombreuses dépendances ; mais le nombre ne saurait les autoriser :

Mon esprit n'admet pas un pompeux barbarisme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme. BOILEAU.

La propriété du langage, c'est-à-dire l'emploi des mots dans leur véritable acception, est une troisième condition de la pureté du style, ou plutôt on peut considérer l'impropriété des termes comme une variété du barbarisme, puisque les mots ne font partie du vocabulaire qu'avec un sens déterminé ; pris à contre-sens, ils deviennent étrangers et par conséquent barbares. Pour arriver à la propriété dans l'expression, c'est-à-dire au mot unique qui exprime la pensée le mieux possible, il faut d'abord se rendre exactement compte de son idée et ne se tenir pour satisfait qu'après en avoir trouvé l'image fidèle. « Parmi toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une, dit La Bruyère, qui soit la bonne : on ne la rencontre pas toujours en parlant ou en écrivant. Il est vrai néanmoins qu'elle existe, que tout ce qui ne l'est point est faible et ne satisfait point un homme d'esprit qui veut se faire entendre. » Le même écrivain ajoute qu'on éprouve, lorsque cette expression souvent si lente à se présenter est enfin venue à l'esprit, « qu'elle est celle qui était la plus simple, la plus naturelle, et qui semble devoir se présenter d'abord et sans effort. » Ces lignes si judicieuses, ce principe qu'on ne doit jamais perdre de vue si l'on veut écrire pour la postérité, portent condamnation contre bien des ouvrages qui nous éblouissent et qui passeront.

Le purisme, qui tient de la superstition et qui engendre l'intolérance en matière de langage, est né des scrupules exagérés de pureté. J. J. Rousseau a donné à ces casuistes du pédantisme une leçon judicieuse, qu'il ne faut pas cepen-

dant prendre à la lettre, lorsqu'il a dit : « Toutes les fois qu'à l'aide d'un solécisme je pourrai me faire mieux entendre, ne pensez pas que j'hésite¹. »

Montaigne, ce grand maître dans l'art d'écrire, semble de son côté annistier le barbarisme : « C'est, dit-il, aux paroles à servir et à suivre, et que le gascon y arrive si le français n'y peut aller. » Mais qu'on ne s'y méprenne pas ; ces deux boutades d'écrivains renommés n'ont de portée que contre le purisme, et ne sauraient autoriser aucune infraction à la loi que Boileau formule en ces termes :

Surtout qu'en vos écrits la langue réverée
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée.

La *clarté* est la transparence du langage, qui doit laisser voir les idées sous les mots. Tout ce qui est vrai peut devenir clair, et gagne en force ce qu'il reçoit en lumière. « Ce n'est pas assez, dit Quintilien, que l'auditeur puisse nous entendre, il faut qu'il ne puisse en aucune manière ne pas nous entendre. » La clarté tient à l'enchaînement des idées, au choix des expressions et à la disposition des membres de la phrase.

Le défaut opposé à la clarté est l'obscurité, qui naît de la confusion des idées, de l'affectation du langage et de la complication de la période. « Est-ce un si grand mal, dit La Bruyère, d'être entendu quand on parle, et de parler comme tout le monde ? » ou, comme dit le poète Maynard :

Si ton esprit veut cacher
Les belles choses qu'il pense,
Dis-moi qui peut t'empêcher
De te servir du silence.

1. Delille suit ce sentiment et félicite le causeur aimable qui, dans la conversation,

Quelquefois à la langue, en dépit du purisme,
Ose faire présent d'un heureux solécisme,
Scandale du grammairien.

Observons cependant que la clarté est une qualité relative, et que bon nombre d'écrivains accusés d'obscurité seraient fondés à demander à ceux qui ne les comprennent pas : « A qui la faute ? »

Fontenelle, dans sa réponse au cardinal Dubois, qui venait de prendre place à l'Académie française, avait dit : « Vous communiquez sans réserve à notre jeune monarque les connaissances qui le mettront un jour en état de gouverner par lui-même : vous travaillez de tout votre pouvoir à vous rendre inutile. » Un critique bienveillant corrigea la phrase de Fontenelle dans l'intention de la rendre intelligible, et il substitua *utile* à *inutile*. Fontenelle n'était pas obscur, mais le critique était obtus ; il n'avait pas saisi la finesse de la pensée de l'orateur et lui prêtait généreusement de son cru une outrageuse banalité. En général, il suffit d'être fin ou profond pour paraître obscur à certains esprits.

L'obscurité est le vice ou le déguisement de la faiblesse, le malheur des esprits mal faits ou la ressource des charlatans ; la clarté est la vertu des esprits droits et sincères ; dans sa perfection, elle produit la netteté, que Vauvenargues a si bien définie : le vernis des maîtres.

La *précision* consiste à ne rien dire qui soit superflu, en disant tout ce qui est nécessaire à la clarté et à l'élégance du langage. Lorsque le style est arrivé à la précision, on n'y peut rien ajouter sans l'affaiblir, on n'en peut rien retrancher sans l'obscurcir. Il ne faut pas confondre la précision et la concision : la précision dessine exactement la pensée, la concision tranche dans le vif ; l'un dit tout, l'autre laisse à deviner ou à désirer. La précision ne se concilie avec aucun des vices de la pensée ni du langage ; la concision, voisine de l'obscurité, n'exclut pas toujours la prolixité. On peut être avare des mots et prodigue de détails surabondants. Tacite est précis, Perse est concis ; Sé-

nèque est concis et prolix, car il écourte l'expression et il délaye la pensée. L'abondance de Cicéron s'éloigne souvent de la précision; la précision de Démosthène n'enlève rien à la clarté; Bossuet ne cesse jamais d'être précis, même lorsqu'il est magnifique.

La précision est le rapport exact de la pensée et des mots; le vice opposé à cette qualité, ou la prolixité, multiplie les paroles sans rien ajouter à la pensée; le vers suivant de Voltaire la caractérise heureusement :

Un déluge de mots sur un désert d'idées.

« Le *naturel* est la vérité des expressions, des images, des sentiments, mais une vérité parfaite, et qui paraît n'avoir coûté à l'écrivain aucune peine, aucun effort; la moindre affectation détruit ce naturel si précieux : dès qu'une expression recherchée, une image forcée, un sentiment exagéré se présente, le charme est détruit¹. »

Le désir de toujours briller, le soin, comme disait Rivarol, de faire un sort à chaque mot, à chaque phrase, est ce qu'il y a de plus contraire au naturel. Il y a des auteurs qui se tourmentent, comme dit M. J. Chénier,

du scrupule insensé

De ne penser jamais ce qu'un autre a pensé.

Ceux-là n'atteindront jamais le naturel, pas plus que les dédaigneux dont parle Le Sage, qui se croiraient déshonorés s'ils disaient comme le vulgaire : « Les intermèdes embellissent la comédie, » et qui trouvent mieux de dire : « Les intermèdes font beauté. » Le plus sûr moyen d'écrire naturellement, c'est de méditer mûrement avant de produire, et de n'écrire que lorsque le besoin d'exprimer sa pensée est devenu irrésistible; alors elle coule de source,

1. ANDRIEUX, *Cours de Belles-Lettres*.

et n'a pas besoin, lorsqu'elle se produit, de recevoir les coups du marteau de Chapelain, ni de passer sous le laminoir de Fontenelle ou par l'alambic de Marivaux.

« L'effet du naturel, quand il est porté à la perfection, est de faire croire que l'ouvrage n'a, pour ainsi dire, rien coûté à l'auteur : on se figurerait, à le lire, qu'on va soi-même en faire autant; mais qu'on essaye, et l'on verra combien il est difficile d'atteindre ce qu'on croyait si près de soi. Ce naturel précieux est le fruit d'un jugement mûr et d'un goût exercé; les jeunes gens surtout, lorsqu'ils commencent à essayer leur talent, sont sujets aux défauts opposés : ils tombent dans l'exagération, dans l'affectation, dans l'abus de l'esprit; ils font de grands efforts et se donnent la torture pour produire des compositions forcées et défectueuses. Il en est de l'exercice de la pensée à peu près comme des exercices du corps; quand on commence à apprendre l'escrime, la danse, l'équitation, on emploie presque toujours trop de force, on fait de trop grands mouvements, et l'on réussit moins en se donnant plus de peine¹. »

Voici encore un bon conseil : « Si j'étais du métier, dit Montaigne, je naturaliserais l'art autant comme ils artialisent la nature. » Pascal a donné la raison du plaisir que cause le naturel : « Quand on voit le style naturel, on est étonné et ravi; car on s'attendait à voir un auteur, et on trouve un homme. »

La *noblesse* peut être considérée comme une des qualités essentielles du style : car il est vrai, comme dit Boileau, que

Le style le moins noble a pourtant sa noblesse

On y arrive même dans le genre simple, en évitant les termes bas et grossiers. « Les mots bas, dit Longin, sont comme autant de marques honteuses qui flétrissent l'ex-

1. ANDRIEUX, *Cours de Belles-Lettres*.

pression. » Les écrits où les mots de cette espèce seraient indispensables ne sont pas du ressort de la critique.

La *variété* et la *convenance* sont encore des qualités essentielles du style :

Un style trop égal et toujours uniforme
En vain brille à nos yeux : il faut qu'il nous endorme.

BOILEAU.

Sénèque, qui procède toujours par antithèse, fatigue par le scintillement continu de son style; Balzac tombe dans le même défaut par la monotonie de ses périodes pompeuses; Thomas, constamment tendu, lors même qu'il n'est pas emphatique, lasse bientôt l'admiration qu'il excite d'abord, mais il n'y a point d'uniformité plus fastidieuse que celle d'un style toujours sonore et vide.

La convenance est la proportion du style à la matière qu'on traite. Cette qualité est le complément et le relief de toutes les autres. Si le ton n'est pas en rapport avec le sujet, si l'analogie ne subsiste pas entre la forme et le fond, le goût, blessé de cette discordance, s'armera de rigueur contre l'ensemble d'un ouvrage qui, malgré la beauté des idées et même du langage, laisserait en souffrance le plus impérieux de ses besoins.

La convenance du style est le principe de la division en trois genres adoptée par des rhéteurs anciens, et dont nous devons dire quelques mots.

Divers genres de style.

La division du style en trois genres, le *simple*, le *tempéré* et le *sublime*¹, répond aux divers degrés d'élévation

1. Il faut bien se garder de confondre le sublime et le style sublime. Le sublime s'exprime le plus souvent par le style simple. « Dieu dit : *Que la lumière soit*, et la lumière fut. » Quoi de plus

dans le langage. On peut les comparer aux clefs de la musique : ce qui les distingue souverainement, c'est la différence du diapason.

Le ton est donné par la disposition de l'esprit en présence du sujet, et le caractère général de l'expression, par le ton dominant. Le langage s'élève ou s'abaisse avec la pensée; il s'anime par la passion, il se colore par l'imagination, et il est simple, tempéré ou sublime, selon le degré qu'il atteint.

Cette distinction n'a point d'autre base, et lorsqu'on essaye d'assigner les caractères spéciaux de chacun de ces genres, il est difficile de les maintenir avec exactitude et de fixer une limite rigoureuse. Les conversations, les lettres, les mémoires, se tiennent habituellement dans le genre simple, quoique par occasion ils puissent s'élever au delà; le genre tempéré réclame l'histoire, le roman, le discours public, sous presque toutes les formes; les grands mouvements de la passion, les hautes méditations de la philosophie religieuse, les inspirations du génie poétique, appartiennent au genre sublime; mais il y a peu d'ouvrages de quelque étendue dont le style soit exclusivement renfermé dans une seule de ces classes.

Madame de Sévigné, qui reste généralement dans la familiarité du genre simple, s'élève au genre tempéré lorsqu'elle raconte, par exemple, la mort de Vatel; son langage est sublime comme sa pensée si elle décrit la douleur de madame de Longueville, ou si elle se livre aux réflexions que lui inspire la mort de Louvois.

simple par l'expression et de plus réellement sublime? Il en est de même du *qu'il mourût* du vieil Horace et du *moi* de Médée, si souvent cités. Boileau a reconnu cette distinction et réfuté victorieusement le savant évêque d'Avranches, Huet, et le protestant Leclerc, qui, confondant le sublime réel et le genre sublime, avaient longuement combattu Longin et Boileau à propos du passage de la Genèse cité dans le traité du *Sublime*. On peut voir BOILEAU, note du traité du *Sublime*, réflexion x.

Voici, d'après Cicéron, les caractères généraux de ces trois genres, entre lesquels, du reste, il n'établit pas une ligne de démarcation telle qu'ils ne puissent se trouver réunis dans une même composition.

Le *genre simple* n'est pas asservi à la régularité des nombres; sa démarche est aisée et familière : l'abandon qui lui convient se concilie avec la grâce, grâce naturelle qui exclut toute recherche de parure. Il sera sobre dans l'emploi des figures, et se gardera bien soit d'évoquer les morts, soit de faire parler des êtres inanimés. Les lettres de Voltaire sont du genre simple.

Le *genre tempéré*, ou le *ton moyen*, appelle tous les ornements et reçoit toutes les fleurs du langage : ce qui le distingue, c'est l'art de plaire; il ne prétend ni à l'énergie ni à la véhémence, et son caractère est la douceur. Les discours de d'Aguesseau sont, dans notre langue, ce qui peut donner l'idée la plus exacte du genre tempéré.

Le *genre sublime*, ou le *ton élevé*, se pare de toutes les richesses, s'arme de toutes les forces du langage; il a l'énergie de la pensée, la véhémence de l'expression, la majesté des figures. Les harangues de Démosthène appartiennent au genre sublime.

L'abus du genre simple conduit à la bassesse; du genre tempéré, à la manière; du genre sublime, à l'emphase.

Qualités particulières du style.

Il convient d'énumérer ici les qualités particulières qui, en se mêlant aux qualités essentielles, diversifient le style, et dont quelques-unes sont affectées spécialement par les rhéteurs à l'un des genres que nous venons de caractériser. Ces qualités particulières sont : la *simplicité*, la *naïveté*, l'*élégance*, la *richesse*, la *force*, la *finesse*, l'*énergie*, la *véhémence*, la *magnificence*.

La *simplicité* du langage se sent plus facilement qu'elle ne se définit; elle tient au tour aisé de la phrase et au naturel de l'expression; elle convient surtout lorsque la pensée est ou familière ou sublime : sublime, elle n'a pas besoin d'ornements; familière, elle les repousse. La brièveté convient également au familier et au sublime de la pensée : les extrêmes se rencontrent en ce point, et on doit également ménager les mots lorsqu'on a peu de chose à dire et lorsque les choses parlent d'elles-mêmes.

La *naïveté* trouve sa place dans le genre simple comme dans le genre tempéré. Dans la naïveté, la pensée ne se sépare pas de l'expression; c'est une ingénuité de malice et d'esprit qui s'échappe sans réflexion, qui s'exprime sans apprêt. Il faut que l'expression soit spontanée comme la pensée.

« *L'élégance* est un résultat de la justesse et de l'agrément¹; » elle consiste à choisir des expressions polies, châtiées, harmonieuses, et à trouver un tour aisé et noble tout ensemble. On ne l'atteint pas nonchalamment et sans y viser. C'est une parure sans affectation et sans coquetterie, mais non sans art. L'élégance appartient surtout au genre tempéré : dans le genre simple, elle ne paraît pas encore; dans le genre sublime, elle disparaît sous d'autres qualités d'un ordre supérieur. Horace semble avoir fait de l'élégance une loi générale lorsqu'il a dit

Et quæ

Desperat tractata nitescere posse, relinquit².

Les écrivains médiocres et outrecuidants protestent non-seulement dans la pratique, mais en principe, contre cette règle qui leur imposerait de douloureux sacrifices. Pour-

1. VOLTAIRE.

2. « Et il laisse de côté ce qu'il désespère d'exprimer nettement. »

quoi vouloir qu'ils repoussent ce que l'inspiration leur suggère? leur esprit ne consacre-t-il pas tout ce qu'il produit? Toutefois les hommes de goût ont cette cruauté; ils pensent qu'une idée qui ne saurait être produite avec agrément et décence doit être impitoyablement sacrifiée. Le droit de tout dire sans acception de forme serait une dispense de talent. Il est vrai qu'on en use; mais le délit n'abroge pas la loi, et on est autorisé à dire que cette pratique est un empiétement et une profanation.

La *richesse* unit l'abondance à l'éclat. Le style de Buffon donne le modèle de la richesse par l'éclat des images, l'abondance des idées et le coloris de l'expression.

La *force* emploie peu de mots pour exprimer de grandes idées; la *vivacité* anime et passionne le langage, et donne l'impulsion à la force.

La *finesse* fait entendre au delà et à côté de ce qu'elle dit : elle procède par allusion et cache la pensée pour mieux la faire voir. La délicatesse est au sentiment ce que la finesse est à l'esprit; elle dit avec réserve et détour ce qu'elle veut faire entendre; elle exprime finement des sentiments tendres et donne de la grâce à l'éloge. Pascal s'exprime finement lorsqu'il s'excuse de n'avoir pas eu le temps d'être court. Il y a de la finesse dans cette pensée : « Nous promettons selon nos espérances, et nous tenons selon nos craintes. » Lorsque Iphigénie s'écrie, en apprenant qu'il lui est défendu de revoir Achille :

Dieux plus doux! vous n'aviez demandé que ma vie!

cette exclamation touchante est pleine de délicatesse. La plupart de ces qualités tiennent plus à la pensée qu'à l'expression¹.

1. Voici en quels termes un écrivain, qui avait ses raisons pour

L'énergie condense la pensée et donne, pour ainsi dire, une signification plus profonde aux mots. Tacite est le plus énergique des écrivains. Le vice qui confine à l'énergie est la dureté.

La *véhémence* est le mouvement rapide de la passion ; si on ne la maîtrise pas, on tombe dans la déclamation. Dans les grands orateurs on sent une force secrète qui modère les emportements de la pensée.

La *magnificence*, qui étale de grandes images et qui exprime de nobles sentiments, peut dégénérer en enflure. Le vers que Lemierre appelait modestement le vers du siècle :

Le trident de Neptune est le sceptre du monde,

est un exemple de magnificence, parce qu'il exprime une grande idée par de nobles images. On peut en dire autant de ce vers de Voltaire dans *Alzire* :

Notre hymen est le nœud qui joindra les deux mondes.

Ces dernières qualités, l'énergie, la véhémence et la magnificence appartiennent au genre sublime.

L'harmonie du style.

L'*harmonie* est le concours des mots choisis et disposés de manière à satisfaire l'oreille. Elle comprend l'euphonie

placer au premier rang la délicatesse et la finesse, s'exprime sur ces qualités du style :

« Il n'y a point de beau et de bon style qui ne soit rempli de finesses, mais de finesses délicates.

« La délicatesse et la finesse sont seules les véritables indices du talent.

« Tout s'imité, la force, la gravité, la véhémence, la légèreté même ; mais la finesse et la délicatesse ne peuvent être longtemps contrefaites. Sans elles un style sain n'annonce rien qu'un esprit étroit. » J. J. JOUBERT, *Pensées et Maximes*.

et le rythme¹; l'euphonie dérive du son des mots, et le rythme, de leur arrangement dans la phrase. On sait quelle puissance l'harmonie prête à la pensée; Voltaire a dit :

D'une mesure cadencée
Je connais le charme enchanteur :
L'oreille est le chemin du cœur;
L'harmonie et son bruit flatteur
Sont l'ornement de la pensée.

L'harmonie des mots dépend surtout du nombre, de la quantité des voyelles et de la souplesse des articulations. Les sons durs sont produits par le rapprochement et la nature des consonnes; les consonnes gutturales et les nasales sont les plus rebelles à l'harmonie. Le rythme résulte de la proportion des membres de la phrase et de la place des accents.

Les langues dans lesquelles dominant les voyelles, l'italien, par exemple, et l'espagnol, sont particulièrement euphoniques. Dans les langues chargées de consonnes on ne pourra atteindre l'harmonie qu'à l'aide du rythme.

Le français, sous ce double rapport, tient le milieu entre les langues du Nord et celles du Midi. Il n'a pas en même quantité les voyelles pleines et sonores des unes, ni les rudes articulations des autres.

Différentes espèces d'harmonie. — On distingue deux sortes d'harmonie, l'une *mécanique* et l'autre *imitative*.

L'*harmonie mécanique* ne s'adresse qu'à l'oreille; l'harmonie imitative peint l'idée ou l'objet par les sons qu'elle emploie.

L'*harmonie imitative* est de deux sortes : elle peint ou

1. Boileau n'a recommandé que l'euphonie dans les vers suivants :

Il est un heureux choix de mots harmonieux :
Fuyez des mauvais sons le concours odieux.

Art poétique.

par la ressemblance des sons, et, dans ce cas, elle procède par onomatopée, ou par l'analogie des nombres avec l'objet ou le sentiment qu'on veut exprimer. Le vers d'Ennius :

At tuba terribili sonitu taratantara dixit,

est de la première espèce; celui de Virgile :

At tuba terribilem sonitum procul ære canoro
Increpuit,

appartient à la seconde. Voici d'autres exemples :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

RACINE.

est un modèle de l'harmonie imitative par onomatopée. L'imitation tient à la nature des sons plutôt qu'au mouvement du rythme. C'est le rythme, au contraire, qui peint la rapidité dans le vers suivant :

Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.

BOILEAU.

et la lenteur dans ceux-ci :

Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promenaient dans Paris le monarque indolent.

BOILEAU.

C'est encore la marche du rythme qui exprime l'effort dans la période qu'on va lire :

Sur un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche :
L'attelage suait, soufflait, était rendu.

LA FONTAINE.

Ce vers de Saint-Lambert, dans la description d'un orage,

Et la foudre en grondant roule dans l'étendue,

présente la réunion de l'harmonie imitative par le rythme et l'onomatopée.

L'harmonie imitative par onomatopée n'est souvent qu'un jeu puéril. Le chevalier Piis, homme d'esprit, mais poète médiocre, a fait sur ce sujet et dans ce genre un poème assez long dont les nombreuses onomatopées prouvent combien est facile cette sorte d'imitation matérielle¹. Celle qui procède par l'emploi des nombres est le secret des maîtres.

Les grands écrivains ont souvent employé, outre l'harmonie mécanique qui ne leur fait jamais défaut, cette sorte d'harmonie imitative qui consiste dans le rapport des nombres avec la pensée. L'art de Fléchier l'a trouvée en la cherchant; le génie de Bossuet l'a souvent rencontrée sans la chercher jamais. Écoutons sur ce sujet Marmontel², qui a traité avec supériorité toutes les questions relatives à la prosodie et à l'harmonie :

« On va voir quel effet produisent, dans le style, des nombres placés à propos : « Cet homme, dit Fléchier dans « l'oraison funèbre de Turenne; cet homme que Dieu avait « mis autour d'Israël comme un mur d'airain où se bri- « sèrent tant de fois toutes les forces de l'Asie...., venait « tous les ans, comme les moindres Israélites, réparer, « avec ses mains triomphantes, les ruines du sanctuaire. » Il est aisé de voir avec quel soin l'analogie des nombres,

1. Du *Bartas* en présente quelques exemples baroques, et alors ce n'est plus de l'harmonie, mais de la cacophonie imitative. Ainsi, il tombe dans ce défaut, par exemple, lorsqu'il dit que le cheval

Le champ plat bat, abat, détrappe, grappe, attrape
Le vent qui va devant,

ou lorsqu'il imite le chant de l'alouette :

La gentille alouette avec son tire lire
Tire l'ire aux fâchés, et d'une tire, tire
Vers le pôle brillant.

2. *Éléments de littérature.*

relativement aux images, est observée dans tous les repos : pour fonder un mur d'airain, il a choisi le grave spondée ; et pour réparer les ruines du sanctuaire, quels nombres majestueux il a pris ! Si vous voulez en mieux sentir l'effet, substituez à ces mots des synonymes qui n'aient pas la même cadence : supposez *victorieuses* à la place de *triomphantes* ; *temple* au lieu de *sanctuaire* : « Il venait tous les ans, comme les moindres Israélites, réparer, avec ses mains victorieuses, les ruines du temple, » vous ne retrouverez plus cette harmonie qui vous a frappé. « Ce vaillant homme, « repoussant enfin avec un courage invincible les ennemis « qu'il avait réduits à une fuite honteuse, reçut le coup « mortel, et demeura comme enseveli dans son triomphe. » Que ce soit par sentiment ou par choix que l'orateur a peint cette mort imprévue par trois iambes, *reçut le coup mortel*, et qu'il a opposé la rapidité de cette chute, *comme enseveli*, à la lenteur de cette image, *dans son triomphe*, où deux nasales sourdes retentissent lugubrement, il n'est pas possible d'y méconnaître l'analogie des nombres avec les idées.

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

déployé sur la penultième de *souveraine* qui en fait la pompe. « Si elle eut de la joie à régner sur une grande nation, dit-il de la reine d'Angleterre, c'est parce qu'elle pouvait contenter le désir immense qui sans cesse la sollicitait à faire du bien. » Retranchez l'épithète *immense*, substituez-y celle d'*extrême*, ou telle autre qui n'aura pas cette nasale volumineuse, l'expression ne peindra plus rien.

Examinons du même orateur le tableau qui termine l'oraison funèbre du grand Condé : « Nobles rejets de tant de rois, lumières de la France, mais aujourd'hui obscurcies et couvertes de votre douleur comme d'un nuage, venez voir le peu qui vous reste d'une si auguste naissance, de tant de grandeur, de tant de gloire. Jetez les yeux de toutes parts. Voilà tout ce qu'a pu faire la magnificence et la piété pour honorer un héros. Des titres, des inscriptions, vaines marques de ce qui n'est plus; des figures qui semblent pleurer autour d'un tombeau, et de fragiles images d'une douleur que le temps emporte avec tout le reste; des colonnes qui semblent vouloir porter jusqu'aux cieux le magnifique témoignage de notre néant. » Quel exemple du style harmonieux! *Obscurcies et couvertes de votre douleur* n'aurait peint qu'à l'imagination; *comme d'un nuage* rend le tableau sensible à l'oreille. Bossuet pouvait dire : *les déplorables restes d'une si auguste naissance*; mais, pour exprimer son idée, il ne lui fallait pas de grands sons : il a préféré *le peu qui reste*, et a réservé les pompes de l'harmonie pour la *naissance*, la *grandeur* et la *gloire*, qu'il a fait contraster avec ces faibles sons. La même opposition se fait sentir dans ces mots, *vaines marques de ce qui n'est plus*. Quoi de plus expressif à l'oreille que ces figures qui semblent pleurer autour d'un tombeau! C'est la lenteur d'une pompe funèbre. Et qu'on ne dise pas que le hasard produit ces effets : on découvre partout, dans les bons écrivains, les traces du sentiment ou de la réflexion :

si ce n'est point l'art, c'est le génie, car le génie est l'instinct des grands hommes. »

On n'a pas besoin de dire que le vice contraire à l'harmonie est la cacophonie, ni ce qui caractérise la cacophonie. Le *concours odieux* des mauvais sons se rencontre quelquefois dans les vers de Voltaire, comme, par exemple, lorsqu'il écrivait :

Non, il n'est rien que Nanine n'honore ;

il abonde dans ceux de Chapelain et de La Motte. Il faut beaucoup de soin pour l'éviter dans notre langue, où il est malheureusement si facile de rapprocher les mots de manière à épouvanter l'oreille. La plus rude rencontre de ce genre est celle de ce bourgeois de Paris qui, impatient, dans la journée des barricades (1648), de voir tendre les chaînes qui fermaient alors l'entrée des rues, s'écria : « Que ne les tend-on tôt ? Qu'attend-on donc tant ? »

La période.

Une phrase est une réunion de mots formant un sens complet. La phrase est simple ou complexe, selon qu'elle contient une ou plusieurs propositions.

Une *période* est une suite de phrases qui peuvent se détacher, mais qui marchent dans un même sens et vers un même but. Ce but est l'expression d'une pensée unique composée de plusieurs propositions distinctes.

« L'esprit est souvent la dupe du cœur¹, » voilà une phrase simple. « Quelque découverte qu'on ait faite dans le pays de l'amour-propre, il y reste encore bien des terres inconnues, » voilà une phrase complexe. La phrase subsiste tant que les propositions qui complètent le sens ne peuvent pas se détacher.

« Ce qui fait que peu de personnes sont agréables dans
 « la conversation, c'est que chacun songe plus à ce qu'il a
 « dessein de dire qu'à ce que les autres disent, et que l'on
 « n'écoute guère quand on a bien envie de parler¹. » —
 Cet ensemble de six propositions qui ne peuvent se dé-
 membrer demeure une phrase, et ne va pas jusqu'à la pé-
 riode.

« Les hommes agissent mollement dans les choses de
 « leur devoir, pendant qu'ils se font un mérite, ou plutôt
 « une vanité, de s'empreser pour celles qui leur sont étran-
 « gères, et qui ne conviennent ni à leur état ni à leur carac-
 « tère². » — Nous multiplions les propositions, mais nous
 ne sortons pas de la phrase.

« Téléphe a comme une barrière qui le ferme, et qui
 « devrait l'avertir de s'arrêter en deçà, mais il passe outre
 « et se jette hors de sa sphère; il trouve lui-même son en-
 « droit faible, et se montre par cet endroit; il parle de ce
 « qu'il ne sait point, ou de ce qu'il sait mal; il entreprend
 « au-dessus de son pouvoir; il désire au delà de sa portée;
 « il s'égale à ce qu'il y a de meilleur en tout genre; il y a
 « du bon et du louable, qu'il offusque par l'affectation du
 « grand et du merveilleux : on voit clairement ce qu'il
 « n'est pas, et il faut deviner ce qu'il est en effet³. » —
 Avons-nous trouvé la période? je ne le crois pas; car je
 vois ici une succession de phrases détachées, et non un
 enchaînement de phrases liées et distinctes.

Dans les exemples précédents, nous n'avons point re-
 connu la période, parce que l'enchaînement était trop étroit;
 dans celui-ci, nous ne la reconnaissons pas, parce qu'il
 s'est brisé. Écoutons maintenant Bossuet : « Vous verrez
 « dans une seule vie toutes les extrémités des choses hu-

1. LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes et Pensées*.

2. LA BRUYÈRE, *Caractères*.

3. LA BRUYÈRE, *Caractères*.

« maines : 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, accumulé 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, des retours soudains, des changements inouïs ;
 « la rébellion longtemps retenue, à la fin tout à fait maî-
 « tresse ; nul frein à la licence ; les lois abolies ; la majesté
 « violée par des attentats jusqu'alors inconnus ; l'usurpa-
 « tion et la tyrannie sous le nom de liberté ; une reine fugi-
 « tive, 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 diffé-
 « rentes, un trône indignement renversé et miraculeuse-
 « ment rétabli. » — Ici, tout se tient et marche avec dis-
 cipline, mais sans entraves, vers un même but : nous avons
 enfin la période, qui se caractérise par un enchaînement,
 un concours d'idées et de propositions distinctes. Dans la
 phrase, les idées forment un tout indissoluble ; dans le
 style coupé, les idées se suivent et ne s'enchaînent pas ;
 dans la période, la chaîne est flexible, et le lien qui unit
 les membres ne les asservit pas.

Dans un discours de quelques pages, Buffon, répondant
 à M. de La Condamine, à l'Académie, a placé une des plus
 belles périodes qu'on puisse citer : « Avoir parcouru l'un
 et l'autre hémisphère, traversé les continents et les mers,
 surmonté les sommets de ces montagnes embrasées où des
 glaces éternelles bravent également les feux souterrains et
 les ardeurs du midi ; s'être livré à la pente précipitée de
 ces cataractes écumantes dont les eaux suspendues semblent
 moins rouler sur la terre que descendre des nues ; avoir

pénétré dans ces vastes déserts, dans ces solitudes immenses, 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 pour la soif de l'or : voilà ce que connaît de vous l'Europe et ce que dira la postérité. »

La période est une forme admirable du langage, parce qu'elle accumule les idées sans les confondre, parce qu'elle leur donne plus de clarté par l'ordre, plus de force par le rapprochement.

On appelle membres de la période les parties dont elle se compose.

La disposition des membres de la période demande beaucoup d'art. La première règle est de les placer, sous le rapport des idées, dans un ordre progressif, et, sous le rapport des mots, de leur donner une proportion qui plaise à l'oreille. Pour satisfaire l'esprit, la période doit présenter les idées dans une série ascendante; et pour satisfaire l'oreille elle établira entre les phrases un rapport qui, sans amener la symétrie, produira un rythme harmonieux. Sur ce dernier point, les règles demanderaient, pour être exactes, des détails infinis. Comme l'oreille est le juge suprême en cette matière, le meilleur des conseils à donner, c'est d'étudier les bons écrivains, pour se familiariser avec les formes du style harmonieux et pour y surprendre les secrets du rythme périodique. La lecture de Massillon, de Fléchier, de Buffon, en apprendra plus aux hommes de goût que tous les préceptes des rhéteurs sur l'étendue des phrases et la quantité des syllabes finales. On verra, dans ces écrivains, que le rapport naturel des propositions et la variété des coupes sont les seules lois qu'ils s'imposent, et que le goût leur indique, selon l'occasion, la place des mots et le rapport des membres de la période.

Les figures.

On a restreint la signification du mot *figures*, qui comprend toutes les formes de l'élocution, à certains procédés de langage et à des mouvements de pensée qui ont attiré l'attention des grammairiens et des rhéteurs.

Les figures ne sortent pas des habitudes du langage ; elles naissent naturellement des besoins de la pensée et de la vivacité de l'imagination. Le style familier les admet aussi bien que les compositions les mieux élaborées ; c'est seulement de la recherche artificielle des figures que Molière a pu dire :

Ce style figuré dont on fait vanité
Sort du bon caractère et de la vérité :
Ce n'est que jeux de mots, qu'affectation pure,
Et ce n'est pas ainsi que parle la nature¹.

Lorsque l'âme est vivement émue, elle s'écrie, elle interroge, elle apostrophe, elle fait parler les vivants et les morts, et jusqu'aux êtres inanimés : si l'esprit veut rendre certaines images ou exprimer des rapports frappants, il s'aide de comparaisons, il transporte le sens des mots, il en modifie la signification, qu'il resserre ou qu'il étend ; il exprime le contraire de ce qu'il fait entendre ; il exagère, il atténue, il fait jaillir de rapides étincelles du choc des mots et des idées, et, pour procéder ainsi, il n'a pas besoin d'avoir étudié les leçons des rhéteurs. « Je suis persuadé, dit Du Marsais, qu'il se fait plus de figures dans un jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques². » M. de Bretteville va

1. Le *Misanthrope*, acte I, sc. 2.

2. « Métaphore, allégorie, métonymie, ce sont titres qui touchent le babil de votre chambrière. » MONTAIGNE.

plus loin : « J'ai pris souvent plaisir à entendre des pay-sans s'entretenir avec des figures de discours si variées, si vives, si éloignées du vulgaire, que j'avais honte d'avoir si longtemps étudié l'éloquence, voyant en eux une certaine rhétorique de nature beaucoup plus persuasive et plus éloquente que toutes nos rhétoriques artificielles. »

On entend, en général, par *figures* certaines formes du langage qui traduisent d'une manière frappante le mouvement de la pensée et les vues de l'esprit. Ce sont des tours particuliers conformes à la nature de l'intelligence, mais qui se font remarquer parce qu'ils ajoutent quelque chose à la pensée, qui subsisterait néanmoins sous d'autres formes.

Les principales figures relèvent de la passion et de l'imagination. Par exemple, lorsque l'idée prend la forme d'exclamation ou d'apostrophe, cette forme est déterminée par le mouvement de l'âme ; lorsque, au lieu de désigner un objet par son propre nom, on substitue à ce nom celui d'une des parties de l'objet, c'est que cette partie a surtout frappé l'esprit : ainsi si on dit *cent voiles* au lieu de cent vaisseaux, c'est que les voiles représentent plus vivement l'objet qu'on veut peindre, et que l'imagination du poète en a été plus fortement frappée.

On divise les figures en *figures de mots* et *figures de pensée* : les figures de mots sont telles que, si vous changez les mots, la figure s'évanouit ; les figures de pensée dépendent uniquement, dit Du Marsais, du tour d'imagination, et subsistent, quels que soient les mots dont on se sert.

Les figures de pensée.

Les *figures de pensée* sont des formes particulières que la pensée revêt dans l'expression ; elles tiennent surtout au sentiment qui anime l'écrivain ou l'orateur et à l'effet qu'il veut produire. Toutes sont destinées à attirer l'atten-

tion, les unes pour émouvoir le cœur, les autres pour éveiller l'imagination ou pour arriver du même coup à ce double résultat.

I. Nous traiterons d'abord de celles qui expriment et qui excitent l'émotion et la passion. Dans cette classe, il faut citer, avant tout, l'*interrogation*, l'*apostrophe* et l'*exclamation*.

L'*interrogation* est de toutes les figures la plus propre à fixer l'attention de l'auditeur, qu'elle prend à partie : si elle ne le force pas de répondre, elle le contraint à écouter. Quelquefois elle lui arrache une réponse foudroyante, comme lorsque Démosthène fit proclamer par le peuple d'Athènes la vénalité d'Eschine, en posant cette question : « Eschine est-il l'ami ou le mercenaire de Philippe? » Lorsque l'interrogation est suivie de la réponse faite par l'orateur lui-même, elle prend le nom de *subjection*.

L'*apostrophe* détourne brusquement la parole de son cours; elle interpelle les présents et les absents, et produit une vive secousse par la soudaineté imprévue de ses mouvements.

L'*exclamation* est un cri de l'âme qui, ne pouvant se contenir, fait explosion. Cette figure prend le nom d'*obsécration* lorsqu'elle appelle la vengeance sur la tête du coupable; d'*optation*, lorsqu'elle exprime un vœu.

Ces trois figures, *interrogation*, *exclamation*, *apostrophe*, se trouvent réunies dans le passage suivant, tiré de l'*Odyssée* d'Homère et traduit par Boileau¹; c'est Pénélope qui parle :

Interrogation.

De mes fâcheux amants ministre injurieux,
Héraut, que cherches-tu? qui t'amène en ces lieux?
Y viens-tu, de la part de cette troupe avare,
Ordonner qu'à l'instant le festin se prépare?

1. *Traité du Sublime*. chap. XXIII.

Exclamation.

Fasse le juste ciel, avançant leur trépas,
Que ce repas pour eux soit le dernier repas!

Apostrophe.

Lâches! qui, pleins d'orgueil et faibles de courage,
Consumez de son fils le fertile héritage,
Vos pères autrefois ne vous ont-ils pas dit
Quel homme était Ulysse?

Les apostrophes qui suivent, empruntées à Bossuet, contiennent une belle leçon de morale unie à des images frappantes : « Maudits esprits, haïs de Dieu et le haïssant, « comment êtes-vous tombés si bas? vous l'avez voulu, vous « le voulez encore, puisque vous voulez toujours être su- « perbes, et que, par votre orgueil indompté, vous vous « obstinez à votre malheur. Créature, quelle que tu sois, et « si parfaite que tu te croies, songe que tu as été tirée du « néant, que de toi-même tu n'es rien. C'est du côté de « cette basse origine que tu peux toujours devenir péche- « resse, et dès là éternellement et infiniment malheureuse! « Superbes et rebelles, prenez exemple sur le prince de la « rébellion et de l'orgueil; et voyez, et considérez, et en- « tendez ce qu'un seul sentiment d'orgueil a fait en lui et « dans tous ses sectateurs¹. »

Fénelon n'emploie pas avec moins de succès la même figure lorsque, racontant la vie apostolique de saint Bernard, il s'écrie : « Et toi, fier duc d'Aquitaine, qui soutiens « encore de tes puissantes mains le schisme penchant à sa « ruine, tu seras toi-même, comme un nouveau Saül, abattu « et prosterné pour être converti. Tu frémis, tu ne respires « contre les saints que sang et carnage; en vain tu fuis la « conférence de l'homme de Dieu; en vain tu persécutes « les pasteurs : tu tomberas. Arrête! voici Bernard qui vient

1. BOSSUET, *Élévations sur les mystères*, IV^e Semaine, 2^e élévation.

« à toi avec l'eucharistie dans ses mains. Je vois son visage
« enflammé, j'entends sa voix terrible. »

Lorsque l'exclamation est jetée à la fin d'une période
sous forme de sentence, elle prend le nom d'*épiphonème* :

Tantæne animis cœlestibus iræ¹!

VIRGILE.

On connaît l'imitation de Boileau :

Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévots!

Le *Lutrin*.

Citons encore quelques figures qu'on peut rapporter à la
passion : l'*ironie*, l'*hyperbole*, la *litote*, le *pléonasme*, la *ré-*
pétition.

L'*ironie* exprime le contraire de ce qu'elle veut faire en-
tendre; elle est l'arme favorite du dédain, de la raillerie
et de l'indignation. Elle abonde dans les poètes satiriques
et comiques, et trouve place même dans la tragédie :

Cotin, à ses sermons traînant toute la terre,
Fend des flots d'auditeurs pour aller à sa chaire.

BOILEAU.

Voltaire en soit loué! chacun sait au Parnasse
Que Malherbe est un sot et Quinault un Horace.

GILBERT.

Un de nos bons poètes comiques a spirituellement raillé la
fausse bienfaisance par un trait piquant qui est devenu pro-
verbe :

Il a poussé si loin l'ardeur philanthropique,
Qu'il nourrit tous ses gens de soupe économique.

ÉTIENNE².

1. *Énéide*, liv. I, v. 11. « Les âmes des dieux ont-elles de si
grandes colères! »

2. Les *deux Gendres*.

Oreste emploie l'ironie dans ses imprécations contre les dieux :

Grâce aux dieux, mon malheur passe mon espérance ;
Oui, je te loue ! ô ciel ! de ta persévérance. RACINE¹.

L'*hyperbole* va au delà de la vérité ; elle est bien employée si elle nous y amène. Lorsque Juvénal dit, en parlant de Crispinus :

Monstrum nulla virtute redemptum
A vitiis²,

il exagère peut-être ; mais il excite contre la scélératesse une horreur salutaire. Quand Voltaire nous dit qu'après la Saint-Barthélemy

Les eaux ensanglantées
Ne portaient que des morts aux mers épouvantées³,

l'exagération flétrit justement cette abominable tuerie. Il est difficile de trouver la vraie limite dans cet excès. « Les esprits vifs, pleins de feu, et qu'une vaste imagination emporte hors des règles de la justesse, ne peuvent, dit La Bruyère, s'assouvir de l'hyperbole. » *Les larmes de saint Pierre*, que Malherbe, dans sa jeunesse, a imitées du Tansille, sont les saturnales de l'hyperbole⁴. Sans trop cher-

1. *Andromaque*, acte V, scène dernière.
2. Satire iv. « Monstre dont aucune vertu ne rachète les vices. »
3. La *Henriade*, chant II.
4. On a souvent cité la strophe suivante :

C'est alors que ses cris en tonnerres 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.

Il faut ajouter, à la décharge de Malherbe, que cette pièce, où il reproduit les défauts d'un méchant modèle, est admirablement versifiée et renferme des passages de la plus grande beauté.

cher, on trouverait dans la poésie contemporaine des exagérations qui approchent de celles que nous venons de rap-peler.

La *litote* affaiblit l'expression pour donner plus de force à la pensée. Le berger de Virgile qui dit : *Nec sum adeo informis*, veut faire croire à sa beauté; Chimène trahit la violence de sa passion, lorsqu'elle s'écrie en parlant à Rodrigue : « Va, je ne te hais point. »

Dans ces trois figures, l'équilibre de la pensée et de l'ex-pression n'est rompu qu'en apparence : l'ironie arrive à la vérité par le contraire, l'hyperbole par le plus, la litote par le moins.

Il y a une espèce de litote qu'on appelle *euphémisme*, et qui substitue, par bienveillance, à un défaut une qua-lité voisine et analogue. Écoutons Molière traduisant Lucrèce :

La géante paraît une déesse aux yeux,
La naine, un abrégé des merveilles des cieux;
L'orgueilleuse a le cœur digne d'une couronne;
La fourbe a de l'esprit; la sotte est toute bonne;
La trop grande parleuse est d'agréable humeur;
Et la muette garde une honnête pudeur¹.

Le *pléonasme* et la *répétition* s'emploient pour exprimer la passion : c'est dans sa fureur qu'Orgon s'écrie, lorsqu'il est désabusé,

Je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu,
Ce qui s'appelle vu.

MOLIERE².

C'est dans l'effroi de son âme que Bossuet s'écrie :

« Fuyons, fuyons-nous nous-mêmes; rentrons dans
« notre néant, et mettons en Dieu notre appui comme notre
« amour. »

1. Le *Misanthrope*, acte II, sc. 5.

2. *Tartufe*, acte V, sc. 3.

C'est dans son indignation qu'Achille apostrophe ainsi Agamemnon :

Je n'y vais que pour *vous*, barbare que vous êtes ;
 Pour *vous*, à qui des Grecs moi seul je ne dois rien ;
Vous, que j'ai fait nommer et leur chef et le mien ;
Vous, que mon bras vengeait dans Lesbos enflammée
 Avant que vous eussiez assemblé votre armée. RACINE¹.

C'est dans les transports de son inaltérable confiance en Dieu que Joad s'écrie :

Eh ! comptez-vous pour rien *Dieu* qui combat pour nous ?
Dieu, qui de l'orphelin protège l'innocence
 Et fait dans la faiblesse éclater sa puissance ;
Dieu, qui hait les tyrans et qui, dans Jezraël,
 Jura d'exterminer Achab et Jézabel ;
Dieu, qui frappant Joram, le mari de leur fille,
 A jusque sur son fils poursuivi leur famille ;
Dieu, dont le bras vengeur, pour un temps suspendu,
 Sur cette race impie est toujours étendu ? RACINE².

II. Plusieurs figures peuvent se rapporter à l'imagination : ce sont la *prosopopée*, l'*hypotypose* et la *comparaison*.

La *prosopopée* fait parler les absents ; elle évoque les morts et prête un langage aux choses inanimées. C'est ainsi que J. J. Rousseau a évoqué l'ombre de Fabricius pour opposer la pureté des mœurs antiques à la corruption des temps modernes, et que Platon, par la bouche de Socrate, fait parler les Lois, qui commandent au condamné de ne pas se soustraire au supplice. Racine indique une *prosopopée* dans ces beaux vers :

Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes
 Vont prendre la parole, et, prêts à m'accuser,
 Attendent mon époux pour le désabuser³.

Ce chef de sauvages qu'on veut arracher à sa terre natale

1. *Iphigénie*, acte IV, sc. 6.
2. *Athalie*, acte I, sc. 2.
3. *Phèdre*, acte III, sc. 3.

et qui s'écrie : « Cette terre nous a nourris, et on veut que nous l'abandonnions ! Qu'on la fasse creuser, on y trouvera les ossements de nos pères. Faut-il donc que les ossements de nos pères se lèvent pour nous suivre dans une terre étrangère?... » ce barbare trouvait dans son imagination et dans son cœur une admirable prosopopée.

L'hypotypose met la chose elle-même sous les yeux du lecteur. Les tableaux bien tracés sont des hypotyposes ; les descriptions, les récits, les portraits dont la vérité saisit l'imagination, rentrent dans cette figure, qui anime surtout la poésie et l'éloquence. Lorsque Démosthène raconte l'effet produit dans Athènes par la nouvelle de la prise d'Élatée, il en renouvelle le spectacle et les émotions ; lorsque Voltaire décrit, dans *Mérope*, la mort de Polyphonte, on croit voir l'événement qu'il raconte. Le récit de la mort d'Hippolyte¹ est tout entier une admirable hypotypose. André Chénier a tracé en quatre vers, où chaque mot fait image, toutes les circonstances d'une douloureuse catastrophe :

Mais seule, sur la proue, invoquant les étoiles,
Le vent impétueux qui soufflait dans ses voiles
L'enveloppe : étonnée et loin des matelots,
Elle tombe, elle crie, elle est au sein des flots².

1. RACINE, *Phèdre*, acte V, sc. 6.

2. Voici en contraste une piquante hypotypose détachée d'une pièce dont on peut tout au moins citer ce fragment. C'est le *Pauvre Diable* devant un comité de lecture :

J'entre, je lis d'une voix fausse et grêle
Le triste drame écrit pour la Denele.
Dieu paternel ! quels dédains ! quel accueil !
De quelle œillade altière, impérieuse,
La Duménil rabattit mon orgueil !
La Dangeville est plaisante et moqueuse,
Elle riait ! Grandval me regardait
D'un air de prince, et Sarrasin dormait :
Et, renvoyé penaud par la cohue,
J'allai gronder et pleurer dans la rue.

Puisse cette citation empêcher quelques métromanes novices de s'exposer à jouer le rôle du *Pauvre Diable* !

Fénelon excelle dans l'hypotypose. Les tableaux qu'il trace à l'aide de quelques traits sont frappants de vérité et font une profonde impression sur l'imagination. Il y a dans sa manière autant de sobriété que de grandeur. Citons pour exemple la mort de Bocchoris, racontée par Télémaque :

« Je le vis périr ; le dard d'un Phénicien perça sa poitrine ;
 « les rênes lui échappèrent des mains ; il tomba de son char
 « sous les pieds des chevaux. Un soldat de l'île de Chypre
 « lui coupa la tête, et, la prenant par les cheveux, il la
 « montra comme en triomphe à toute l'armée victorieuse.
 « Je me souviendrai toute ma vie d'avoir vu cette tête qui
 « nageait dans le sang, ces yeux fermés et éteints, ce visage
 « pâle et défiguré, cette bouche entr'ouverte qui semblait
 « vouloir encore achever des paroles commencées, cet air
 « superbe et menaçant que la mort même n'avait pu effacer. »

« La *comparaison*, dit La Bruyère¹, emprunte d'une chose étrangère une image sensible et naturelle d'une vérité. » La poésie sème les comparaisons pour donner plus de couleur au style et de lumière à la pensée. Lebrun les a multipliées dans la strophe suivante :

Comme l'encens qui s'évapore
 Et des dieux parfume l'autel,
 Le feu sacré qui me dévore
 Brûle ce que j'ai de mortel :
 Mon âme jamais ne sommeille ;
 Elle est cette flamme qui veille
 Au sanctuaire de Vesta,
 Et mon génie est comme Alcide
 Qui se livre au bûcher avide
 Pour renaître au sommet d'Éta.

La prose élevée admet aussi des comparaisons, et il serait facile d'en trouver des exemples, même dans le genre tempéré. « Il n'est plus dans mon cœur, a dit M. Xavier de
 « Maistre, que des regrets et de vains souvenirs ; triste

1. *Des ouvrages de l'esprit.*

« mélange sur lequel ma vie surnage encore, comme un
« vaisseau fracassé par la tempête flotte quelque temps en-
« core sur la mer agitée¹. »

Voici dans une œuvre d'éloquence religieuse une admirable comparaison. Nous l'empruntons au *panégyrique de saint Paul* par Bossuet : « De même qu'on voit un grand
« fleuve qui retient encore, coulant dans la plaine, cette
« force violente et impétueuse qu'il avait acquise aux mon-
« tagnes d'où il tire son origine, ainsi cette vertu céleste
« qui est contenue dans les écrits de saint Paul, même
« dans cette simplicité de style, conserve toute la vigueur
« qu'elle apporte du ciel d'où elle descend. »

III. Il y a des figures qui ne mettent en jeu ni la passion ni l'imagination, et qui se rapportent simplement à la manière d'exprimer les vues de l'esprit. Telle est, en première ligne, l'*antithèse*, ou opposition de deux vérités qui se donnent du jour l'une à l'autre. On peut y joindre l'*allusion*, qui réveille une idée qu'elle n'exprime pas, et la *périphrase*, espèce de définition qui choisit dans la compréhension d'un mot un ou plusieurs des éléments qui la composent.

1. Voici une fort belle comparaison tirée de la *Pucelle* de Chapelain, et que je cite pour la rareté :

.... Ce guerrier voit sa perte infaillible
Mais dans sa perte même il veut être invincible;
Il est désespéré, mais non pas abattu,
Et médite un trépas digne de sa vertu.
Tel est un grand lion, roi des monts de Cyrène,
Lorsque, de toutes parts entouré sur l'arène,
Contre sa noble vie il voit de toutes parts
Unis et conjurés et les pieux et les dards :
Reconnaissant pour lui la perte inévitable,
Il dévoue à la mort son courage indomptable,
Il y va sans faiblesse, il y va sans effroi,
Et, devant la souffrir, veut la souffrir en roi.

Chapelain est moins heureux lorsqu'il compare la promenade de deux personnages le long d'une galerie au flux et au reflux de la mer.

L'*antithèse* est un des principaux agréments du discours lorsqu'on l'emploie avec discrétion ; si on la prodigue, elle éblouit et trouble l'esprit par la confusion des étincelles qu'elle fait jaillir. Le contraste des idées suffit à l'*antithèse* : « La gravité est un mystère du corps inventé pour cacher les défauts de l'esprit¹. » Mais sa perfection consiste dans le rapport des mots et le contraste des idées, comme dans cet admirable vers :

Ducunt volentem fata, nolentem trahunt.

SÈNEQUE LE TRAGIQUE².

Pascal, contemplant les contradictions de la nature humaine, a fait de l'*antithèse* un usage sublime : « Quelle chimère est-ce donc que l'homme : quelle nouveauté, quel chaos, quel sujet de contradiction ! Juge de toutes choses, imbécile ver de terre ; dépositaire du vrai, amas d'incertitudes ; gloire et rebut de l'univers. S'il se vante, je l'abaisse ; s'il s'abaisse, je le vante, et je le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible. »

L'*antithèse* doit naître du contraste des idées, et non du rapprochement forcé des mots, comme il arrive trop souvent : « Ceux qui font des *antithèses* en forçant les mots sont comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie. » Cette ingénieuse comparaison appartient à Pascal.

1. LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes et Pensées*.

2. « Le destin conduit celui qui cède, il entraîne celui qui résiste. »

Docile, il vous conduit ; rebelle, il vous entraîne.

Je trouve dans un impromptu écrit sur l'album du musée archéologique de l'hôtel de Cluny, formé par les soins de M. Dusommerard, une série d'*antithèses* gracieuses :

Monuments de la vieille France,
 Passé plus frais que l'avenir,
 Où trouverai-je une espérance
 Égale à votre souvenir ?

E. DESCHAMPS.

L'*allusion* charme l'esprit en éveillant un souvenir à côté de l'idée exprimée. Les fables de La Fontaine sont pleines d'allusions, parce qu'à ses yeux le peuple des animaux est une image de la société humaine. Le terrible Rodilardus, qu'il appelle le fléau des rats, fait penser au roi des Huns. Le rat qui sème dans le récit de ses voyages ce trait : « J'ai passé les déserts, mais nous n'y bûmes pas, » rappelle Picrochole¹, à qui même aventure est arrivée pendant ses conquêtes imaginaires. « Dom Pourceau raisonnait en subtil personnage² » provoque une assimilation peu respectueuse. Notre fabuliste est plein de ces traits de malice ingénieuse, énigmes transparentes dont on est charmé de trouver le mot. L'allusion nous plaît, parce qu'elle nous associe à la malice de l'écrivain par notre pénétration, et qu'elle satisfait l'amour-propre en même temps que l'esprit.

La *périphrase* substitue au mot simple l'expression détaillée d'une idée comprise dans le sens général de ce mot ; ainsi, pour dire que Montanus est présent à l'assemblée du sénat dans sa délibération sur le turbot de Domitien, Juvénal ne nous montre que le ventre du personnage chargé d'un lourd abdomen :

Montani quoque venter adest abdomine tardus³.

La périphrase dit moins que le mot, mais elle met en relief une des idées qu'il renferme. Au lieu de nommer les vaisseaux, Voltaire, en souvenir des *châteaux flottants* de Scudéry, nous dit en vers magnifiques :

L'appareil, inouï pour ces mortels nouveaux,
De nos châteaux ailés qui volaient sur les eaux⁴.

Cette belle image n'exprime qu'un rapport contenu dans le

1. RABELAIS, livre I, chap. 33.

2. LA FONTAINE, livre VIII, fable 12.

3. Satire IV.

4. *Alzire*, acte 1, sc. 1.

mot *vaisseau*, dont elle n'épuise pas la compréhension, car le vaisseau n'est pas seulement un château ailé, c'est une place de guerre, une forêt flottante, et bien d'autres choses encore. De telles périphrases, qui donnent à l'idée plus de piquant ou de noblesse, sont de véritables beautés¹. Mais on a souvent abusé de cette figure par horreur du mot propre ou par impuissance. L'exemple le plus curieux de cet abus de la périphrase est, sans contredit, la *poule au pot* du Béarnais, ainsi déguisée par Legouvê dans sa tragédie de la *Mort de Henri IV* :

Je veux que, dans les jours marqués pour le repos,
Le modeste habitant des paisibles hameaux
Sur sa table moins humble ait, par ma bienveillance,
Quelques-uns de ces mets réservés à l'aisance.

Lorsque Saint-Amant appelle les hirondelles les *petits précurseurs de la saison plaisante*, il est maniéré; lorsqu'il fait des poissons *de rapides muets*, il est souverainement ridicule. Le bec des oiseaux est encore, pour le chantre de Moïse, *l'endroit aigu d'où sort la mélodie*.

IV. On range encore parmi les figures de pensée certains tours et certains procédés de langage favorables à l'effet du raisonnement. Il nous suffira de les nommer en les définissant : l'*accumulation* énumère les parties et les circon-

1. J'aime assez, dans un autre genre, cette périphrase qui désigne, dans Voltaire, les ramoneurs et les cheminées :

Ces honnêtes enfants
Qui de Savoie arrivent tous les ans,
Et dont la main légèrement essuie
Les longs canaux engorgés par la suie.

Le poète du *Bartas* a caractérisé heureusement la maladie par cette circonlocution :

Poison à mille noms, ministre du trépas,
Qui s'en vient au galop et s'en retourne au pas.

stances pour donner plus de force aux arguments; la *gradation*, pour arriver au même résultat, les dispose selon leur importance; la *prolepse* ou *antéoccupation* prévient l'objection pour la réfuter d'avance; la *suspension* prolonge l'incertitude pour amener plus sûrement la conviction; la *réticence* supprime l'expression de la pensée pour la faire entendre plus fortement; la *communication* abandonne la décision aux juges, à l'adversaire lui-même, par une confiance qui fait croire au bon droit; la *correction*, ou *épanorthose*, semble rétracter ce qu'elle confirme avec plus de force; la *concession* accorde ce qu'elle peut refuser, et maintient dans cette hypothèse même tous les avantages de la cause. Ces différents artifices, qu'il suffit d'avoir signalés pour qu'on les reconnaisse, sont familiers aux orateurs et préviennent la monotonie des discussions.

Les figures de mots.

Les *figures de mots* sont de quatre espèces : 1° les unes, purement grammaticales, portent sur les changements qui surviennent dans la forme des mots, comme le retranchement ou l'addition d'une lettre ou d'une syllabe, la séparation d'un mot en plusieurs parties ou d'une diphthongue en plusieurs voyelles; 2° les autres regardent la syntaxe des parties du discours et embrassent la suppression d'un certain nombre de mots; des accords en apparence irréguliers; la substitution d'un temps à un autre; 3° d'autres encore sont produites par les mots qui sont ou répétés ou placés symétriquement de manière à amener des désinences ou des consonnances analogues; 4° la dernière classe comprend les figures qui modifient ou qui changent le sens des mots, et que, pour cette raison, on appelle des *tropes*. Nous aurons à revenir sur ces dernières avec quelque étendue.

Il est bon de dire quelques mots sur les trois premières classes de ces figures, sans cependant reproduire toutes les dénominations que les grammairiens et les rhéteurs ont imaginées pour noter tous les accidents de composition verbale, de construction et d'harmonie. Nous indiquerons seulement celles dont il n'est pas permis d'ignorer le nom.

I. Dans la première classe, qui comprend les figures purement grammaticales, il faut signaler la *syncope*, qui retranche une syllabe au milieu du mot, et l'*apocope*, à la fin. L'addition d'une syllabe qui termine le mot s'appelle *paragoge*. La *diérèse* divise une syllabe en deux; la *crase* en réunit deux en une seule. La *tmèse* coupe un mot composé en deux parties distinctes.

II. La seconde classe comprend des figures plus importantes qui se rapportent à la syntaxe et qui peuvent servir d'ornement dans le langage.

L'*ellipse* supprime un ou plusieurs mots⁴ pour donner plus de rapidité et d'énergie à l'expression :

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle? RACINE.

Scudéry a dit avec une hardiesse heureuse :

Comme on voit l'Océan recevoir cent rivières
Sans être plus enflé ni ses ondes plus fières.

La *syllepse* détruit l'accord grammatical au profit de l'accord logique. C'est ainsi qu'Horace, en parlant de Cléopâtre, a dit :

1. Il y a aussi des ellipses d'idées, comme, par exemple, dans ces vers de Molière :

Si l'on vient pour me voir, je vais aux prisonniers
Des aumônes que j'ai partager les deniers.

Tartufe, acte III, scène 2.

Fatale monstrum, quæ generosius
Perire quærens¹...

Nous faisons une syllepse lorsque nous disons : « *La plupart des hommes se perdent par ambition.* » Racine offre un bel exemple de cette figure dans le passage suivant d'*Athalie*, que nous citerons après tant d'autres :

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.

Ces vers du discours de Burrhus à Néron dans *Britannicus* :

On ne voit point le *peuple* à mon nom s'alarmer ;
Le ciel dans tous *leurs* pleurs ne m'entend point nommer :
Leur sombre inimitié ne fuit point mon visage,

nous montrent la même irrégularité apparente dans les mots, avec un tour plus vif et sans préjudice pour la pensée clairement exprimée. Voltaire a usé du même droit lorsqu'il a dit dans la *Henriade* :

L'*Espagne* à nos genoux vint demander des rois :
C'est un de nos neveux qui *leur* donne des lois.

La substitution d'un temps à un autre prend le nom d'*énallage*. En voici un exemple :

Nunc est bibendum; nunc pede libero
Pulsanda tellus; nunc saliaribus
Ornare pulvinar deorum
Tempus erat dapibus².

HORACE.

1. *Quæ* s'accorde avec Cléopâtre, et non avec le mot neutre *monstrum*, qui la désigne. Pour faire passer la figure dans la traduction, il faudrait dire : « Monstre fatal, *jalouse* de mourir plus noblement, *elle*... »

2. « C'est le temps de boire, c'est maintenant qu'il faut frapper la terre; c'était le temps de couvrir des mets des prêtres saliens les tapis des dieux. »

La Fontaine procède par énallage lorsqu'il fait trotter l'imagination de sa laitière :

Le renard sera bien habile
S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon ;
Le porc à s'engraisser coûtera peu de son :
Il *était*, quand je l'eus, de grosseur raisonnable ;
J'aurai, le revendant, de l'argent bel et bon.
Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
Vu le prix dont il *est*...

L'hypallage, qui transpose le rapport naturel des idées, ne doit pas être classée parmi les tropes, puisqu'elle n'en modifie pas le sens. Ainsi dans ce vers de Virgile :

Ibant *obscuri sola* sub nocte per umbram ,

où l'idée d'obscurité s'appliquerait plus naturellement à la nuit et celle d'isolement aux voyageurs, le poète a interverti cet ordre, en laissant toutefois aux mots leur sens réel. Il en est de même lorsque le poète dit *dare classibus austros*, car on expose les vaisseaux aux vents et non le vent aux vaisseaux ; mais si le rapport des idées est changé, le sens des mots subsiste. Au reste, l'hypallage est une figure mixte : figure de pensée, puisqu'elle modifie l'ordre des idées ; figure de mots, puisqu'elle porte sur la construction. Cette figure est fort rare en français ; je crois cependant la surprendre dans cette locution familière : *rentrer dans son argent*, car c'est bien l'argent qui rentre chez le créancier qu'on paye. On dit encore une *rue passante*, et ce n'est pas la rue qui passe, mais on passe dans la rue ; de même *l'argent comptant* : l'argent ne compte pas, il est compté.

Il faut encore ranger parmi les figures de construction :

L'hyperbate, espèce d'inversion qui transpose l'ordre des mots, comme dans ces vers :

Déjà, contre les Grecs plein d'un noble courroux,
Le soin de votre fils le touche autant que vous.

RACINE, *Andromaque*.

L'*apposition*, qui donne à un substantif le rôle d'un adjectif :

Sa beauté méprisée, impardonnable offense¹. SEGRAIS.

La *parenthèse*, qu'il est inutile de définir :

Il sait (car leur amour ne peut être ignorée)
Que de Britannicus Junie est adorée. RACINE.

La *disjonction*, qui supprime les particules :

Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes,
Un fleuve teint de sang, des campagnes désertes,
Un enfant dans les fers. RACINE, *Andromaque*.

Ou mieux encore :

Français, Anglais, Lorrains, que la fureur assemble,
Avançaient, combattaient, frappaient, mouraient ensemble.
VOLTAIRE, la *Henriade*.

La *conjonction*, qui multiplie les particules :

Il invoque l'abîme, et les cieux, et Dieu même,
Et le feu de la foudre et celui des enfers.
VOLTAIRE, la *Henriade*.

III. Parmi les figures de la troisième classe, c'est-à-dire celles qui se rapportent à l'harmonie des mots et des phrases, on peut citer :

L'*onomatopée*, ou imitation par le son, comme le *glou-glou* de la bouteille, le *cliquetis* des armes, etc.;

La *paronomase*, qui rapproche les mots de sens différent et analogues par le son : comme *mari très-marri*, dans Molière; comme en latin *amantes sunt amentes*, ou encore *operitur dum operatur*, en parlant de l'homme de bien qui se cache pour faire de bonnes œuvres. On peut rapporter à cette figure la similitude des chutes, qu'on appelle *homœoptote*, et celle des désinences ou *homœotéleute*.

Il faudrait y joindre la *gradation*, le *pléonasme*, la *répé-*

1. Ce vers traduit très-heureusement :

Spretæque injuria formæ.

VIRGILE, *Énéide*.

tition, si ces figures n'étaient pas mieux placées parmi les figures de pensée ; car si on dispose les mots dans un ordre progressif, et si on les redouble, c'est pour donner plus de relief et de force à la pensée.

Les tropes.

Les figures qui nous ont occupés jusqu'à présent ne portent pas sur le sens des mots ; celles qu'on désigne sous le nom de *tropes* transportent, étendent ou restreignent la signification. Les tropes présentent les mots dans une acception autre que le sens propre ; lorsqu'on dit d'un héros : *ce lion s'élançait*, lorsqu'on appelle un prince dissolu *Sardanapale*, lorsqu'on dit qu'un village se compose de cent *feux*, le lion n'est pas le roi des animaux, *Sardanapale*, le prince d'Assyrie, et *feux* devient synonyme de maisons. La figure modifie le sens : il y a changement ou trope.

Un mot est pris dans le sens figuré lorsque, en vertu d'une comparaison mentale, on le transporte de l'objet qu'il représente à un autre objet qui lui ressemble. Cette manière de s'exprimer s'appelle une *métaphore*.

La *métaphore* découle d'une comparaison complète dans l'intelligence, et dont les termes sont supprimés dans le langage. Quand Voltaire, au lieu de nommer Fénelon et Bossuet, écrit :

Le cygne de Cambrai, l'aigle brillant de Meaux,

il fait entrer deux métaphores dans sa périphrase, et ces métaphores expriment, sous une forme abrégée, la comparaison qu'il a faite, d'un côté, entre la pureté, l'harmonie, la grâce du style de Fénelon et le chant du cygne, et, de l'autre, entre l'élévation et l'audace des idées de Bossuet et le vol de l'aigle¹. Quelquefois la métaphore franchit un

1. Les idées accessoires doivent se rattacher à la métaphore et

degré de plus; elle ne se contente pas de supprimer la formule de comparaison : elle fait ellipse de l'objet même et passe au langage symbolique. C'est ainsi qu'un de nos poètes, M. Victor Hugo, en vertu d'un rapprochement mental entre l'aigle et Napoléon, nous dit avec une hardiesse heureuse :

Il a placé si haut son aire impériale.

La métaphore est ici à la seconde puissance, car le poète ne nous a pas montré l'aigle, et le trône est devenu le nid du roi des oiseaux. Lorsque Delille, traduisant Virgile, écrit :

A travers les débris, l'ennemi furieux
Poursuit rapidement son cours victorieux,

le mot *cours*, employé pour *course*, suppose une comparaison mentale entre l'armée qui se précipite et les eaux d'un fleuve ou d'un torrent¹. Ce vers de Casimir Delavigne :

La vie est un combat dont la palme est aux cieux,

montre clairement le passage de la comparaison à la métaphore.

Il n'y a pas de trope plus commun que la métaphore, parce que rien n'est plus naturel à l'esprit que de saisir et d'exprimer le rapport des objets entre eux. C'est en vertu

la continuer. Nos jeunes écrivains négligent trop souvent cette règle; les maîtres l'observent fidèlement. C'est ainsi que Racine fait dire à Esther :

Accompagne mes pas

Devant ce fier lion qui ne te connaît pas;
Commande, en me voyant, que son courroux s'apaise,
Et prête à mes discours un charme qui lui plaise.

1. En effet, la comparaison, dès lors présente à l'esprit du poète, se produit quelques vers plus bas :

Tel, enfin, triomphant de sa digue impuissante,
Un fier torrent s'échappe; et l'onde mugissante
Traîne, en précipitant ses flots amoncelés,
Pâtre, étable et troupeau, confusément roulés.

Énéide, chant II.

d'une comparaison qu'on dit de la logique qu'elle est la *clef* de la philosophie; qu'on appelle *racines* les mots qui en engendrent d'autres; qu'on donne le nom de *glace* à une surface unie qui réfléchit les objets; qu'on dit une *feuille* de métal, et qu'on divise une famille en *branches*. La métaphore est partout; nous faisons à chaque instant des métaphores sans le vouloir et sans le savoir : car il en est que l'usage nous a rendues si familières, que le sentiment de la figure s'est effacé pour nous.

Le besoin de donner du relief au langage amène sans cesse dans la circulation des métaphores nouvelles, dont l'empreinte s'efface avec plus ou moins de rapidité. Il en est de ces figures comme des livres : elles ont leurs destinées. Il y en a de judicieuses qui passent inaperçues, et de brillantes qui deviennent bientôt ridicules par l'abus. De nos jours on a vu prospérer un moment, puis tomber en disgrâce, la *lance d'Achille*, le *lit de Procuste*, le *cercle de Popilius*, l'*épée de Damoclès*, et tant d'autres rapprochements trop faciles et prétentieux.

Lorsque la métaphore est tirée de loin et que le rapport semble forcé, on lui donne le nom de *catachrèse*, qui veut dire abus. Horace abuserait de la métaphore lorsqu'il dit : *equitare in arundine longa*, parce qu'il est difficile de se représenter un bâton sous la forme d'un cheval, si l'enjouement ne faisait passer cette figure. Il y a catachrèse lorsqu'on dit qu'un cheval est *ferré d'argent*. Le poète qui veut que la France soit un *cyclope dont Paris est l'œil* choisit durement ses termes de comparaison. Le P. Lemoine n'est pas moins forcé lorsqu'il fait dire à un de ses personnages dans le poème de *Saint Louis* :

Dejà dans notre sang ils plongent leur pensée.

La substitution d'un nom propre, devenu nom commun, à un autre nom, soit propre, soit commun, doit être rap-

portée à la métaphore, parce qu'elle suppose une comparaison. Ainsi, c'est par métaphore qu'on appelle un héros un *César*; un lâche, un *Thersite*; un critique judicieux et sincère, un *Aristarque*; un détracteur envieux, un *Zoïle*. C'est par la même figure qu'on dit un *Tartufe* pour un hypocrite, un *Harpagon* pour un avare. On rattache ordinairement, à tort selon nous, cette manière de s'exprimer à la métonymie, sous le nom d'*antonomase*.

La métaphore est une comparaison abrégée, l'*allégorie* est une métaphore prolongée. « Tous les mots d'une phrase ou d'un discours allégorique, dit Du Marsais, 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. » C'est ainsi qu'en lisant l'idylle de madame Deshoulières :

Dans ces prés fleuris
Qu'arrose la Seine,
Cherchez qui vous mène,
Mes chères brebis, etc.....,

on ne tarde pas à voir, sous cette allocution d'une bergère à son troupeau, la requête d'une mère en faveur de ses enfants; et que dans l'ode d'Horace :

O navis, referent in mare te novi
Fluctus¹!

le *vaisseau* devient la république romaine, et les *flots menaçants*, l'agitation des partis. Dans ces deux pièces, quelle que soit d'ailleurs la supériorité de l'ode d'Horace, la comparaison est si juste, les métaphores sont si bien choisies, le tableau si complet indépendamment de la figure, qu'elles satisferaient l'imagination sans allégorie, et que, l'allégorie

1. « O navire, les flots vont donc te pousser de nouveau vers l'abîme des mers! »

étant dévoilée, la raison y trouve son compte aussi bien que l'imagination¹.

Le principe de toutes les métaphores est la comparaison.

La *métonymie* substitue à un mot un autre mot plus étendu ou plus restreint. Il y a différentes sortes de métonymies.

La métonymie proprement dite prend la cause pour l'effet, et réciproquement. Ainsi, Cérès produit le blé, et on dira poétiquement *Cérès* pour le *blé* lui-même (*Cererem corruptam undis expediunt*). On dit de même *Vulcain* pour le *feu*, *Pallas* pour l'*huile*, *Bacchus* pour le *vin*². Ratta-

1. Le rapprochement suivant fera sentir la différence de la comparaison et de l'allégorie. Boileau et André Chénier ont tous deux parlé de l'idylle : l'un par voie de comparaison, l'autre allégoriquement. Tout le monde sait par cœur les vers de Boileau :

Telle qu'une bergère, aux plus beaux jours 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 et simple dans son style,
Doit éclater sans pompe une élégante idylle.

André Chénier prend un autre tour, qui n'a pas moins de grâce :

De Pange, c'est vers toi qu'à l'heure du réveil
Court cette jeune fille au teint frais et vermeil.
Va trouver mon ami, va, ma fille nouvelle,
Lui disais-je. Aussitôt, pour te paraître belle,
L'eau pure a ranimé son front, ses yeux brillants ;
D'une étroite ceinture elle a pressé ses flancs,
Et des fleurs sur son sein, et des fleurs sur sa tête,
Et sa flûte à la main, sa flûte qui s'apprête
A défier un jour les pipeaux de Segrais,
Seuls connus parmi nous aux nymphes des forêts....

2. Quo tu ambulas, qui *Vulcanum* in cornu geris?

dit Plaute en parlant d'une lanterne allumée.

Ovide a dit :

Cujus ab alloquiis anima hæc moribunda revixit.
Ut vigil infusa *Pallade* flamma solet.

Virgile nous peint Silène enivré :

Silenum pueri somno videre jacentem,
Inflatum hesterno venas, ut semper, *Iaccho*.

chons au même chef ces locutions où l'on emploie *Mars* pour la *guerre*, *Neptune* pour la *mer*, le nom d'un auteur pour ses ouvrages ; car nous faisons une métonymie lorsque nous disons : « J'ai lu *Boileau*, » et lorsque nous appelons un tableau, soit un *Rembrandt*, soit un *Raphaël*. *Pélion n'a plus d'ombre* (*nec habebat Pelion umbras*) est un exemple de l'effet pris pour la cause.

Sa main désespérée
M'a fait boire la *mort* dans la coupe sacrée.

MARMONTEL.

Ici, la *mort* est pour le *poison* qui cause la mort, comme dans l'exemple précédent *ombre* était pris pour les *arbres* qui projettent l'ombre.

La métonymie substitue le nom de l'instrument à l'art ou au métier, comme lorsqu'on dit le *pinceau* pour la *peinture*, la *truelle* pour la *maçonnerie* ; les insignes ou le costume pour la profession : Je quitte enfin la *robe* pour l'*épée*, ce qui veut dire : Je renonce à la *magistrature* pour entrer dans l'*armée*.

La même figure met le contenant pour le contenu : *Aimer la bouteille* pour le *vin*, la *table* pour les *mets*, le *théâtre* pour les *pièces dramatiques*¹, le lieu où la chose se fait pour la chose elle-même : un *caudebec* pour un *chapeau fait à Caudebec* ; le *bordeaux*, pour le *vin de Bordeaux*. Le *Lycée*, le *Portique* et l'*Académie* désignent différents systèmes de philosophie par le lieu où ils étaient enseignés.

Il y a métonymie lorsqu'on substitue l'emblème ou le symbole d'une chose à la chose elle-même, comme, par

1. Il y a dans La Fontaine (livre XII, fable 2) une métonymie de cette sorte singulièrement hardie, lorsque, pour désigner un chat et un moineau placés dans la même chambre, il dit .

La cage et le panier avaient mêmes pénates.

La cage est pour le moineau, le panier pour le chat.

exemple, le *sceptre* à la *puissance royale*, les *léopards* à l'*Angleterre*, et autrefois les *lis* à la *France*. On dira de même, ou plutôt on ne dira plus, car c'est bien usé : Préférer le *myrte* au *laurier*, pour l'*amour* à la *gloire*.

Le siège d'une faculté ou d'un sentiment se prend, par métonymie, pour le sentiment ou la faculté elle-même : on dit d'un homme qu'il a ou qu'il n'a pas de *cœur* ou d'*entrailles*, pour faire entendre qu'il est *courageux* ou *lâche*, qu'il est ou qu'il n'est pas *sensible*; un homme qui manque de *sens* n'a point de *cervelle*. La *langue* se prend pour la *parole*, le *ventre* pour l'*appétit*, etc.

La même figure emploie le nom du patron ou du possesseur d'un édifice pour l'édifice lui-même : *Saint-Pierre* de Rome, *Notre-Dame* de Paris. C'est ainsi que Virgile a dit :

Jam proximus ardet

Ucalegon¹...

Le substantif abstrait mis à la place de l'adjectif concret forme une métonymie, comme lorsqu'on dit à un *grand*, Votre *Grandeur*; à un *roi*, Votre *Majesté*. C'est ainsi que Phèdre a dit : *Tua calamitas non sentiret*, pour *Tu calamitosus non sentires*; et Horace : *Servitus tibi crescit nova* (tu augmentes le nombre de tes esclaves).

Corvi stupor pour *stupidus corvus* et *colli longitudo* pour *collum longum*, employés par Phèdre, se rapportent à la métonymie, aussi bien que ce vers de La Fontaine :

Sa préciosité changea lors de langage.

On donne le nom de *synecdoche*² à la métonymie, lorsqu'elle prend :

1° Le genre pour l'espèce et l'espèce pour le genre. Lors-

1. « Déjà brûle Ucalégon, » c'est-à-dire la demeure d'Ucalégon.

2. Du Marsais veut qu'on dise *synecdoque*.

qu'on dit les *mortels* pour les *hommes*, on prend le genre pour l'espèce; car l'homme est une des espèces comprises dans le genre mortel. En jouant sur le mot, on pourrait dire qu'*humains* pris pour *hommes* substitue l'espèce au genre, car tous les hommes ne sont pas humains. Les exemples de cette dernière figure sont fort rares. Lorsqu'on dit une *Tempé* pour une *vallée*, un *Méandre* pour exprimer les *détours sinueux* d'un fleuve, il ne paraît pas qu'on fasse la synecdoche de l'espèce au genre, mais la métaphore du nom propre pour le nom commun.

« Il y a synecdoche du genre à l'espèce, lorsqu'on restreint l'étendue du mot *nombre* à l'harmonie des phrases, et synecdoche de l'espèce au genre lorsqu'on se contente d'appeler *voleur* un scélérat chargé de tous les crimes¹. »

2° La partie pour le tout : le *feuillage* pour les *arbres*, les *voiles* pour les *vaisseaux*, *âmes* pour *hommes*, *feux* pour *maisons*. Le choix de la partie n'est pas indifférent, car on ne pourrait pas substituer *écorce* à *feuillage*, *mâts* à *voiles*, *intelligences* à *âmes*, *cheminées* à *feux*, etc.

On dit encore le *Tibre* pour l'*Italie*, le *Nil* pour l'*Égypte*, le *Tage* pour le *Portugal*, etc.; *mai* pour le *printemps*; *décembre* pour l'*hiver*.

3° Le singulier pour le pluriel, et réciproquement :

L'*Américain* farouche est un monstre sauvage
Qui mord en frémissant le frein de l'esclavage.

VOLTAIRE.

Dans le style de chancellerie, on dit habituellement *nous* pour *je*, et dans le langage poli, *vous* pour *toi*. Le nombre déterminé pour un nombre incertain se rapporte à la même figure :

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.

BOILEAU.

1. DU MARSAIS, *Des Tropes*.

4° Le nom de la matière pour la chose qui en est faite : le *fer* pour l'*épée*, l'*airain* pour les *cloches* ou le *canon*¹, la *pourpre* pour le *manteau* de pourpre des empereurs et des cardinaux, la *bure* pour le *simple vêtement* des religieuses, un *castor* pour un *chapeau*, etc.

On voit que nous avons rattaché tous les tropes à la métaphore et à la métonymie : les autres dénominations ne désignent que des variétés de ces figures, qui modifient la signification des mots par substitution, soit en vertu d'une comparaison mentale, soit par assimilation de la partie au tout, du tout à la partie. Toutes ces figures donnent une chose à la place d'une autre, ou le plus pour le moins, ou le moins pour le plus. Il n'y a pas d'autres procédés que ceux-là pour changer légitimement le sens des mots, ni d'autre lumière pour y réussir que l'analogie.

L'étude des figures, trop négligée à notre avis, ne manque ni d'intérêt ni d'utilité; elle habitue à se rendre compte des procédés du langage, elle arrête l'attention sur les artifices que les maîtres ont employés; et, indépendamment de la sagacité qu'elle suppose et qu'elle développe, elle donne aux écrivains des scrupules propres à prévenir la confusion des langues. Gardons-nous bien de croire que les anciens, et parmi les modernes tant de critiques sérieux et distingués qui ont suivi leurs traces, se soient imposé une tâche ingrate et stérile en s'appliquant à rechercher et à définir les figures du langage. D'ailleurs il serait honteux d'ignorer ces dénominations que l'usage a consacrées, et il ne faut pas que nos jeunes élèves, par un dédain mal entendu, aient à redouter pour eux-mêmes une fâcheuse application lorsqu'ils liront ou qu'ils entendront citer ce passage de Boileau :

La métaphore et la métonymie,
Grands mots que Pradon croit des termes de chimie.

1. J'entends l'airain tonnant de ce peuple barbare. VOLTAIRE.

Croyons-en le bon La Fontaine :

Laissez dire les sots, le savoir a son prix.

Il nous semble aussi que la connaissance des figures ajoute un charme de plus aux beautés du langage. Dans les champs et dans les jardins, les fleurs plaisent sans doute à l'ignorant comme au botaniste par leur parfum et l'éclat de leurs couleurs; mais le naturaliste qui sait leurs noms, qui connaît leur famille, les retrouve comme de vieilles connaissances avec un sentiment qui tient de l'amitié. La rhétorique sera pour ces fleurs du langage qu'on appelle figures, et qui émaillent les entretiens et les livres, ce que la botanique est pour les fleurs, dont la nature et l'art ont fait la plus belle parure des prairies et de nos parterres.

L'action.

Les anciens attachaient une grande importance à l'action, qui est la production orale et corporelle du discours, parce qu'ils éprouvaient que, dans les assemblées populaires, le succès oratoire est au prix d'une déclamation animée, et que la parole du corps, comme ils l'appelaient, peut seule donner une puissance contagieuse aux idées et aux passions.

De là ce mot si connu de Démosthène, qui donne à l'action le premier, le second et le troisième rang dans l'éloquence. De là encore cette exclamation d'Eschine rappelant le succès de son rival, exclamation si heureusement traduite et si justement appliquée par madame de Staël à Mirabeau : « Que serait-ce si vous aviez entendu le monstre ! » Buffon fait involontairement l'éloge de l'action lorsqu'il dit : « Que faut-il pour émouvoir la multitude et l'entraîner ? Que faut-il pour ébranler même la plupart des autres hommes et les persuader ? un ton véhément et pathétique, des gestes expressifs et fréquents, des paroles rapides et sonnantes. »

La Bruyère avait dit la même chose en d'autres termes : « Le peuple appelle éloquence la facilité que quelques-uns ont de parler seuls et longtemps, jointe à l'emportement du geste, à l'éclat de la voix et à la force des poumons. » Cet éloge fait par un orateur, et ces dédains exprimés par des hommes qui, écrivant merveilleusement, ne savaient qu'écrire, attestent également l'importance de l'action oratoire.

L'action se compose de la *voix*, du *geste* et de la *physiologie* ; il faut y joindre la *mémoire*, non qu'elle fasse partie de l'action proprement dite, mais parce qu'elle en est une condition nécessaire. Nous dirons plus loin ce qu'on entend par *mémoire oratoire*.

La voix. — « La voix, dit Cicéron, a autant d'inflexions qu'il y a de sentiments ; et c'est elle surtout qui les communique. L'orateur prendra donc tous les tons convenables aux passions dont il voudra paraître animé, et qu'il se propose d'exciter dans les cœurs. L'orateur qui aspire à la perfection fera donc entendre une voix forte, s'il veut être véhément ; douce, s'il est calme ; soutenue, s'il traite un sujet grave ; touchante, s'il veut attendrir. » Ces principes doivent régler le ton de l'orateur, qui sera calme et simple dans l'exposition des faits, plus élevé dans la discussion, plus animé dans la dispute, véhément dans les morceaux pathétiques.

Le geste. — Le geste doit être en harmonie avec le ton. L'attitude du corps dépend du mouvement de la pensée. Il y a des orateurs qui gesticulent à tout propos et qui frappent périodiquement le marbre de la tribune : cette agitation hors de saison nuit à l'effet du discours. La nature doit être le guide de l'art : c'est elle qui, dans la démonstration, pousse la tête et le corps en avant, comme pour nous rap-

procher de ceux que nous voulons instruire ; c'est elle qui ajoute à la force de nos paroles par l'énergie du bras qui s'étend vers l'auditeur, et qui précipite les mouvements réguliers de la main marquant alors, par sa rapidité symétrique, l'essor et l'enchaînement des arguments ; c'est elle qui projette nos deux bras, élevés ou abaissés en lignes parallèles, pour maudire ou pour bénir ; c'est elle enfin qui retient le corps immobile pour exprimer le recueillement et le calme de la pensée.

La physionomie. — La physionomie, qui est le miroir de l'âme, a aussi son langage ; et ce n'est pas une des moindres puissances de l'éloquence. L'expression du visage fait partie de la pensée, comme le ton de la voix et le mouvement du corps. Horace, qu'il faut toujours citer lorsqu'on se rencontre avec lui dans les mêmes idées, Horace dit :

Tristia mœstum
Vultum verba decent, iratum plena minarum,
Ludentem lasciva, severum seria dictu¹.

Et il en donne excellemment la raison :

Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum².

La nature est donc encore ici le guide souverain.

L'action n'est que la pratique intelligente et réfléchie des intonations et des mouvements indiqués par la nature ; elle fait corps avec la parole, qui est elle-même la forme sensible de la pensée. Si elle se montre comme distincte du discours et purement artificielle, elle compromet la pensée

1. « La tristesse du visage s'accorde aux paroles tristes ; qu'il porte l'empreinte de la colère si le langage est menaçant, et qu'il s'accommode également aux mots enjoués ou sérieux. »

2. « En effet, la nature nous façonne d'avance au dedans pour toutes les diverses fortunes. »

au lieu de la servir ; car elle fait soupçonner la sincérité de l'orateur.

C'est bien souvent à tort qu'on accuse les orateurs dont les paroles aidées de l'action ont produit une impression qui ne se soutient pas à la lecture, d'être des dupeurs d'oreilles : car ces nuances variées de la voix, cette énergie de la pantomime, ce feu des regards, faisaient partie de leur pensée ; ce relief qu'elle recevait venait d'elle-même ; la lumière et l'énergie que l'action donnait au langage étaient la lumière et l'énergie de l'intelligence : si la lumière pâlit, si l'énergie s'affaiblit quand les mots ne sont plus soutenus par la voix, le geste et la physionomie de l'orateur, la puissance qu'ils avaient avec l'action n'en était pas moins réelle ; l'action tenait lieu de style ; elle mettait passagèrement en évidence ce que le style perpétue, c'est-à-dire la vie même de la pensée.

La mémoire. — La mémoire, dans ses rapports avec l'éloquence, n'est pas seulement le don de retenir fidèlement le texte d'un discours composé par avance : quoique cette aptitude à reproduire sans hésitation par la parole un texte écrit soit, notamment pour les prédicateurs qui ne veulent rien laisser au hasard, un précieux avantage, la mémoire oratoire est surtout la faculté de conserver l'ordre de ses pensées ; de voir sans cesse devant soi, en présence même de l'idée qui reçoit actuellement sa forme, l'idée qui doit suivre, et que la parole exprimera à son tour. L'improvisation¹, car c'est d'elle que nous parlons, est la première condition du discours public qui veut arriver aux plus puis-

1. L'improvisation doit être sincère et complète. Les orateurs qui mêlent à la parole improvisée des morceaux appris par cœur se trahissent par la différence du ton et par l'inégalité du style ; ces contrastes nuisent à l'effet du discours. Les orateurs anciens se contentaient, en général, de préparer l'exorde pour se donner de l'assurance et se mettre en voix.

sants effets de l'éloquence; elle n'est possible que par une étude approfondie du sujet organisé méthodiquement dans l'intelligence. La production instantanée suppose une conception antérieure lentement et secrètement élaborée. On ne prend pas au dépourvu les orateurs pour les prendre à l'improviste. Leurs meilleures fortunes en ce genre viennent d'avoir été brusquement provoqués sur des sujets qu'ils avaient longtemps médités. Si la provocation rencontrait le vide et le néant, elle n'en ferait rien jaillir : *ex nihilo nihil*. Le travail que demande l'improvisation, l'impulsion qu'elle donne, l'émotion qu'elle cause, ajoutent à la pensée qui se produit, qui se développe, qui naît, pour ainsi dire, sous les yeux de l'auteur, une force de communication qui associe intimement l'âme et l'intelligence de ceux qui écoutent aux idées et aux passions de l'orateur. Il y a, qu'on me passe l'expression, dans cette délivrance publique quelque chose de spontané et de saisissant qui manquera toujours à la reproduction, même animée et intelligente, d'un travail antérieurement achevé. « Lorsqu'on récite un discours, dit quelque part Cyrano de Bergerac, qu'on ne s'attendait guère à rencontrer ici comme une autorité, on voit le papier sous les paroles. » Ce papier, absent et visible, se place entre l'orateur et l'assemblée; c'est une barrière, un obstacle à ce contact immédiat par lequel la véritable éloquence remue les âmes et pénètre dans les intelligences.

Qualités qui caractérisent plus particulièrement les chefs-d'œuvre de la prose française.

Nous n'avons pas à faire ici l'histoire de la prose française; nous devons seulement chercher dans les œuvres capitales de nos meilleurs écrivains, aux différentes époques, les qualités spéciales des maîtres du langage qui ont produit des modèles durables. L'énumération de ces monu-

ments littéraires qui font époque dans l'histoire de la prose ne saurait être longue; mais il importe d'en marquer la place et d'en signaler l'importance.

Dans cet ordre il ne faut pas dédaigner les essais, et dès le moyen âge nous trouvons quelques œuvres qui ne doivent pas être oubliées. Dans les premières années du treizième siècle, Villehardouin raconte avec une simplicité héroïque les grands événements de la quatrième croisade; son langage, toujours précis et quelquefois coloré, unit la noblesse au naturel. Cent ans plus tard, le sire de Joinville donne dans ses *Mémoires* un modèle de naïveté qui n'a pas été surpassé; il abonde plus encore que son devancier en mots de bonne race et en tours naturels, qu'il convient de connaître et de retenir, parce qu'ils nous montrent dans ses origines mêmes le génie de notre idiome. Un siècle après Joinville, le chroniqueur Froissart, sans cesser d'être naïf, atteint la variété et l'éclat par la vérité du coloris et la vivacité de l'imagination. Comines, qui parmi nous a mérité le premier le nom d'historien, donne vers la fin du quinzième siècle de la gravité à la prose sans lui ôter le naturel; chez lui la pensée forte et lumineuse communique du relief et de la solidité au langage.

Le seizième siècle compte quatre écrivains supérieurs dans la prose : Rabelais, Calvin, Amyot et Montaigne. Rabelais dit tout ce qu'il veut dire et trop souvent il ose dire ce qu'il aurait dû taire; mais il connaît la propriété de tous les mots qu'il emploie, il trouve des figures et des tours de phrase pour représenter tous les caprices de son imagination, il sait peindre, il sait dialoguer, il a du trait, de l'abondance, de la vigueur et une merveilleuse souplesse. Le sombre éclat du style de Calvin dans ses principaux ouvrages tient surtout à la vigueur de l'argumentation, à la véhémence contenue de la passion, à la majesté des mots, à l'ampleur de la phrase qui reproduit le mouvement

de la période latine. Après lui, l'heureux génie d'Amyot retrouve en traduisant Plutarque la naïveté qu'il prête à son modèle; il ravit ses contemporains, et il charme encore la postérité en déployant avec aisance toutes les richesses du vocabulaire national et toutes les ressources d'une syntaxe que la grammaire n'a encore ni appauvrie ni intimidée. Montaigne domine tous ses devanciers par l'originalité de son style. Personne n'a mieux que lui connu la valeur des mots, personne n'a su mieux les placer pour en montrer toute la force, personne n'a mieux connu l'art, pour nous servir d'une de ses expressions, d'en *enfonce* la *signification*. Son humeur leur donne de la saillie, et son imagination, de la couleur; aucun autre écrivain ne les a choisis et disposés de manière à les imprimer plus avant dans la mémoire. Ces grands écrivains, qui ne sont pas des modèles irréprochables, ayant puissamment contribué à former la langue, veulent être étudiés avec soin, parce qu'ils offrent aux modernes, dans la richesse originale de leur vocabulaire, des ressources inépuisables contre ce grand corrupteur du langage qu'on appelle le néologisme.

Le dix-septième siècle apporta à la prose française les qualités qui lui manquaient encore. Balzac fit pour elle ce que Malherbe avait fait pour la poésie : il sut tirer de la foule les mots nobles et sonores, il trouva le rythme de la phrase et de la période, en un mot, il fut le père de l'harmonie. S'il eût mis entre les mots et la pensée le rapport et la proportion qui sont le secret des grands écrivains, il aurait sa place parmi les modèles au lieu de n'être que le plus habile des rhéteurs. Avec lui, comme l'a dit M. Sainte-Beuve, la France fit sa rhétorique; ajoutons qu'elle la fit avec éclat. Heureusement Descartes vint, bientôt après, nous apprendre à penser : ce qui était la route la plus sûre pour arriver à bien écrire. En donnant l'évidence comme le signallement de la vérité, il fit de la clarté la maîtresse

loi du langage. Par le *Discours sur la Méthode* et par ses *Méditations*, Descartes n'a pas seulement montré comment les matières philosophiques doivent être traitées; il a fait naître dans tous les esprits qu'il a dirigés le besoin de l'ordre et de la lumière; il a formé l'école sévère de Port-Royal, qu'il a armée de toutes pièces contre les sophistes et les incrédules. C'est aussi par l'ordre et par la lumière des idées que Pascal s'est élevé, dans les *Provinciales*, à la perfection du langage : nulle part la prose française n'a eu plus de force et de netteté. Toutefois elle a pris un essor plus élevé, plus de hardiesse et de magnificence avec Bossuet dans les *Oraisons funèbres* et dans le *Discours sur l'Histoire universelle*; mais Bossuet, c'est l'éloquence même et la plus haute expression du génie de l'homme. Ce n'est pas qu'à côté de Bossuet et après lui la prose ne nous offre encore des chefs-d'œuvre : Bossuet domine, mais il ne rejette pas dans l'ombre tout ce qui l'entoure. Ainsi ni Bourdaloue, ni Fénelon, ni Massillon, ne sont éclipsés dans la lumière que répand Bossuet : sa foudre ne couvre point leurs voix. On admire toujours le ferme tissu, la belle ordonnance, la dialectique invincible des sermons de Bourdaloue. Fénelon nous enchante par la douceur, l'abondance et la grâce tout ensemble noble et familière de son éloquence. Massillon va plus loin que ses devanciers dans l'art de peindre et d'émuvoir la passion; il n'a pas de supérieur pour la pureté et l'harmonie du langage. Le même style a produit encore un grand prosateur : c'est La Bruyère, qui connaît tous les secrets de son art, mais à qui manque cet art suprême qui efface les traces de l'art; il n'a pas le naturel qui est le trait commun des grandes figures littéraires de son temps, auprès desquelles s'est placée, sans y prétendre et parce qu'elle n'y prétendait pas, madame de Sévigné, qui a eu naturellement, et dans la mesure et le ton qui conviennent au genre épistolaire dont elle est

restée le modèle, toutes les qualités des écrivains supérieurs.

Dans le siècle suivant, Saint-Simon est un prosateur éminent qui se passe de correction et de pureté; mais il a la hardiesse, l'énergie, la couleur; il peint à grands traits, et ses peintures négligées et fougueuses représentent au vif les hommes et les événements. On l'a comparé à Tacite, dont il a l'énergie et non la précision. Il est utile de le lire, il serait dangereux de l'imiter. Quoi qu'il en soit, ses *Mémoires* sont un monument impérissable. Montesquieu est un grand esprit et un bel esprit. Il se joue dans les *Lettres persanes*, où il a de la verve et même du naturel; mais ce naturel n'est pas sans coquetterie. Dans les *Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains*, comme dans *l'Esprit des lois*, ce qui domine c'est l'énergie et la profondeur: on y chercherait vainement la simplicité. Chez lui la pensée s'aiguise en traits, la lumière jaillit en étincelles, la profondeur prend une forme énigmatique, mais ses traits ont de la portée, ses étincelles de la clarté, ses énigmes des mots de grand sens qui satisfont les esprits distingués; à tout prendre, c'est un maître. Voltaire, après Fontenelle et Montesquieu, retrouve le naturel; il y joint la vivacité, la clarté qui va jusqu'à la transparence, la précision lumineuse et une incomparable aisance. *L'Histoire de Charles XII* et le *Siècle de Louis XIV* sont des modèles du style tempéré. Buffon, dans son *Histoire naturelle*, élève son style jusqu'à la majesté de son sujet; ses descriptions, précises par les détails, sont magnifiques dans leur ensemble. Partout Buffon a la noblesse du langage: mais cette noblesse n'est pas uniforme et l'on a tort d'accuser Buffon de monotonie, parce que, s'il est constamment noble, il l'est toujours avec convenance; disons seulement qu'il n'est jamais ni familier ni simple, et qu'on se prend quelquefois à le regretter. J. J. Rousseau est le dernier en date des grands prosateurs

du dix-huitième siècle. On ne saurait lui refuser le titre d'écrivain supérieur, mais il a moins de sensibilité qu'il n'en montre et moins de profondeur qu'il n'en affecte : il aime la vérité, et trop souvent il devient sophiste pour paraître neuf; il est réellement éloquent, et il n'échappe pas toujours à la déclamation; toutefois, jusque dans le paradoxe systématique et dans l'émotion exagérée, il a des éclairs de raison et des accents qui partent du cœur. Son style a du nerf et de l'éclat, de la véhémence et de la pureté, et on peut dire qu'il a manié notre langue avec une puissance qu'on n'a point surpassée et qu'il lui a donné une physionomie nouvelle sans la dénaturer¹.

1. On trouvera dans la seconde partie de cet ouvrage, qui traite sommairement de l'histoire littéraire, et surtout dans notre *Histoire abrégée de la Littérature française*, des détails sur les écrivains que nous venons de caractériser dans cette rapide revue.

On peut lire aussi l'esquisse de cette histoire, tracée en traits précis et lumineux, dans la préface écrite par M. Villemain pour le Dictionnaire de l'Académie; une étude approfondie sur le même sujet, en tête du grand Dictionnaire de M. Littré, enfin notre *Histoire de la Littérature française*.