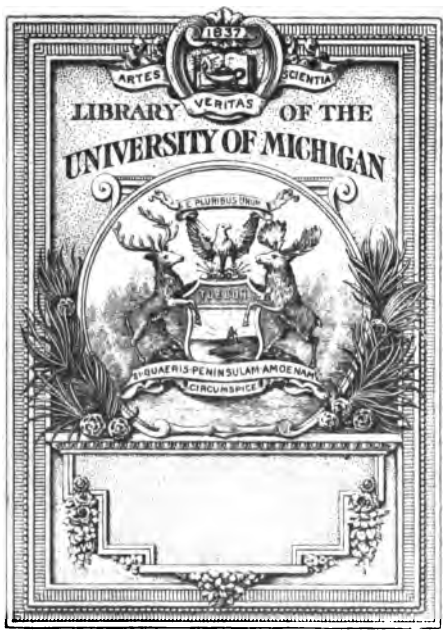
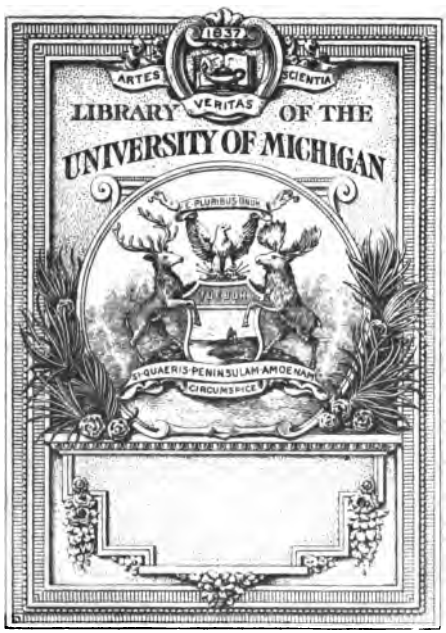

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

DES TROPES,

OU

DES DIFFÉRENTS SENS

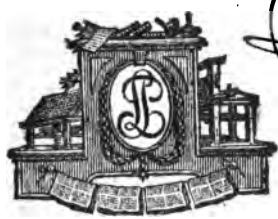
DANS LESQUELS ON PEUT PRENDRE UN MEME MOT DANS UNE MEME LANGUE.

PAR M. DU MARSAIS.

SUIVI

DE LA CONSTRUCTION ORATOIRE;

PAR M. l'Abbé BATTEUX.



DE L'IMPRIMERIE DE PRUD'HOMME.

A PARIS,

CHEZ PÉRISSE ET COMPERE, LIBRAIRES;

QUAI DES AUGUSTINS, N° 47.

1811.

AVERTISSEMENT

DE LA PREMIÈRE ÉDITION (1730).

Je suis persuadé, par des expériences réitérées, que la méthode la plus facile et la plus sûre, pour commencer à apprendre le latin, c'est de se servir d'abord d'une interprétation interlinéaire, où la construction soit toute faite, et où les mots sous-entendus soient supplées. J'espère donner bientôt au public quelques-unes de ces traductions.

Mais, quand les jeunes gens sont devenus capables de réflexion, on doit leur montrer les règles de la grammaire, et faire avec eux les observations grammaticales qui sont nécessaires pour l'intelligence du texte qu'on explique. C'est dans cette vue que j'ai composé une grammaire où j'ai rassemblé ces observations.

Je divise la grammaire en sept parties, c'est-à-dire, que je pense que les observations que l'on peut faire sur les mots, en tant que signes de nos pensées, peuvent être réduites sous sept articles, qui sont :

1° La connaissance de la proposition et de la période, en tant qu'elles sont composées de mots, dont les terminaisons et l'arrangement leur font signifier ce qu'on a dessein qu'ils signifient.

2° L'ortographe.

3° La prosodie, c'est-à-dire, la partie de la grammaire qui traite de la prononciation des mots, et de la quantité des syllabes.

4° L'étymologie.

5° Les préliminaires de la syntaxe : j'appelle ainsi la partie qui traite de la nature des mots

et de leurs propriétés grammaticales, c'est-à-dire, des nombres, des genres, des personnes, des terminaisons; elle contient ce qu'on appelle les rudiments.

6° La syntaxe.

7° Enfin la connaissance des différents sens dans lesquels un même mot est employé dans une même langue. La connaissance de ces différents sens est nécessaire pour avoir une véritable intelligence des mots, en tant que signes de nos pensées; ainsi j'ai cru qu'un traité sur ce point appartenait à la grammaire, et qu'il ne fallait pas attendre que les enfants eussent passé sept ou huit ans dans l'étude du latin, pour leur apprendre ce que c'est que le sens propre et le sens figuré, et ce qu'on entend par métaphore ou par métonymie.

On ne peut faire aucune question sur les mots qui ne puisse être réduite sous quelqu'un de ces sept articles. Tel est le plan que je me suis fait, il y a long-temps, de la grammaire.

Mais, quoique ces différentes parties soient liées entre elles de telle sorte, qu'en les réunissant toutes ensemble elles forment un tout qu'on appelle *grammaire*, cependant chacune en particulier ne suppose nécessairement que les connaissances qu'on a acquises par l'usage de la vie. Il n'y a guère que les préliminaires de la syntaxe qui doivent précéder nécessairement la syntaxe; les autres parties peuvent aller assez indifféremment l'une avant l'autre; ainsi cette partie de la grammaire que je donne aujourd'hui, ne supposant point les autres parties, et pouvant facilement y être ajoutée, doit être regardée comme un Traité particulier sur les Tropes et sur les différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot.

Nous avons des Traités particuliers sur l'orthographe, sur la prosodie ou quantité, sur la syntaxe, etc. etc.: en voici un sur les Tropes.

Je rappelle quelquefois dans ce Traité certains points, en disant que j'en ai parlé plus au long, ou dans la syntaxe, ou dans quelque autre partie de la grammaire; on doit me pardonner de renvoyer ainsi à des ouvrages qui ne sont point encore imprimés, parce qu'en ces occasions, je ne dis rien qu'on ne puisse bien entendre sans avoir recours aux endroits que je rappelle; j'ai cru que, puisque les autres parties suivront celle-ci, il y aurait plus d'ordre et de liaison entre elles, à supposer, pour quelque temps, ce que j'espère qui arrivera.

AVERTISSEMENT

DE LA SECONDE ÉDITION (1757).

Peu de temps après que ce livre parut pour la première fois, je rencontrai par hasard un homme riche qui sortait d'une maison pour entrer dans son carrosse. Je viens, me dit-il en passant, d'entendre dire beaucoup de bien de votre *histoire des Tropes*. Il crut que les Tropes étaient un peuple. Cette aventure me fit faire réflexion à ce que bien d'autres personnes m'avaient déja dit, que le titre de ce livre n'était pas entendu de tout le monde; mais, après y avoir bien pensé, j'ai vu qu'on en pouvait dire autant d'un grand nombre d'autres ouvrages, auxquels les auteurs ont conservé le nom propre de la science ou de l'art dont ils ont traité.

D'ailleurs le mot de *Tropes* n'est pas un terme que j'ai inventé, c'est un mot connu de toutes

les personnes qui ont fait le cours ordinaire des études ; et les autres qui étudient les belles-lettres françaises trouvent ce mot dans toutes nos rhétoriques.

Il n'y a point de science ni d'art qui ne soit désigné par un nom particulier, et qui n'ait des termes consacrés, inconnus aux personnes à qui ces sciences et ces arts sont étrangers. Les termes servent à abréger, à mettre de l'ordre et de la précision, quand une fois ils sont expliqués et entendus. Seulement la bienséance, et ce qu'on appelle l'*à-propos*, exigent qu'on ne fasse usage de ces termes qu'avec les personnes qui sont en état de les entendre, ou qui veulent s'en instruire, ou enfin quand il s'agit de la doctrine à laquelle ils appartiennent.

J'ai ajouté, dans cette nouvelle édition, l'explication des noms que les grammairiens donnent aux autres figures, tant à celles qu'ils appellent figures de dictions, *dictionum figuræ*, qu'à celles qu'ils nomment figures de pensées, *figuræ sententiarum*.

Cette addition ne sera pas inutile, du moins à une sorte de personnes ; et pour le prouver, je vais raconter en peu de mots ce qui y a donné lieu.

J'allai voir, il y a quelque temps, un jeune homme qui a bon esprit, et qui a acquis, avec l'âge, assez de lumières et d'expérience pour sentir qu'il lui serait utile de revenir sur ses pas, et de relire les auteurs classiques. Les jeunes gens qui commencent leurs études, et qui en fournissent la carrière, n'ont pas encore assez de consistance, du moins communément, pour être touchés des beautés des auteurs qu'on leur fait lire, ni même pour en saisir le sens. Il serait à souhaiter que le goût des plaisirs et les
us de leur état leur laissassent le loisir
jeune homme dont je parle,

Je le trouvai sur Horace. Il avait sur son bureau l'Horace de M. Dacier, celui du P. Sanadon, et celui des *Variorum*, avec les notes de Jean Bond. Il en était à l'Ode XIII du Ve livre, *Horrida tempestas*. Horace, au troisième vers, *nunc mare*, *nunc sylvæ*, fait ce dernier mot de trois syllabes, *sy-lu-æ*. M. Dacier ne fait aucune remarque sur ce vers; le P. Sanadon se contente de dire qu'*Horace a fait ici ce mot de trois syllabes, et que ce n'est pas la première fois que ce poëte l'a employé ainsi*. Jean Bond ajoute qu'Horace a fait ce mot de trois syllabes, par diérèse, *per diæresin*. Mais qu'est-ce que faire un mot de trois syllabes par diérèse? c'est ce que Jean Bond n'explique pas, me dit ce jeune homme. Y a-t-il là quelque mystère? Ne vous en dit-il pas assez, lui répliquai-je, quand il vous dit que le mot est ici de trois syllabes? Oui, me répondit-il, si le commentateur en demeurait là; mais il ajoute que c'est par *diérèse*, et voilà ce que je n'entends point. Dans un autre endroit, il dit que c'est par *aphérèse*; ailleurs, par *épenthèse*, etc.

Je voudrais bien, ajouta le jeune homme, que, puisque ces termes sont en usage chez les grammairiens, ils fussent expliqués dans quelque recueil où je puisse avoir recours au besoin. Ce fut ce qui me fit venir la pensée d'ajouter l'explication de ces termes à celle des Tropes.

Comme les géomètres ont donné des noms particuliers aux différentes sortes d'angles, de triangles et de figures géométriques, angle obtus, angle adjacent, angles verticaux, triangle *isocèle*, triangle *oxygone*, triangle *scalène*, triangle *amblygone*, etc. de même les grammairiens ont donné des noms particuliers aux divers changements qui arrivent aux lettres et aux syllabes des mots.

Le mot ne paraît pas alors sous sa forme ordinaire ; il prend, pour ainsi dire, une nouvelle figure à laquelle les grammairiens donnent un nom particulier. J'ai cru qu'il ne serait pas inutile d'expliquer ici ces différentes figures, en faveur des jeunes gens, qui en trouvent souvent les noms dans leurs lectures, sans y trouver l'explication de ces noms.

On me dira peut-être que je m'arrête ici quelquefois à des choses trop aisées et trop communes: mais les jeunes gens, pour qui principalement ce livre a été fait, ne viennent pas dans le monde avec la connaissance des choses communes ; ils ont besoin de les apprendre, et l'on doit les leur montrer avec soin, si l'on veut les faire passer à la connaissance de celles qui sont plus difficiles et plus élevées, parce que celles-ci supposent nécessairement celles-là. C'est dans le discernement de la liaison, de la dépendance, de l'enchaînement et de la subordination des connaissances, que consiste le talent du maître.

D'autres, au contraire, trouveront que ce Traité contient des réflexions qui sont au-dessus de la portée des jeunes gens; mais je les supplie d'observer que je suppose toujours que les jeunes gens ont des maîtres. Mon objet est que les maîtres trouvent dans cet ouvrage les réflexions et les exemples dont ils peuvent avoir besoin, si ce n'est pour eux-mêmes, au moins pour leurs élèves. C'est ensuite aux maîtres à régler l'usage de ces réflexions et de ces exemples selon les lumières, les talents et la portée de l'esprit de leurs disciples. C'est cette conduite qui écarte les épines, qui donne le goût des lettres; de là, l'amour de la lecture, d'où naît nécessairement l'instruction; et l'instruction fait le bon citoyen, quand un intérêt sordide et mal entendu n'y forme pas d'opposition.

DES

DES TROPES,

OU

DES DIFFÉRENTS SENS

DANS LESQUELS ON PEUT PRENDRE UN MÊME MOT DANS UNE MÊME LANGUE.

PREMIÈRE PARTIE.

DES TROPES EN GÉNÉRAL.

ARTICLE PREMIER.

Idées générales des Figures.

AVANT que de parler des Tropes en particulier, je dois dire un mot des figures en général, puisque les Tropes ne sont qu'une espèce de figures.

On dit communément que les *figures sont des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires*; que *ce sont de certains tours et de certaines façons de s'exprimer, qui s'éloignent en quelque chose de la manière commune et simple de parler* : ce qui ne veut dire autre chose, sinon que les figures sont des manières de parler éloignées de celles qui ne sont pas figurées, et qu'en un mot les figures

sont des figures, et ne sont pas ce qui n'est pas figures.

D'ailleurs, bien loin que les figures soient des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires, il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire, et de si commun que les figures dans le langage des hommes. M. de Bretteville, après avoir dit que *les figures ne sont autre chose que de certains tours d'expression et de pensée dont on ne se sert point communément*, ajoute « qu'il n'y a rien de si aisé « et de si naturel. J'ai pris souvent plaisir, « dit-il, à entendre des paysans s'entretenir « avec des figures de discours si variées, si « vives, si éloignées du vulgaire, que j'avais « honte d'avoir si long-temps étudié l'éloquence, « voyant en eux une certaine rhétorique de « nature beaucoup plus persuasive et plus élo- « quente que toutes nos rhétoriques artifi- « cielles. »

En effet, je suis persuadé qu'il se fait plus de figures un jour de marché à la Halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques. Ainsi, bien loin que les figures s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce seraient au contraire les façons de parler sans figures qui s'en éloigneraient, s'il était possible de faire un discours où il n'y eût que des expressions non figurées. Ce sont encore les façons de parler recherchées, les figures déplacées et tirées de loin, qui s'écartent *de la manière commune et simple de parler*; comme les parures affectées s'éloignent de la manière de s'habiller, qui est en usage parmi les honnêtes gens.

Les Apôtres étaient persécutés, et ils souffraient patiemment les persécutions. Qu'y a-t-il de plus naturel et de moins éloigné du langage

ordinaire, que la peinture que fait S. Paul de cette situation et de cette conduite des Apôtres (1)? « On nous maudit, et nous bénissons; « on nous persécute, et nous souffrons la per« sécution; on prononce des blasphêmes contre « nous, et nous répondons par des prières. » Quoiqu'il y ait dans ces paroles de la simplicité et de la naïveté, et qu'elles ne s'éloignent en rien du langage ordinaire, cependant elles contiennent une fort belle figure qu'on appelle *antithèse*, c'est-à-dire, opposition : *maudire* est opposé à *bénir*, *persécuter* à *souffrir*, *blasphêmes* à *prières*.

Il n'y a rien de plus commun que d'adresser la parole à ceux à qui l'on parle, et de leur faire des reproches quand on n'est pas content de leur conduite. *O Nation incrédule et méchante!* (2) s'écrie Jésus-Christ, *jusques à quand serai-je avec vous! jusques à quand aurai-je à vous souffrir!* C'est une figure très-simple qu'on appelle *apostrophe*.

M. Fléchier, au commencement de son oraison funèbre de M. de Turenne, voulant donner une idée générale des exploits de son Héros, dit : « Conduites d'armées, siéges de places, « prises de villes, passages de rivières, attaques « hardies, retraites honorables, campemens « bien ordonnés, combats soutenus, batailles « gagnées, ennemis vaincus par la force, dis« sipés par l'adresse, lassés par une sage et « noble patience : Où peut-on trouver tant et

(1) Maledicimur, et benedicimus : persecutionem patimur et sustinemus : blasphemamur, et obsecramus. 1. *Cor. c.* 4. *v.* 12.

(2) O generatio incredula et perversa, quousquè ero vobiscum! Quousquè patiar vos! *Matt. c.* 17. *v.* 16.

Le mot ne paraît pas alors sous sa forme ordinaire ; il prend, pour ainsi dire, une nouvelle figure à laquelle les grammairiens donnent un nom particulier. J'ai cru qu'il ne serait pas inutile d'expliquer ici ces différentes figures, en faveur des jeunes gens, qui en trouvent souvent les noms dans leurs lectures, sans y trouver l'explication de ces noms.

On me dira peut-être que je m'arrête ici quelquefois à des choses trop aisées et trop communes: mais les jeunes gens, pour qui principalement ce livre a été fait, ne viennent pas dans le monde avec la connaissance des choses communes ; ils ont besoin de les apprendre, et l'on doit les leur montrer avec soin, si l'on veut les faire passer à la connaissance de celles qui sont plus difficiles et plus élevées, parce que celles-ci supposent nécessairement celles-là. C'est dans le discernement de la liaison, de la dépendance, de l'enchaînement et de la subordination des connaissances, que consiste le talent du maître.

D'autres, au contraire, trouveront que ce Traité contient des réflexions qui sont au-dessus de la portée des jeunes gens; mais je les supplie d'observer que je suppose toujours que les jeunes gens ont des maîtres. Mon objet est que les maîtres trouvent dans cet ouvrage les réflexions et les exemples dont ils peuvent avoir besoin, si ce n'est pour eux-mêmes, au moins pour leurs élèves. C'est ensuite aux maîtres à régler l'usage de ces réflexions et de ces exemples selon les lumières, les talents et la portée de l'esprit de leurs disciples. C'est cette conduite qui écarte les épines, qui donne le goût des lettres; de là, l'amour de la lecture, d'où naît nécessairement l'instruction; et l'instruction fait le bon citoyen, quand un intérêt sordide et mal entendu n'y forme pas d'opposition.

DES

DES TROPES,

OU

DES DIFFÉRENTS SENS

DANS LESQUELS ON PEUT PRENDRE UN MÊME MOT DANS UNE MÊME LANGUE.

PREMIÈRE PARTIE.

DES TROPES EN GÉNÉRAL.

ARTICLE PREMIER.

Idées générales des Figures.

AVANT que de parler des Tropes en particulier, je dois dire un mot des figures en général, puisque les Tropes ne sont qu'une espèce de figures.

On dit communément que les *figures sont des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires*; que *ce sont de certains tours et de certaines façons de s'exprimer, qui s'éloignent en quelque chose de la manière commune et simple de parler :* ce qui ne veut dire autre chose, sinon que les figures sont des manières de parler éloignées de celles qui ne sont pas figurées, et qu'en un mot les figures

sont des figures, et ne sont pas ce qui n'est pas figures.

D'ailleurs, bien loin que les figures soient des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires, il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire, et de si commun que les figures dans le langage des hommes. M. de Bretteville, après avoir dit que *les figures ne sont autre chose que de certains tours d'expression et de pensée dont on ne se sert point communément*, ajoute « qu'il n'y a rien de si aisé « et de si naturel. J'ai pris souvent plaisir, « dit-il, à entendre des paysans s'entretenir « avec des figures de discours si variées, si « vives, si éloignées du vulgaire, que j'avais « honte d'avoir si long-temps étudié l'éloquence, « voyant en eux une certaine rhétorique de « nature beaucoup plus persuasive et plus élo- « quente que toutes nos rhétoriques artifi- « cielles. »

En effet, je suis persuadé qu'il se fait plus de figures un jour de marché à la Halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques. Ainsi, bien loin que les figures s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce seraient au contraire les façons de parler sans figures qui s'en éloigneraient, s'il était possible de faire un discours où il n'y eût que des expressions non figurées. Ce sont encore les façons de parler recherchées, les figures déplacées et tirées de loin, qui s'écartent *de la manière commune et simple de parler*; comme les parures affectées s'éloignent de la manière de s'habiller, qui est en usage parmi les honnêtes gens.

Les Apôtres étaient persécutés, et ils souffraient patiemment les persécutions. Qu'y a-t-il de plus naturel et de moins éloigné du langage

ordinaire, que la peinture que fait S. Paul de cette situation et de cette conduite des Apôtres (1)? « On nous maudit, et nous bénissons; « on nous persécute, et nous souffrons la per« sécution; on prononce des blasphêmes contre « nous, et nous répondons par des prières. » Quoiqu'il y ait dans ces paroles de la simplicité et de la naïveté, et qu'elles ne s'éloignent en rien du langage ordinaire, cependant elles contiennent une fort belle figure qu'on appelle *antithèse*, c'est-à-dire, opposition : *maudire* est opposé à *bénir*, *persécuter* à *souffrir*, *blasphêmes* à *prières*.

Il n'y a rien de plus commun que d'adresser la parole à ceux à qui l'on parle, et de leur faire des reproches quand on n'est pas content de leur conduite. *O Nation incrédule et méchante!* (2) s'écrie Jésus-Christ, *jusques à quand serai-je avec vous! jusques à quand aurai-je à vous souffrir!* C'est une figure très-simple qu'on appelle *apostrophe*.

M. Fléchier, au commencement de son oraison funèbre de M. de Turenne, voulant donner une idée générale des exploits de son Héros, dit : « Conduites d'armées, siéges de places, « prises de villes, passages de rivières, attaques « hardies, retraites honorables, campemens « bien ordonnés, combats soutenus, batailles « gagnées, ennemis vaincus par la force, dis« sipés par l'adresse, lassés par une sage et « noble patience : Où peut-on trouver tant et

(1) Maledicimur, et benedicimus : persecutionem patimur et sustinemus : blasphemamur, et obsecramus. 1. *Cor.* c. 4. *v.* 12.

(2) O generatio incredula et perversa, quousquè ero vobiscum! Quousquè patiar vos! *Matt.* c. 17. *v.* 16.

« de si puissants exemples, que dans les actions « d'un homme, etc. ? »

Il me semble qu'il n'y a rien dans ces paroles qui s'éloigne du langage militaire le plus simple; c'est-là cependant une figure qu'on appelle *congeries*, amas, assemblage. M. Fléchier la termine, en cet exemple, par une autre figure qu'on appelle *interrogation*, qui est encore une façon de parler fort triviale dans le langage ordinaire.

Dans l'Andrienne de Térence, Simon, se croyant trompé par son fils, lui dit : *Quid ais omnium....* Que dis-tu le plus.... Vous voyez que la proposition n'est point entière ; mais le sens fait voir que ce père voulait dire à son fils, *Que dis-tu le plus méchant de tous les hommes?* Ces façons de parler dans lesquelles il est évident qu'il faut suppléer des mots, pour achever d'exprimer une pensée que la vivacité de la passion se contente de faire entendre, sont fort ordinaires dans le langage des hommes. On appelle cette figure *ellipse*, c'est-à-dire, *omission*.

Il y a, à la vérité, quelques figures qui ne sont usitées que dans le style sublime : telle est la *prosopopée*, qui consiste à faire parler un mort, une personne absente, ou même les choses inanimées. « Ce tombeau s'ouvrirait; ces ossements se rejoindraient pour me dire : Pourquoi viens-tu mentir pour moi, qui ne mentis « jamais pour personne ? Laisse-moi reposer « dans le sein de la vérité, et ne viens pas « troubler ma paix, par la flatterie que j'ai « haïe. » (*Oraison funèbre de M. Montausier.*) C'est ainsi que M. Fléchier prévient ses auditeurs, et les assure, par cette *prosopopée*, que la flatterie n'aura point de part dans l'éloge qu'il va faire de M. le duc de Montausier.

Hors un petit nombre de figures semblables, réservées pour le style élevé, les autres se trouvent tous les jours dans le style le plus simple, et dans le langage le plus commun.

Qu'est-ce donc que les figures? Ce mot se prend ici lui-même dans un sens figuré. C'est une métaphore. *Figure*, dans le sens propre, est la forme extérieure d'un corps. Tous les corps sont étendus; mais, outre cette propriété générale d'être étendus, ils ont encore chacun leur figure et leur forme particulière, qui fait que chaque corps paraît à nos yeux différent d'un autre corps, il en est de même des expressions figurées; elles font d'abord connaître ce qu'on pense; elles ont d'abord cette propriété générale qui convient à toutes les phrases et à tous les assemblages de mots, et qui consiste à signifier quelque chose, en vertu de la construction grammaticale; mais de plus les expressions figurées ont encore une modification particulière qui leur est propre; et c'est en vertu de cette modification particulière, que l'on fait une espèce à part de chaque sorte de figure.

L'antithèse, par exemple, est distinguée des autres manières de parler, en ce que, dans cet assemblage de mots qui forment l'antithèse, les mots sont opposés les uns aux autres; ainsi quand on rencontre des exemples de ces sortes d'oppositions de mots, on les rapporte à l'antithèse.

L'apostrophe est différente des autres énonciations, parce que ce n'est que dans l'apostrophe qu'on adresse tout d'un coup la parole à quelque personne présente ou absente, etc.

Ce n'est que dans la prosopopée que l'on fait parler les morts, les absents, ou les êtres inanimés: il en est de même des autres figures,

elles ont chacune leur caractère particulier, qui les distingue des autres assemblages de mots, qui font un sens dans le langage ordinaire des hommes.

Les grammairiens et les rhéteurs ayant fait des observations sur les différentes manières de parler, ils ont fait des classes particulières de ces différentes manières, afin de mettre plus d'ordre et d'arrangement dans leurs réflexions. Les manières de parler dans lesquelles ils n'ont remarqué d'autre propriété que celle de faire connaître ce qu'on pense, sont appelées simplement *phrases*, *expressions*, *périodes*; mais celles qui expriment non seulement des pensées, mais encore des pensées énoncées d'une manière particulière qui leur donne un caractère propre, celles-là, dis-je, sont appelées *figures*, parce qu'elles paraissent, pour ainsi dire, sous une forme particulière, et avec ce caractère propre qui les distingue les unes des autres, et de tout ce qui n'est que phrase ou expression.

M. de la Bruyère dit, « qu'il y a de certaines « choses dont la médiocrité est insupportable : « la poésie, la musique, la peinture, le dis- « cours public. » (*Caractères ; Des ouvrages de l'esprit.*) Il n'y a point-là de figure ; c'est-à-dire, que toute cette phrase ne fait autre chose qu'exprimer la pensée de M. de la Bruyère, sans avoir de plus un de ces tours qui ont un caractère particulier. Mais quand il ajoute : « Quel supplice que d'entendre déclamer pom- « peusement un froid discours, ou prononcer « de médiocres vers avec emphase ! » c'est la même pensée; mais, de plus, elle est exprimée sous la forme particulière de la surprise, de l'admiration ; c'est une figure.

Imaginez-vous pour un moment une multitude de soldats, dont les uns n'ont que l'habit ordinaire qu'ils avaient avant leur engagement, et les autres ont l'habit uniforme de leur régiment : ceux-ci ont tous un habit qui les distingue, et qui fait connaître de quel régiment ils sont ; les uns sont habillés de rouge, les autres de bleu, de blanc, de jaune, etc. Il en est de même des assemblages de mots qui composent le discours ; un lecteur instruit rapporte un tel mot, une telle phrase à une telle espèce de figure, selon qu'il y reconnaît la forme, le signe, le caractère de cette figure ; les phrases et les mots qui n'ont la marque d'aucune figure particulière, sont comme des soldats qui n'ont l'habit d'aucun régiment ; elles n'ont d'autres modifications que celles qui sont nécessaires pour faire connaître ce qu'on pense.

Il ne faut point s'étonner si les figures, quand elles sont employées à propos, donnent de la vivacité, de la force, ou de la grâce au discours ; car, outre la propriété d'exprimer les pensées, comme tous les autres assemblages de mots, elles ont encore, si j'ose parler ainsi, l'avantage de leur habit, je veux dire, de leur modification particulière, qui sert à réveiller l'attention, à plaire, ou à toucher.

Mais, quoique les figures bien placées, embellissent le discours, et qu'elles soient, pour ainsi dire, le langage de l'imagination et des passions ; il ne faut pas croire que le discours ne tire ses beautés que des figures. Nous avons plusieurs exemples en tout genre d'écrire, où toute la beauté consiste dans la pensée exprimée sans figure. Le père des trois Horaces ne sachant point encore le motif de la fuite de son

fils, apprend avec douleur qu'il n'a pas résisté aux trois Curiaces.

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? lui dit Julie : *Qu'il mourût*, répond le père.

Dans une autre tragédie de Corneille, Prusias dit qu'en une occasion dont il s'agit, il veut se conduire en *père*, en *mari*. Ne soyez ni l'un ni l'autre, lui dit Nicomède :

PRUSIAS.

Et que dois-je être ?

NICOMÈDE.

Roi.

Il n'y a point-là de figure, et il y a cependant beaucoup de sublime dans ce seul mot : voici un exemple plus simple.

En vain pour satisfaire à nos lâches envies,
Nous passons près des rois tout le temps de nos vies;
A souffrir des mépris, à ployer les genoux :
Ce qu'ils peuvent n'est rien ; ils sont ce que nous sommes,
Véritablement hommes,
Et meurent comme nous (*Malherbe*).

Je pourrais rapprter un grand nombre d'exemples pareils, énoncés sans figure, et dont la pensée seule fait le prix. Ainsi, quand on dit que les figures embellissent le discours, on veut dire seulement, que dans les occasions où les figures ne seraient point déplacées, le même fonds de pensée sera exprimé d'une manière ou plus vive ou plus noble, ou plus agréable par le secours des figures, que si on l'exprimait sans figure.

De tout ce que je viens de dire, on peut former cette définition des figures: LES FIGURES

sont des manières de parler distinctement des autres par une modification particulière, qui fait qu'on les réduit chacune à une espèce à part, et qui les rend, ou plus vives, ou plus nobles, ou plus agréables que les manières de parler, qui expriment le même fonds de pensée, sans avoir d'autre modification particulière.

ARTICLE II.

Division des figures.

On divise les figures en figures de pensées, *figuræ sententiarum, schemata;* et en figures de mots, *figuræ verborum.* Il y a cette différence, dit Cicéron (1), entre les figures de pensées et les figures de mots, que les figures de pensées dépendent uniquement du tour de l'imagination; elles ne consistent que dans la manière particulière de penser ou de sentir, en sorte que la figure demeure toujours la même, quoiqu'on vienne à changer les mots qui l'expriment. De quelque manière que M. Fléchier eût fait parler M. de Montausier dans la prosopopée que j'ai rapportée ci-dessus, il aurait fait une prosopopée. Au contraire, les figures de mots sont telles, que, si vous changez les paroles, la figure s'évanouit; par exemple, lorsque, parlant d'une armée navale, je dis qu'elle était composée de cent *voiles*, c'est une figure de mots dont nous parlerons dans la suite; *voiles* est-là pour *vaisseaux* : que si je substitue

---

(1) Inter conformationem verborum et sententiarum hoc interest, quòd verborum tollitur, si verba mutaris, sententiarum permanet, quibuscumque verbis uti velis. *Cic. de Orat. L. III.*, *n.* 201, *Aliter LII.*

le mot de *vaisseaux* à celui de *voiles*, j'exprime également ma pensée; mais il n'y a plus de figure.

ARTICLE III.

Division des figures de mots.

Il y a quatre différentes sortes de figures qui regardent les mots:

1° Celles que les grammairiens appellent *figures de diction*: elles regardent les changements qui arrivent dans les lettres ou dans les syllabes des mots; telle est, par exemple, la syncope, c'est le retranchement d'une lettre ou d'une syllabe au milieu d'un mot, *scuta virûm* pour *virorum*.

2° Celles qui regardent uniquement la construction; par exemple, lorsqu'Horace, parlant de Cléopâtre, dit *monstrum, quæ*... nous disons en français *la plupart des hommes disent*, et non pas *dit*. On fait alors la construction selon le sens. Cette figure s'appelle *syllepse*. J'ai traité ailleurs de ces sortes de figures; ainsi je n'en parlerai point ici.

3° Il y a quelques figures de mots, dans lesquelles les mots conservent leur signification propre, telle est la répétition, etc. C'est aux rhéteurs à parler de ces sortes de figures, aussi bien que des figures de pensées. Dans les unes et dans les autres, la figure ne consiste point dans le changement de signification des mots; ainsi elles ne sont point de mon sujet.

4° Enfin il y a des figures de mots qu'on appelle *Tropes*; les mots prennent, par ces figures, des significations différentes de leur signification propre. Ce sont-là les figures dont

j'entreprends de parler dans cette partie de la grammaire.

ARTICLE IV.

Définition des Tropes.

Les Tropes sont des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot : ainsi pour entendre ce que c'est qu'un Trope, il faut commencer par bien comprendre ce que c'est que la signification propre d'un mot; nous l'expliquerons bientôt.

Ces figures sont appelées *Tropes* du grec *tropos*, *conversio*, dont la racine est *trepo*, verto, *je tourne*. Elles sont ainsi appelées, parce que, quand on prend un mot dans le sens figuré, on le tourne, pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre. *Voiles*, dans le sens propre, ne signifie point *vaisseaux*; les voiles ne sont qu'une partie du vaisseau : cependant *voiles* se dit quelquefois pour *vaisseaux*, comme nous l'avons déjà remarqué.

Les Tropes sont des figures, puisque ce sont des manières de parler, qui, outre la propriété de faire connaître ce qu'on pense, sont encore distinguées par quelque différence particulière, qui fait qu'on les rapporte chacune à une espèce à part.

Il y a dans les Tropes une modification ou différence générale qui les rend Tropes, et qui les distingue des autres figures : elle consiste en ce qu'un mot est pris dans une signification qui n'est pas précisément sa signification propre; mais, de plus, chaque Trope diffère d'un autre

Trope, et cette différence particulière consiste dans la manière dont un mot s'écarte de sa signification propre. Par exemple, *Il n'y a plus de Pyrénées*, dit Louis XIV d'immortelle mémoire, lorsque son petit-fils le duc d'Anjou, aujourd'hui Philippe V, fut appelé à la couronne d'Espagne. Louis XIV voulait-il dire que les Pyrénées avaient été abîmées ou anéanties? nullement : personne n'entendit cette expression à la lettre et dans le sens propre ; elle avait un sens figuré. Boileau faisant allusion à ce qu'en 1664 le Roi envoya au secours de l'Empereur des troupes qui défirent les Turcs, et encore à ce que Sa Majesté établit la compagnie des Indes, dit :

Quand je vois ta sagesse.....
Rendre à l'*Aigle* éperdu sa première vigueur,
La France sous tes loix maîtriser la Fortune,
Et nos vaisseaux domptant l'un et l'autre *Neptune*.....

Ni l'*Aigle* ni *Neptune* ne se prennent point là dans le sens propre. Telle est la modification ou différence générale qui fait que ces façons de parler sont des Tropes.

Mais quelle espèce particulière de Trope? cela dépend de la manière dont un mot s'écarte de sa signification propre pour en prendre une autre. Les Pyrénées, dans le sens propre, sont de hautes montagnes qui séparent la France et l'Espagne. *Il n'y a plus de Pyrénées*, c'est-à-dire, plus de séparation, plus de division, plus de guerre : il n'y aura plus à l'avenir qu'une bonne intelligence entre la France et l'Espagne : c'est une métonymie du signe, ou une métalepse : les Pyrénées ne seront plus un signe de séparation.

L'Aigle est le symbole de l'Empire : l'Empe-

reur porte un aigle à deux têtes dans ses armoiries : ainsi, dans l'exemple que je viens de rapporter, l'*aigle* signifie l'Allemagne. C'est le signe pour la chose signifiée : c'est une métonymie.

Neptune était le dieu de la mer ; il est pris dans le même exemple pour l'Océan, pour la mer des Indes orientales et occidentales : c'est encore une métonymie. Nous remarquerons dans la suite ces différences particulières qui font les différentes espèces de Tropes.

Il y a autant de Tropes qu'il y a de manières différentes par lesquelles on donne à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot. *Aveugle*, dans le sens propre, signifie une personne qui est privée de l'usage de la vue : si je me sers de ce mot pour marquer ceux qui ont été guéris de leur aveuglement, comme quand Jésus-Christ a dit, *les aveugles voient*, alors *aveugles* n'est plus dans le sens propre, il est dans un sens que les Philosophes appellent *sens divisé* : ce sens divisé est un Trope, puisqu'alors *aveugles* signifie ceux qui ont été aveugles, et non pas ceux qui le sont. Ainsi, outre les Tropes dont on parle ordinairement, j'ai cru qu'il ne serait pas inutile ni étranger à mon sujet, d'expliquer encore ici les autres sens dans lesquels un même mot peut être pris dans le discours.

ARTICLE V.

Le traité des Tropes est du ressort de la grammaire. On doit connaître les Tropes pour bien entendre les auteurs, et pour avoir des connaissances exactes dans l'art de parler et d'écrire.

Au reste, ce traité me paraît être une partie essentielle de la grammaire, puisqu'il est du ressort de la grammaire de faire entendre la véritable signification des mots, et en quel sens ils sont employés dans le discours.

Il n'est pas possible de bien expliquer l'auteur même le plus facile, sans avoir recours aux connaissances dont je parle ici. Les livres que l'on met d'abord entre les mains des commençants, aussi-bien que les autres livres, sont pleins de mots pris dans des sens détournés et éloignés de la première signification de ces mots. Par exemple :

Tityre, tu patulæ, recubans sub tegmine fagi,
Sylvestrem, tenui, musam meditaris avenâ.

Vous méditez une Muse, c'est-à-dire, *une chanson; vous vous exercez à chanter.* Les Muses étaient regardées dans le paganisme comme les déesses qui inspiraient les poëtes et les musiciens; ainsi *Muse* se prend ici pour la chanson même, c'est la cause pour l'effet; c'est une métonymie particulière, qui était en usage en latin; nous l'expliquerons dans la suite.

Avena, dans le sens propre, veut dire de l'*Aveine*; mais, parce que les bergers se servirent de petits tuyaux de blé ou d'aveine pour en faire une sorte de flûte, comme font encore les enfants à la campagne; de-là, par extension,

on a appelé *avena* un chalumeau, une flûte de berger.

On trouve un grand nombre de ces sortes de figures dans le nouveau Testament, dans l'Imitation de Jésus-Christ, dans les fables de Phèdre, en un mot, dans les livres mêmes qui sont écrits le plus simplement, et par lesquels on commence : ainsi je demeure toujours convaincu que cette partie n'est point étrangère à la grammaire, et qu'un grammairien doit avoir une connaissance détaillée des Tropes.

Réponse à une objection. Je conviens, si l'on veut, qu'on peut bien parler sans jamais avoir appris les noms particuliers de ces figures. Combien de personnes se servent d'expressions métaphoriques, sans savoir précisément ce que c'est que métaphore ! C'est ainsi qu'il y avait plus de 40 ans que le Bourgeois-Gentilhomme *disait de la Prose, sans qu'il en sût rien.* Ces connaissances ne sont d'aucun usage pour faire un compte, ni pour *bien conduire une maison*, comme dit M. Jourdain, mais elles sont utiles et nécessaires à ceux qui ont besoin de l'art de parler et d'écrire : elles mettent de l'ordre dans les idées qu'on se forme des mots ; elles servent à démêler le vrai sens des paroles, à rendre raison du discours, et donnent de la précision et de la justesse.

Les sciences et les arts ne sont que des observations sur la pratique : l'usage et la pratique ont précédé toutes les sciences et tous les arts; mais les sciences et les arts ont ensuite perfectionné la pratique. Si Molière n'avait pas étudié lui-même les observations détaillées de l'art de parler et d'écrire, ses pièces n'auraient été que des pièces informes, où le génie, à la vérité, aurait paru quelquefois, mais qu'on aurait ren-

voyées à l'enfance de la comédie : ses talents ont été perfectionnés par les observations, et c'est l'art même qui lui a appris à saisir le ridicule d'un art déplacé.

On voit tous les jours des personnes qui chantent agréablement, sans connaître les notes, les clés, ni les règles de la musique ; elles ont chanté pendant bien des années des *sol* et des *fa*, sans le savoir ; faut-il pour cela qu'elles rejettent les secours qu'elles peuvent tirer de la musique, pour perfectionner leur talent?

Nos pères ont vécu sans connaître la circulation du sang ; faut-il négliger la connaissance de l'anatomie? et ne faut-il plus étudier la physique, parce qu'on a respiré pendant plusieurs siècles sans savoir que l'air eût de la pesanteur et de l'élasticité? Tout a son temps et ses usages; et Molière nous déclare, dans ses préfaces, qu'il ne se moque que des abus et du ridicule.

ARTICLE VI.

Sens propre, Sens figuré.

Avant que d'entrer dans le détail de chaque Trope, il est nécessaire de bien comprendre la différence qu'il y a entre le sens propre et le sens figuré.

Un mot est employé dans le discours, ou dans le sens propre, ou en général dans un sens figuré, quelque puisse être le nom que les rhéteurs donnent ensuite à ce sens figuré.

Le sens propre d'un mot, c'est la première signification du mot. Un mot est pris dans le sens propre, lorsqu'il signifie ce pourquoi il a été premièrement établi ; par exemple : *Le feu*

brûle, la lumière nous éclaire; tous ces mots-là sont dans le sens propre.

Mais quand un mot est pris dans un autre sens, il paraît alors, pour ainsi dire, sous une forme empruntée, sous une figure qui n'est pas sa figure naturelle, c'est-à-dire, celle qu'il a eue d'abord; alors on dit que ce mot est au figuré; par exemple: *Le feu de vos yeux, le feu de l'imagination, la lumière de l'esprit, la clarté d'un discours.*

Masque, dans le sens propre, signifie une sorte de couverture de toile cirée ou de quelque autre matière, qu'on se met sur le visage pour se déguiser ou pour se garantir des injures de l'air. Ce n'est point dans ce sens propre que Malherbe prenait le nom de *masque*, lorsqu'il disait qu'à la Cour il y avait plus de masques que de visages: *masque* est là dans un sens figuré, et se prend pour *personnes dissimulées*, pour ceux qui cachent leurs véritables sentiments, qui se démontent, pour ainsi dire, le visage, et prennent des mines propres à marquer une situation d'esprit et de cœur toute autre que celle où ils sont effectivement.

Ce mot *voix* (*vox*) a été d'abord établi pour signifier le son qui sort de la bouche des animaux, et sur-tout de la bouche des hommes. On dit d'un homme, qu'il a la voix mâle ou féminine, douce ou rude, claire ou enrouée, faible ou forte, enfin aiguë, flexible, grêle, cassée, etc. En toutes ces occasions, *voix* est pris dans le sens propre, c'est-à-dire, dans le sens pour lequel ce mot a été d'abord établi: mais quand on dit que *le mensonge ne saurait étouffer la voix de la vérité dans le fond de nos cœurs*, alors *voix* est au figuré, il se prend pour *inspiration intérieure, remords*, etc. On dit aussi

que *tant que le Peuple Juif écouta la voix de Dieu*, c'est-à-dire, tant qu'il obéit à ses commandements, *il en fut assisté. Les brebis entendent la voix du pasteur*, on ne veut pas dire seulement qu'elles reconnaissent sa voix, et la distinguent de la voix d'un autre homme, ce qui serait le sens propre; on veut marquer principalement qu'elles lui obéissent, ce qui est le sens figuré. *La voix du sang, la voix de la nature*, c'est-à-dire, les mouvements intérieurs que nous ressentons à l'occasion de quelque accident arrivé à un parent, etc. *La voix du peuple et la voix de Dieu*, c'est-à-dire, que le sentiment du peuple, dans les matières qui sont de son ressort, est le véritable sentiment.

C'est par la voix qu'on dit son avis dans les délibérations, dans les élections, et dans les assemblées où il s'agit de juger; ensuite, par extension, on a appelé *voix*, le sentiment d'un particulier, d'un juge; ainsi en ce sens, *voix* signifie *avis, opinion, suffrage, il a eu toutes les voix*, c'est-à-dire, tous les suffrages; *briguer les voix, la pluralité des voix*; *il vaudrait mieux*, s'il était possible, *peser les voix que de les compter*, c'est-à-dire, qu'il vaudrait mieux suivre l'avis de ceux qui sont les plus savants et les plus sensés, que de se laisser entraîner au sentiment aveugle du plus grand nombre.

Voix signifie aussi, dans un sens étendu, *gémissement, prière. Dieu a écouté la voix de son peuple*, etc.

Tous ces différents sens du mot *voix* qui ne sont pas précisément le premier sens, qui seul est le sens propre, sont autant de sens figurés.

ARTICLE VII.

Réflexions générales sur le sens figuré.

I. *Origine du sens figuré.*

La liaison qu'il y a entre les idées accessoires, je veux dire, entre les idées qui ont rapport les unes aux autres, est la source et le principe des divers sens figurés que l'on donne aux mots. Les objets qui font sur nous des impressions, sont toujours accompagnés de différentes circonstances qui nous frappent, et par lesquelles nous désignons souvent tous les objets mêmes qu'elles n'ont fait qu'accompagner, ou ceux dont elles nous réveillent le souvenir. Le nom propre de l'idée accessoire est souvent plus présent à l'imagination que le nom de l'idée principale ; et souvent aussi ces idées accessoires, désignant les objets avec plus de circonstances que ne feraient les noms propres de ces objets, les peignent ou avec plus d'énergie, ou avec plus d'agrément. De là le signe pour la chose signifiée, la cause pour l'effet, la partie pour le tout, l'antécédent pour le conséquent, et les autres Tropes dont je parlerai dans la suite. Comme l'une de ces idées ne saurait être réveillée sans exciter l'autre, il arrive que l'expression figurée est aussi facilement entendue que si l'on se servait du mot propre ; elle est même ordinairement plus vive et plus agréable quand elle est employée à propos, parce qu'elle réveille plus d'une image ; elle attache ou amuse l'imagination, et donne aisément à deviner à l'esprit.

II. *Usages ou effets des Tropes.*

1° Un des plus fréquents usages des Tropes, c'est de réveiller une idée principale, par le moyen de quelque idée accessoire : c'est ainsi qu'on dit cent voiles pour cent vaisseaux ; cent feux pour cent maisons ; il aime la bouteille, c'est-à-dire, il aime le vin ; le fer pour l'épée ; la plume ou le style pour la manière d'écrire, etc.

2° Les Tropes donnent plus d'énergie à nos expressions. Quand nous sommes vivement frappés de quelque pensée, nous nous exprimons rarement avec simplicité ; l'objet qui nous occupe se présente à nous, avec les idées accessoires qui l'accompagnent ; nous prononçons les noms de ces images qui nous frappent ; ainsi nous avons naturellement recours aux Tropes, d'où il arrive que nous faisons mieux sentir aux autres ce que nous sentons nous-mêmes : de là viennent ces façons de parler, *il est enflammé de colère*, *il est tombé dans une erreur grossière*, *flétrir la réputation*, *s'enivrer de plaisir*, etc.

3° Les Tropes ornent le discours. M. Fléchier voulant parler de l'instruction qui disposa M. le duc de Montausier à faire abjuration de l'hérésie, au lieu de dire simplement qu'il se fit instruire, que les ministres de Jésus-Christ lui apprirent les dogmes de la religion catholique, et lui découvrirent les erreurs de l'hérésie, s'exprime en ces termes : « Tombez, tombez, voiles « importuns qui lui couvrez la vérité de nos « mystères : et vous, Prêtres de Jésus-Christ, « prenez le glaive de la parole, et coupez sage- « ment jusqu'aux racines de l'erreur, que la « naissance et l'éducation avaient fait croître

« dans son âme. Mais par combien de liens était-« il retenu? »

Outre l'apostrophe, figure de pensée, qui se trouve dans ces paroles, les Tropes en font le principal ornement : *Tombez voiles, couvrez, prenez le glaive, coupez jusqu'aux racines, croître, liens, retenu*; toutes ces expressions sont autant de Tropes qui forment des images, dont l'imagination est agréablement occupée.

4° Les Tropes rendent le discours plus noble: les idées communes auxquelles nous sommes accoutumés, n'excitent point en nous ce sentiment d'admiration et de surprise qui élève l'âme: en ces occasions on a recours aux idées accessoires, qui prêtent, pour ainsi dire, des habits plus nobles à ces idées communes. *Tous les hommes meurent également*; voilà une pensée commune: Horace a dit :

Pallida mors æquo pulsat pede pauperum tabernas,
Regumque turres.

On sait la paraphrase simple et naturelle que Malherbe a faite de ces vers :

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

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

Au lieu de dire que c'est un Phénicien qui a inventé les caractères de l'écriture, ce qui serait une expression trop simple pour la poésie Brébeuf a dit:

C'est de lui que nous vient cet art ingénieux;
De peindre la parole et de parler aux yeux,
Et par les traits divers de figures tracées,
Donner de la couleur et du corps aux pensées (1).

5° Les Tropes sont d'un grand usage pour déguiser des idées dures, désagréables, tristes ou contraires à la modestie ; on en trouvera des exemples dans l'article de l'euphémisme, et dans celui de la périphrase.

6° Enfin les Tropes enrichissent une langue, en multipliant l'usage d'un même mot ; ils donnent à un mot une signification nouvelle, soit parce qu'on l'unit avec d'autres mots, auxquels souvent il ne se peut joindre dans le sens propre, soit parce qu'on s'en sert par extension et par ressemblance, pour suppléer aux termes qui manquent dans la langue.

Mais il ne faut pas croire avec quelques Savants, que les Tropes n'aient *d'abord été inventés que par nécessité, à cause du défaut et de la disette des mots propres*, et qu'ils aient *contribué depuis à la beauté et à l'ornement du discours ; de même à peu près que les vêtements ont été employés dans le commencement pour couvrir le corps et le défendre contre le froid, et ensuite ont servi à l'embellir et à l'orner.* Je ne crois pas qu'il y ait un assez grand nombre de mots qui suppléent à ceux qui manquent, pour pouvoir dire que tel ait été le premier et le principal usage des tropes. D'ailleurs ce n'est point là, ce me semble, la marche, pour ainsi dire,

---

(1) Phœnices primi, famæ si creditur, ausi
Mansuram rudibus vocem signare figuris.
Lucan. Lib. III. v. 220.

de la nature, l'imagination a trop de part dans le langage et dans la conduite des hommes, pour avoir été précédée en ce point par la nécessité. Si nous disons d'un homme qui marche avec trop de lenteur, qu'*il va plus lentement qu'une tortue*; d'un autre, qu'*il va plus vîte que le vent*; d'un passionné, qu'*il se laisse emporter au torrent de ses passions*, etc. c'est que la vivacité avec laquelle nous ressentons ce que nous voulons exprimer, excite en nous ces images, nous en sommes occupés les premiers, et nous nous en servons ensuite pour mettre en quelque sorte devant les yeux des autres ce que nous voulons leur faire entendre. Les hommes n'ont point consulté, s'ils avaient ou s'ils n'avaient pas des termes propres pour exprimer ces idées, ni si l'expression figurée serait plus agréable que l'expression propre, ils ont suivi les mouvements de leur imagination, et ce que leur inspirait le désir de faire sentir vivement aux autres ce qu'ils sentaient eux-mêmes vivement. Les rhéteurs ont ensuite remarqué que telle expression était plus noble, telle autre plus énergique; celle-là plus agréable, celle-ci moins dure; en un mot, ils ont fait leurs observations sur le langage des hommes.

Je prendrai la liberté, à ce sujet, de m'arrêter un moment sur une remarque de peu d'importance : c'est que, pour faire voir que l'on *substitue quelquefois des termes figurés à la place des mots propres qui manquent*, ce qui est très-véritable, Cicéron, Quintilien, et M. Rollin, qui pense et qui parle comme ces grands hommes, disent que c'est *par emprunt et par métaphore qu'on a appelé* gemma *le bourgeon de la vigne; parce*, disent-ils, *qu'il n'y avait point*

de mot propre pour l'exprimer (1). Mais si nous en croyons les étymologistes, *gemma* est le mot propre pour signifier le bourgeon de la vigne, et ça été ensuite par figure que les Latins ont donné ce nom aux perles et aux pierres précieuses. En effet, c'est toujours le plus commun et le plus connu qui est le propre, et qui se prête ensuite au sens figuré. Les laboureurs du pays latin connaissaient les bourgeons des vignes et des arbres, et leur avaient donné un nom avant que d'avoir vu des perles et des pierres précieuses : mais comme on donna ensuite par figure et par imitation ce même nom aux perles et aux pierres précieuses, et qu'apparemment Cicéron, Quintilien et M. Rollin ont vu plus de perles que de bourgeons de vignes, ils ont cru que le nom de ce qui leur était plus connu, était le nom propre, et que le figuré était celui de ce qu'ils connaissaient moins.

---

(1) Verbi translatio instituta est inopiæ causâ, frequentata delectationis. Nam *gemmare vites*, *luxuriem esse in herbis*, *lætas segetes*, etiam rustici dicunt. *Cic.* de Orator. L. III. n. 155. alit. XXXVIII.

Necessitate rustici dicunt gemmam in vitibus. Quid enim dicerent aliud? *Quintil.* instit. Orat. *lib.* VIII. *cap.* 6. Metaph.

Gemma est id quod in arboribus tumescit, cùm parere incipiunt, à *geno*, id est *gigno* : hinc Margarita et deinceps omnis lapis pretiosus dicitur *gemma*.... quod habet quoque Perottus, cujus hæc sunt verba, « Lapillos gemmas vocavêre à similitudine gemmarum « quas in vitibus sive arboribus cernimus ; gemmæ « enim propriè sunt populi quos primo vites emittunt ; « et gemmare vites dicuntur, dùm gemmas emittunt. » *Mortinii Lexicon*, voce *gemma*.

Gemma oculus vitis propriè. 2. Gemma deindè generale nomen est lapidum pretiosorum. *Bas. Fabri Thesaur.* voce *gemma*.

III.

III. *Ce qu'on doit observer, et ce qu'on doit éviter dans l'usage des Tropes, et pour quoi ils plaisent.*

Les Tropes qui ne produisent pas les effets que je viens de remarquer sont défectueux. Ils doivent sur-tout être clairs, faciles, se présenter naturellement, et n'être mis en œuvre qu'en temps et lieu. Il n'y a rien de plus ridicule en tout genre, que l'affectation et le défaut de convenance. Molière, dans ses Précieuses, nous fournit un grand nombre d'exemples de ces expressions recherchées et déplacées. La convenance demande qu'on dise simplement à un laquais, *donnez des siéges*, sans aller chercher le détour de lui dire, *voiturez-nous ici les commodités de la conversation*. De plus, les idées accessoires ne jouent point, si j'ose parler ainsi, dans le langage des Précieuses de Molière, on ne jouent point comme elles jouent dans l'imagination d'un homme sensé : *Le conseiller des grâces*, pour dire le miroir : *contentez l'envie qu'a ce fauteuil de vous embrasser*, pour dire asséyez-vous.

Toutes ces expressions tirées de loin et hors de place, marquent une trop grande contention d'esprit, et font sentir toute la peine qu'on a eue à les rechercher : elles ne sont pas, s'il est permis de parler ainsi, à l'unisson du bon sens, je veux dire qu'elles sont trop éloignées de la manière de penser, de ceux qui ont l'esprit droit et juste, et qui sentent les convenances. Ceux qui cherchent trop l'ornement dans le discours, tombent souvent dans ce défaut, sans s'en appercevoir ; ils se savent bon gré d'une expression qui leur paraît brillante et

qui leur a coûté, et se persuadent que les autres en doivent être aussi satisfaits qu'ils le sont eux-mêmes.

On ne doit donc se servir de Tropes que lorsqu'ils se présentent naturellement à l'esprit; qu'ils sont tirés du sujet; que les idées accessoires les font naître; ou que les bienséances les inspirent : ils plaisent alors, mais il ne faut point les aller chercher dans la vue de plaire.

Je ne crois donc pas que ces sortes de figures *plaisent extrêmement, par l'ingénieuse hardiesse qu'il y a d'aller au loin chercher des expressions étrangères, à la place des naturelles qui sont sous la main*, si l'on peut parler ainsi. Quoique ce soit-là une pensée de Cicéron adoptée par M. Rollin, je crois plutôt que les expressions figurées donnent de la grâce au discours, parce que, comme ces deux grands hommes le remarquent, *elles donnent du corps, pour ainsi dire, aux choses les plus spirituelles, et les font presque toucher au doigt et à l'œil par les images qu'elles en tracent à l'imagination*; en un mot, par les idées sensibles et accessoires.

IV. *Suite des réflexions générales sur le sens figuré.*

1° Il n'y a peut-être point de mot qui ne se prenne en quelque sens figuré, c'est-à-dire, éloigné de sa signification propre et primitive.

Les mots les plus communs et qui reviennent souvent dans le discours, sont ceux qui sont pris le plus fréquemment dans un sens figuré, et qui ont un plus grand nombre de ces sortes de sens : tels sont *corps*, *âme*, *tête*, *couleur*, *avoir*, *faire*, etc.

2° Un mot ne conserve pas dans la traduction

tous les sens figurés qu'il a dans la langue originale : chaque langue a des expressions figurées qui lui sont particulières, soit parce que ces expressions sont tirées de certains usages établis dans un pays, et inconnus dans un autre ; soit par quelque autre raison purement arbitraire. Les différents sens figurés du mot *voix*, que nous avons remarqués, ne sont pas tous en usage en latin ; on ne dit point *vox* pour suffrage. Nous disons *porter envie*, ce qui ne serait pas entendu en latin par *ferre invidiam* : au contraire, *morem gerere alicui*, est une façon de parler latine qui ne serait pas entendue en français, si on se contentait de la rendre mot à mot, et que l'on traduisît, *porter la coutume à quelqu'un*, au lieu de dire, faire voir à quelqu'un qu'on se conforme à son goût, à sa manière de vivre, être complaisant, lui obéir. Il en est de même de *vicem gerere, verba dare*, et d'un grand nombre d'autres façons de parler que j'ai remarquées ailleurs, et que la pratique de la version interlinéaire apprendra.

Ainsi, quand il s'agit de traduire en une autre langue quelque expression figurée, le traducteur trouve souvent que sa langue n'adopte point la figure de la langue originale, alors il doit avoir recours à quelque autre expression figurée de sa propre langue, qui réponde, s'il est possible, à celle de son auteur.

Le but de ces sortes de traductions n'est que de faire entendre la pensée d'un auteur ; ainsi on doit alors s'attacher à la pensée et non à la lettre, et parler comme l'auteur lui-même aurait parlé, si la langue dans laquelle on le traduit avait été sa langue naturelle. Mais quand il s'agit de faire entendre une langue étrangère,

on doit alors traduire littéralement, afin de faire comprendre le tour original de cette langue.

V. *Observations sur les dictionnaires latins-français.*

Nos dictionnaires n'ont point assez remarqué ces différences ; je veux dire, les divers sens que l'on donne par figure à un même mot dans une même langue ; et les différentes significations que celui qui traduit est obligé de donner à un même mot ou à une même expression, pour faire entendre la pensée de son auteur. Ce sont deux idées fort différentes que nos dictionnaires confondent ; ce qui les rend moins utiles et souvent nuisibles aux commençants. Je vais faire entendre ma pensée par cet exemple.

Porter, se rend en latin dans le sens propre par *ferre* : mais quand nous disons *porter envie*, *porter la parole*, *se porter bien ou mal*, etc. on ne se sert plus de *ferre* pour rendre ces façons de parler en latin : la langue latine a ses expressions particulières pour les exprimer ; *porter* ou *ferre* ne sont plus alors dans l'imagination de celui qui parle latin : ainsi, quand on considère *porter*, tout seul et séparé des autres mots qui lui donnent un sens figuré, on manquerait d'exactitude dans les dictionnaires français-latins, si l'on disait d'abord simplement que *porter* se rend en latin par *ferre*, *invidere*, *alloqui*, *valere*, etc.

Pourquoi donc tombe-t-on dans la même faute dans les dictionnaires latins-français, quand il s'agit de traduire un mot latin ? Pourquoi joint-on à la signification propre d'un mot, quelque autre signification figurée qu'il n'a jà-

mais tout seul en latin? La figure n'est que dans notre français, parce que nous nous servons d'une autre image, et par conséquent de mots tout différents. Par exemple : *mittere* signifie, dit-on, envoyer, retenir, arrêter, écrire; n'est-ce pas comme si l'on disait dans le dictionnaire français-latin, que *porter* se rend en latin par *ferre*, *invidere*, *alloqui*, *valere*? Jamais *mittere* n'a eu la signification de *retenir*, d'*arrêter*, d'*écrire*, dans l'imagination d'un homme qui parlait latin. Quand Térence a dit : *lacrymas mitte*, et *missam iram faciet*, *mittere* avait toujours dans son esprit la signification d'*envoyer* : envoyez loin de vous vos larmes, votre colère, comme on renvoye tout ce dont on veut se défaire. Que si en ces occasions nous disons plutôt, *retenez vos larmes*, *retenez votre colère*, c'est que, pour exprimer ce sens, nous avons recours à une métaphore prise de l'action que l'on fait quand on retient un cheval avec le frein, ou quand on empêche qu'une chose ne tombe ou ne s'échappe. Ainsi il faut toujours distinguer les deux sortes de traductions dont j'ai parlé ailleurs. Quand on ne traduit que pour faire entendre la pensée d'un auteur, on doit rendre, s'il est possible, figure par figure, sans s'attacher à traduire littéralement; mais quand il s'agit de donner l'intelligence d'une langue, ce qui est le but des dictionnaires, on doit traduire littéralement, afin de faire entendre le sens figuré qui est en usage en cette langue à l'égard d'un certain mot; autrement c'est tout confondre. Les dictionnaires nous diront que *aqua* signifie *le feu*, de la même manière qu'ils nous disent que *mittere* veut dire *arrêter*, *retenir*; car enfin les Latins criaient *aquas*, *aquas*, c'est-à-dire, *afferte*

aquas, quand le feu avait pris à la maison, et nous crions alors *au feu*, c'est-à-dire, accourez au feu pour aider à l'éteindre. Ainsi quand il s'agit d'apprendre la langue d'un auteur, il faut d'abord donner à un mot sa signification propre, c'est-à-dire, celle qu'il avait dans l'imagination de l'auteur qui s'en est servi, et ensuite on le traduit, si l'on veut, selon la traduction des pensées, c'est-à-dire, à la manière dont on rend le même fonds de pensée, selon l'usage d'une autre langue.

Mittere ne signifie donc point en latin *retenir*, non plus que *pellere*, qui veut dire *chasser*. Si Térence a dit *lacrymas mitte*, Virgile a dit dans le même sens, *lacrymas dilectæ pelle Creusæ*. Chassez les larmes de Créüse, c'est-à-dire, les larmes que vous répandez pour l'amour de Créüse; cessez de pleurer votre chère Créüse; retenez les larmes que vous répandez pour l'amour d'elle, consolez-vous.

Mittere ne veut pas dire non plus en latin *écrire*; et quand on trouve *mittere epistolam alicui*, cela veut dire dans le latin, *envoyer une lettre à quelqu'un*, et nous disons ordinairement, *écrire une lettre à quelqu'un*. Je ne finirais point si je voulais rapporter ici un plus grand nombre d'exemples du peu d'exactitude de nos meilleurs dictionnaires; *merces* punition, *nox* la mort, *pulvis* le bareau, etc.

Je voudrais donc que nos dictionnaires donnassent d'abord à un mot latin la signification propre que ce mot avait dans l'imagination des auteurs latins: qu'ensuite ils ajoutassent les divers sens figurés que les Latins donnaient à ce mot. Mais quand il arrive qu'un mot joint à un

autre, forme une expression figurée, un sens, une pensée, que nous rendons en notre langue par une image différente de celle qui était en usage en latin; alors je voudrais distinguer :

1° Si l'explication littérale qu'on a déja donnée en latin, suffit pour faire entendre à la lettre l'expression figurée, ou la pensée littérale du latin; en ce cas, je me contenterais de rendre la pensée à notre manière; par exemple : *mittere* envoyer, *mitte iram*, retenez votre colère, *mittere epistolam alicui*, écrire une lettre à quelqu'un.

Provincia, Province, de *pro* ou *procul*, et de *vincire* lier, obliger, ou selon d'autres, de *vincere*, vaincre : c'était le nom générique que les Romains donnaient aux pays dont ils s'étaient rendus maîtres hors de l'Italie. On dit dans le sens propre, *provinciam capere*, *suscipere*, prendre le gouvernement d'une province, en être fait gouverneur; et on dit par métaphore, *provinciam suscipere*, être dans un emploi, dans une fonction, faire quelque entreprise. *Provinciam cepisti duram*, tu t'es chargé d'une mauvaise commission, d'un emploi difficile.

2° Mais lorsque la façon de parler latine est trop éloignée de la française, et que la lettre n'en peut pas être aisément entendue, les dictionnaires devraient l'expliquer d'abord littéralement, et ensuite ajouter la phrase française qui répond à la latine. Par exemple : *laterem crudum lavare*, laver une brique crue, c'est-à-dire, perdre son temps et sa peine, perdre son latin. Qui laverait une brique avant qu'elle fût cuite, ne ferait que de la boue, et perdrait la

brique. On ne doit pas conclure de cet exemple, que jamais *lavare* ait signifié en latin perdre, ni *later* temps ou peine.

Au reste, il est évident que ces diverses significations qu'une langue donne à un même mot d'une autre langue, sont étrangères à ce mot dans la langue originale ; ainsi elles ne sont point de mon sujet : je traite seulement ici des différents sens que l'on donne à un même mot dans une même langue, et non des différentes images dont on peut se servir, en traduisant, pour exprimer le même fonds de pensée.

SECONDE PARTIE.

DES TROPES EN PARTICULIER.

I. LA CATACHRÈSE.

Abus, extension, ou imitation.

Les langues les plus riches n'ont point un assez grand nombre de mots pour exprimer chaque idée particulière, par un terme qui ne soit que le signe propre de cette idée ; ainsi l'on est souvent obligé d'emprunter le mot propre de quelqu'autre idée, qui a le plus de rapport à celle qu'on veut exprimer. Par exemple : l'usage ordinaire est de clouer des fers sous les pieds des chevaux, ce qui s'appelle *ferrer un cheval* ; que, s'il arrive qu'au lieu de fer on se serve d'argent, on dit alors que les chevaux *sont ferrés d'argent*, plutôt que d'inventer un nouveau mot qui ne serait pas entendu : on ferre aussi d'argent une cassette, etc., alors *ferrer* signifie, par extension, garnir d'argent au lieu de fer. On dit de même *aller à cheval* sur *un bâton*, c'est-à-dire, se mettre sur un bâton de la même manière qu'on se place à chev

Ludere par impar ; equitare in arundine longâ.

Dans les ports de mer on dit *bâtir un vaisseau*, quoique le mot de *bâtir* ne se dise proprement que des maisons ou autres édifices ;

Virgile s'est servi d'*ædificare*, bâtir, en parlant du cheval de Troie ; et Cicéron a dit ; *ædificare classem*, bâtir une flote.

Dieu dit à Moyse, *je ferai pleuvoir pour vous des pains du Ciel*, et ces pains c'était la manne : Moyse, en la montrant, dit aux Juifs, *voilà le pain que Dieu vous a donné pour vivre*. Ainsi la manne fut appelée *pain* par extension.

Parricida, parricide, se dit en latin et en français, non-seulement de celui qui tue son père, ce qui est le premier usage de ce mot ; mais il se dit encore par extension de celui qui fait mourir sa mère, ou quelqu'un de ses parents, ou enfin quelque personne sacrée.

Ainsi la Catachrèse est un écart que certains mots font de leur première signification, pour en prendre une autre qui y a quelque rapport ; et c'est aussi ce qu'on appelle *extension*. Par exemple, *feuille* se dit par extension ou imitation des choses qui sont plates et minces, comme les feuilles des plantes ; on dit *une feuille de papier, une feuille de fer-blanc, une feuille d'or, une feuille d'étain*, qu'on met derrière les miroirs ; *une feuille de carton ; le talc se lève par feuilles*; *les feuilles d'un paravent*, etc.

La langue, qui est le principal organe de la parole, a donné son nom par métonymie et par extension au mot générique dont on se sert pour marquer les idiômes, le langage des différentes nations : *langue latine, langue française*.

Glace, dans le sens propre, c'est de l'eau gelée ; ce mot signifie ensuite, par imitation, par extension, un verre poli, une glace de miroir, une glace de carrosse.

Glace signifie encore une sorte de composition de sucre et de blanc d'œuf, que l'on coule sur les biscuits, ou que l'on met sur les fruits confits.

Enfin, *glace* se dit encore, au pluriel, d'une sorte de liqueur congelée.

Il y a même des mots qui ont perdu leur première signification, et n'ont retenu que celle qu'ils ont eue par extension : *florir*, *florissant*, se disaient autrefois des arbres et des plantes qui sont en fleurs ; aujourd'hui on dit plus ordinairement *fleurir* au propre, et *florir* au figuré : si ce n'est à l'infinitif, c'est au moins dans les autres modes de ce verbe ; alors il signifie être en crédit, en honneur, en réputation. *Pétrarque florissait* vers le milieu du quinzième siècle ; *une armée florissante*, *un empire florissant*. « La langue grecque, dit madame Dacier, se maintaint encore assez *florissante* jusqu'à la prise de Constantinople, « en 1453. »

Prince, en latin *princeps*, signifiait seulement autrefois, premier, principal ; mais aujourd'hui en français il signifie un souverain, ou une personne de maison de souverain.

Le mot *imperator*, empereur, ne fut d'abord qu'un titre d'honneur que les soldats donnaient dans le camp à leur général, quand il s'était distingué par quelque expédition mémorable ; on n'avait attaché à ce mot aucune idée de souveraineté, du temps même de Jules-César, qui avait bien la réalité de souverain, mais qui gouvernait sous la forme de l'ancienne république. Ce mot perdit son ancienne signification vers la fin du règne d'Auguste, ou peut-être même plus tard.

Le mot latin *succurrere*, que nous traduisons par *secourir*, veut dire proprement *courir sous* ou *sur*. Cicéron s'en est servi plusieurs fois en ce sens, *succurram atque subibo*. *Quidquid succurrit libet scribere* ; et Sénèque

dit, *obvios*, *si nomen non succurrit*, *dominos salutamus*. « Lorsque nous rencontrons quel-« qu'un, et que son nom ne nous vient pas « dans l'esprit, nous l'appelons Monsieur. » Cependant, comme il faut souvent se hâter et courir pour venir au secours de quelqu'un, on a donné insensiblement à ce mot, par extension, le sens d'*aider* ou *secourir*.

Petere, selon Perizonius, vient du grec *peto* et *petomai*, dont le premier signifie, *tomber*, et l'autre *voler*; ensorte que ces verbes marquent une action qui se fait avec effort et mouvement vers quelque objet; ainsi :

1° Le premier sens de *petere*, c'est *aller vers, se porter avec ardeur* vers un objet; ensuite on donne à ce mot, par extension, plusieurs autres sens qui sont une suite du premier.

2° Il signifie *souhaiter d'avoir*, *briguer*, *demander*; petere consulatum, *briguer le consulat*; petere nuptias alicujus, *rechercher une personne en mariage*.

3° *Aller prendre*, undè mihi petam cibum.

4° *Aller vers quelqu'un*; et en conséquence *le frapper*, *l'attaquer*. Virgile a dit : *malo me Galathea petit*; et Ovide : *à populo saxis prætereunte petor*.

5° Enfin, *petere* veut dire, par extension, *aller en quelque lieu*; en sorte que ce lieu soit l'objet de nos demandes et de nos mouvements. Les compagnons d'Enée, après leur naufrage, demandent à Didon qu'il leur soit permis de se mettre en état d'aller en Italie, dans le Latium, ou du moins d'aller trouver le roi Aceste.

. . . Italiam lati, Latiumque petamus.

. . . . . .

At freta Sicaniæ saltem sedesque paratas,
Undè hùc adverti, regemque petamus Acesten.

La réponse de Didon est digne de remarque :

Seu vos Hesperiam magnam Saturniaque arva,
Sive Erycis fines, regemque optatis Acesten.

où vous voyez qu'*optatis* explique *petamus*.

Advertere signifie *tourner vers ; advertere agmen urbi*, tourner son armée vers la ville ; *navem advertere*, tourner son vaisseau vers quelque endroit, y aborder : ensuite on l'a dit par métaphore de l'esprit ; *advertere animum*, *advertere mentem ;* tourner l'esprit vers quelque objet, faire attention, faire réflexion, considérer : on a même fait un mot composé de *animum* et d'*advertere* ; *anim-advertere*, considérer, remarquer, examiner.

Mais, parce qu'on tourne son esprit, son ressentiment vers ceux qui nous ont offensés, et qu'on veut punir, on a donné ensuite, par extension, le sens de *punir* à *animadvertere ; verberibus animadvertebant in cives* ; ils tournaient leur ressentiment, leur colère, avec des verges contre les citoyens, c'est-à-dire, qu'ils condamnaient au fouet les citoyens. Remarquez qu'*animus* se prend alors dans le sens de colère. *Animus*, dit Faber, se prend souvent pour cette partie de l'âme, *quæ impetus habet et motus*.

Ira furor brevis est; animum rege; qui, nisi paret
imperat; hunc frenis, hunc tu compesce catenâ.

Ces sortes d'extensions doivent être autorisées par l'usage d'une langue, et ne sont pas

toujours réciproques dans une autre langue ; c'est-à-dire, que le mot français ou allemand qui répond au mot latin, selon le sens propre, ne se prend pas toujours en français ou en allemand dans le même sens figuré que l'on donne au mot latin : *demander* répond à *petere ;* cependant nous ne disons point *demander*, pour *attaquer*, ni pour *aller à*.

Oppido, dans son origine, est le datif d'*oppidum*, ville ; *oppido* pour la *ville*, au datif. Les laboureurs, en s'entretenant ensemble, dit Festus, se demandaient l'un à l'autre, avez-vous fait bonne récolte? *Sæpe respondebatur, quantùm vel oppido satis esset*, j'en aurais pour nourrir toute la ville ; et de-là est venu qu'on a dit *oppido* adverbialement, pour *beaucoup : hinc in consuetudinem venit ut diceretur*, oppido *pro* valdè, multùm. *Festus*, v. oppido.

Dont vient de *undè*, ou plutôt de *de undè*, comme nous disons *de-là*, *dedans*. *Aliquid dederis undè utatur*, donnez-lui un peu d'argent dont il puisse vivre en le mettant à profit : ce mot ne se prend plus aujourd'hui dans sa signification primitive ; on ne dit pas la ville *dont je viens*, mais *d'où je viens*.

Propinare, boire à la santé de quelqu'un, est un mot purement grec, qui veut dire à la lettre *boire le premier*. Quand les anciens voulaient exciter quelqu'un à boire, et faire à peu près à son égard ce que nous appelons *boire à la santé*, ils prenaient une coupe pleine de vin, ils en buvaient un peu les premiers, et ensuite ils présentaient la coupe à celui qu'ils voulaient exciter à boire (1). Cet usage s'est con-

(1) Hic regina gravem gemmis auroque poposcit

servé en Flandre, en Hollande, et dans le Nord : on fait l'essai, c'est-à-dire, qu'avant que de vous présenter le vase, on en boit un peu, pour vous marquer que vous pouvez en boire sans rien craindre. De-là, par extension, par imitation, on s'est servi de *propinare*, pour *livrer quelqu'un, le trahir pour faire plaisir à un autre; le livrer, le donner*, comme on donne la coupe à boire après avoir fait l'essai. *Je vous le livre*, dit Térence, en se servant, par extension, du mot *propino*; *moquez-vous de lui tant qu'il vous plaira*, hunc vobis derridendum propino.

Nous avons vu, dans la cinquième partie de cette grammaire, que la préposition suppléait au rapport qu'on ne saurait marquer par les terminaisons des mots; qu'elle marquait un rapport général ou une circonstance générale, qui était ensuite déterminée par le mot qui suit la préposition.

Or ces rapports ou circonstances générales sont presque infinies, et le nombre des prépositions est extrêmement borné; mais, pour suppléer à celles qui manquent, on donne divers usages à la même préposition.

Chaque préposition a sa première signification; elle a sa destination principale, son premier sens propre; et ensuite, par extension, par imitation, par abus, en un mot, par catachrèse, on la fait servir à marquer d'autres rapports qui ont quelque analogie avec la destination principale de la préposition, et

---

Implevitque mero pateram. . . . . .
-- et in mensâ laticum libavit honorem,
Primaque libato summo tenùs attigit ore :
Tùm Bitiæ dedit increpitans, ille impiger hausit
Spumantem pateram, et pleno se proluit auro.

qui sont suffisamment indiqués par le sens du mot qui est lié à cette préposition. Par exemple:

La préposition *in* est une préposition de lieu, c'est-à-dire, que son premier usage est de marquer la circonstance générale d'être dans un lieu. *César fut tué dans le sénat, entrer dans une maison, serrer dans une cassette.*

Ensuite on considère, par métaphore, les différentes situations de l'esprit et du corps, les différents états de la fortune, en un mot, les différentes manières d'être, comme autant de lieux où l'homme peut se trouver; et alors on dit, par extension, *être dans la joie, dans la crainte, dans le dessein, dans la bonne ou dans la mauvaise fortune, dans une parfaite santé, dans le désordre, dans l'épée, dans la robe, dans le doute*, etc.

On se sert aussi de cette préposition pour marquer le temps; et c'est encore par extension, par imitation; on considère le temps comme un lieu, *nolo me in tempore hoc videat senex*, c'est le dernier vers du quatrième acte de l'Andrienne de Térence.

Ubi et *ibi* sont des adverbes de lieu; on les fait servir aussi par imitation pour marquer le temps: *hæc ubi dicta*, après que ces mots furent dits, après ces paroles. *Non tu ibi natum?* (*objurgâsti*) n'allâtes-vous pas sur-le-champ gronder votre fils? ne lui dites-vous rien alors?

On peut faire de pareilles observations sur les autres prépositions, et sur un grand nombre d'autres mots.

« La préposition *après*, dit M. l'abbé de « Dangeau, marque premièrement posté- « riorité de lieu entre des personnes ou des « choses: *marcher après quelqu'un; le valet « court après son maître; les conseillers sont « assis après les présidents* ».

Ensuite, considérant les honneurs, les richesses, etc. comme des êtres réels, on a dit, par imitation, *courir après les honneurs, soupirer après sa liberté.*

« *Après* marque aussi postériorité de temps, « par une espèce d'extension de la quantité de « lieu à celle du temps. *Pierre est arrivé après « Jacques.* Quand un homme marche après « un autre, il arrive ordinairement plus tard; « *après demain, après dîner*, etc.

« *Ce tableau est fait d'après Le Titien.*

« *Ce paysage est fait d'après nature :* ces façons de parler ont rapport à la postériorité « de temps. Le Titien avait fait le tableau « avant que le peintre ne le copiât; la nature « avait formé le paysage avant que le peintre « ne le représentât. »

C'est ainsi que les prépositions latines *à* et *sub* marquent aussi le temps, comme je l'ai fait voir en parlant des prépositions.

« Il me semble, dit M. l'abbé de Dangeau, « qu'il serait fort utile de faire voir comment « on est venu à donner tous ces divers usages « à un même mot; ce qui est commun à la « plupart des langues. »

Le mot d'*heures* n'a d'abord signifié que le temps; ensuite, par extension, il a signifié les quatre saisons de l'année. Lorsqu'Homère dit que, *depuis le commencement des temps, les heures veillent à la garde du haut Olympe*, et que *le soin des portes du ciel leur est confié*, madame Dacier remarque qu'Homère appelle les *heures* ce que nous appelons *les saisons.*

Hérodote dit que les Grecs ont pris des Babyloniens l'usage de diviser le jour en douze parties. Les Romains prirent ensuite cet usage des Grecs; il ne fut introduit chez les Ro-

mains qu'après la première guerre punique : ce fut vers ce temps-là que, par une autre extension, l'on donna le nom d'*heures* aux douze parties du jour, et aux douze parties de la nuit; celles-ci étaient divisées en quatre veilles, dont chacune comprenait trois heures.

Dans le langage de l'Eglise, les jours de la semaine qui suivent le dimanche sont appelés féries, par extension.

Il y avait parmi les anciens des fêtes et des féries : les fêtes étaient des jours solennels où l'on faisait des jeux et des sacrifices avec pompe; les féries étaient seulement des jours de repos où l'on s'abstenait du travail. Festus prétend que ce mot vient *à feriendis victimis.*

L'année chrétienne commençait autrefois au jour de Pâques ; ce qui était fondé sur ce passage de S. Paul : *Quomodò Christus resurrexit à mortuis, ità et nos in novitate vitæ ambulemus.*

L'empereur Constantin ordonna que l'on s'abstiendrait de toute œuvre servile pendant la quinzaine de Pâques, et que ces quinze jours seraient *féries* : cela fut exécuté, du moins pour la première semaine : ainsi, tous les jours de cette première semaine furent *féries.* Le lendemain du Dimanche d'après Pâques fut la seconde férie, ainsi des autres. L'on donna ensuite par extension, par imitation, le nom de *férie seconde, troisième, quatrième*, etc. aux autres jours des semaines suivantes, pour éviter de leur donner les noms profanes des dieux des païens.

C'est ainsi que chez les Juifs le nom de *sabbat* (*sabbatum*), qui signifie *repos*, fut donné au septième jour de la semaine, en mémoire de ce qu'en ce jour Dieu se reposa, pour ainsi

dire, en cessant de créer de nouveaux êtres ; ensuite, par extension, on donna le même nom à tous les jours de la semaine, en ajoutant *premier*, *second*, *troisième*, etc.; *prima*, *secunda*, etc., *sabbatorum*. *Sabbatum* se dit aussi de la semaine. On donna encore ce nom à chaque septième année, qu'on appela *année sabbatique*, et enfin à l'année qui arrivait après sept fois sept ans, c'était le jubilé des Juifs : temps de rémission, de restitution, où chaque particulier rentrait dans ses anciens héritages aliénés, et où les esclaves devenaient libres.

Notre verbe *aller* signifie, dans le sens propre, *se transporter d'un lieu à un autre ;* mais ensuite dans combien de sens figurés n'est-il pas employé par extension ! Tout mouvement qui aboutit à quelque fin ; toute manière de procéder, de se conduire, d'atteindre à quelque but ; enfin, tout ce qui peut être comparé à des voyageurs qui vont ensemble, s'exprime par le verbe *aller : je vais*, ou *je vas ; aller à ses fins*, *aller droit au but : il ira loin*, c'est-à-dire, il fera de grands progrès ; *aller étudier*, *aller lire*, etc.

Devoir veut dire, dans le sens propre, *être obligé par les lois à payer ou à faire quelque chose ;* on le dit ensuite, par extension, de tout ce qu'on doit faire par bienséance, par politesse : *Nous devons apprendre ce que nous devons aux autres, et ce que les autres nous doivent.*

Devoir se dit encore, par extension, de ce qui arrivera, comme si c'était une dette qui dût être payée : *Je dois sortir ; instruisez-moi de ce que vous êtes, de ce que vous n'êtes pas, et de ce que vous devez être*, c'est-à-dire, de ce vous serez, de ce à quoi vous êtes destiné.

Notre verbe auxiliaire *avoir*, que nous avons pris des Italiens, vient dans son origine du verbe *habere*, avoir, posséder. César a dit qu'il envoya au devant toute la cavalerie qu'il avait assemblée de toute la province, *quem coactum habebat*. Il dit encore dans le même sens, *avoir les fermes tenues à bon marché*, c'est-à-dire, *avoir pris les fermes à bon marché, les tenir à bas prix*. Dans la suite on s'est écarté de cette signification propre d'*avoir*, et on a joint ce verbe, par métaphore et par abus, à un supin, à un participe ou adjectif; ce sont des termes abstraits dont on parle comme de choses réelles : *amavi*, j'ai aimé, *habeo amatum*; aimé est alors un supin, un nom qui marque le sentiment que le verbe signifie; je possède le sentiment d'aimer, comme un autre possède sa montre. On est si fort accoutumé à ces façons de parler, qu'on ne fait plus attention à l'ancienne signification propre d'*avoir*; on lui en donne une autre qui ne signifie *avoir* que par figure, et qui marque en deux mots le même sens que les Latins exprimaient en un seul mot. Nos grammairiens qui ont toujours rapporté notre grammaire à la grammaire latine, disent qu'alors *avoir* est un verbe auxiliaire, parce qu'il aide le supin ou le participe du verbe à marquer le même temps que le verbe latin signifie en un seul mot.

Être, *avoir*, *faire*, sont les idées les plus simples, les plus communes et les plus intéressantes pour l'homme : or les hommes parlent toujours de tout par comparaison à eux-mêmes; de là vient que ces mots ont été le plus détournés à des usages différents : *Être assis*, *être aimé*, etc. *avoir de l'argent*, *avoir peur*, *avoir honte*, *avoir quelque chose faite*, et en moins de mots *avoir fait*.

De plus, les hommes réalisent leurs abstractions; ils en parlent par imitation, comme ils parlent des objets réels : ainsi ils se sont servis du mot *avoir*, en parlant de choses inanimées et de choses abstraites. On dit *cette ville a deux lieues de tour; cet ouvrage a des défauts; les passions ont leur usage; il a de l'esprit; il a de la vertu;* et ensuite, par imitation et par abus, *il a aimé, il a lu*, etc.

Remarquez en passant que le verbe *a* est alors au présent, et que la signification du prétérit n'est que dans le supin ou participe.

On a fait aussi du mot *il* un terme abstrait, qui représente une idée générale, l'être en général : il y a des hommes qui disent, *illud quod est, ibi habet homines qui dicunt*; dans la bonne latinité, on prend un autre tour, comme nous l'avons remarqué ailleurs.

Notre *il*, dans ces façons de parler, répond au *res* des Latins : *Propiùs metum res fuerat*, la chose avait été proche de la crainte, c'est-à-dire, il y avait eu sujet de craindre. *Res ità se habet*, il est ainsi. *Res tua agitur*, il s'agit de vos intérêts, etc.

Ce n'est pas seulement la propriété d'*avoir* qu'on a attribuée à des êtres inanimés et à des idées abstraites; on leur a aussi attribué celle de *vouloir* : on dit *cela veut dire*, au lieu de *cela signifie; un tel verbe veut un tel cas; ce bois ne veut pas brûler; cette clef ne veut pas tourner*, etc. Ces façons de parler figurées sont si ordinaires, qu'on ne s'apperçoit pas même de la figure.

La signification des mots ne leur a pas été donnée dans une assemblée générale de chaque peuple, dont le résultat ait été signifié à chaque particulier qui est venu dans le monde; cela

s'est fait insensiblemant et par l'éducation : les enfants ont lié la signification des mots aux idées que l'usage leur a fait connaître que ces mots signifiaient.

1° A mesure qu'on nous a donné du pain, et qu'on nous a prononcé le mot *pain* : d'un côté, le pain a gravé par les yeux son image dans notre cerveau, et a excité l'idée ; d'un autre côté, le son du mot *pain* a fait aussi son impression par les oreilles ; de sorte que ces deux idées accessoires, c'est-à-dire, excitées en nous en même temps, ne sauraient se réveiller séparément, sans que l'une excite l'autre.

2° Mais, parce que la connaissance des autres mots qui signifient des abstractions ou des opérations de l'esprit, ne nous a pas été donnée d'une manière aussi sensible ; que d'ailleurs la vie des hommes est courte, et qu'ils sont plus occupés de leurs besoins et de leur bien-être, que de cultiver leur esprit, et de perfectionner leur langage : comme il y a tant de variété et d'inconstance dans leur situation, dans leur état, dans leur imagination, dans les différentes relations qu'ils ont les uns avec les autres ; que, par la difficulté que les hommes trouvent à prendre les idées précises de ceux qui parlent, ils retranchent ou ajoutent presque toujours à ce qu'on leur dit ; que d'ailleurs la mémoire n'est ni assez fidelle, ni assez scrupuleuse pour retenir et rendre exactement les mêmes mots et les mêmes sens, et que les organes de la parole n'ont pas dans tous les hommes une conformation assez uniforme pour exprimer les sons précisément de la même manière ; enfin, comme les langues ne sont point assez fécondes pour fournir à chaque idée un mot précis qui y réponde : de tout cela il est ar-

rivé que les enfants se sont insensiblement écartés de la manière de parler de leurs pères, comme ils se sont écartés de leur manière de vivre et de s'habiller ; ils ont lié au même mot des idées différentes et éloignées ; ils ont donné à ce même mot des significations empruntées, et y ont attaché un tour différent d'imagination : ainsi les mots n'ont pû garder long-temps une simplicité qui les restreignît à un seul usage ; c'est ce qui a causé plusieurs irrégularités apparentes dans la grammaire et dans le régime des mots ; on n'en peut rendre raison que par la connaissance de leur première origine, et de l'écart, pour ainsi dire, qu'un mot a fait de sa première signification et de son premier usage. Ainsi cette figure mérite une attention particulière ; elle règne en quelque sorte sur toutes les autres figures.

Avant que de finir cet article, je crois qu'il n'est pas inutile d'observer que la catachrèse n'est pas toujours de la même espèce.

1° Il y a la catachrèse qui se fait lorsqu'on donne à un mot une signification éloignée, qui n'est qu'une suite de la signification primitive ; c'est ainsi que *succurrere* signifie aider, secourir ; *petere*, attaquer ; *animadvertere*, punir : ce qui peut souvent être rapporté à la métalepse, dont nous parlerons dans la suite.

2° La seconde espèce de catachrèse n'est proprement qu'une sorte de métaphore ; c'est lorsqu'il y a imitation et comparaison, comme quand on dit *ferrer d'argent, feuille de papier* etc.

II. LA MÉTONYMIE.

Le mot *métonymie* signifie transposition, ou changement de nom, un nom pour un autre.

En ce sens, cette figure comprend tous les autres Tropes; car, dans tous les Tropes, un mot n'étant pas pris dans le sens qui lui est propre, il réveille une idée qui pourrait être exprimée par un autre mot. Nous remarquerons dans la suite ce qui distingue proprement la métonymie des autres Tropes.

Les maîtres de l'art restreignent la métonymie aux usages suivants :

1° La cause pour l'effet. Par exemple : vivre de son travail, c'est-à-dire, vivre de ce qu'on gagne en travaillant.

Les païens regardaient Cérès comme la déesse qui avait fait sortir le blé de la terre, et qui avait appris aux hommes la manière d'en faire du pain; ils croyaient que Bacchus était le dieu qui avait trouvé l'usage du vin; ainsi ils donnaient au blé le nom de *Cérès*, et au vin le nom de *Bacchus*. On en trouve un grand nombre d'exemples dans les poëtes : Virgile a dit, *un vieux Bacchus*, pour dire du vieux vin. *Implentur veteris Bacchi.* Madame Des Houlières a fait une ballade dont le refrain est :

L'Amour languit sans Bacchus et Cérès.

C'est la traduction de ce passage de Térence; *sine Cerere et Libero friget Venus*, c'est-à-dire, qu'on ne songe guère à faire l'amour quand on n'a pas de quoi vivre. Virgile a dit :

Tùm

Tùm Cererem corruptam undis Cerealisque arma
Expediunt fessi rerum.

Scarron, dans sa traduction burlesque, se sert d'abord de la même figure : mais, voyant bien que cette façon de parler ne serait point entendue en notre langue, il en ajoute l'explication.

Lors fut des vaisseaux descendue
Toute la Cérès corrompue ;
En langage un peu plus humain,
C'est ce de quoi l'on fait du pain.

Ovide a dit qu'une lampe prête à s'éteindre se rallume quand on y verse Pallas (1), c'est-à-dire, de l'huile : ce fut Pallas, selon la fable, qui la première fit sortir l'olivier de la terre, et enseigna aux hommes l'art de faire de l'huile ; ainsi Pallas se prend pour l'huile, comme Bacchus pour le vin.

On rapporte à la même espèce de figure les façons de parler où le nom des dieux du paganisme se prend pour la chose à quoi ils présidaient, quoiqu'ils n'en fussent pas les inventeurs. Jupiter se prend pour l'air, Vulcain pour le feu : ainsi pour dire, où vas-tu avec ta lanterne? Plaute a dit, *quò ambulas tu, qui Vulcanum in cornu conclusum geris?* Où vas-tu toi qui portes Vulcain enfermé dans une corne? Et Virgile, *furit Vulcanus* ; et encore au premier livre des Géorgiques, voulant parler du vin cuit ou du raisiné que fait une ménagère de la campagne, il

(1) Cujus ab alloquiis anima hæc moribunda revixit,
Ut vigil infusâ Pallade flamma solet.
OVIDE, Trist. L. IV. El. 5. v. 4.

dit qu'elle se sert de Vulcain pour dissiper l'humidité du vin doux.

Aut dulcis musti Vulcano decoquit humorem.

Neptune se prend pour la mer : Mars, le dieu de la guerre, se prend souvent pour la guerre même, ou pour la fortune de la guerre, pour l'évènement des combats, l'ardeur, l'avantage des combattants. Les historiens disent souvent qu'on a combattu avec un Mars égal, *æquo Marte pugnatum est*, c'est-à-dire, avec un avantage égal ; *anipiti Marte*, avec un succès douteux ; *vario Marte*, quand l'avantage est tantôt d'un côté, et tantôt de l'autre.

C'est encore prendre la cause pour l'effet, que de dire d'un général ce qui, à la lettre, ne doit être entendu que de son armée ; il en est de même lorsqu'on donne le nom de l'auteur à ses ouvrages : il a lu Cicéron, Horace, Virgile, c'est-à-dire, les ouvrages de Cicéron, etc.

Jésus-Christ lui-même s'est servi de la métonymie en ce sens, lorsqu'il a dit, parlant des Juifs : Ils ont Moïse et les Prophètes, c'est-à-dire, ils ont les livres de Moïse et ceux des Prophètes.

On donne souvent le nom de l'ouvrier à l'ouvrage : on dit d'un drap que c'est un *Van-Robais*, un *Rousseau*, un *Pagnon*, c'est-à-dire, du drap de la manufacture de Van-Robais, ou de celle de Rousseau, etc. C'est ainsi qu'on donne le nom du peintre au tableau ; on dit j'ai vu un beau *Rembrant*, pour dire un beau tableau fait par Le Rembrant. On dit d'un curieux en estampes, qu'il a un grand nombre de *Callots*, c'est-à-dire, un grand nombre d'estampes gravées par Callot.

On trouve souvent dans l'écriture sainte *Jacob*, *Israël*, *Juda*, qui sont des noms de patriarches, pris dans un sens étendu, pour marquer tout le peuple Juif. M. Fléchier, parlant du sage et vaillant Machabée, auquel il compare M. de Turenne, a dit : « Cet homme qui « réjouissait *Jacob* par ses vertus et par ses « exploits. » *Jacob*, c'est-à-dire, le peuple Juif.

Au lieu du nom de l'effet, on se sert souvent du nom de la cause instrumentale qui sert à le produire : ainsi, pour dire que quelqu'un écrit bien, c'est-à-dire, qu'il forme bien les caractères de l'écriture, on dit qu'il *a une belle main*.

La *Plume* est aussi une cause instrumentale de l'écriture, et par conséquent de la composition ; ainsi *plume* se dit, par métonymie, de la manière de former les caractères de l'écriture, et de la manière de composer.

Plume se prend aussi pour l'auteur même ; *c'est une bonne plume*, c'est-à-dire, c'est un auteur qui écrit bien : *c'est une de nos meilleures plumes*, c'est-à-dire, un de nos meilleurs auteurs.

Style signifie aussi, par figure, la manière d'exprimer les pensées.

Les anciens avaient deux manières de former les caractères de l'écriture : l'une était *pingendo* en peignant les lettres, ou sur des feuilles d'arbres, ou sur des peaux préparées, ou sur la petite membrane intérieure de l'écorce de certains arbres ; cette membrane s'appelle en latin *liber*, d'où vient *livre* ; ou sur de petites tablettes faites de l'arbrisseau *papirus*, ou sur de la toile, etc. Ils écrivaient alors avec de petits roseaux, et dans la suite ils se servirent aussi de plumes comme nous.

L'autre manière d'écrire des anciens était *incidendo*, en gravant les lettres sur des lames de plomb ou de cuivre, ou bien sur des tablettes de bois induites de cire. Or, pour graver les lettres sur ces lames, ou sur ces tablettes, ils se servaient d'un poinçon qui était pointu par un bout, et applati par l'autre : la pointe servait à graver, et l'extrémité applatie servait à effacer : et c'est pour cela qu'Horace a dit *stylum vertere*, tourner le style, pour dire *effacer, corriger, retoucher à un ouvrage*. Ce poinçon s'appelait *stylus*, style ; tel est le sens propre de ce mot ; dans le sens figuré, il signifie la manière d'exprimer les pensées. C'est en ce sens que l'on dit le style sublime, le style simple, le style médiocre, le style soutenu, le style grave, le style comique, le style poëtique, le style de la conversation, etc.

Outre toutes ces manières différentes d'exprimer les pensées, manières qui doivent convenir aux sujets dont on parle, et que pour cela on appelle style de convenance, il y a encore le style personnel : c'est la manière particulière dont chacun exprime ses pensées. On dit d'un auteur que son style est clair et facile, ou, au contraire, que son style est obscur, embarrassé, etc. : on reconnaît un auteur à son style, c'est-à-dire, à sa manière d'écrire, comme on reconnaît un homme à sa voix, à ses gestes et à sa démarche.

Style se prend encore pour les différentes manières de faire les procédures, selon les différents usages établis en chaque jurisdiction : le style du palais, le style du conseil, le style des notaires, etc. Ce mot a encore plusieurs autres usages qui viennent, par extension, de ceux dont nous venons de parler.

Pinceau, outre son sens propre, se dit aussi quelquefois par métonymie, comme *plume* et *style*; on dit d'un habile peintre, que c'est un savant *pinceau*.

Voici encore quelques exemples tirés de l'écriture sainte, où la cause est prise pour l'effet. *Si peccaverit anima, portabit iniquitatem suam;* elle portera son iniquité, c'est-à-dire, la peine de son iniquité. *Iram Domini portabo, quoniam peccavi*, où vous voyez que, par la colère du Seigneur, il faut entendre la *peine* qui est une suite de la colère. *Non morabitur opus mercenarii tui apud te usquè manè;* opus, *l'ouvrage*, c'est-à-dire, le salaire, la récompense qui est due à l'ouvrier à cause de son travail. Tobie a dit la même chose à son fils tout simplement : *Quicumque tibi aliquid operatus fuerit, statim ei mercedem restitue; et merces mercenarii tui apud te omninò non remaneat.* Le prophète Osée dit que les prêtres mangeront les péchés du peuple, *peccata populi mei comedent*, c'est-à-dire, les victimes offertes pour les péchés.

2° L'EFFET POUR LA CAUSE : comme lorsque Ovide dit que le mont Pélion n'a point d'ombres, *nec habet Pelion umbras*, c'est-à-dire, qu'il n'a point d'arbres qui sont la cause de l'ombre; l'*ombre* qui est l'effet des arbres, est prise ici pour les arbres mêmes.

Dans la Genèse, il est dit de Rébecca que deux nations étaient en elle (1), c'est-à-dire, Esaü et Jacob, les pères de deux nations : Jacob des Juifs, Esaü des Iduméens.

Les poëtes disent *la p le mort*, *les pâles maladies*, la mort et les maladies rendent pâles.

(1) Duæ gentes sunt in utero tuo, et duo populi ex ventre tuo dividentur. *Gen.* c. XXV. v. 23.

Pallidamque Pyrenen, la pâle fontaine de Pyrène : c'était une fontaine consacrée aux Muses. L'application à la poésie rend pâle comme toute autre application violente. Par la même raison, Virgile a dit la triste vieillesse.

Pallentes habitant morbi tristisque senectus.

Et Horace, *pallida mors*. La mort, la maladie, et les fontaines consacrées aux Muses ne sont point pâles; mais elles produisent la pâleur : ainsi on donne à la cause une épithète qui ne convient qu'à l'effet.

3° Le contenant pour le contenu : comme quand on dit, *il aime la bouteille*, c'est-à-dire, *il aime le vin*. Virgile dit que, Didon ayant présenté à Bitias une coupe d'or pleine de vin, Bitias la prit et *se leva, s'arrosa de cet or plein*, c'est-à-dire, de la liqueur contenue dans cette coupe d'or.

. . . . . Ille impiger hausit
Spumantem pateram, pleno se proluit auro.

Auro est pris pour la coupe, c'est la matière pour la chose qui en est faite : nous parlerons bientôt de cette espèce de figure; ensuite la coupe est prise pour le vin.

Le ciel, où les anges et les saints jouissent de la présence de Dieu, se prend souvent pour Dieu même : *Implorer le secours du ciel; grâce au ciel; j'ai péché contre le ciel et contre vous*, dit l'enfant prodigue à son père. *Le ciel* se prend aussi pour les dieux du paganisme.

La terre se tut devant Alexandre, c'est-à-dire, les peuples de la terre se soumirent à lui : *Rome désapprouva la conduite d'Appius*, c'est

à-dire, les Romains désapprouvèrent. *Toute l'Europe* s'est réjouie à la naissance du dauphin, c'est-à-dire, tous les souverains, tous les peuples de l'Europe se sont réjouis.

Lucrèce a dit que les chiens de chasse mettaient *une forêt* en mouvement (1); où l'on voit qu'il prend la forêt pour les animaux qui sont dans la forêt.

Un *nid* se prend aussi pour les petits oiseaux qui sont encore au nid.

Carcer, prison, se dit en latin d'un homme qui mérite la prison.

4° Le nom du lieu où une chose se fait, se prend pour la chose même : on dit un *Caudebec*, au lieu de dire, un chapeau fait à Caudebec, ville de Normandie.

On dit de certaines étoffes, *c'est une Marseille*, c'est-à-dire, une étoffe de la manufacture de Marseille; *c'est une Perse*, c'est-à-dire, une toile peinte qui vient de Perse.

A propos de ces sortes de noms, j'observerai ici une méprise de M. Ménage, qui a été suivie par les auteurs du dictionnaire universel, appelé communément dictionnaire de Trévoux; c'est au sujet d'une sorte de lame d'épée qu'on appelle *olinde* : les olindes nous viennent d'Allemagne, et sur tout de la ville de *Solingen*, dans le cercle de Westphalie : on prononce *Solingue*. Il y a apparence que c'est du nom de cette ville que les épées dont je parle ont été appelées des *olindes*, par abus. Le nom d'*olinde*, nom romanesque, était déja connu, comme le nom de *Silvie*; ces sortes d'abus sont assez ordinaires en fait d'étymologie. Quoi qu'il en soit,

(1) Sepire plagis saltum, canibusque ciere. *Lucrèce*. L. V. v. 1250.

M. Ménage et les auteurs du dictionnaire de Trévoux n'ont point rencontré heureusement, quand ils ont dit *que les olindes ont été ainsi appelées de la ville d'Olinde dans le Brésil, d'où* ils nous disent que *ces sortes de lames sont venues*. Les ouvrages de fer ne viennent point de ce pays-là : il nous vient du Brésil une sorte de bois que nous appelons *brésil ;* il en vient aussi du sucre, du tabac, du baume, de l'or, de l'argent, etc. mais on y porte le fer de l'Europe, et surtout le fer travaillé.

La ville de Damas en Syrie, au pied du mont Liban, a donné son nom à une sorte de sabres ou de couteaux qu'on y fait : *il a un vrai Damas*, c'est-à-dire, un sabre ou un couteau qui a été fait à Damas.

On donne aussi le nom de *Damas* à une sorte d'étoffe de soie qui a été fabriquée originairement dans la ville de Damas ; on a depuis imité cette sorte d'étoffe à Venise, à Gênes, à Lyon, etc. ainsi on dit *Damas de Venise, de Lyon*, etc. On donne encore ce nom à une sorte de prune, dont la peau est fleurie de façon qu'elle imite l'étoffe dont nous venons de parler.

Faïence est une ville d'Italie, dans la Romagne : on y a trouvé la manière de faire une sorte de vaisselle de terre vernissée, qu'on appelle *de la faïence ;* on a dit ensuite, par métonymie, qu'on fait de fort belles *faïences* en Hollande, à Nevers, à Rouen, etc.

C'est ainsi que *le Lycée* se prend pour les disciples d'Aristote, ou pour la doctrine qu'Aristote enseignait dans le Lycée. *Le Portique* se prend pour la philosophie que Zénon enseignait à ses disciples dans le Portique.

Le Lycée était un lieu près d'Athènes, où Aristote enseignait la philosophie en se prome-

nant avec ses disciples; ils furent appelés *Péripatéticiens*, du grec *peripateo*, je me promène; *on ne pense point ainsi dans le Lycée*, c'est-à-dire, que les disciples d'Aristote ne sont point de ce sentiment.

Les anciens avaient de magnifiques portiques publics où ils allaient se promener; c'étaient des galeries basses, soutenues par des colonnes ou par des arcades, à peu près comme la Place-Royale de Paris, et comme les cloîtres de certaines maisons religieuses. Il y en avait un entr'autres fort célèbre à Athènes, où le philosophe Zénon tenait son école : ainsi par le *Portique* on entend souvent la philosophie de Zénon, la doctrine des Stoïciens; car les disciples de Zénon furent appelés *Stoïciens*, du grec *stoa*, qui signifie *portique*. *Le Portique n'est pas toujours d'accord avec le Lycée*, c'est-à-dire, que les sentiments de Zénon ne sont pas toujours conformes à ceux d'Aristote.

Rousseau, pour dire que Cicéron dans sa maison de campagne méditait la philosophie d'Aristote et celle de Zénon, s'explique en ces termes :

C'est-là que ce Romain, dont l'éloquente voix
D'un joug presque certain sauva sa république,
Fortifiait son cœur dans l'étude des lois
Et du Lycée, et du Portique.

Académus laissa près d'Athènes un héritage où Platon enseigna la philosophie. Ce lieu fut appelé *Académie*, du nom de son ancien possesseur: de là la doctrine de Platon fut appelée l'*Académie*. On donne aussi, par extension, le nom d'*Académie* à différentes assemblées de savants qui s'appliquent à cultiver les langues, les sciences, ou les beaux-arts.

Robert Sorbon, confesseur et aumônier de S. Louis, institua dans l'université de Paris cette fameuse école de théologie, qui, du nom de son fondateur, est appelée *Sorbonne* : le nom de *Sorbonne* se prend aussi par figure pour les docteurs de Sorbonne, ou pour les sentiments qu'on y enseigne. *La Sorbonne enseigne que la puissance ecclésiastique ne peut ôter aux rois les couronnes que Dieu a mises sur leurs têtes, ni dispenser leurs sujets du serment de fidélité.* Regnum meum non est de hoc mundo.

5° Le signe pour la chose signifiée,

Dans ma vieillesse languissante,
Le sceptre que je tiens pèse à ma main tremblante.

C'est-à-dire, je ne suis plus dans un âge convenable pour me bien acquitter des soins que demande la royauté. Ainsi le *sceptre* se prend pour l'autorité royale ; *le bâton de maréchal de France*, pour la dignité de maréchal de France ; *le chapeau de cardinal*, et même simplement le *chapeau*, se dit pour le cardinalat.

L'épée se prend pour la profession militaire ; *la robe* pour la magistrature, et pour l'état de ceux qui suivent le bareau.

A la fin j'ai quitté la robe pour l'épée.

Cicéron a dit que les armes doivent céder à la robe.

Cedant arma togæ; concedat laurea linguæ.

C'est à-dire, comme il l'explique lui-même (1), que la paix l'emporte sur la guerre, et que les

(1) More poetarum locutus hoc intelligi volui, bellum ac tumultum paci atque otio concessurum. *Cic. Orat. in Pisoa. n.* 75, *alst.* 30.

vertus civiles et pacifiques sont préférables aux vertus militaires.

« La lance, dit Mézerai, était autrefois la « plus noble de toutes les armes dont se ser- « vissent les gentilshommes français : » la quenouille était aussi plus souvent qu'aujourd'hui entre les mains des femmes : de là on dit en plusieurs occasions *lance*, pour signifier un homme, et *quenouille* pour marquer une femme: *fief qui tombe de lance en quenouille*, c'est-à-dire, fief qui passe des mâles aux femmes. *Le royaume de France ne tombe point en quenouille*, c'est-à-dire, qu'en France les femmes ne succèdent point à la couronne ; mais les royaumes d'Espagne, d'Angleterre et de Suède tombent en quenouille ; les femmes peuvent aussi succéder à l'empire de Moscovie.

C'est ainsi que, du temps des Romains, les *faisceaux* se prenaient pour l'autorité consulaire ; les aigles romaines, pour les armées des Romains, qui avaient des aigles pour enseignes. L'aigle, qui est le plus fort des oiseaux de proie, était le symbole de la victoire chez les Egyptiens.

Salluste a dit que Catilina, après avoir rangé son armée en bataille, fit un corps de réserve des autres enseignes, c'est-à-dire, des autres troupes qui lui restaient, *reliqua signa in subsidiis arctiùs collocat.*

On trouve souvent dans les auteurs latins *pubes*, poil follet, pour dire *la jeunesse*, *les jeunes gens* ; c'est ainsi que nous disons familièrement à un jeune homme, *vous êtes une jeune barbe*, c'est-à-dire, vous n'avez pas encore assez d'expérience. *Canities*, les cheveux blancs, se prend aussi pour la vieillesse. *Non deduces canitiem ejus ad inferos. Deducetis canos meos cum dolore ad inferos.*

qui tibi serviant. Invidiâ major, au dessus de l'envie, c'est-à-dire, triomphant de mes envieux.

Custodia, garde, conservation, se prend en latin pour ceux qui gardent, *noctem custodia ducit insomnem.*

Spes, l'espérance, se dit souvent pour ce qu'on espère. *Spes quæ differtur affligit animam.*

Petitio, demande, se dit aussi pour la chose demandée. *Dedit mihi dominus petitionem meam.*

C'est ainsi que Phèdre a dit, *tua calamitas non sentiret*, c'est-à-dire, *tu calamitosus non sentires. Tua calamitas* est un terme abstrait, au lieu que *tu calamitosus* est le concret. *Credens colli longitudinem* pour *collum longum*; et encore *corvi stupor*, qui est l'abstrait, pour *corvus stupidus*, qui est le concret. Virgile a dit de même, *ferri rigor*, qui est l'abstrait, au lieu de *ferrum rigidum*, qui est le concret.

7° Les parties du corps qui sont regardées comme le siége des passions et des sentiments intérieurs se prennent pour les sentiments mêmes : c'est ainsi qu'on dit *il a du cœur*, c'est-à-dire, du courage.

Observez que les anciens regardaient le cœur comme le siége de la sagesse, de l'esprit, de l'adresse : ainsi *habet cor*, dans Plaute, ne veut pas dire, comme parmi nous, elle a du courage, mais elle a de l'esprit, *vir cordatus*, veut dire en latin *un homme de sens*, qui a un bon discernement.

Cornutus, philosophe stoïcien, qui fut le maître de Perse, et qui a été ensuite le commentateur de ce poëte, fait cette remarque sur ces paroles de la première satyre : *sum petulanti splene cachinno.* « Physici dicunt homines « splene ridere, felle irasci, jecore amare, cor-

« de sapere et pulmone jactari. » Aujourd'hui on a d'autres lumières.

Perse dit que le *ventre*, c'est-à-dire la faim, le besoin, *a fait apprendre aux pies et aux corbeaux à parler.*

La *cervelle* se prend aussi pour l'esprit, le jugement. *O la belle tête!* s'écrie le renard dans Phèdre, *quel dommage! elle n'a point de cervelle!* On dit d'un étourdi, que c'est une tête sans *cervelle* : Ulysse dit à Euriale, selon la traduction de madame Dacier, *jeune homme, vous avez tout l'air d'un écervelé* : c'est-à-dire, comme elle l'explique dans ses savantes remarques, *vous avez tout l'air d'un homme peu sage.* Au contraire, quand on dit, *c'est un homme de tête, c'est une bonne tête*, on veut dire que celui dont on parle est un habile homme, un homme de jugement. *La tête lui a tourné*, c'est-à-dire, qu'il a perdu le bon sens, la présence d'esprit. *Avoir de la tête*, se dit aussi figurément d'un opiniâtre: *tête de fer*, se dit d'un homme appliqué sans relâche, et encore d'un entêté.

La langue, qui est le principal organe de la parole, se prend pour la parole : *c'est une méchante langue*, c'est-à-dire, c'est un médisant; *avoir la langue bien pendue*, c'est avoir le talent de la parole, c'est parler facilement.

8° Le nom du maître de la maison se prend aussi pour la maison qu'il occupe : Virgile a dit, *jam proximus ardet Ucalegon*, c'est-à-dire, le feu a déja a pris à la maison d'Ucalégon.

On donne aussi aux pièces de monnoie le nom du souverain dont elles portent l'empreinte. *Ducentos Philippos reddat aureos*, qu'elle rende deux cents *Philippes d'or*; nous dirions deux cents louis d'or.

Voilà les principales espèces de métonymie.

Quelques-uns y ajoutent la métonymie par laquelle on nomme ce qui précède pour ce qui suit, ou ce qui suit pour ce qui précède : c'est ce qu'on appelle L'ANTÉCÉDENT POUR LE CONSÉQUENT, OU LE CONSÉQUENT POUR L'ANTÉCÉDENT ; on en trouvera des exemples dans la métalepse, qui n'est qu'une espèce de métonymie à laquelle on a donné un nom particulier : au lieu qu'à l'égard des autres espèces de métonymie dont nous venons de parler, on se contente de dire métonymie de la cause pour l'effet, métonymie du contenant pour le contenu, métonymie du signe, etc.

III. LA MÉTALEPSE.

La métalepse est une espèce de métonymie par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède, ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit : elle ouvre pour ainsi dire la porte, dit Quintilien, afin que vous passiez d'une idée à une autre, *ex alio in aliud viam præstat* ; c'est l'antécédent pour le conséquent, ou le conséquent pour l'antécédent, et c'est toujours le jeu des idées accessoires dont l'une réveille l'autre.

Le partage des biens se faisait souvent et se fait encore aujourd'hui, en tirant au sort : Josué se servit de cette manière de partager (1).

Le sort précède le partage ; de là vient que *sors* en latin se prend souvent pour le partage

---

(1) Cùmque surrexissent viri, ut pergerent ad describendam terram, præcepit eis Josue dicens : « Circuite terram et describite eam, ac revertimini ad me ; « ut hic coram Domino, in Silo mittam vobis sortem. » *Josué, Ch. XVIII, v. 8.*

même, pour la portion qui est échue en partage; c'est le nom de l'antécédent qui est donné au conséquent.

Sors signifie encore jugement, arrêt; c'était le sort qui décidait, chez les Romains, du rang dans lequel chaque cause devait être plaidée (1): ainsi, quand on a dit *sors* pour jugement, on a pris l'antécédent pour le conséquent.

Sortes en latin se prend encore pour un oracle, soit parce qu'il y avait des oracles qui se rendaient par le sort, soit parce que les réponses des oracles étaient comme autant de jugements qui réglaient la destinée, le partage, l'état de ceux qui les consultaient.

On croit avant que de parler; je crois, dit le prophète, et c'est pour cela que je parle. Il n'y a point là de métalepse; mais il y a une métalepse quand on se sert de *parler* ou de *dire* pour signifier *croire*: direz-vous après cela que je ne suis pas de vos amis? c'est-à-dire, croirez-vous? aurez-vous sujet de croire?

Cedo veut dire, dans le sens propre, *je cède*, *je me rends*; cependant, par une métalepse de l'antécédent pour le conséquent, *cedo* signifie souvent, dans les meilleurs auteurs, *dites* ou *donnez*: cette signification vient de ce que, quand quelqu'un veut nous parler, et que nous parlons toujours nous-mêmes, nous ne lui don-

---

(1) Ex more romano non audiebantur causæ, nisi per sortem ordinatæ. Tempore enim quo causæ audiebantur, conveniebant omnes, undè et concilium: et ex sorte dierum ordinem accipiebant, quo post dies triginta suas causas exequerentur, undè est *urnam movet*. Servius *in illud Virgilii*,

Nec verò hæc sine sorte datæ, sine judice sedes.
Æn. Lib. V, v. 431.

nous pas le temps de s'expliquer : *écoutez-moi*, nous dit-il ; hé bien je vous cède, je vous écoute, parlez, *cedo*, *dic*.

Quand on veut nous donner quelque chose, nous refusons souvent par civilité ; on nous presse d'accepter, et enfin nous répondons *je vous cède*, je vous obéis, je me rends, *donnez*, *cedo*, *da*; *cedo*, qui est le plus poli de ces deux mots, est demeuré tout seul dans le langage ordinaire, sans être suivi de *dio* ou de *da*, qu'on supprime par ellipse : *cedo* signifie alors ou l'un ou l'autre de ces deux mots, selon le sens ; c'est ce qui précède pour ce qui suit ; et voilà pourquoi on dit également *cedo*, soit qu'on parle à une seule personne ou à plusieurs ; car tout l'usage de ce mot, dit un ancien grammairien, c'est de demander pour soi, *cedo sibi poscit et est immobile*.

On rapporte de même à la métalepse ces façons de parler ; *il oublie les bienfaits*, c'est-à-dire, il n'est pas reconnaissant. *Souvenez-vous de notre convention*, c'est-à-dire, observez notre convention. *Seigneur*, *ne vous ressouvenez point de nos fautes*, c'est-à-dire, ne nous en punissez point, accordez-nous-en le pardon : *Je ne vous connais pas*, c'est-à-dire, je ne fais aucun cas de vous, je vous méprise, vous êtes à mon égard comme n'étant point.

Il a été, *il a vécu*, veut dire souvent, *il est mort* ; c'est l'antécédent pour le conséquent.

. . . . C'en est fait, Madame, et j'ai vécu.

C'est-à-dire, je me meurs.

Un mort est regretté par ses amis, ils voudraient qu'il fût encore en vie, ils souhaitent celui qu'ils ont perdu, ils le désirent : ce sentiment suppose la mort, ou du moins l'absence

de la personne qu'on regrette. Ainsi, *la mort*, *la perte* ou *l'absence* sont l'antécédent; et *le désir*, *le regret* sont le conséquent. Or, en latin, *desiderari*, être souhaité, se prend pour *être mort*, *être perdu*, *être absent*; c'est le conséquent pour l'antécédent, c'est une métalepse. *Ex parte Alexandri triginta omninò et duo*, ou, selon d'autres, *trecenti omninò*, *ex peditibus desiderati sunt*; du côté d'Alexandre, il n'y eut en tout que trois cents fantassins de tués, Alexandre ne perdit que trois cents hommes d'infanterie. *Nulla navis desiderabatur* : aucun vaisseau n'était désiré, c'est-à-dire, aucun vaisseau ne périt, il n'y eut aucun vaisseau de perdu.

« Je vous avais promis que je ne serais que « cinq ou six jours à la campagne, dit Horace « à Mécénas, et cependant j'y ai déja passé tout « le mois d'août. »

Quinque dies tibi pollicitus me rure futurum.
Sextilem totum, mendax, desideror.

Où vous voyez que *desideror* veut dire, par métalepse, je suis absent de Rome, je me tiens à la campagne.

Par la même figure, *desiderari* signifie encore *manquer* (*deficere*), être tels que les autres aient besoin de nous. « Les Thébains, par des intri- « gues particulières, n'ayant point mis Epami- « nondas à la tête de leur armée, reconnurent « bientôt le besoin qu'ils avaient de son habi- « leté dans l'art militaire : » *desiderari cœpta est Epaminondæ diligentia.* Cornélius Népos dit encore que Ménéclide, jaloux de la gloire d'Epaminondas, exhortait continuellement les Thébains à la paix, afin qu'ils ne sentissent point le besoin qu'ils avaient de ce général. *Hortari solebat Thebanos, ut pacem bello anteferrent, ne illius imperatoris operâ desideraretur.*

La métalepse se fait donc lorsqu'on passe comme par degrés d'une signification à une autre. Par exemple, quand Virgile a dit, après quelques épis, c'est-à-dire, après quelques années : les épis supposent le temps de la moisson, le temps de la moisson suppose l'été, et l'été suppose la révolution de l'année. Les poëtes prennent les hivers, les étés, les moissons, les automnes, et tout ce qui n'arrive qu'une fois en une année, pour l'année même. Nous disons, dans le discours ordinaire, *c'est un vin de quatre feuilles*, pour dire c'est un vin de quatre ans; et dans les coutumes, on trouve *bois de quatre feuilles*, c'est-à-dire, bois de quatre années.

Ainsi le nom des différentes opérations de l'agriculture se prend pour le temps de ces opérations, c'est le conséquent pour l'antécédent; la moisson se prend pour le temps de la moisson, la vendange pour le temps de la vendange; *il est mort pendant la moisson*, c'est-à-dire, dans le temps de la moisson. La moisson se fait ordinairement dans le mois d'août; ainsi, par métonymie ou métalepse, on appelle la moisson l'*août*, qu'on prononce l'*oût*; alors le temps dans lequel une chose se fait se prend pour la chose même, et toujours à cause de la liaison que les idées accessoires ont entre elles.

On rapporte aussi à cette figure ces façons de parler des poëtes, par lesquelles ils prennent l'antécédent pour le conséquent, lorsqu'au lieu d'une description ils nous mettent devant les yeux le fait que la description suppose.

« O Ménalque! si nous vous perdions, dit « Virgile (1), qui émaillerait la terre de fleurs?

(1) Quis caneret nymphas? quis humum florentibus herbis Spargeret, aut viridi fontes induceret umbrâ? *Virg. Ecl. IV. v.* 19.

« qui ferait couler les fontaines sous une ombre « verdoyante ? » c'est-à-dire, qui chanterait la terre émaillée de fleurs ? Qui nous en ferait des descriptions aussi vives et aussi riantes que celles que vous en faites ? Qui nous peindrait comme vous ces ruisseaux qui coulent sous une ombre verte ?

Le même poëte a dit (1) que « Silène enve- « loppa chacune des sœurs de Phaéton avec une « écorce amère, et fit sortir de terre de grands « peupliers ; » c'est-à-dire, que Silène chanta d'une manière si vive la métamorphose des sœurs de Phaéton en peupliers, qu'on croyait voir ce changement. Ces façons de parler peuvent être rapportées à l'hypotypose, dont nous parlerons dans la suite.

IV. LA SYNECDOQUE.

Le terme de *synecdoque* signifie compréhension, conception : en effet, dans la synecdoque, on fait concevoir à l'esprit plus ou moins que le mot dont on se sert ne signifie dans le sens propre.

Quand au lieu de dire d'un homme qu'il aime le vin, je dis qu'il aime la bouteille, c'est une simple métonymie, c'est un nom pour un autre ; mais quand je dis *cent voiles* pour cent vaisseaux, non seulement je prends un nom pour un autre, mais je donne au mot *voiles* une signification plus étendue que celle qu'il a dans le sens propre ; je prends la partie pour le tout.

La synecdoque est donc une espèce de méto-

(1) Tùm Phaetontiadas musco circumdat amaræ
Corticis, atque solo proceras erigit alnos.
Virg. Ecl. VI. v. 62.

nymie, par laquelle on donne une signification particulière à un mot qui, dans le sens propre, a une signification plus générale ; ou au contraire, on donne une signification générale à un mot qui, dans le sens propre, n'a qu'une signification particulière. En un mot, dans la métonymie, je prends un nom pour un autre, au lieu que, dans la synecdoque, je prends le *plus* pour le *moins*, ou le *moins* pour le *plus*.

Voici les différentes sortes de synecdoques que les grammairiens ont remarquées.

I. Synecdoque du genre : comme quand on dit *les mortels* pour les hommes, le terme de *mortels* devrait pourtant comprendre aussi les animaux qui sont sujets à la mort aussi-bien que nous : ainsi quand, par les mortels, on n'entend que les hommes, c'est une synecdoque du genre : on dit *le plus* pour *le moins*.

Dans l'écriture sainte, *créature* ne signifie ordinairement que les hommes ; c'est encore ce qu'on appelle la sinecdoque du genre, parce qu'alors un mot générique ne s'entend que d'une espèce particulière : *créature* est un mot générique, puisqu'il comprend toutes les espèces de choses créées, les arbres, les animaux, les métaux, etc. Ainsi, lorqu'il ne s'entend que des hommes, c'est une sinecdoque du genre, c'est-à-dire, que sous le nom du genre, on ne conçoit, on n'exprime qu'une espèce particulière; on restreint le mot générique à la simple signification d'un mot qui ne marque qu'une espèce.

Nombre est un mot qui se dit de tout assemblage d'unités : les Latins se sont quelquefois servis de ce mot, en le restreignant à une espèce particulière.

1° Pour marquer l'harmonie, le chant, il y a dans le chant une proportion qui se compte,

Les Grecs appellent aussi *ruthmos*, tout ce qui se fait avec une certaine proportion : *quidquid certo modo et ratione fit.*

. . . . . Numeros memini, si verba tenerem.

« Je me souviens de la mesure, de l'harmo-« nie, de la cadence, du chant, de l'air; mais « je n'ai pas retenu les paroles. »

2° *Numerus* se prend encore en particulier pour les vers, parce qu'en effet les vers sont composés d'un certain nombre de pieds ou de syllabes : *Scribimus numeros*, nous faisons des vers.

3° En français, nous nous servons aussi de *nombre* ou de *nombreux*, pour marquer une certaine harmonie, certaines mesures, proportions ou cadences, qui rendent agréables à l'oreille un air, un vers, une période, un discours. Il y a un certain nombre qui rend les périodes harmonieuses. On dit d'une période qu'elle est fort nombreuse, *numerosa oratio ;* c'est-à-dire, que le nombre des syllabes qui la composent est si bien distribué, que l'oreille en est frappée agréablement : *numerus* a aussi cette signification en latin. *In oratione* numerus *latinè, græcè* ruthmos, *inesse dicitur, ... Ad capiendas aures*, ajoute Cicéron, *numeri ab oratore quæruntur ;* et plus bas, il s'exprime en ces termes: *Aristoteles versum in oratione vetat esse, numerum jubet.* Aristote ne veut point qu'il se trouve un vers dans la prose, c'est-à-dire, qu'il ne veut point que, lorsqu'on écrit, il se trouve dans le discours le même assemblage de pieds, ou le même nombre de syllabes qui forment un vers. Il veut cependant que la prose ait de l'harmonie, mais une harmonie qui lui soit particulière, quoiqu'elle dépende également du nombre des syllabes et de l'arrangement des mots.

II. Il y a au contraire la SYNECDOQUE DE L'ES-

PÈCE : c'est lorsqu'un mot, dans qui le sens propre ne signifie qu'une espèce particulière, se prend pour le genre ; c'est ainsi qu'on appelle quelquefois *voleur* un méchant homme. C'est alors prendre *le moins* pour marquer *le plus*.

Il y avait dans la Thessalie, entre le mont Ossa et le mont Olympe, une fameuse pleine appelée *Tempé*, qui passait pour un des plus beaux lieux de la grèce ; les poëtes grecs et latins se sont servis de ce mot porticulier pour marquer toutes sortes de belles campagnes.

« Le doux sommeil, dit Horace, n'aime « point le trouble qui règne chez les grands ; « il se plaît dans les petites maisons de bergers, « à l'ombre d'un ruisseau, ou dans ces agréables « campagnes, dont les arbres ne sont agités que « par le zéphire ; » et pour marquer ces campagnes, il se sert de *Tempé* :

. . . . Somnus agrestium
Lenis virorum non humiles domos
Fastidit, umbrosamque ripam,
Non zephiris agitata Tempe.

Le mot de *corps* et le mot *d'âme* se prennent aussi quelquefois séparément pour tout l'homme; on dit populairement, surtout dans les provinces, *ce corps-là*, pour cet homme-là ; *voilà un plaisant corps*, pour voilà un plaisant personnage. On dit aussi qu'*il y a cent mille âmes dans une ville*, c'est-à-dire, cent mille habitants. *Omnes animæ domûs Jacob*, toutes les personnés de la famille de Jacob. *Genuit sexdecim animas*, il eut seize enfants.

III. SYNECDOQUE DANS LE NOMBRE : c'est lorsqu'on met un singulier pour un plurier, ou un plurier pour un singulier.

1° *Le Germain révolté*, c'est-à-dire, les Germains,

mains, les Allemands; *l'ennemi vient à nous*, c'est-à-dire, *les ennemis*. Dans les historiens latins on trouve souvent *pedes* pour *pedites*; le fantassin pour les fantassins, l'infanterie.

2° Le plurier pour le singulier. Souvent dans le style sérieux on dit *nous*, au lieu de *je*; et de même, *il est écrit dans les prophètes*, c'est-à-dire, dans un livre de quelqu'un des prophètes.

3° Un nombre certain pour un nombre incertain. *Il me l'a dit dix fois*, *vingt fois*, *cent fois*, *mille fois*, c'est-à-dire, plusieurs fois.

4° Souvent pour faire un compte rond, on ajoute ou l'on retranche ce qui empêche que le compte ne soit rond : ainsi on dit la *version des Septante*, au lieu de dire la version des soixante-douze interprètes, qui, selon les Pères de l'Eglise, traduisirent l'écriture sainte en grec, à la prière de Ptolémée Philadelphe, roi d'Egypte, environ trois cents ans avant Jésus-Christ. Vous voyez que c'est toujours ou *le plus* pour *le moins*, ou au contraire *le moins* pour *le plus*.

IV. LA PARTIE POUR LE TOUT, ET LE TOUT POUR LA PARTIE. Ainsi, *la tête* se prend quelquefois pour tout l'homme : c'est ainsi qu'on dit communément, *on a payé tant par tête*, c'est-à-dire, tant pour chaque personne; *une tête si chère*, c'est-à-dire, une personne si précieuse, si fort aimée.

Les poëtes disent, *après quelques moissons*, *quelques étés*, *quelques hivers*; c'est-à-dire, après quelques années.

L'onde, dans le sens propre, signifie une vague, un flot; cependant les poëtes prennent ce mot ou pour la mer, ou pour l'eau d'une rivière, ou pour la rivière même.

Nous juriez autrefois que cette onde rébelle

Se ferait vers sa source une route nouvelle ;
Plutôt qu'on ne verrait votre cœur dégagé :
Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine :
C'est le même penchant qui toujours les entraîne ;
Leur cours ne change point, et vous avez changé.

Dans les poëtes latins, la *poupe* ou la *proue* d'un vaisseau se prennent pour tout le vaisseau. On dit en français *cent voiles*, pour cent vaisseaux. *Tectum*, le toît, se prend en latin pour toute la maison : *Æneam in regia ducit tecta*, elle mène Enée dans son palais.

La porte, et même *le seuil de la porte*, se prennent aussi en latin pour toute la maison, tout le palais, tout le temple. C'est peut-être par cette espèce de synecdoque qu'on peut donner un sens raisonnable à ces vers de Virgile :

Tùm foribus Divæ, mediâ testudine templi,
Septa armis, solioque altè subnixa resedit.

Si Didon était assise à la porte du temple, *foribus Divæ*, comment pouvait-elle être assise en même temps sous le milieu de la voûte, *mediâ testudine*? C'est que par *foribus Divæ*, il faut entendre d'abord en général le temple : elle vint au temple, et se plaça sous la voûte.

Lorsqu'un citoyen Romain était fait esclave, ses biens appartenaient à ses héritiers ; mais, s'il revenait dans sa patrie, il rentrait dans la possession et jouissance de tous ses biens : ce droit, qui est une espèce de droit de retour, s'appelait en latin *jus postliminii ; de post*, après, et de *limen*, le seuil de la porte, l'entrée.

Porte, par synecdoque et par antonomase, signifie aussi la cour du grand-seigneur, de l'empereur turc. On dit *faire un traité avec la Porte*, c'est-à-dire, avec la cour ottomane. C'est une façon de parler qui nous vient des

Turcs ; ils nomment *porte* par excellence la porte du sérail, c'est le palais du sultan ou empereur turc ; et ils entendent par ce mot ce que nous appelons *la cour*.

Nous disons *il y a cent feux dans ce village*, c'est-à-dire, cent familles.

On trouve aussi des noms de villes, de fleuves, ou de pays particuliers, pour des noms de provinces et de nations (1). Les Pélasgiens, les Argiens, les Doriens, peuples particuliers de la Grèce, se prennent pour tous les Grecs, dans Virgile et dans les autres poëtes anciens.

On voit souvent dans les poëtes *le Tibre* (2) pour les Romains ; *le Nil* pour les Egyptiens ; *la Seine* pour les Français.

Chaque climat produit des favoris de Mars ;
La Seine a des Bourbons, le Tibre a des Césars.

Fouler aux pieds l'orgueil et du Tage et du Tibre.

Par le Tage, il entend les Espagnols ; le Tage est une des plus célèbres rivières d'Espagne.

V. On se sert souvent du nom de la MATIÈRE pour marquer la CHOSE QUI EN EST FAITE : le pin ou quelqu'autre arbre se prend dans les poëtes pour un vaisseau ; on dit communément *de l'argent*, pour des pièces d'argent, de la monnaie. *Le fer* se prend pour l'épée : *périr par le fer*. Virgile s'est servi de ce mot pour le soc de la charrue :

At priùs ignotum ferro quàm scindimus æquor.

---

(1) Eurus ad auroram Nabathæaque regna recessit. *Ovid.* Metam. L. 1. v. 61.

(2) Cum Tiberi, Nilo gratia nulla fuat. *Prop.* l. El. 33. v. 20. Per Tiberim Romanos, per Nilum Ægyptios intelligito, *Beroald. in Propert.*

Boileau, dans son ode sur la prise de Namur, a dit l'*airain* pour dire les canons.

> Et par cent bouches horribles
> L'*airain*, sur ces monts terribles,
> Vomit le fer et la mort.

L'*airain*, en latin *æs*, se prend aussi fréquemment pour la monoie, les richesses : la première monaie des Romains était de cuivre : *æs alienum*, le cuivre d'autrui, c'est-à-dire, le bien d'autrui, qui est entre nos mains ; nos dettes, ce que nous devons.

Enfin, *æra* se prend pour des vases de cuivre, pour des trompettes, des armes, en un mot, pour tout ce qui se fait de cuivre.

Dieu dit à Adam, tu es poussière, et tu retourneras en poussière, *pulvis es, et in pulverem reverteris*; c'est-à-dire, tu as été fait de poussière, tu as été formé d'un peu de terre.

Virgile s'est servi du nom de l'éléphant, pour marquer simplement de l'ivoire (1); c'est ainsi que nous disons tous les jours *un castor*, pour dire un chapeau fait de poil de castor, etc.

Le pieux Enée, dit Virgile (2), lança sa haste avec tant de force contre Mézence, qu'elle perça le bouclier, fait de trois plaques de cuivre, et qu'elle traversa les piqûres de toile, et l'ouvrage fait de trois *taureaux*, c'est-à-dire, de trois cuirs. Cette façon de parler ne serait pas entendue en notre langue.

---

(1) Ex auro, solidoque elephanto. *Georg.* III. v. 26.
Dona dehinc auro gravia sectoque elephanto. *Æn.* XI. v. 464.

(2) Tùm pius Æneas hastam jacit : illa per orbem
Ære cavum triplici, per linea terga, tribusque
Transiit intextum tauris opus. *Æn.* liv. x. v. 783.

Mais il ne faut pas croire qu'il soit permis de prendre indifféremment un nom pour un autre, soit par métonymie, soit par synecdoque : il faut, encore un coup, que les expressions figurées soient autorisées par l'usage, ou du moins que le sens littéral qu'on veut faire entendre se présente naturellement à l'esprit, sans révolter la droite raison, et sans blesser les oreilles, accoutumées à la pureté du langage. Si l'on disait qu'une armée navale était composée de cent *mâts*, ou de *cent avirons*, au lieu de dire *cent voiles* pour cent vaisseaux, on se rendrait ridicule : chaque partie ne se prend pas pour le tout, et chaque nom générique ne se prend pas pour une espèce particulière, ni tout nom d'espèce pour le genre ; c'est l'usage seul qui donne à son gré ce privilège à un mot plutôt qu'à un autre.

Ainsi, quand Horace a dit que les combats sont en horreur aux mères, *bella matribus detestata*, je suis persuadé que ce poëte n'a voulu parler précisément que des mères. Je vois une mère alarmée pour son fils qu'elle sait être à la guerre, ou dans un combat dont on vient de lui apprendre la nouvelle : Horace excite ma sensibilité en me faisant penser aux alarmes où les mères sont alors pour leurs enfants ; ils me semble même que cette tendresse des mères est ici le seul sentiment qui ne soit pas susceptible de faiblesse, ou de quelque autre interprétation peu favorable : les alarmes d'une maîtresse pour son amant, n'oseraient pas toujours se montrer avec la même liberté, que la tendresse d'une mère pour son fils. Ainsi quelque déférence que j'aie pour le savant P. Sanadon, j'avoue que je ne saurais trouver une synecdoque de l'espèce dans *bella matribus detestata*. Le P.

Sanadon croit que *matribus* comprend ici même *les jeunes filles ;* voici sa traduction : *Les combats qui sont pour les femmes un objet d'horreur.* Et dans les remarques il dit, « que les mères « redoutent la guerre pour leurs époux et pour « leurs enfants ; mais les jeunes filles, ajoute-t-il, « ne doivent pas moins la redouter pour les ob- « jets d'une tendresse légitime, que la gloire « leur enlève, en les rangeant sous les dra- « peaux de Mars. Cette raison m'a fait prendre « *matres* dans la signification la plus étendue, « comme les poëtes l'ont souvent employé. Il « me semble, ajoute-t-il, que ce sens fait ici « un plus bel effet ».

Il ne s'agit pas de donner ici des instructions aux jeunes filles, ni de leur apprendre ce qu'elles doivent faire lorsque *la gloire leur enlève les objets de leur tendresse, en les rangeant sous les drapeaux de Mars,* c'est-à-dire, lorsque leurs amants sont à la guerre ; il s'agit de ce qu'Horace a pensé : or, il me semble que le terme de *mères* n'est relatif qu'à *enfants*, il ne l'est pas même à *époux*, encore moins aux *objets d'une tendresse légitime.* J'ajouterais volontiers que les jeunes filles s'opposent à ce qu'on les confonde sous le nom de *mères ;* mais, pour parler plus sérieusement, j'avoue que, lorsque je lis dans la traduction du P. Sanadon, que *les combats sont pour les femmes un objet d'horreur*, je ne vois que des femmes épouvantées ; au lieu que les paroles d'Horace me font voir une mère attendrie : ainsi je ne sens point que l'une de ces expressions puisse jamais être l'image de l'autre ; et bien loin que la traduction du P. Sanadon fasse sur moi un plus bel effet, je regrette le sentiment tendre qu'elle me fait perdre. Mais revenons à la synecdoque.

Comme il est facile de confondre cette figure avec la métonymie, je crois qu'il ne sera pas inutile d'observer ce qui distingue la synecdoque de la métonymie, c'est 1° que la synecdoque fait entendre le *plus* par un mot qui, dans le sens propre, signifie le *moins*, ou au contraire, elle fait entendre le *moins* par un mot qui, dans le sens propre, marque le *plus*.

2° Dans l'une et dans l'autre figure, il y a une relation entre l'objet dont on veut parler et celui dont on emprunte le nom; car, s'il n'y avait point de rapport entre ces objets, il n'y aurait aucune idée accessoire, et par conséquent point de Trope; mais la relation qu'il y a entre les objets, dans la métonymie, est de telle sorte, que l'objet dont on emprunte le nom, subsiste indépendamment de celui dont il réveille l'idée, et ne forme point un ensemble avec lui. Tel est le rapport qui se trouve entre la *cause* et l'*effet*, entre l'auteur et son ouvrage, entre Cérès et le blé, entre le *contenant* et le *contenu*, comme entre la bouteille et le vin; au lieu que la liaison qui se trouve entre les objets dans la synecdoque, suppose que ces objets forment un ensemble comme le *tout* et la *partie*; leur union n'est point un simple rapport; elle est plus intérieure et plus indépendante : c'est ce qu'on peut remarquer dans les exemples de l'une et de l'autre de ces figures.

V. L'ANTONOMASE.

L'ANTONOMASE est une espèce de synecdoque, par laquelle on met un nom commun pour un nom propre, ou bien un nom propre pour un nom commun. Dans le premier cas, on veut

faire entendre que la personne ou la chose dont on parle excelle sur toutes celles qui peuvent être comprises sous le nom commun; et dans le second cas, on fait entendre que celui dont on parle ressemble à ceux dont le nom propre est célèbre par quelque vice ou par quelque vertu.

1° *Philosophe, orateur, poëte, roi, ville, monsieur*, sont des noms communs; cependant l'antonomase en fait des noms particuliers, qui équivalent à des noms propres.

Quand les anciens disent le *philosophe*, ils entendent Aristote.

Quand les Latins disent l'*orateur*, ils entendent Cicéron.

Quand ils disent le *poëte*, ils entendent Virgile.

Les Grecs entendaient parler de Démosthène, quand ils disaient l'*orateur*, et d'Homère, quand ils disaient le *poëte*.

Quand nos théologiens disent le *docteur angélique*, ou l'*ange de l'école*, ils veulent parler de saint Thomas. Scot est appelé le *docteur subtil*, saint Augustin le *docteur de la grâce*.

Ainsi on donne, par excellence et par antonomase, le nom de la science ou de l'art à ceux qui s'y sont le plus distingués.

Dans chaque royaume, quand on dit simplement *le roi*, on entend le roi du pays où l'on est; quand on dit *la ville*, on entend la capitale du royaume, de la province, ou du pays dans lequel on demeure.

Quò te, Mœri, pedes? an quò via ducit in urbem?

Urbem, en cet endroit, veut dire la ville de Mantoue : ces bergers parlent par rapport au territoire où ils demeurent. Mais quand les an-

ciens parlaient par rapport à l'empire romain, alors par *urbem* ils entendaient la ville de Rome.

Dans les comédies grecques, ou tirées du grec, la ville (astu) veut dire Athènes. *An* (1) *in astu venit?* Est-il venu à la ville? Cornelius Nepos, parlant de Thémistocle et d'Alcibiade, s'est servi plus d'une fois de ce mot en ce sens (2).

Dans chaque famille, *monsieur*, veut dire le maître de la maison.

Les adjectifs ou épithètes sont des noms communs que l'on peut appliquer aux différents objets auxquels ils conviennent; l'antonomase en fait des noms particuliers : *L'invincible, le conquérant, le grand, le juste, le sage*, se disent, par antonomase, de certains princes ou d'autres personnes particulières.

Tite-Live appelle souvent Annibal *le Carthaginois*; le Carthaginois, dit-il, avait un grand nombre d'hommes : *abundabat multitudine hominum Pœnus.* Didon dit à sa sœur, *vous mettrez sur le bûcher les armes que* le perfide *a laissées* (3); et par ce perfide, elle entend Enée.

Le destructeur de Carthage et de Numance signifie par antonomase, Scipion-Emilien.

Il en est de même des noms patronimiques, dont j'ai parlé ailleurs; ce sont des noms tirés du nom du père ou d'un aïeul, et qu'on donne aux descendants. Par exemple, quand Virgile

---

(1) Téren. Eun. act. v. sc. VI, selon Madame Dacier, et sc. 5. v. 17. selon les éditions vulgaires.

(2) Xerces protinùs accessit astu. *Cornelius Nepos* Themist. 4.

Alcibiades postquàm astu venit. *Idem.* Alcib. 6.

(3) Arma viri, thalamo quæ fixa reliquit
Impius. . . . . super imponas.
Æn. l. IV. v. 495.

appelle Enée *Anchisiades*, ce nom est donné à Enée par antonomase ; il est tiré du nom de son père, qui s'appelait Anchise. Diomède, héros célèbre dans l'antiquité fabuleuse, est souvent appelé *Tydides*, parce qu'il était fils de Tydée, roi des Etoliens.

Nous avons un recueil ou abrégé des lois des anciens Français, qui a pour titre, *Lex Salica;* parmi ces lois, il y a un article (1) qui exclut les femmes de la succession aux terres saliques, c'est-à-dire, aux fiefs ; c'est une loi qu'on n'a observée inviolablement dans la suite qu'à l'égard des femmes, qu'on a toujours excluses de la succession de la couronne. Cet usage, toujours observé, est ce qu'on appelle aujourd'hui *loi salique*, par antonomase, c'est-à-dire, que nous donnons à la loi particulière d'exclure les femmes de la couronne un nom que nos pères donnèrent autrefois à un recueil général de lois.

2° La seconde espèce d'antonomase, est lorsqu'on prend un nom propre pour un nom commun, ou pour un adjectif.

Sardanapale, dernier roi des Assyriens, vivait dans une extrême molesse ; du moins tel est le sentiment commun : de là on dit d'un voluptueux, *c'est un Sardanapale.*

L'empereur Néron fut un prince de mauvaises mœurs, et barbare jusqu'à faire mourir sa propre mère ; de là on a dit des princes qui lui ont ressemblé, c'est un Néron.

Caton au contraire fut recommandable par l'austérité de ses mœurs : de là S. Jérôme a dit

---

(1) De terrâ verò salicâ, nulla portio hæreditatis mulieri veniat, sed ad virilem sexum tota terræ hæreditas perveniat. *Lex Salica*, art. 62. de Alode. §. 6.

d'un hypocrite, c'est un Caton au dehors, un Néron au dedans, *intùs Nero, foris Cato.*

Mécénas, favori de l'empereur Auguste, protégeait les gens de lettres : on dit aujourd'hui d'un seigneur qui leur accorde sa protection, *c'est un Mécénas.*

Mais, sans un Mécénas, à quoi sert un Auguste?

C'est-à-dire, sans un protecteur.

Irus était un pauvre de l'île d'Ithaque, qui était à la suite des amants de Pénélope ; il a donné lieu au proverbe des anciens, *plus pauvre qu'Irus.* Au contraire, Crésus, roi de Lydie, fut un prince extrêmement riche ; de là on trouve dans les poëtes *Irus* pour un pauvre, et *Crésus* pour un riche.

Irus et est subitò, qui modò Crœsus erat.

. . . . . Non distat Crœsus ab Iro.

Zoïle fut un critique passionné et jaloux : son nom se dit encore (1) d'un homme qui a les mêmes défauts ; Aristarque au contraire fut un critique judicieux : l'un et l'autre ont critiqué Homère ; Zoïle l'a censuré avec aigreur et avec passion ; mais Aristarque l'a critiqué avec un sage discernement, qui l'a fait regarder comme le modèle des critiques : on a dit de ceux qui l'ont imité, qu'ils étaient des Aristarques.

Et de moi-même Aristarque incommode.

C'est-à-dire, *censeur.* Lisez vos ouvrages, dit Horace à un ami judicieux : il vous en fera

(1) Ingenium magni detractat livor Homeri :
Quisquis es, ex illo, Zoïle, nomen habes.
Ovid. Remed. amor. v. 365.

sentir les défauts, il sera pour vous un *Aristarque* (1).

Thersite fut le plus mal fait, le plus lâche, le plus ridicule de tous les Grecs : Homère a rendu les défauts de ce Grec si célèbres et si connus, que les anciens ont souvent dit un *Thersite* pour un homme difforme, pour un homme méprisable. C'est dans ce dernier sens que M. de la Bruyère a dit : « Jettez-moi dans les troupes comme un « simple soldat, je suis Thersite ; mettez-moi à « la tête d'une armée dont j'ai à répondre à toute « l'Europe, je suis Achille ».

Œdipe, célèbre dans les temps fabuleux pour avoir deviné l'enigme du Sphinx, a donné lieu à ce mot de Térence, *Davus sum, non Œdipus.*

Je suis Dave, monsieur, et ne suis pas Œdipe.

C'est à dire, je ne sais point deviner les discours énigmatiques. Dans notre Andrienne française on a traduit,

Je suis Dave, monsieur, et ne suis pas devin.

Ce qui fait perdre l'agrément et la justesse de l'opposition entre Dave et Œdipe : *Je suis Dave*, donc *je ne suis pas Œdipe*, la conclusion est juste ; au lieu que, *je suis Dave*, donc *je ne suis pas devin*, la conséquence n'est pas bien tirée, car il pourrait être Dave et devin.

M. Saumaise a été un fameux critique dans le

---

(1) Vir bonus ac prudens versus reprehendet inertes,
Culpabit duros, incomptis adlinet atrum
Transverso calamo signum ; ambitiosa recidet
Ornamenta, parum claris lucem dare coget ;
Arguet ambiguè dictum ; mutanda notabit ;
Fiet Aristarchus. *Horat.* art. poet. v. 444.

dix-septième siècle : c'est ce qui a donné lieu à ce vers de boileau,

Aux Saumaises futurs préparer des tortures.

c'est-à-dire, aux critiques, aux commentateurs à venir.

Xantipe, femme du philosophe Socrate, était d'une humeur fâcheuse et incommode : on a donné son nom à plusieurs femmes de ce caractère.

Pénélope et Lucrèce se sont distinguées par leur vertu, telle est du moins leur commune réputation : on a donné leur nom aux femmes qui leur ont ressemblé ; au contraire, les femmes débauchées ont été appelées des Phrynées ou des Laïs : ce sont les noms de deux fameuses courtisanes de l'ancienne Grèce.

Aux temps les plus féconds en Phrynées, en Laïs ;
Plus d'une Pénélope honora son pays.

Typhis fut le pilote des Argonautes ; Automédon fut l'écuyer d'Achille ; c'était lui qui menait son char ; de là on a donné les noms de Typhis et d'Automédon à un homme qui, par des préceptes, mène et conduit à quelque science ou à quelque art. C'est ainsi qu'Ovide a dit qu'il était le Typhis et l'Automédon de l'art d'aimer.

Thyphis et Automedon dicar amoris ego.

Sous le règne de Philippe de Valois, le Dauphiné fut réuni à la couronne (1). *Humbert*,

(1) Termes de la confirmation du dernier acte de transport du Dauphiné, en faveur de Charles fils de Jean, Duc de Normandie. Cet acte est du 16 juillet 1349.

dauphin de Viennois, qui se fit ensuite religieux de l'ordre de S. Dominique, *se dessaisit et dévestit du Dalphiné et de ses autres terres, et en saisit réellement, corporellement et de fait Charles*, petit-fils du roi, *présent et acceptant pour li et ses hoirs et successeurs*; et plus bas, *transporte audit Charles, ses hoirs et successeurs et ceux qui auront cause de li perpétuellement et héritablement en saisine et en propriété pleine ledit Dalphiné.*

Charles devint roi de France, cinquième du nom, et dans la suite « il a été arrêté que le « fils aîné de France porterait seul le titre de « dauphin.

On fait allusion au dauphin, lorsque, dans les familles des particuliers, on appelle dauphin le fils aîné de la maison, ou celui qui est le plus aimé : on dit que c'est le dauphin, par antonomase, par allusion, par métaphore ou par ironie. On dit aussi un Benjamin, faisant allusion au fils bien-aimé de Jacob.

Voyez les preuves de l'histoire du Dauphiné de M. de Valbonnay, et ses mémoires pour servir à l'histoire du Dauphiné. A Paris, chez de Bats. 1711.

« On s'est persuadé que la condition en faveur du « premier né de nos Rois, était tacitement renfermée « dans ces paroles, quoiqu'elle n'y soit pas littérale- « ment exprimée, » comme on le croit communément. *Hist. du Dauphiné*, page 603. édit. de 1722.

Dans le temps de cette donation faite à Charles, Jean père de Charles, était le fils aîné du Roi Philippe de Valois, et fut son successeur, c'est Jean II. Après la mort du Roi Jean II. Charles fils qui était déja Dauphin, lui succéda au royaume, c'est Charles V. dit le Sage. Ainsi ce ne fut pas le fils aîné du Roi qui fut le premier Dauphin, ce fut Charles, fils de l'aîné.

VI.

LA COMMUNICATION DANS LES PAROLES.

Les rhéteurs parlent d'une figure appelée simplement communication ; c'est lorsque l'orateur, s'adressant à ceux à qui il parle, paraît se communiquer, s'ouvrir à eux, les prendre eux-mêmes pour juges. Par exemple : *En quoi vous ai-je donné lieu de vous plaindre? Répondez-moi, que pouvais-je faire de plus? Qu'auriez-vous fait à ma place?* etc. En ce sens, la communication est une figure de pensée, et par conséquent, elle n'est pas de mon sujet.

La figure dont je veux parler est un Trope, par lequel on fait tomber sur soi-même ou sur les autres une partie de ce qu'on dit. Par exemple : un maître dit quelquefois à ses disciples, *nous perdons tout notre temps ;* au lieu de dire, *vous ne faites que vous amuser. Qu'avons-nous fait?* veut dire en ces occasions, *qu'avez-vous fait?* ainsi *nous* dans ces exemples n'est pas le sens propre, il ne renferme point celui qui parle. On ménage par ces expressions l'amour-propre de ceux à qui on adresse la parole, en paraissant partager avec eux le blâme de ce qu'on leur reproche ; la remontrance étant moins personnelle, et paraissant comprendre celui qui la fait, en est moins aigre, et devient souvent plus utile.

Les louanges qu'on se donne blessent toujours l'amour-propre de ceux à qui l'on parle. Il y a plus de modestie à s'énoncer d'une manière qui fasse retomber sur d'autres une partie du bien qu'on veut dire de soi ; ainsi un capitaine dit

quelquefois que sa compagnie a fait telle ou telle action, plutôt que d'en faire retomber la gloire sur sa seule personne.

On peut regarder cette figure comme une espèce particulière de synecdoque, puisqu'on dit *le plus* pour tourner l'attention *au moins*.

VII. LA LITOTE.

La litote, ou diminution, est un Trope par lequel on se sert de mots qui, à la lettre, paraissent affaiblir une pensée dont on sait bien que les idées accessoires feront sentir toute la force : on dit le moins par modestie ou par égard; mais on sait bien que ce moins réveillera l'idée du plus.

Quand Chimène dit à Rodrigue, *va, je ne te hais point*, elle lui fait entendre bien plus que ces mots-là ne signifient dans leur sens propre.

Il en est de même de ces façons de parler, *je ne puis vous louer*, c'est-à-dire, je blâme votre conduite; *je ne méprise pas vos présents*, signifie que j'en fais beaucoup de cas : *il n'est pas sot*, veut dire qu'il a plus d'esprit que vous ne croyez: *il n'est pas poltron*, fait entendre qu'il a du courage : *Pythagore n'est pas un auteur méprisable* (1), c'est-à-dire, que Pythagore est un auteur qui mérite d'être estimé : *je ne suis pas difforme* (2), veut dire modestement qu'on est bien fait, ou du moins qu'on le croit ainsi.

On appelle aussi cette figure exténuation, elle est opposée à l'hyperbole.

---

(1) Non sordidus autor naturæ verique. *Hor.* l. 1. od. 28.

(2) Nec sum adeò informis. *Virg.* Ecl. 2. v. 25.

VIII. L'HYPERBOLE.

Lorsque nous sommes vivement frappés de quelque idée que nous voulons représenter, et que les termes ordinaires nous paraissent trop faibles pour exprimer ce que nous voulons dire, nous nous servons de mots qui, à les prendre à la lettre, vont au-delà de la vérité, et représentent le plus ou le moins, pour faire entendre quelque excès en grand ou en petit. Ceux qui nous entendent, rabattent de notre expression ce qu'il en faut rabattre, et il se forme dans leur esprit une idée plus conforme à celle que nous voulons y exciter, que si nous nous étions servis de mots propres. Par exemple : si nous voulons faire comprendre la légèreté d'un cheval qui court extrêmement vîte, nous disons qu'*il va plus vîte que le vent.* Cette figure s'appelle *hyperbole*, mot grec, qui signifie *excès.*

Julius Solinus dit qu'un certain Lada était d'une si grande légèreté, qu'il ne laissait sur le sable aucun vestige de ses pieds (1).

Virgile dit de la princesse Camille, qu'elle surpassait les vents à la course, et qu'elle eût couru sur des épis de blé sans les faire plier, ou sur les flots de la mer sans y enfoncer, et même sans se mouiller la plante des pieds (2).

---

(1) Primam palmam velocitatis Ladas quidam adeptus est, qui ità suprà cavum pulverem cursitavit, ut arenis pendentibus nulla indicia relinqueret vestigiorum. *Jul Solin.*

(2) Illa vel intactæ segetis per summa volaret
Gramina, nec teneras cursu læsisset aristas,
Vel mare per medium fluctu suspensa tumenti
Ferret iter, celeres nec tingeret æquore plantas.
Æn. l. VII. v. 808.

Au contraire, si l'on veut faire entendre qu'une personne marche avec une extrême lenteur, on dit qu'elle marche plus lentement qu'une tortue.

Il y a plusieurs hyperboles dans l'écriture sainte. Par exemple : *Je vous donnerai une terre où coulent des ruisseaux de lait et de miel*, c'est-à-dire, une terre fertile ; et dans la Genèse, il est dit : *Je multiplierai tes enfants en aussi grand nombre que les grains de poussière de la terre.* S. Jean, à la fin de son évangile, dit que, si l'on racontait en détail les actions et les miracles de Jésus-Christ, il ne croit pas que le monde entier pût contenir les livres qu'on en pourrait faire(1).

L'Hpyerbole est ordinaire aux Orientaux. Les jeunes gens en font plus souvent usage que les personnes avancées en âge. On doit en user sobrement et avec quelque correctif. Par exemple en ajoutant, *pour ainsi dire, si l'on peut parler ainsi.*

« Les esprits vifs, pleins de feu, et qu'une « vaste imagination emporte hors des règles et « de la justesse, ne peuvent s'assouvir d'hyper- « boles, dit M. de la Bruyère. »

Excepté quelques façons de parler communes et proverbiales, nous usons très-rarement d'hyperboles en français. On en trouve quelques exemples dans le style satirique et badin, et quelquefois même dans le style sublime et poëtique : *Des ruisseaux de larmes coulèrent des yeux de tous les habitants.*

« Les Grecs (2) avaient une grande passion

---

(1) Sunt autem et alia multa quæ fecit Jesus, quæ si scribantur per singula, nec ipsum arbitror mundum capere posse eos, qui scribendi sunt, libros. *Joan.* XXI. v. 25.

(2) Traité de la vraie et de la fausse beauté dans

« pour l'hyperbole, comme on le peut voir dans « leur Anthologie, qui en est toute remplie. « Cette figure est la ressource des petits esprits « qui écrivent pour le bas peuple. »

Juvenal, élevé dans les cris de l'école,
Poussa jusqu'à l'excès sa mordante hyperbole.

« Mais, quand on a du génie et de l'usage du « monde, on ne se sent guère de goût pour ces « sortes de pensées fausses et outrées. »

IX. L'HYPOTYPOSE.

L'Hypotypose est un mot grec, qui signifie *image*, *tableau*. C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle, comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux: vous en trouverez un bel exemple dans le récit de la mort d'Hippolyte.

Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'élève à gros bouillons une montagne humide;
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux
Parmi les flots d'écume un monstre furieux:
Son front large est armé de cornes menaçantes;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes;
Indomptable taureau, dragon impétueux,

---

les ouvrages d'esprit. C'est une traduction que Richelet nous a donnée de la dissertation que Messieurs de Port-Royal ont mise à la tête de leur *Delectus Epigrammatum*.

Sa croupe se recourbe en replis tortueux ;
Ses longs mugissemens font trembler le rivage ;
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage,
La terre s'en émeut, l'air en est infecté ;
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.

Ce dernier vers a paru affecté ; on a dit que les flots de la mer allaient et venaient sans le motif de l'épouvante, et que dans une occasion aussi triste que celle de la mort d'un fils, il ne convenait point de badiner avec une fiction aussi peu naturelle. Il est vrai que nous avons plusieurs exemples d'une semblable prosopopée ; mais il est mieux de n'en faire usage que dans les occasions où il ne s'agit que d'amuser l'imagination, et non quand il faut toucher le cœur. Les figures qui plaisent dans un épithalame, déplaisent dans une oraison funèbre : la tristesse doit parler simplement, si elle veut nous intéresser. Mais revenons à l'hypotypose.

Remarquez que tous les verbes de cette narration sont au présent ; *l'onde approche*, *se brise*, etc. ; c'est ce qui fait l'hypotypose, l'image, la peinture ; il semble que l'action se passe sous vos yeux.

M. l'abbé Ségui, dans son panégyrique de S. Louis, prononcé en présence de l'Académie française, nous fournit encore un bel exemple d'hypotypose, dans la description qu'il fait du départ de S. Louis, du voyage de ce prince, et de son arrivée en Afrique.

« Il part baigné de pleurs, et comblé des béné-
« dictions de son peuple : déja gémissent les
« ondes sous le poids de sa puissante flotte ; déja
« s'offrent à ses yeux les côtes d'Afrique ; déja
« sont rangées en bataille les innombrables

« troupes des Sarrasins. Ciel et terre, soyez té-
« moins des prodiges de sa valeur. Il se jette
« avec précipitation dans les flots, suivi de son
« armée que son exemple encourage, malgré
« les cris effroyables de l'ennemi furieux, au
« milieu des vagues et d'une grêle de dards qui
« le couvrent; il s'avance comme un géant vers
« les champs où la victoire l'appelle; il prend
« terre; il aborde; il pénètre les bataillons
« épais des barbares; et, couvert du bouclier
« invisible du Dieu qui fait vivre et qui fait
« mourir, frappant d'un bras puissant à droite
« et à gauche, écartant la mort, et la renvoyant
« à l'ennemi, il semble encore se multiplier dans
« chacun de ses soldats. La terreur que les infi-
« delles croyaient porter dans les cœurs des siens
« s'empare d'eux-mêmes. Le Sarrasin éperdu,
« le blasphême à la bouche, le désespoir dans le
« cœur, fuit, et lui abandonne le rivage. »

Je ne mets ici cette figure au rang des Tropes que parce qu'il y a quelque sorte de Trope à parler du passé comme s'il était présent: car d'ailleurs les mots qui sont employés dans cette figure conservent leur signification propre. De plus, elle est si ordinaire, que j'ai cru qu'il n'était pas inutile de la remarquer ici.

X. LA MÉTAPHORE.

La Métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un nom à une autre signification, qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit. Un mot pris dans un sens métaphorique perd sa signification propre, et

en prend une nouvelle qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison que l'on fait entre le sens propre de ce mot et ce qu'on lui compare. Par exemple : quand on dit que le *mensonge se pare souvent des couleurs de la vérité*, en cette phrase, *couleurs* n'a plus sa signification propre et primitive; ce mot ne marque plus cette lumière modifiée qui nous fait voir les objets ou blancs, ou rouges, ou jaunes, etc. Il signifie *les dehors, les apparences*; et cela par comparaison entre le sens propre de *couleurs* et les dehors que prend un homme qui nous en impose sous le masque de la sincérité. Les couleurs font connaître les objets sensibles; elles en font voir les dehors et les apparences; un homme qui ment, imite quelquefois si bien la contenance et les discours de celui qui ne ment pas, que, lui trouvant les mêmes dehors, et, pour ainsi dire, les mêmes couleurs, nous croyons qu'il nous dit la vérité : ainsi, comme nous jugeons qu'un objet qui nous paraît blanc est blanc, de même nous sommes souvent la dupe d'une sincérité apparente; et dans le temps qu'un imposteur ne fait que prendre les dehors d'homme sincère, nous croyons qu'il nous parle sincèrement.

Quand on dit *la lumière de l'esprit*, ce mot de *lumière* est pris métaphoriquement; car, comme la lumière, dans le sens propre, nous fait voir les objets corporels, de même la faculté de connaître et d'appercevoir éclaire l'esprit, et le met en état de porter des jugements sains.

La méthaphore est donc une espèce de Trope; le mot dont on se sert dans la métaphore est pris dans un autre sens que dans le sens propre; *il est*, pour ainsi dire, *dans une demeure empruntée*, dit un ancien, ce qui est commun et essentiel à tous les Tropes.

De plus, il y a une sorte de comparaison ou quelque rapport équivalent entre le mot auquel on donne un sens métaphorique, et l'objet à qui on veut l'appliquer. Par exemple : quand on dit d'un homme en colère, *c'est un lion*, *lion* est pris alors dans un sens métaphorique ; on compare l'homme en colère au lion ; et voilà ce qui distingue la métaphore des autres figures.

Il y a cette différence entre la métaphore et la comparaison, que, dans la comparaison, on se sert de termes qui font connaître que l'on compare une chose à une autre. Par exemple : si l'on dit d'un homme en colère, qu'*il est comme un lion*, c'est une comparaison ; mais, quand on dit simplement *c'est un lion*, la comparaison n'est alors que dans l'esprit, et non dans les termes ; c'est une métaphore.

Mesurer, dans le sens propre, c'est juger d'une quantité inconnue par une quantité connue, soit par le secours du compas, de la règle, ou de quelque autre instrument qu'on appelle *mesure*. Ceux qui prennent bien toutes leurs précautions pour arriver à leurs fins, sont comparés à ceux qui mesurent quelque quantité ; ainsi on dit, par métaphore, qu'*ils ont bien pris leurs mesures*. Par la même raison, on dit que *les personnes d'une condition médiocre ne doivent pas se mesurer avec les grands*, c'est-à-dire, vivre comme les grands, se comparer à eux comme on compare une mesure avec ce qu'on veut mesurer. *On doit mesurer sa dépense à son revenu*, c'est-à-dire, qu'il faut régler sa dépense sur son revenu : la quantité du revenu doit être comme la mesure de la quantité de la dépense.

Comme une clef ouvre la porte d'un appartement et nous en donne l'entrée, de même il y a des connaissances préliminaires qui ouvrent,

pour ainsi dire, l'entrée aux sciences plus profondes : ces connaissances ou principes sont appelés *clefs* par métaphore; la grammaire est la *clef* des sciences : la logique est la *clef* de la philosophie.

On dit aussi d'une ville fortifiée, qui est sur une frontière, qu'elle est la clef du royaume, c'est-à-dire, que l'ennemi qui se rendrait maître de cette ville, serait à portée d'entrer ensuite, avec moins de peine, dans le royaume dont on parle.

Par la même raison, l'on donne le nom de *clef*, en termes de musique, à certaines marques ou caractères que l'on met au commencement des lignes de musique : ces marques font connaître le nom que l'on doit donner aux notes : elles donnent, pour ainsi dire, l'entrée du chant.

Quand les métaphores sont régulières, il n'est pas difficile de trouver le rapport de comparaison.

La métaphore est donc aussi étendue que la comparaison; et lorsque la comparaison ne serait pas juste ou serait trop recherchée, la métaphore ne serait pas régulière.

Nous avons déja remarqué que les langues n'ont pas autant de mots que nous avons d'idées; cette disette de mots a donné lieu à plusieurs métaphores. Par exemple : *le cœur tendre*, *le cœur dur*, *un rayon* de miel, *les rayons* d'une roue, etc. l'imagination vient, pour ainsi dire, au secours de cette disette; elle supplée, par les images et les idées accessoires, aux mots que la langue ne peut lui fournir, et il arrive même, comme nous l'avons déja dit, que ces images et ces idées accessoires occupent l'esprit plus agréablement que si l'on se servait de mots propres, et qu'elles rendent le discours plus énergique.

Par

Par exemple, quand on dit d'un homme endormi, qu'*il est enséveli dans le sommeil*, cette métaphore dit plus que si l'on disait simplement qu'il dort : *Les Grecs surprirent Troie ensévelie dans le vin et dans le sommeil.*

Invadunt urbem somno vinoque sepultam.

Remarquez 1° que, dans cet exemple, *sepultam* a un sens tout nouveau et différent de son sens propre ; 2° *sepultam* n'a ce nouveau sens que parce qu'il est joint à *somno vinoque*, avec lesquels il ne saurait être uni dans le sens propre; car ce n'est que par une nouvelle union des termes que les mots se donnent le sens métaphorique. *Lumière* n'est uni dans le sens propre qu'avec le feu, le soleil, et les autres objets lumineux; celui qui le premier a uni *lumière* à *esprit* a donné à *lumière* un sens métaphorique, et en a fait un mot nouveau par ce nouveau sens. Je voudrais que l'on pût donner cette interprétation à ces paroles d'Horace :

Dixeris egregiè, notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum.

La métaphore est très-ordinaire ; en voici encore quelques exemples. On dit dans le sens propre, *s'enivrer de quelque liqueur ;* et l'on dit par métaphore, *s'enivrer de plaisirs : la bonne fortune enivre les sots*, c'est-à-dire, qu'elle leur fait perdre la raison, et leur fait oublier leur premier état.

Ne vous *enivrez* point des éloges flatteurs
Que vous donne un amas de vains admirateurs.

Le peuple, qui jamais n'a connu la prudence;
S'*enivrait* follement de sa vaine espérance.

Donner un frein à ses passions, c'est-à-dire, n'en pas suivre tous les mouvements, les modérer, les retenir comme on retient un cheval avec le frein, qui est un morceau de fer qu'on met dans la bouche du cheval.

Mézerai, parlant de l'hérésie, dit qu'*il était nécessaire d'arracher cette zizanie*, c'est-à-dire, *cette semence de division : zizanie* est là dans un sens métaphorique : c'est un mot grec, qui veut dire *ivraie*, mauvaise herbe qui croît parmi les blés, et qui leur est nuisible. *Zizanie* n'est point en usage au propre; mais il se dit par métaphore pour *discorde, mésintelligence, division : semer la zizanie dans une famille.*

Materia, matière, se dit, dans le sens propre, de la substance étendue, considérée comme principe de tous les corps, ensuite on a appelé *matière*, par imitation et par métaphore, ce qui est le sujet, l'argument, le thême d'un discours, d'un poëme, ou de quelque autre ouvrage d'esprit.

Æsopus auctor quam materiam repperit,
Hanc ego polivi versibus senariis.

J'ai poli la matière, c'est-à-dire, j'ai donné l'agrément de la poësie aux fables qu'Esope a inventées avant moi. *Cette maison est bien riante*, c'est-à-dire, elle inspire la gaîté comme les personnes qui rient. *La fleur de la jeunesse ; le feu de l'amour ; l'aveuglement de l'esprit ; le fil d'un discours, le fil des affaires.*

C'est par métaphore que les différentes classes, ou considérations, auxquelles se réduit tout ce

qu'on peut dire d'un sujet, sont appelées *lieux communs* en rhétorique, et en logique, *loci communes*. Le genre, l'espèce, la cause, les effets, etc. sont des lieux communs, c'est-à-dire, que ce sont comme autant de cellules où tout le monde peut aller prendre, pour ainsi dire, la matière d'un discours, et des arguments sur toutes sortes de sujets. L'attention que l'on fait sur ces différentes classes, réveille des pensées que l'on n'aurait peut-être pas sans ce secours.

Quoique ces lieux communs ne soient pas d'un grand usage dans la pratique, il n'est pourtant pas inutile de les connaître : on en peut faire usage pour réduire un discours à certains chefs ; mais ce qu'on peut dire pour et contre sur ce point n'est pas de mon sujet.

On appelle aussi en théologie, par métaphore, *loci theologici*, les différentes sources où les théologiens puisent leurs arguments. Telles sont l'écriture sainte, la tradition contenue dans les écrits des Saints Pères, les conciles, etc.

En terme de chimie, *règne* se dit, par métaphore, de chacune des trois classes sous lesquelles les chimistes rangent les êtres naturels.

1° Sous le *règne animal* ils comprennent les animaux.

2° Sous le *règne végétal*, les végétaux, c'est-à-dire, ce qui croît, ce qui produit, comme les arbres et les plantes.

3° Enfin, sous le *règne minéral*, ils comprennent tout ce qui vient dans les mines.

On dit aussi ; par métaphore, que la *géographie et la chronologie sont les deux yeux de l'histoire*. On personnifie l'histoire et on dit que la géographie et la chronologie sont à l'égard de l'histoire ce que les yeux sont à l'égard d'une personne vivante ; par l'une elle voit, pour ainsi

dire, les lieux ; et par l'autre, les temps, c'est-à-dire, qu'un historien doit s'appliquer à faire connaître les lieux et les temps dans lesquels se sont passés les faits dont il décrit l'histoire.

Les mots primitifs d'où les autres sont dérivés, ou dont ils sont composés, sont appelés *racines*, par métaphore : il y a des dictionnaires où les mots sont rangés par racines. On dit aussi, par métaphore, parlant des vices ou des vertus, *jeter de profondes racines*, pour dire s'affermir.

Calus, dureté, durillon, en latin *callum*, se prend souvent dans un sens métaphorique. *Labor quasi callum quoddam obducit dolori*, dit Cicéron : le travail fait comme une espèce de calus à la douleur; c'est-à-dire, que le travail nous rend moins sensibles à la douleur. Et au troisième livre des Tusculanes, il s'exprime de cette sorte : *Magis me moverant Corinthi subitò aspectæ parietinæ, quàm ipsos Corinthios, quorum animis diuturna cogitatio callum vetustatis obduxerat.* Je fus plus touché de voir tout d'un coup les murailles ruinées de Corinthe, que ne l'étaient les Corinthiens mêmes, auxquels l'habitude de voir tous les jours depuis long-temps leurs murailles abattues avait apporté le calus de l'ancienneté, c'est-à-dire, que les Corinthiens, accoutumés à voir leurs murailles ruinées, n'étaient plus touchés de ce malheur. C'est ainsi que *callere*, qui, dans le sens propre, veut dire *avoir des durillons*, *être endurci*, signifie ensuite, par extension et par métaphore, *savoir bien*, *connaître parfaitement*; en sorte qu'il se soit fait comme un calus dans l'esprit par rapport à quelque connaissance. *Quo pacto id fieri soleat calleo.* La manière dont cela se fait a fait un calus dans mon esprit; j'ai médité sur cela je sais à merveille comment cela se fait; je sy

maître passé, dit [illegible]
calleo, j'ai étudié [illegible]
tumé à ses manières [illegible]
il faut.

Vue se dit [illegible]
par extension [illegible]
jets : ensuite [illegible]
de vue aux [illegible]
avoir de [illegible]
prise, n'y plus penser.

Goût se dit [illegible]
recevons les impressions [illegible]
est l'organe du goût, [illegible]
c'est-à-dire, [illegible]
les autres [illegible]
vais ou que les autres [illegible]

Ensuite on se sert du terme de goût, par métaphore, pour marquer le sentiment [illegible]
dont l'esprit est affecté à l'occasion de quelque ouvrage de la nature ou de l'art. Il [illegible] plaît ou déplaît, on l'approuve ou on le désapprouve : c'est le cerveau qui est l'organe de ce goût-là. *le goût de Paris* [illegible] *d'Athènes*, dit Racine [illegible] c'est-à-dire, comme il le dit [illegible] que les spectateurs [illegible] mêmes choses qui [illegible] le plus savant peuple de la Grèce.

Il en est du goût pris dans le [illegible] comme du goût pris dans le [illegible]

Les viandes [illegible]
sans qu'on soit [illegible]
vrage d'esprit, [illegible]
plaît ou déplaît, [illegible]
de pénétrer le [illegible]
sommes affectés.

Pour se bien [illegible]

goût sûr, il faut deux choses : 1° un organe délicat ; 2° de l'expérience, s'être trouvé souvent dans les bonnes tables, etc. ; on est alors plus en état de dire pourquoi un mets est bon ou mauvais. Pour être connaisseur en ouvrage d'esprit, il faut un bon jugement, c'est un présent de la nature; cela dépend de la disposition des organes: il faut encore avoir fait des observations sur ce qui plaît ou sur ce qui déplaît ; il faut avoir su allier l'étude et la méditation avec le commerce des personnes éclairées : alors on est en état de rendre raison des règles et du goût.

Les viandes et les assaisonnements qui plaisent aux uns déplaisent aux autres ; c'est un effet de la différente constitution des organes du goût. Il y a cependant sur ce point un goût général auquel il faut avoir égard, c'est-à-dire, qu'il y a des viandes et des mets qui sont plus généralement au goût des personnes délicates ; il en est de même des ouvrages d'esprit : un auteur ne doit pas se flatter d'attirer à lui tous les suffrages ; mais il doit se conformer au goût général des personnes éclairées qui sont au fait.

Le goût, par rapport aux viandes, dépend beaucoup de l'habitude et de l'éducation ; il en est de même du goût de l'esprit : les idées exemplaires que nous avons reçues dans notre jeunesse nous servent de règle dans un âge plus avancé ; telle est la force de l'éducation, de l'habitude et du préjugé. Les organes, accoutumés à une telle impression, en sont flattés de telle sorte, qu'une impression différente ou contraire les afflige : ainsi, malgré l'examen et les discussions, nous continuons souvent à admirer ce qu'on nous a fait admirer dans les premières années de notre vie ; et de là peut-être les deux partis, l'un des anciens, l'autre des modernes.

Remarque sur le mauvais usage des métaphores.

Les métaphores sont défectueuses,

1° Quand elles sont tirées de sujets bas. Le Père de Colonia reproche à Tertulien d'avoir dit que le *déluge universel fut la lessive de la nature* (1).

2° Quand elles sont forcées, prises de loin, et que le rapport n'est point assez naturel, ni la comparaison assez sensible : comme quand Théophile a dit : *Je baignerai mes mains dans les ondes de tes cheveux;* et dans un autre endroit, il dit *que la charrue écorche la plaine.* « Théophile, dit M. de la Bruyère, charge ses « descriptions, s'appesantit sur les détails; il « exagère, il passe le vrai dans la nature; il en « fait le roman. »

On peut rapporter à la même espèce les métaphores qui sont tirées de sujets peu connus.

3° Il faut aussi avoir égard aux convenances des différents styles; il y a des métaphores qui conviennent au style poétique, qui seraient déplacées dans le style oratoire : Boileau a dit :

> Accourez, troupe savante;
> Des sons que ma lyre enfante
> Ces arbres sont réjouis.

On ne dirait pas en prose qu'*une lyre enfante des sons.* Cette observation a lieu aussi à l'égard des autres Tropes. Par exemple : *lumen*, dans le sens propre, signifie *lumière;* les poëtes latins ont donné ce nom à l'œil, par métonymie; les

(1) Ignobilitatis vitio laborare videtur celebris illa Tertulliani metaphora, quâ diluvium appellat naturæ generale lixivium. *De Arte Rhet.* p. 148.

yeux sont l'organe de la lumière, et sont, pour ainsi dire, le flambeau de notre corps. Un jeune garçon fort aimable était borgne; il avait une sœur belle qui avait le même défaut; on leur appliqua ce distique, qui fut fait à une autre occasion sous le règne de Philippe II, roi d'Espagne.

Parve puer, lumen quod habes concede sorori;
Sic tu cæcus Amor, sic erit illa Venus.

Où vous voyez que *lumen* signifie l'*œil*; il n'y a rien de si ordinaire dans les poëtes latins que de trouver *lumina* pour *les yeux*; mais ce mot ne se prend point en ce sens dans la prose.

4° On peut quelquefois adoucir une métaphore, en la changeant en comparaison, ou bien en ajoutant quelque correctif. Par exemple: en disant *pour ainsi dire*, *si l'on peut parler ainsi*, etc. « L'art doit être, pour ainsi dire, enté sur « la nature, la nature soutient l'art et lui sert « de base; et l'art embellit et perfectionne la « nature. »

5° Lorsqu'il y a plusieurs métaphores de suite, il n'est pas toujours nécessaire qu'elles soient tirées exactement du même sujet, comme on vient de le voir dans l'exemple précédent: *enté* est pris de la culture des arbres; *soutient*, *l'ase*, sont pris de l'architecture: mais il ne faut pas qu'on les prenne de sujets opposés, ni que les termes métaphoriques, dont l'un est dit de l'autre, excitent des idées qui ne puissent point être liées; comme si l'on disait d'un orateur, *c'est un torrent qui s'allume*, au lieu de dire, *c'est un torrent qui entraîne*. On a reproché à Malherbe d'avoir dit:

Prends ta foudre, Louis, et va comme un lion.

Il fallait plutôt dire, comme *Jupiter*.

Dans les premières éditions *du Cid*, Chimène disait :

Malgré des feux si beaux qui rompent ma colère.

Feux et rompent ne vont point ensemble : c'est une observation de l'académie sur les vers du Cid. Dans les éditions suivantes, on a mis *troublent* au lieu de *rompent*; je ne sais si cette correction répare la première faute.

Ecorce, dans le sens propre, est la partie extérieure des arbres et des fruits, c'est leur couverture : ce mot se dit fort bien dans un sens métaphorique, pour marquer les dehors, l'apparence des choses; ainsi l'on dit que *les ignorants s'arrêtent à l'écorce*, qu'*ils s'attachent*, qu'*ils s'amusent à l'écorce*. Remarquez que tous ces verbes *s'arrêtent*, *s'attachent*, *s'amusent*, conviennent fort bien avec *écorce* pris au propre; mais vous ne diriez pas au propre *fondre l'écorce* : fondre se dit de la glace ou du métal, vous ne devez pas dire au figuré *fondre l'écorce*. J'avoue que cette expression me paraît trop hardie dans une ode de Rousseau : pour dire que l'hiver est passé, et que les glaces sont fondues, il s'exprime de cette sorte :

L'hiver, qui si long-temps a fait blanchir nos plaines
N'enchaîne plus le cours des paisibles ruisseaux;
Et les jeunes zéphirs de leurs chaudes haleines
Ont fondu l'*écorce* des eaux.

6° Chaque langue a des métaphores particulières qui ne sont point en usage dans les autres langues. Par exemple : les Latins disaient d'une armée, *dextrum et sinistrum cornu*; et nous disons *l'aile droite et l'aile gauche*.

Il est vrai que chaque langue a ses métaphores propres et consacrées par l'usage; que si vous en changez les termes par les équivalents même qui en approchent le plus, vous vous rendez ridicule.

Un étranger qui, depuis est devenu un de nos citoyens, s'est rendu célèbre par ses ouvrages, écrivant, dans les premiers temps de son arrivée en France, à son protecteur, lui disait : *Monseigneur, vous avez pour moi des boyaux de père;* il voulait dire *des entrailles.*

On dit *mettre la lumière sous le boisseau*, pour dire cacher ses talents, les rendre inutiles; l'auteur du poëme de *la Madelaine* ne devait donc pas dire, *mettre le flambeau sous le muid.*

XI. LA SYLLEPSE ORATOIRE.

La Syllepse oratoire est une espèce de métaphore ou de comparaison, par laquelle un même mot est pris en deux sens dans la même phrase, l'un au propre, l'autre au figuré. Par exemple, Corydon dit que Galathée est pour lui plus douce que le thym du mont Hybla (1); ainsi parle ce berger dans une églogue de Virgile : le mot *doux* est au propre par rapport au thym, et il est au figuré par rapport à l'impression que ce berger dit que Galathée fait sur lui. Virgile fait dire ensuite à un autre berger, *et moi, quoique je paraisse à Galathée plus amer que les herbes de Sardaigne*, etc. (2). Nos bergers disent *plus aigre qu'un citron vert.*

---

(1). . . . . Galathæa thymo mihi dulcior Hyblæ.

(2). . . . . ego Sardois videar tibi amarior herbis,

Pyrrhus, fils d'Achille, l'un des principaux chefs des Grecs, et qui eut le plus de part à l'embrasement de la ville de Troie, s'exprime en ces termes, dans l'une des plus belles pièces de Racine.

> Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie :
> Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
> *Brûlé* de plus de feux que je n'en allumai.

Brûlé est au propre par rapport aux feux que Pyrrhus alluma dans la ville de Troie; et il est au figuré par rapport à la passion violente que Pyrrhus dit qu'il ressentait pour Andromaque. Il y a un pareil jeu de mots dans le distique qui est gravé sur le tombeau de Despautère :

> Hic jacet unoculus *visu* præstantior Argo,
> Nomen Joannes cui Ninivita fuit.

Visu est au propre par rapport à Argus, à qui la fable donne cent yeux; et il est au figuré par rapport à Despautère : l'auteur de l'épitaphe a voulu parler de la vue de l'esprit.

Au reste, cette figure joue trop sur les mots pour ne pas demander bien de la circonspection; il faut éviter les jeux de mots trop affectés et tirés de loin.

XII. L'ALLÉGORIE.

L'allégorie a beaucoup de rapport avec la métaphore; l'allégorie n'est même qu'une métaphore continuée.

L'allégorie est un discours qui est d'abord présenté sous un sens propre, qui paraît toute

autre chose que ce qu'on a dessein de faire entendre, et qui cependant ne sert que de comparaison pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point.

La métaphore joint le mot figuré à quelque terme propre. Par exemple : *le feu de vos yeux*. *Yeux*. est au propre, au lieu que dans l'allégorie tous les mots ont d'abord un sens figuré, c'est-à-dire, que tous les mots d'une phrase ou d'un discours allégorique forment d'abord un sens littéral, qui n'est pas celui qu'on a dessein de faire entendre : les idées accessoires dévoilent ensuite facilement le véritable sens qu'on veut exciter dans l'esprit; elles démasquent, pour ainsi dire, le sens littéral étroit; elles en font l'application.

Quand on a commencé une allégorie, on doit conserver, dans la suite du discours, l'image dont on a emprunté les première expressions. Mᵉ. Des Houlières, sous l'image d'une bergère qui parle à ses brebis, rend compte à ses enfants de tout ce qu'elle a fait pour leur procurer des établissements, et se plaint tendrement, sous cette image, de la dureté de la fortune.

Dans ces prés fleuris
Qu'arrose la Seine,
Cherchez qui vous mène,
Mes chères brebis :
J'ai fait, pour vous rendre
Le destin plus doux,
Ce qu'on peut attendre
D'une amitié tendre;
Mais son long courroux
Détruit, empoisonne
Tous mes soins pour vous
Et vous abandonne
Aux fureurs des loups.
Seriez-vous leur proie,
Aimable troupeau!

Vous de ce hameau
L'honneur et la joie,
Vous qui, gras et beau,
Me donnies sans cesse
Sur l'herbette épaisse
Un plaisir nouveau!
Que je vous regrette!
Mais il faut céder :
Sans chien, sans houlette,
Puis-je vous garder?
L'injuste fortune
Me les a ravis.
En vain j'importune
Le ciel par mes cris :
Il rit de mes craintes,
Et, sourd à mes plaintes,
Houlette, ni chien;
Il ne me rend rien.
Puissiez-vous contentes,
Et sans mon secours,
Passer d'heureux jours,
Brebis innocentes,
Brebis mes amours,
Que Pan vous défende;
Hélas! il le sait;
Je ne lui demande
Que ce seul bienfait.
Oui, brebis chéries,
Qu'avec tant de soin
J'ai toujours nourries,
Je prends à témoin
Ces bois, ces prairies,
Que si les faveurs
Du Dieu des pasteurs
Vous gardent d'outrages,
Et vous font avoir
Du matin au soir

De gras pâturages ;
J'en conserverai,
Tant que je vivrai ;
La douce mémoire ;
Et que mes chansons ;
En mille façons
Porteront sa gloire,
Du rivage heureux
Où, vif et pompeux,
L'astre qui mesure
Les nuits et les jours ;
Commençant son cours ;
Rend à la nature
Toute sa parure ;
Jusqu'en ces climats
Où, sans doute las
D'éclairer le monde ;
Il va chez Thétis
Rallumer dans l'onde
Ses feux amortis.

Cette allégorie est toujours soutenue par des images qui toutes ont rapport à l'image principale par où la figure a commencé ; ce qui est essentiel à l'allégorie (1). Vous pouvez entendre à la lettre tout ce discours d'une bergère qui, touchée de ne pouvoir mener ses brebis dans de bons pâturages, ni les préserver de ce qui peut leur nuire, leur adresserait la parole, et se plaindrait à elles de son impuissance; mais ce sens tout vrai qu'il paraît, n'est pas celui que madame Des Houlières avait dans l'esprit; elle

(1) Id quoque imprimis est custodiendum, ut quo ex genere cœperis translationis, hoc desinas; Multi enim, cùm initium à tempestate sumpserunt, incendio aut ruinâ finiunt; quæ est inconsequentia rerum fœdissima. *Quint.* l. 8. c. 6. Allegoria.

était occupée des besoins de ses enfants, voilà ses brebis; le chien dont elle parle, c'est son mari qu'elle avait perdu; le dieu Pan, c'est le roi.

Cet exemple fait voir combien est peu juste la remarque de M. Dacier, qui prétend qu'*une allégorie qui remplirait toute une pièce est un monstre;* et qu'ainsi l'ode quatorzième du premier livre d'Horace, *O navis! referent*, etc., n'est point allégorique, quoiqu'en ait cru Quintilien et les commentateurs. Nous avons des pièces entières toutes allégoriques. On peut voir, dans l'oraison de Cicéron contre Pison (1), un exemple de l'allégorie, où, comme Horace, Cicéron compare la république romaine à un vaisseau agité par la tempête.

L'allégorie est fort en usage dans les proverbes. Les proverbes allégoriques ont d'abord un sens propre qui est vrai, mais qui n'est pas ce qu'on veut principalement faire entendre. On dit familièrement, *tant va la cruche à l'eau, qu'à la fin elle se brise;* c'est-à-dire, que, quand on affronte trop souvent les dangers, à la fin on y périt; ou que, quand on s'expose fréquemment aux occasions de pécher, on finit par y succomber.

Les fictions que l'on débite comme des histoires, pour en tirer quelque moralité, sont des allégories qu'on appelle *apologues*, *paraboles* ou *fables morales;* telles sont les fables d'Esope.

---

(1) Neque tam fui timidus, ut qui in maximis turbinibus ac fluctibus Reipublicæ navem gubernassem, salvamque in portu collocassem; frontis tuæ nubeculam, tùm collegæ tui contaminatum spiritum pertimescerem. Alios ego vidi ventos, alias prospexi animo procellas: aliis impendentibus tempestatibus non cessi, sed his unum me pro omnium salute obtuli. *Cic.* in Pis. n. IX. aliter, 20 et 21.

Ce fut par un apologue que Ménénius Agrippa rappela autrefois la populace romaine, qui, mécontente du sénat, s'était retirée sur une montagne. Ce que ni l'autorité des lois, ni la dignité des magistrats romains n'avaient pu faire, se fit par les charmes de l'apologue.

Souvent les anciens ont expliqué, par une histoire fabuleuse, les effets naturels dont ils ignoraient les causes; et dans la suite, on a donné des sens allégoriques à ces histoires.

Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre;
C'est Jupiter armé pour effrayer la terre;
Un orage terrible aux yeux des matelots,
C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots;
Echo n'est plus un son qui dans l'air retentisse,
C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.

Cette manière de philosopher flatte l'imagination; elle amuse le peuple, qui aime le merveilleux; et elle est bien plus facile que les recherches exactes que l'esprit méthodique a introduites dans ces derniers temps. Les amateurs de la simple vérité aiment bien mieux avouer qu'ils ignorent, que de fixer ainsi leur esprit à des illusions.

Les chercheurs de la pierre philosophale s'expriment aussi par allégorie dans leurs livres; ce qui donne à ces livres un air de mystère et de profondeur que la simplicité de la vérité ne pourrait jamais leur concilier. Ainsi ils couvrent, sous les voiles mystérieux de l'allégorie, les uns leur fourberie, et les autres leur fanatisme, je veux dire leur folle persuasion. En effet, la nature n'a qu'une voie dans ses opérations; voie unique que l'art peut contrefaire, à la vérité, mais qu'il ne peut jamais imiter parfaitement.

Il est aussi impossible de faire de l'or par un moyen différent de celui dont la nature se sert pour former l'or, qu'il est impossible de faire un grain de blé d'une manière différente de celle qu'elle emploie pour produire le blé.

Le terme de *matière générale* n'est qu'une idée abstraite qui n'exprime rien de réel, c'est-à-dire, rien qui existe hors de notre imagination. Il n'y a point dans la nature une matière générale dont l'art puisse faire tout ce qu'il veut; c'est ainsi qu'il n'y a point une blancheur générale d'où l'on puisse former des objets blancs. C'est des divers objets blancs qu'est venue l'idée de blancheur, comme nous l'expliquerons dans la suite; et c'est des divers corps particuliers, dont nous sommes affectés en tant de manières différentes, que s'est formée en nous l'idée abstraite de matière générale. C'est passer de l'ordre idéal à l'ordre physique, que d'imaginer un autre système.

Les énigmes font aussi une espèce d'allégorie: nous en avons de fort belles en vers français. L'énigme est un discours qui ne fait point connaître l'objet à quoi il convient, et c'est cet objet qu'on propose à deviner. Ce discours ne doit point renfermer de circonstance qui ne convienne pas au mot de l'énigme.

Observez que l'énigme cache avec soin ce qui peut la dévoiler; mais les autres espèces d'allégories ne doivent point être des énigmes; elles doivent être exprimées de manière qu'on puisse aisément en faire l'application.

XIII. L'ALLUSION.

Les allusions et les jeux de mots ont encore du rapport avec l'allégorie ; l'allégorie présente un sens, et en fait entendre un autre : c'est ce qui arrive aussi dans les allusions, et dans la plupart des jeux de mots, *rei alterius ex alterâ notatio.* On fait allusion à l'histoire, à la fable, aux coutumes ; et quelquefois même on joue sur les mots.

Ton roi, jeune Biron, te sauve enfin la vie :
Il t'arrache sanglant aux fureurs des soldats,
Dont les coups redoublés achevaient ton trépas :
Tu vis ; songe du moins à lui rester fidelle.

Ce dernier vers fait allusion à la malheureuse conspiration du maréchal de Biron ; il en rappelle le souvenir.

Voiture était fils d'un marchand de vin : un jour qu'il jouait aux proverbes avec des dames, madame Des Loges lui dit, *celui-là ne vaut rien, percez-nous-en d'un autre.* On voit que cette dame faisait une maligne allusion aux tonneaux de vin : car *percer* se dit d'un tonneau, et non pas d'un proverbe ; ainsi elle réveillait malicieusement dans l'esprit de l'assemblée le souvenir humiliant de la naissance de Voiture. C'est en cela que consiste l'allusion ; elle réveille les idées accessoires.

A l'égard des allusions qui ne consistent que dans un jeu de mots, il vaut mieux parler et écrire simplement que de s'amuser à des jeux de mots puérils, froids et fades. En voici un

exemple dans cette épitaphe de Despautère :

Grammaticam scivit, multos docuitque per annos;
Declinare tamen non potuit tumulum.

Vous voyez que l'auteur joue sur la double signification de *declinare*.

Il sut la grammaire, il l'enseigna pendant plusieurs années, et cependant il ne put décliner le mot *tumulus*. Selon cette traduction, la pensée est fausse; car Despautère savait fort bien décliner *tumulus*.

Que si l'on ne prend point *tumulus* matériellement, et qu'on le prenne pour ce qu'il signifie, c'est-à-dire, pour *le tombeau*, et, par métonymie, pour *la mort*, alors il faudra traduire que, *malgré toute la connaissance que Despautère avait de la grammaire, il ne put éviter la mort :* ce qui n'a ni sel, ni raison; car on sait bien que la grammaire n'exempte point de la nécessité de mourir.

La traduction est l'écueil de ces sortes de pensées : quand une pensée est solide, tout ce qu'elle a de réalité se conserve dans la traduction; mais quand toute sa valeur ne consiste que dans un jeu de mots, ce faux brillant se dissipe par la traduction.

Ce n'est pas toutefois qu'une muse un peu fine
Sur un mot, en passant, ne joue et ne badine :
Et d'un sens détourné n'abuse avec succès;
Mais fuyez sur ce point un ridicule excès.

Dans le placet que M. Robin présenta au roi pour être maintenu dans la possession d'une île qu'il avait dans le Rhône, il s'exprime en ces termes.

Qu'est-ce en effet pour toi, grand monarque des Gaules
Qu'un peu de sable et de gravier ?
Que faire de mon île ? il n'y croît que des saules ;
Et tu n'aimes que le laurier.

Saules est pris dans le sens propre, et *laurier* dans le sens figuré ; mais ce jeu présente à l'esprit une pensée très-fine et très-solide. Il faut pourtant observer qu'elle n'a de vérité que parmi les nations où le laurier est regardé comme le symbole de la victoire.

Les allusions doivent être facilement apperçues. Celles que nos poëtes font à la fable sont défectueuses, quand le sujet auquel elles ont rapport n'est pas connu. Malherbe, dans ses stances à M. du Périer, pour le consoler de la mort de sa fille, lui dit :

Tithon n'a plus les ans qui le firent cigale,
Et Pluton aujourd'hui,
Sans égard du passé, les mérites égale
D'Archémore et de lui.

Il y a peu de lecteurs qui connaissent Archémore ; c'est un enfant du temps fabuleux. Sa nourrice l'ayant quitté pour quelques moments, un serpent vint et l'étouffa. Malherbe veut dire que Tithon, après une longue vie, s'est trouvé à la mort au même point qu'Archémore, qui ne vécut que peu de jours.

L'auteur du poëme de *la Madelaine*, dans une apostrophe à l'amour prophane, dit, parlant de Jésus-Christ :

Puisque cet *Antéros* t'a si bien désarmé.

Ce mot d'*Antéros* n'est guère connu que des

savants : c'est un mot grec qui signifie *contre-amour ;* c'était une divinité du paganisme, le dieu vengeur d'un amour méprisé.

Ce poëme de *la Madelaine* est rempli de jeux de mots et d'allusions si recherchées, que, malgré le respect dû au sujet, et la bonne intention de l'auteur, il est difficile qu'en lisant cet ouvrage, on ne soit point affecté comme on l'est à la lecture d'un ouvrage burlesque. Les figures doivent venir, pour ainsi dire, d'elles-mêmes ; elles doivent naître du sujet, et se présenter naturellement à l'esprit, comme nous l'avons remarqué ailleurs : quand c'est l'esprit qui va les chercher, elles déplaisent, elles étonnent, et souvent font rire par l'union bizarre de deux idées, dont l'une ne devait jamais être assortie avec l'autre. Qui croirait, par exemple, que jamais le jeu de piquet dût entrer dans un poëme fait pour décrire la pénitence et la charité de sainte Madelaine, et que ce jeu dût faire naître la pensée de se donner la discipline ?

Piquez-vous seulement de jouer au piquet,
A celui que j'entends qui se fait sans caquet,
J'entends que vous preniez par fois la discipline ;
Et qu'avec ce beau jeu vous fassiez bonne mine.

On ne s'attend pas non plus à trouver les termes de grammaire détaillés dans un ouvrage qui porte pour titre le nom de sainte Madelaine, ni que l'auteur imagine je ne sais quel rapport entre la grammaire et les exercices de cette sainte : cependant une tête de mort et une discipline sont les RUDIMENTS de Madelaine.

Et, regardant toujours ce têt de trépassé,
Elle voit le FUTUR dans ce PRÉSENT PASSÉ.

. . . . . .

Et c'est sa discipline [illegible]
Qui [illegible] commencer son [illegible]
Ce qui le fait trembler pour son [illegible]
C'est de voir, par un [illegible]
Que son amour lui rend le [illegible]
Et qu'actif comme il est [illegible]
Il se rend à ce point d'[illegible] PASSIF.
Crime, amour est [illegible], et la [illegible]
Comme un [illegible] PASSIF lui [illegible]
[illegible] pour cela [illegible]
Que toujours la PREMIÈRE est la [illegible].

. . . . . .

Sachant bien qu'en attendant elle peut tout [illegible],
Comme tout [illegible], tout LIRE, et tout [illegible],
Pendant [illegible] s'occupe à [illegible] le [illegible],
De ces [illegible] qui ne [illegible] qu'[illegible],
Tandis que [illegible] repassent les perles,
Par [illegible] et de pensées [illegible] :
[illegible] que c'est [illegible]
[illegible] ! Ah, pitié ! Dieu, fit-elle;
Que [illegible] !

. . . . . .

Pendant [illegible] dans l'enfer qui la brûle,
[illegible] pour discipline, et la croix pour FIBULE.

Vous [illegible] mille [illegible]. Cet ouvrage [illegible] aussi [illegible] pour ne pas être aussi puériles. [illegible] empêche de sentir [illegible] pas à propos, et le [illegible] de l'esprit et de [illegible], enfantent ces [illegible].

Ce style figuré, dont on la [illegible],
Sort du bon caractère et de la vérité;

Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure;
Et ce n'est pas ainsi que parle la nature.

J'ajouterai encore ici une remarque, à propos de l'allusion : c'est que nous avons en notre langue un grand nombre de chansons, dont le sens littéral, sous une apparence de simplicité, est rempli d'allusions obscènes. Les auteurs de ces productions sont coupables d'une infinité de pensées dont ils salissent l'imagination; et d'ailleurs ils se déshonorent dans l'esprit des honnêtes gens. Ceux qui dans des ouvrages sérieux tombent par simplicité dans le même inconvénient que les faiseurs de chansons, ne sont guère moins répréhensibles, et se rendent plus ridicules.

Quintilien, tout païen qu'il était, veut que non-seulement on évite les paroles obscènes, mais encore tout ce qui peut réveiller les idées d'obscénité. *Obscœnitas verò non à verbis tantùm abesse debet, sed etiam à significatione.*

« On doit éviter avec soin en écrivant, dit-il « ailleurs, tout ce qui peut donner lieu à des « allusions déshonnêtes. Je sais bien que ces « interprétations viennent souvent dans l'esprit « plutôt par un effet de la corruption du cœur « de ceux qui lisent, que par la mauvaise vo- « lonté de celui qui écrit; mais un auteur sage « et éclairé doit avoir égard à la faiblesse de « ses lecteurs, et prendre garde de faire naître « de pareilles idées dans leur esprit; car enfin « nous vivons aujourd'hui dans un siècle où « l'imagination des hommes est si fort gâtée, « qu'il y a un grand nombre de mots qui étaient « autrefois très-honnêtes, dont il ne nous est « plus permis de nous servir par l'abus qu'on

« en a fait; de sorte que, sans une attention « scrupuleuse de la part de celui qui écrit, ses « lecteurs trouvent malignement à rire en sa- « lissant leur imagination avec des mots, qui, « par eux-mêmes, sont très-éloignés de l'obscé- « nité. »

XIV. L'IRONIE.

L'ironie est une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral.

M. Boileau, qui n'a pas rendu à Quinault toute la justice que le public lui a rendue depuis, a dit par ironie :

Je le déclare donc, Quinault est un Virgile;

Il voulait dire un mauvais poëte.

Les idées accessoires sont d'un grand usage dans l'ironie : le ton de la voix, et plus encore la connaissance du mérite ou du démérite personnel de quelqu'un, et de la façon de penser de celui qui parle, servent plus à faire connaître l'ironie que les paroles dont on se sert. Un homme s'écrie : *O le bel esprit!* Parle-t-il de Cicéron, d'Horace? il n'y a point là d'ironie; les mots sont pris dans le sen propre. Parle-t-il de Zoïle? c'est une ironie. Ainsi l'ironie fait une satyre, avec les mêmes paroles dont le discours ordinaire fait un éloge.

Tout le monde sait ce vers du père de Chimène dans le Cid :

A de

A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre.

C'est une ironie. On en peut remarquer plusieurs exemples dans Balsac et dans Voiture. Je ne sais si l'usage que ces auteurs ont fait de cette figure serait aujourd'hui aussi bien reçu qu'il l'a été de leur temps.

Cicéron commence par une ironie l'oraison pour Ligarius. *Novum crimen, Caï Cæsar, et antè hunc diem inauditum*, etc. Il y a aussi dans l'oraison contre Pison un fort bel exemple de l'ironie : c'est à l'occasion de ce que Pison disait que, s'il n'avait pas triomphé de la Macédoine, c'était parce qu'il n'avait jamais souhaité les honneurs du triomphe. « Que Pompée est malheureux, dit Cicéron, de ne pouvoir profiter « de votre conseil ! Oh ! qu'il a eu tort de n'avoir point eu de goût pour votre philosophie ! « Il a eu la folie de triompher trois fois. Je rougis, Crassus, de votre conduite. Quoi ! vous « avez brigué l'honneur du triomphe avec tant « d'empressement ! etc. (1) »

XV. L'EUPHÉMISME.

L'Euphémisme est une figure par laquelle on déguise des idées désagréables, odieuses ou tristes, sous des noms qui ne sont point les noms propres de ces idées : ils leur servent comme de voile, et ils en expriment en apparence de plus agréables, de moins choquantes, ou de plus honnêtes, selon le besoin. Par exemple : ce serait reprocher

(1) Non est integrum Cn. Pompeio, consilio jam uti tuo; erravit enim. Non gustârat istam tuam philosophiam; ter, jam homo stultus, triumphavit, etc. *Cic. in Pison. n.* 58. *alit.* XXIV.

à un ouvrier ou à un valet la bassesse de son état, que de l'appeler *ouvrier* ou *valet*; on leur donne d'autres noms plus honnêtes qui ne doivent pas être pris dans le sens propre. C'est ainsi que le bourreau est appelé par honneur, *le maître des hautes œuvres.*

C'est par la même raison qu'on donne à certaines étoffes grossières le nom d'étoffes plus fines. Par exemple : on appelle *velours de Maurienne* une sorte d'étoffe de gros draps qu'on fait en Maurienne, province de Savoie, et dont les pauvres Savoyards sont habillés. Il y a aussi une sorte d'étoffe de fil dont on fait des meubles de campagne; on honore cette étoffe du nom de *damas de Caux*, parce qu'elle se fabrique au pays de Caux, en Normandie.

Un ouvrier qui a fait la besogne pour laquelle on l'a fait venir, et qui n'attend plus que son paiement pour se retirer, au lieu de dire *payez-moi*, dit par euphémisme, *n'avez-vous plus rien à m'ordonner ?*

Nous disons aussi, *Dieu vous assiste*, *Dieu vous bénisse*, plutôt que de dire, *je n'ai rien à vous donner.*

Souvent, pour congédier quelqu'un, on lui dit, *voilà qui est bien*, *je vous remercie*, plutôt que de lui dire, *allez-vous-en.*

Les Latins se servaient, dans le même sens, de leur *rectè*, qui, à la lettre, signifie *bien*, au lieu de répondre qu'ils n'avaient rien à dire. « Quand nous ne voulons pas dire ce que nous « pensons, de peur de faire de la peine à celui « qui nous interroge, nous nous servons du « mot *rectè*, dit Donat (1). »

(1) *Rectè* dicimus, cùm sine injuriâ interrogantis aliquid reticemus. *Don. in Ter. Hecyr. Act. III. Sc. II. v.* 20.

Sostrata, dans Térence (1), dit à son fils Pamphile : *Pourquoi pleurez-vous? Qu'avez-vous, mon fils?* Il répond, *rectè, mater. Tout va bien, ma mère.* Madame Dacier traduit, *rien, ma mère*; tel est le tour français.

Dans une autre comédie de Térence, Clitiphon dit que, quand sa maîtresse lui demande de l'argent, il se tire d'affaire en lui répondant *rectè*, c'est-à-dire, en lui donnant de belles espérances; car, dit-il, *je n'oserais lui avouer que je n'ai rien : le mot de* rien *est un mot funeste.*

Madame Dacier a mieux aimé traduire : *lorsqu'elle me demande de l'argent, je ne fais que marmotter entre les dents; car je n'ai garde de lui dire que je n'ai pas le sou.*

Si Madame Dacier eût été plus entendue qu'elle ne l'était en galanterie, elle aurait bien senti que *marmotter entre les dents* n'était pas une contenance trop propre à faire naître dans une coquette l'espérance d'un présent.

Il y avait toujours un verbe sous-entendu avec *rectè. Rectè admones. Ego istæc rectè ut fiant videro. Rectè suades*, etc.

A l'égard du *rectè* de la seconde scène du troisième acte de l'Hécyre, il faut sous-entendre ou *valeo*, *rectè valeo*, ou *rectè mihi consulo*, ou enfin quelque autre mot pareil, comme *res benè se habet*, etc. Pamphile voulait exciter cette idée dans l'esprit de sa mère, pour en éluder la demande.

Pour ce qui est de l'autre *rectè*, Clitiphon

---

(1) S. Quid lacrymas? Quid es tam tristis? P. Rectè, mater. *Ter. Hecyr. Act. III. Sc. II.*

Tùm, quod dem ei, *rectè* est : nam nihil esse mihi, religio est dicere. *Heaut. Act. II. Sc. I. v.* 16. Et selon madame Dacier, *Act. I. Sc. IV. v.* 16.

voulait faire entendre à sa maîtresse qu'il avait des ressources pour lui trouver de l'argent; que tout irait bien, et que ses désirs seraient enfin satisfaits.

Ainsi, quoique madame Dacier nous dise que nous n'avons point de mot en notre langue qui puisse exprimer la force de ce *rectè*, je crois qu'il répond à ces façons de parler, *cela va bien, cela ne va pas si mal que vous pensez; courage, il y a espérance, cela est bon; tout ira bien*, etc.; ce sont-là autant d'euphémismes.

Dans toutes les nations policées, on a toujours évité les termes qui expriment des idées déshonnêtes. Les personnes peu instruites croient que les Latins n'avaient pas cette délicatesse; c'est une erreur. Il est vrai qu'aujourd'hui on a quelquefois recours au latin pour exprimer des idées dont on n'oserait dire le mot propre en français; mais c'est que, comme nous n'avons appris les mots latins que dans les livres, ils se présentent à nous avec une idée accessoire d'érudition et de lecture, qui s'empare d'abord de l'imagination; elle la partage, elle enveloppe, en quelque sorte, l'image déshonnête; elle l'écarte, et ne la fait voir que de loin: ce sont deux objets que l'on présente alors à l'imagination, dont le premier est le mot latin qui couvre l'idée qui le suit; ainsi ces mots servent comme de voile et de périphrase à ces idées peu honnêtes: au lieu que, comme nous sommes accoutumés aux mots de notre langue, l'esprit n'est pas partagé. Quand on se sert des termes propres, il s'occupe directement des objets que ces termes signifient. Il en était de même à l'égard des Grecs et des Romains; les honnêtes gens ménageaient les termes comme nous les ménageons en français, et leur scrupule allait

même quelquefois si loin, qu'ils évitaient la rencontre des syllabes qui, jointes ensemble, auraient pu réveiller des idées déshonnêtes. *Quia si ità diceretur, obsceniùs concurrerent litteræ*, dit Cicéron; et Quintilien a fait la même remarque.

« Ne devrais-tu point mourir de honte, dit « Chrémès à son fils (1), d'avoir eu l'insolence « d'amener à mes yeux, dans ma propre mai- « son, une..... je n'ose prononcer un mot dés- « honnête en présence de ta mère, et tu as bien « osé commettre une action infâme dans notre « propre maison. »

C'était par la même figure qu'au lieu de dire, *je vous abandonne, je ne me mets point en peine de vous, je vous quitte*, les anciens disaient souvent, *vivez, portez-vous bien. Vivez, forêts* (2); cette expression, dans l'endroit où Virgile s'en est servi, ne marque pas un souhait que le berger fasse aux forêts; il veut dire simplement qu'il les abandonne.

---

(1) Non mihi per fallacias adducere ante oculos... pudet dicere hâc præsente verbum turpe; at te id nullo modo puduit facere. *Heaut. Act. V. Sc. IV. v.* 18.

Ego servo et servabo Platonis verecundiam. Itaque tectis verbis ea ad te scripsi, quæ apertissimis agunt Stoïci. Illi etiam crepitus aiunt æquè liberos, ac ructus, esse oportere. *Cic. Lib. IX. Epist. XXII.*

Æquè eâdem modestiâ, potiùs cum muliere fuisse, quàm concubuisse, dicebant. *Varro de ling. lat. Lib. V sub fin.*

Mos fuit res turpes et fœdas prolatu honestiorum convestirier dignitate. *Arnob. Lib. V.*

(2) Omnia vel medium fiant mare, vivite, silvæ.
VIRG. Ecl. VIII. v. 58.

Valeant qui inter nos dissidium volunt.
TER. Andr. Act. IV. Sc. II. v. 13.

Castra peto: valeatque Venus, valeantque puellæ.
TIBUL. Lib. II. El. VI. v. 9.

Ils disaient aussi quelquefois, *avoir vécu*, *avoir été*, *s'en être allé*, *avoir passé par la vie* (*vitâ functus*) (1), au lieu de dire, *être mort*, le terme de *mourir* leur paraissait en certaines occasions un mot funeste.

Les anciens portaient la superstition jusqu'à croire qu'il y avait des mots dont la seule prononciation pouvait attirer quelque malheur : comme si les paroles, qui ne sont qu'un air mis en mouvement, pouvaient produire par elles-mêmes quelqu'autre effet dans la nature, que celui d'exciter dans l'air un ébranlement, qui, se communiquant à l'organe de l'ouïe, fait naître dans l'esprit des hommes les idées dont ils sont convenus par l'éducation qu'ils ont reçue.

Cette superstition paraissait encore plus dans les cérémonies de la religion : on craignait de donner aux dieux quelque nom qui leur fût désagréable. On était averti (2), au commencement du sacrifice ou de la cérémonie, de prendre garde de prononcer aucun mot qui pût attirer quelque malheur ; de ne dire que de bonnes paroles, *bona verba fari ;* enfin d'être favorable de la langue, *favete linguis*, ou *lingua*, ou *ore* ; et de garder plutôt le silence que de prononcer

---

(1) Fungi, fungor, signifie *passer par*, dans un sens métaphorique : *être délivré de*, *s'être acquitté de*.

(2) Malè ominatis parcite verbis, *ou selon d'autres* : malè nominatis. *Hor. Lib. III. Od. XIV.*

Favete linguis. *Hor. Lib. III. Od. I.*

Ore favete omnes. *Virg. Æn. Lib. V. v.* 71.

Dicamus bona verba, venit natalis, ad aras.
Quisquis ades, linguâ vir mulierque fave.
TIBUL. Lib. II. El. II. v. 1.

Prospera lux oritur, linguisque, animisque favete,
Nunc dicenda bono sunt bona verba die.
OVID. Fest. Lib. I. v. 71.

quelque mot funeste qui pût déplaire aux dieux : et c'est de là que *favete linguis* signifie, par extension, *faites silence*.

Par la même raison, ou plutôt par le même fanatisme, lorsqu'un oiseau avait été de bon augure, et que ce qu'on devait attendre de cet heureux présage était détruit par un augure contraire, ce second augure ne s'appelait point mauvais augure, mais simplement *l'autre augure* (1), ou *l'autre oiseau*. C'est pourquoi, dit Festus, ce terme *alter* veut dire quelquefois *contraire*, *mauvais*.

Il y avait des mots consacrés pour les sacrifices, dont le sens propre et littéral était bien différent de ce qu'ils signifiaient dans ces cérémonies superstitieuses. Par exemple : *mactare*, qui veut dire *magis auctare*, augmenter davantage, se disait des victimes qu'on sacrifiait. On n'avait garde de se servir alors d'un mot qui pût faire naître l'idée funeste de la mort ; on se servait, par euphémisme, de *mactare*, augmenter ; soit que les victimes augmentassent alors en honneur, soit que leur volume fût grossi par les ornements dont on les paraît, soit enfin que le sacrifice augmentât en quelque sorte l'honneur qu'on rendait aux dieux. Nous avons sur ce point un beau passage de Varron, que l'on peut voir ici au bas de la page (2).

---

(1) *Alter*, et pro non bono ponitur, ut in auguriis, *altera* cum appellatur *avis* quæ utiquè prospera non est ; sic *alter* nonnunquàm pro adverso dicitur et malo. *Festus*, v. *alter*.

(2) *Mactare*, verbum est sacrorum, kat'euphemismon dictum, quasi *magis augere*, ut *adolere*, undè et *magmentum*, quasi *majus augmentum* ; nam hostiæ tanguntur molâ salsâ, et tùm *immolatæ* dicuntur ; cùm verò ictæ sunt, et aliquid ex illis in aram datum est,

De même, parce que *cremari*, être brûlé, aurait été un mot de mauvais augure, et que l'autel croissait, pour ainsi dire, par les herbes, par les entrailles des victimes, et par tout ce qu'on mettait dessus pour être brûlé ; au lieu de dire, *on brûle sur les autels*, ils disaient. *les autels croissent ;* car *adolere* et *adolescere* signifient proprement *croître ;* et ce n'est que par euphémisme que ces mots signifient *brûler.*

C'est ainsi que les personnes du peuple disent quelquefois dans leur colère, *que le bon Dieu vous emporte*, n'osant prononcer le nom du malin esprit.

Dans l'écriture sainte, le mot de *bénir* est mis quelquefois au lieu de maudire, qui est précisément le contraire. Comme il n'y a rien de plus affreux à concevoir, que d'imaginer quelqu'un qui s'emporte jusqu'à des imprécations sacrilèges contre Dieu même, au lieu du terme de *maudire*, on a mis le contraire par euphémisme.

Naboth n'ayant pas voulu vendre au roi Achab une vigne qu'il possédait, et qui était l'héritage de ses pères, la reine Jézabel, femme d'Achab, suscita deux faux témoins, qui déposèrent que Naboth avait blasphêmé contre Dieu et contre le roi : or l'écriture, pour exprimer ce blasphême, fait dire aux témoins, que *Naboth a béni Dieu et le roi* (1).

---

mactatæ dicuntur per laudationem, itemque boni ominis significationem. Et cùm illis mota salsa imponitur, dicitur *macte esto. Varro* de vitâ Pop. rom. Lib. II. *dans les fragments qui sont à la fin des Ouvrages de Varron, de l'édition de* J. Janson, Amst. 1723. p. 63.

(1) Viri diabolici dixerunt contra eum testimonium coram multitudine ; benedixit Naboth Deum et regem, *Reg. III. cap. XXI. v.* 10. *et* 13.

Job dit, dans le même sens, *peut-être que mes enfans ont péché, et qu'il ont béni Dieu dans leur cœur* (1).

C'est ainsi que, dans ces paroles de Virgile, *auri sacra fames*, *sacra* se prend pour *execrabilis*, selon Servius, soit par euphémisme, soit par extension; car il est à observer que souvent, par extension, *sacer* voulait dire *exécrable*. Ceux que la justice humaine avait condamnés, et ceux qui se dévouaient pour le peuple, étaient regardés comme autant de personnes sacrées (2), tout méchant homme est appelé *sacer*. *O le maudit bouffon!* dit Afranius, en se servant de *sacrum* : § *O sacrum scurram, et malum!* Et Plaute, parlant d'un marchand d'esclaves, s'exprime en ces termes : *Homini* (*si leno est homo*) *quantùm hominum terra sustinet sacerrimo.*

On peut encore rapporter à l'euphémisme ces périphrases ou circonlocutions, dont un orateur délicat enveloppe habilement une idée, qui, toute simple, exciterait peut-être dans l'esprit de ceux à qui il parle une image ou des sentiments peu favorables à son dessein principal. Cicéron n'a garde de dire au sénat que les domestiques de Milan tuèrent Clodius (3). « Ils firent,

---

(1) Ne fortè peccaverint filii mei, et benedixerint Deo in cordibus suis. *Job. I. v.* 5.

(2) Homo *sacer* is est quem populus judicavit ob maleficium, neqûe fas est eum immolari.... ex quo quivis homo, malus atque improbus, *sacer* appellari solet. *Festus*, v. *sacer*.

Massilienses, quoties pestilentiâ laborabant, unus se ex pauperibus offerebat, alendus anno integro publicis et purioribus cibis. Hic posteà ornatus verbenis et vestibus sacris, circumducebatur per totam civitatem, cum execrationibus; ut in ipsum reciderent mala totius civitatis; et sic projiciebatur. *Servius In Æn. III. v.* 57.

(3) Fecerunt id servi Milonis.... quod suos quisqu

« dit-il, ce que tout maître eût voulu que ces « esclaves eussent fait en pareille occasion. » De même, lorsqu'on ne donne pas à un mercenaire tout l'argent qu'il demande, au lieu de lui dire, *je ne veux pas vous en donner davantage*, souvent on lui dit, par euphémisme, *je vous en donnerai davantage une autre fois, cela se trouvera : je chercherai les occasions de vous récompenser*, etc.

XVI. L'ANTIPHRASE.

L'EUPHÉMISME et l'ironie ont donné lieu aux grammairiens d'inventer une figure qu'ils appellent *antiphrase*, c'est-à-dire, *contre-vérité*. Par exemple : la mer Noire, sujette à de fréquents naufrages, et dont les bords étaient habités par des hommes extrêmement féroces, était appelée *Pont-Euxin*, c'est-à-dire, *mer favorable à ses hôtes, mer hospitalière*. C'est pourquoi Ovide a dit que le nom de cette mer était un menteur.

Quem tenet Euxini, mendax cognomine, littus.

Et ailleurs :

Pontus Euxini falso nomine dictus.

Sanctius et quelques autres ne veulent point mettre l'antiphrase au rang des figures. Il y a en effet je ne sais quoi d'opposé à l'ordre naturel, de nommer une chose par son contraire, d'appeler *lumineux* un objet parce qu'il est obscur ; l'antiphrase ne satisfait pas l'esprit.

Malgré les mauvaises qualités des objets, les

---

servos in tali re facere voluisset. *Cic. pro Milone, num.* 29.

anciens, qui personifiaient tout, leur donnaient quelquefois des noms flatteurs, comme pour se les rendre favorables, ou pour se faire un bon augure, un bon présage.

Ainsi c'était par euphémisme, par superstition, et non par antiphrase, que ceux qui allaient à la mer que nous appelons aujourd'hui *la mer Noire*, la nommaient *mer hospitalière*, c'est-à-dire, mer qui ne nous sera point funeste, qui nous sera propice, où nous serons bien reçus; mer qui sera pour nous une mer hospitalière, quoiqu'elle soit communément pour les autres une mer funeste.

Les trois déesses infernales, filles de l'Erèbe et de la Nuit, qui, selon la fable, filent la trame de nos jours, étaient appelées *les Parques*, de l'adjectif *parcus*, *quia parcè nobis vitam tribuunt*. Chacun trouve qu'elles ne lui filent pas assez des jours. D'autres disent qu'elles ont été ainsi appelées, parce que leurs fonctions sont partagées; *Parcæ quasi partitæ*.

Cloto colum retinet, Lachesis net, et Atropos occat.

Ce n'est donc point par antiphrase, *quia nemini parcunt*, qu'elles ont été appelées *Parques*.

Les furies, Alecto, Tisiphone et Mégère ont été appelées *Euménides*, du grec *eumeneis*, *benevolæ*, douces, bienfaisantes. La commune opinion est que ce nom ne leur fut donné qu'après qu'elles eurent cessé de tourmenter Oreste, qui avait tué sa mère. Ce prince fut, dit-on, le premier qui les appela *Euménides*. Ce sentiment est adopté par le P. Sanadon. D'autres prétendent que les furies étaient appelées *Euménides* long-temps avant qu'Oreste vint au monde; mais d'ailleurs, cette aventure d'Oreste est remplie de tant de circonstances fabuleuses,

que j'aime mieux croire qu'on a appelé les furies *Euménides*, par euphémisme, pour se les rendre favorables. C'est ainsi qu'on traite tous les jours de *bonnes* et de *bienfaisantes* les personnes les plus aigres et les plus difficiles dont on veut apaiser l'emportement, ou obtenir quelque bienfait.

On dit encore qu'un bois sacré est appelé *lucus*, par antiphrase; car ces bois étaient fort sombres, et *lucus* vient de *lucere*, *luire*; mais si *lucus* vient de *lucere*, c'est par une raison contraire à l'antiphrase; car, comme il n'était pas permis, par respect, de couper de ces bois, ils étaient fort épais, et par conséquent fort sombres; ainsi le besoin, autant que la superstition, avait introduit l'usage d'y allumer des flambeaux.

Manes, les mânes, c'est-à-dire, les âmes des morts, et, dans un sens plus étendu, les habitants des enfers, est encore un mot qui a donné lieu à l'antiphrase. Ce mot vient de l'ancien adjectif *manus*, dont on se servait au lieu de *bonus*. Ceux qui priaient les mânes, les appelaient ainsi pour se les rendre favorables. *Vos ô mihi, manes este boni*; c'est ce que Virgile fait dire à Turnus. Ainsi tous les exemples dont on prétend autoriser l'antiphrase se rapportent ou à l'euphémisme, ou à l'ironie; comme quand on dit à Paris, *c'est une muette des halles*, c'est-à-dire, une femme qui chante pouilles, une vraie harengère des halles; *muette* est dit alors par ironie.

XVII. LA PÉRIPHRASE.

Quintilien met la Périphrase au rang des Tropes; en effet, puisque les Tropes tiennent la place des expressions propres, la périphrase est un Trope, car la périphrase tient la place ou d'un mot, ou d'une phrase.

Nous avons expliqué, dans la première partie de cette grammaire, ce que c'était qu'une phrase: c'est une expression, une manière de parler, un arrangement de mots qui fait un sens fini ou non fini.

La périphrase ou circonlocution est un assemblage de mots qui expriment en plusieurs paroles ce qu'on aurait pu dire en moins, et souvent en un seul mot. Par exemple: *le vainqueur de Darius*, au lieu de dire, *Alexandre*; *l'astre du jour*, pour dire *le soleil.*

On se sert de périphrase, ou par bienséance, ou pour un plus grand éclaircissement, ou pour l'ornement du discours, ou enfin par nécessité.

1° Par bienséance, lorsqu'on a recours à la périphrase pour envelopper les idées basses et peu honnêtes. Souvent aussi, au lieu de se servir d'une expression qui exciterait une image trop dure, on l'adoucit par une périphrase; comme nous l'avons remarqué dans l'euphémisme.

2° On se sert aussi de périphrases pour éclaircir ce qui est obscur; les définitions sont autant de périphrases : comme lorsqu'au lieu de dire *les Parques*, on dit *les trois déesses infernales, qui, selon la fable, filent la trame de nos jours.*

La Paraphrase.

Remarquez que quelquefois après qu'on a

expliqué, par une périphrase, un mot obscur ou peu connu, on développe plus au long la pensée d'un auteur, en ajoutant des réflexions ou des circonstances qu'il aurait pû ajouter lui-même; mais alors ces sortes d'explications plus amples et conformes au sens de l'auteur, sont ce qu'on appelle des *paraphrases* : la paraphrase est une espèce de commentaire; on reprend le discours de celui qui a déja parlé, on l'explique, on l'étend davantage en suivant toujours son esprit. Nous avons des paraphrases des pseaumes, du livre de Job, du nouveau Testament, etc. Nous avons aussi des paraphrases de l'Art poëtique d'Horace, etc. La périphrase ne fait que tenir la place d'un mot ou d'une expression; au fond, elle ne dit pas davantage : au lieu que la paraphrase ajoute d'autres pensées, elle explique, elle développe.

3° On se sert de périphrases pour l'ornement du discours, et surtout en poësie. Le génie de la poësie consiste à amuser l'imagination par des images qui au fond se réduisent souvent à une pensée que le discours ordinaire exprimerait avec plus de simplicité, mais d'une manière ou trop sèche ou trop basse; la périphrase poëtique présente la pensée sous une forme plus gracieuse ou plus noble : c'est ainsi qu'au lieu de dire simplement *à la pointe du jour*, les poëtes disent :

L'Aurore cependant au visage vermeil
Ouvrait dans l'Orient le palais du soleil :
La nuit en d'autres lieux portait ses voiles sombres
Les songes voltigeans fuyaient avec les ombres.

Madame Dacier commence le dix-septième livre de l'Odissée d'Homère par ce vers :

Dès que la belle aurore eut annoncé le jour.

Et ailleurs elle dit : « La brillante Aurore sor-
« tait à peine du sein de l'Océan, pour annon-
« cer aux dieux et aux hommes le retour du
« soleil. »

Pour dire que le jour finit, qu'il est tard, *advesperascit*, Virgile dit qu'on voit déja fumer de loin les cheminées ; que déja les ombres s'allongent et semblent tomber des montagnes.

Et jam summa procul villarum culmina fumant,
Majoresque cadunt altis de montibus umbræ.

Boileau a dit par imitation :

Les ombres cependant sur la ville épandues
Du faîte des maisons descendent dans les rues.

On pourra remarquer un plus grand nombre d'exemples pareils dans les auteurs. Je me contenterai d'observer ici qu'on ne doit se servir de périphrases que quand elles rendent le discours plus noble ou plus vif par le secours des images. Il faut éviter les périphrases qui ne présentent rien de nouveau, qui n'ajoutent aucune idée accessoire ; elles ne servent qu'à rendre le discours languissant : si, après avoir dit d'un homme accablé de remords, qu'*il est toujours triste*, vous vous servez de quelque périphrase qui ne dise autre chose, sinon que *cet homme est toujours sombre, rêveur, mélancolique, et de mauvaise humeur*, vous ne rendez guère votre discours plus vif par de telles expressions. M. Boileau, sur un sujet pareil, a fait, d'après Horace, une espèce de périphrase, qui tire tout son prix de la peinture dont elle occupe l'imagination du lecteur.

Ce fou rempli d'erreurs que le trouble accompagne,
Et malade à la ville ainsi qu'à la campagne,
En vain monte à cheval pour tromper son ennui,
Le chagrin monte en croupe et galoppe avec lui.

Le même poëte, au lieu de dire, *pendant que je suis encore jeune*, se sert de trois périphrases, qui expriment cette même pensée sous trois images différentes.

Tandis que, libre encor, malgré les destinées,
Mon corps n'est point courbé sous le faix des années;
Qu'on ne voit point mes pas sous l'âge chanceler,
Et qu'il reste à la Parque encor de quoi filer.

On doit aussi éviter les périphrases obscures et trop enflées (1). Celles qui ne servent ni à la clarté, ni à l'ornement du discours, sont défectueuses. C'est une inutilité désagréable qu'une périphrase à la suite d'une pensée vive, claire, solide et noble. L'esprit qui a été frappé d'une pensée bien exprimée, n'aime point à la retrouver sous d'autres formes moins agréables, qui ne lui apprennent rien de nouveau, ou rien qui l'intéresse. Après que le père des trois Horaces, dans l'exemple que j'ai déja rapporté, a dit : *qu'il mourût*, il devait en demeurer-là, et ne pas ajouter :

Ou qu'un beau désespoir enfin le secourût.

Marot, dans une de ses plus belles epîtres, raconte agréablement au roi François Ier le malheur qu'il a eu d'avoir été volé par son valet, qui lui avait pris son argent, ses habits et son cheval; ensuite il dit :

Et néanmoins ce que je vous en mande
N'est pour vous faire ou requête ou demande;
Je ne veux point tant de gens rassembler,
Qui n'ont souci autre que d'assembler;
Tant qu'ils vivront ils demanderont, eux;

(1) Ut cùm decorum habet, periphrasis, ita cùm in vitium incidit, *perissologia*. Dicitur: obstat enim quidquid non adjuvat. *Quint. Instit. Orat. l. VIII. cap. VI.*

Mais je commence à devenir honteux,
Et ne veux point à vos dons m'arrêter.
Je ne dis pas, si vous voulez rien prêter,
Que ne le prenne : il n'est point de prêteur
S'il veut prêter, qu'il ne fasse un depteur.
Et savez-vous, sire, comment je paie,
Nul ne le sait si premier ne l'essaie.
Vous me devrez, si je puis, de retour ;
Et vous ferai encore un bon tour ;
A celle fin qu'il n'y ait faute nulle,
Je vous ferai une belle cédule.
A vous payer, sans usure, il s'entend,
Quand on verra tout le monde content ;
Ou si voulez, à payer ce sera,
Quand votre los et renom cessera.

Voilà où le génie conduisit Marot, et voilà où l'art devait le faire arrêter : ce qu'il dit ensuite que *les deux princes lorrains le pleigeront* ; et encore :

Avisez donc, si vous avez désir
De rien prêter, vous me ferez plaisir.

Tout cela, dis-je, n'ajoute plus rien à la pensée : c'est ce que Cicéron appelle *verborum vel optimorum atque ornatissimorum sonitus inanis*. Que s'il y avait quelque chose de plus à dire, ce sont les douze derniers vers qui font un nouveau sens, et ne sont plus qu'une périphrase qui regarde l'emprunt.

Voilà le point principal de ma lettre ;
Vous savez tout il n'y faut plus rien mettre ;
Rien mettre las! Certes, et si ferai,
En ce faisant mon style j'enflerai,
Disant : O roi amoureux des neuf muses,
Roi, en qui sont leurs sciences infuses,
Roi, plus que Mars, d'honneur environné

Souvent la vivacité de l'imagination nous fait parler de manière que, quand nous venons ensuite à considérer de sang-froid l'arrangement dans lequel nous avons construit les mots dont nous nous sommes servis, nous trouvons que nous nous sommes écartés de l'ordre naturel, et de la manière dont les autres hommes construisent les mots quand ils veulent exprimer la même pensée : c'est un manque d'exactitude dans les modernes; mais les langues anciennes autorisent souvent ces transpositions : ainsi dans les anciens, la transposition dont nous parlons est une figure respectable qu'on appelle *hypallage*, c'est-à-dire, changement, transposition ou renversement de construction. Le besoin d'une certaine mesure dans les vers a souvent obligé les anciens poëtes d'avoir recours à ces façons de parler, et il faut convenir qu'elles ont quelquefois de la grâce : aussi les a-t-on élevées à la dignité d'expressions figurées; et en ceci les anciens l'emportent bien sur les modernes, à qui on ne fera de long-temps le même honneur.

Je vais ajouter encore ici quelques exemples de cette figure, pour la faire mieux connaître. Virgile fait dire à Didon :

Et cùm frigida mors animâ seduxerit artus.

Après que la froide mort aura séparé de mon âme les membres de mon corps, il est plus ordinaire de dire *aura séparé mon âme de mon corps* : le corps demeure, et l'âme le quitte; ainsi Servius, et la plupart des commentateurs, trouvent une hypallage dans ces paroles de Virgile.

Le même poëte, parlant d'Enée et de la Sibylle qui conduisit ce héros dans les enfers, dit :

Ibant obscuri solâ sub nocte per umbram.

Pour dire qu'ils marchaient tout seuls dans les ténèbres d'une nuit sombre. Servius et le Père de la Rue disent que c'est ici une hypallage pour, *ibant soli sub obscurâ nocte.*

Horace a dit :

Poculâ lethæos ut si ducentia somnos
traxerim.

Comme si j'avais bu les eaux qui amènent le sommeil du fleuve Léthé. Il était plus naturel de dire *pocula lethæa*, les eaux du fleuve Léthé.

Virgile a dit qu'*Enée ralluma des feux presque éteints*,

. . . . . Sopitos suscitat ignes.

Il n'y a point là d'hypallage ; car *sopitos*, selon la construction ordinaire, se rapporte à *ignes* ; mais quand, pour dire qu'*Enée ralluma sur l'autel d'Hercule le feu presque éteint*, Virgile s'exprime en ces termes :

. . . . . Herculeis sopitas ignibus aras
Excitat.

Alors il y a une hypallage ; car, selon la combinaison ordinaire, il aurait dit, *excitat ignes sopitos in aris herculeis*, id est, *Herculi sacris.*

Au livre XII, pour dire, *si au contraire Mars fait tourner la victoire de notre côté*, il s'exprime en ces termes :

Sin nostrum annuerit nobis victoria Martem.

Ce qui est une hypallage, selon Servius. *Hypallage : pro* sin noster Mars annuerit nobis victoriam : *nam Martem victoria comitatur.*

On peut aussi regarder comme une sorte d'hy-

pallage cette façon de parler selon laquelle on marque, par un adjectif, une circonstance qui est ordinairement exprimée par un adverbe ; c'est ainsi qu'au lieu de dire qu'*Enée renvoya promptement Achate*, Virgile dit :

. . . . . Rapidum ad naves præmittit Achated
Ascanio.

Rapidum est pour *promptement, en diligence*. *Age diversas*, c'est-à-dire, chassez-les çà et là.

Jamque ascendebant collem qui plurimus urbi
Imminet.

Plurimus, c'est-à-dire, *en long*, une colline qui domine, qui règne tout le long de la ville.

Medius, *summus*, *infimus* sont souvent employés en latin dans un sens que nous rendons par des adverbes, et de même *nullus* pour *non* : *memini*, *tametsi nullus moneas*, pour *non moneas*, comme Donat l'a remarqué.

Par tous ces exemples, on peut observer :

1° Qu'il ne faut point que l'hypallage apporte de l'obscurité ou de l'équivoque à la pensée. Il faut toujours qu'au travers du dérangement de construction le fond de la pensée puisse être aussi facilement démêlé que si l'on se fût servi de l'arrangement ordinaire. On ne doit parler que pour être entendu par ceux qui connaissent le génie d'une langue.

2° Ainsi quand la construction est équivoque ou que les paroles expriment un sens contraire à ce que l'auteur a voulu dire, on doit convenir qu'il y a équivoque, que l'auteur a fait un contre-sens, et qu'en un mot il s'est mal exprimé. Les anciens étaient hommes, et par conséquent sujets à faire des fautes comme nous. Il y a de la petitesse et une sorte de fanatisme

à recourir aux figures pour excuser des expressions qu'ils condamnent eux-mêmes, et que leurs contemporains ont souvent condamnées. L'hypallage ne prête pas son nom aux contresens et aux équivoques; autrement tout serait confondu, et cette figure deviendrait un asile pour l'erreur et l'obscurité.

L'hypallage ne se fait que quand on ne suit point dans les mots l'arrangement établi dans une langue; mais il ne faut point juger de l'arrangement et de la signification des mots d'une langue par l'usage établi en une autre langue pour exprimer la même pensée. Nous disons en français, *je me repens, je m'afflige de ma faute: je* est le sujet de la proposition, c'est le nominatif du verbe. En latin, on prend un autre tour, les termes de la proposition ont un autre arrangement, *je* devient le terme de l'action; ainsi, selon la destination des cas, *je* se met à l'accusatif: *le souvenir de ma faute m'afflige, m'affecte de repentir*, tel est le tour latin, *pœnitet me culpœ*, c'est-à-dire, *recordatio, ratio, respectus, vitium, negotium, factum*, ou *malum culpœ pœnitet me*. Phèdre a dit, *malis nequitiæ* pour *nequitiâ*; *res cibi* pour *cibus*. Voyez les observations que nous avons faites sur ce sujet dans la syntaxe.

Il n'y a donc point d'hypallage dans *pœnitet me culpœ*, ni dans les autres façons de parler semblables: je ne crois pas non plus, quoi qu'en disent les commentateurs d'Horace, qu'il y ait une hypallage dans ces vers de l'ode XVII du livre premier:

> Velox amœnum sæpè Lucretilem
> Mutat Lycæo Faunus.

C'est-à-dire, que Faune prend souvent en

échange le Lucrétile pour le Lycée ; il vient souvent habiter le Lucrétile auprès de la maison de campagne d'Horace, et quitte pour cela le Lycée, sa demeure ordinaire. Tel est le sens d'Horace, *comme la suite de l'ode le donne nécessairement à entendre.* Ce sont les paroles du P. Sanadon (1), qui trouve dans cette façon de parler *une vraie hypallage ou un renversement de construction.*

Mais il me paraît que c'est juger du latin par le français, que de trouver une hypallage dans ces paroles d'Horace : *Lucretilem mutat Lycæo Faunus.* On commence par attacher à *mutare* la même idée que nous attachons à notre verbe *changer ; donner ce qu'on a pour ce qu'on n'a pas ;* ensuite, sans avoir égard à la phrase latine, on traduit, *Faune change le Lucrétile pour le Lycée ;* et comme cette expression signifie en français que Faune passe du Lucrétile au Lycée, et non du Lycée au Lucrétile, ce qui est pourtant ce qu'on sait bien qu'Horace a voulu dire, on est obligé de recourir à l'hypallage pour sauver le contre-sens que le français seul présente. Mais le renversement de construction ne doit jamais renverser le sens, comme je viens de le remarquer ; c'est la phrase même, et non la suite du discours, qui doit faire entendre la pensée ; si ce n'est dans toute son étendue, c'est au moins dans ce qu'elle présente d'abord à l'esprit de ceux qui savent la langue.

Jugeons donc du latin par le latin même, et nous ne trouverons ici ni contre-sens, ni hypal-

(1) Voyez les remarques du P. Sanadon à l'occasion de *Lucana mutet pascuis*, vers 28 de l'Ode *Ibis liburnis.* Poésies d'Horace, tom. 1. p. 175.

lage ;

lage; nous ne verrons qu'une phrase latine fort ordinaire en prose et en vers.

On dit en latin *donare munera alicui*, donner des présents à quelqu'un, et l'on dit aussi *donare aliquem munere*, gratifier quelqu'un d'un présent, lui faire un présent : on dit également *circumdare urbem mœnibus*, et *circumdare mœnia urbi*; de même on se sert de *mutare*, soit pour donner, soit pour prendre une chose au lieu d'une autre.

Muto, disent les étymologistes, vient de *motu* : *mutare* quasi *motare*. L'ancienne manière d'acquérir ce qu'on n'avait pas se faisait par des échanges; de là *muto* signifie également *acheter* ou *vendre*, *prendre* ou *donner* quelque chose au lieu d'une autre; *emo* aut *vendo*, dit Martinius, et il cite Columelle, qui a dit *porcus lacteus ære mutandus est*, il faut acheter un cochon de lait.

Ainsi, *mutat Lucretilem*, signifie vient prendre, vient posséder, vient habiter le Lucrétile; il achète, pour ainsi dire, le Lucrétile par le Lycée.

M. Dacier, sur ce passage d'Horace, remarque qu'*Horace parle souvent de même, et je sais bien*, ajoute-t-il, *que quelques historiens l'ont imité*.

Lorsque Ovide fait dire à Médée qu'elle voudrait avoir acheté Jason pour toutes les richesses de l'univers, il se sert de *mutare*.

Quemque ego cum rebus quas totus possidet orbis
Æsonidem mutâsse velim.

Où vous voyez que, comme Horace, Ovide emploie *mutare* dans le sens d'*acquérir ce qu'on n'a pas, de prendre, d'acheter une chose en en donnant une autre*. Le Père Sanadon remarque qu'Horace s'est souvent servi de *mutare* en ce sens, *mutavit lugubre sagum punico*, pour *pu-*

nicum sagum lugubri ; mutet lucana calabris pascuis, pour *calabra pascua lucanis ; mutat uvam strigili*, pour *strigilim uvâ.*

L'usage de *mutare aliquid aliquâ re*, dans le sens de *prendre en échange*, est trop fréquent pour être autre chose qu'une phrase latine ; comme *donare aliquem aliquâ re*, gratifier quelqu'un de quelque chose ; et *circumdare mœnia urbi*, donner des murailles à une ville tout autour, c'est-à-dire, entourer une ville de murailles. L'hypallage ne se met pas ainsi à tous les jours.

XIX. L'ONOMATOPÉE.

L'ONOMATOPÉE est une figure par laquelle un mot imite le son naturel de ce qu'il signifie. On réduit sous cette figure les mots formés par imitation du son ; comme le *glouglou de la bouteille* : *le cliquetis*, c'est-à dire le bruit que font les boucliers, les épées, et les autres armes en se choquant. Le *trictrac*, qu'on appelait autrefois *tictac*, sorte de jeu assez commun, ainsi nommé du bruit que font les dames et les dés dont on se sert à ce jeu : *Tinnitus æris*, tintement ; c'est le son clair et aigu des métaux. *Bilbire*, *bilbit amphora*, la petite bouteille fait glouglou ; on le dit d'une petite bouteille dont le goulot est étroit. *Taratantara ;* c'est le bruit de la trompette.

At tuba terribili sonitu taratantara dixit.

C'est un ancien vers d'Ennius, au rapport de Servius. Virgile en a changé le dernier hémistiche, qu'il n'a pas trouvé assez digne de la poésie épique ; voyez Servius sur ce vers de Virgile :

At tuba terribilem sonitum procul ære canoro
Increpuit.

Cachinnus, c'est un rire immodéré. *Cachinno*, *onis*, se dit d'un homme qui rit sans retenue : ces deux mots sont formés du son ou du bruit que l'on entend quand quelqu'un rit avec éclat.

Il y a aussi plusieurs mots qui expriment le cri des animaux, comme *bêler*, qui se dit des brebis.

Baubari, aboyer, se dit des gros chiens. *Latrare*, aboyer, hurler ; c'est le mot générique. *Mutire*, parler entre les dents, murmurer, gronder, comme les chiens : *mu* canum est, undè *mutire*, dit Charisius.

Les noms de plusieurs animaux sont tirés de leurs cris, surtout dans les langues originales.

Upupa, huppe, oiseau.
Cuculus, qu'on prononçait *coucoulous*, un coucou, oiseau.
Hirundo, une hirondelle.
Ulula, chouette.
Bubo, hibou.
Graculus, un choucas, espèce de corneille.
Gallina, une poule.

Cette figure n'est point un Trope, puisque le mot se prend dans le sens propre ; mais j'ai cru qu'il n'était pas inutile de la remarquer ici.

XX. *Qu'un même mot peut être doublement figuré.*

Il est à observer que souvent un mot est doublement figuré, c'est-à-dire, qu'en un certain sens il appartient à un certain Trope, et qu'en un autre sens il peut être rangé sous un autre

Trope. On peut avoir fait cette remarque dans quelques exemples que j'ai déja rapportés. Quand Virgile dit de Bitias, que *pleno se proluit auro*, *auro* se prend d'abord pour la coupe; c'est une synecdoque de la matière pour la chose qui en est faite; ensuite la coupe se prend pour la liqueur qui était contenue dans cette coupe; c'est un emétonymie du contenant pour le contenu.

Nota, marque, signe, se dit en général de tout ce qui sert à faire connaître ou remarquer quelque chose; mais lorsque *nota* (*note*), se prend pour *dedecus*, marque d'infamie, tache dans la réputation, comme quand on dit d'un militaire, *il s'est enfui en une telle occasion, c'est une note*; il y a une métaphore et une synecdoque dans cette façon de parler.

Il y a métaphore, puisque cette *note* n'est pas une marque réelle, ou un signe sensible qui soit sur la personne dont on parle; ce n'est que par comparaison qu'on se sert de ce mot; on donne à *note* un sens spirituel et métaphorique.

Il y a synecdoque, puisque *note* est restreint à la signification particulière de *tache*, dedecus.

Lorsque, pour dire qu'il faut faire pénitence et réprimer ses passions, on dit qu'il *faut mortifier la chair*, c'est une expression figurée qui peut se rapporter à la synecdoque et à la métaphore. *Chair* ne se prend point alors dans le sens propre, ni dans toute son étendue; il se prend pour le corps humain, et surtout pour les passions, les sens: ainsi c'est une synecdoque: mais *mortifier* est un terme métaphorique; on veut dire qu'il faut éloigner de nous toutes les délicatesses sensibles; qu'il faut punir notre corps, le sevrer de ce qui le flatte, afin d'affaiblir l'appétit charnel, la convoitise, les passions, les soumettre à l'esprit, et pour ainsi dire les faire mourir.

Le changement d'état par lequel un citoyen romain perdait sa liberté, ou allait en exil, ou changeait de famille, s'appelait *capitis minutio*, diminution de tête : c'est encore une expression métaphorique qui peut aussi être rapportée à la synecdoque. Je crois qu'en ces occasions, on peut s'épargner la peine d'une exactitude trop recherchée, et qu'il suffit de remarquer que l'expression est figurée, et la ranger sous l'espèce de Trope auquel elle a le plus de rapport.

XXI. *De la subordination des Tropes, ou du rang qu'ils doivent tenir les uns à l'égard des autres, et de leurs caractères particuliers.*

Quintilien dit (1) que les grammairiens, aussi-bien que les philosophes, disputent beaucoup entre eux pour savoir combien il y a de différentes classes de Tropes, combien chaque classe renferme d'espèces particulières, et enfin, quel est l'ordre qu'on doit garder entre ces classes et ces espèces.

Vossius soutient qu'il n'y a que quatre Tropes principaux, qui sont la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie : les autres, à ce qu'il prétend, se rapportent à ceux-là, comme les espèces aux genres ; mais toutes ces discussions sont assez inutiles dans la pratique, et il ne faut point s'amuser à des recherches qui souvent n'ont aucun objet certain.

Toutes les fois qu'il y a de la différence dans le rapport naturel qui donne lieu à la significa-

(1) Circa quem (tropum) inexplicabilis, et grammaticis inter ipsos, et philosophis pugna est, quæ sint genera, quæ species, quis numerus, quis cui subjiciatur. *Quint. Inst. Orat. Lib. VIII. c. VI.*

tion empruntée, on peut dire que l'expression qui est fondée sur ce rapport appartient à un Trope particulier.

C'est le rapport de ressemblance qui est le fondement de la catachrèse et de la métaphore : on dit au propre *une feuille d'arbre*, et, par catachrèse, *une feuille de papier*, parce qu'une feuille de papier est à peu près aussi mince qu'une feuille d'arbre. La catachrèse est la première espèce de métaphore. On a recours à la catachrèse par nécessité, quand on ne trouve point de mot propre pour exprimer ce qu'on veut dire. Les autres espèces de métaphores se font par d'autres mouvements de l'imagination qui ont toujours la ressemblance pour fondement.

L'ironie, au contraire, est fondée sur un rapport d'opposition, de contrariété, de différence, et, pour ainsi dire, sur le contraste qu'il y a, ou que nous imaginons entre un objet et un autre ; c'est ainsi que Boileau a dit, *Quinault est un Virgile.*

La métonymie et la synecdoque, aussi-bien que les figures qui ne sont que des espèces de l'une ou de l'autre, sont fondées sur quelque autre sorte de rapport, qui n'est ni un rapport de ressemblance, ni un rapport du contraire. Tel est, par exemple, le rapport de la cause à l'effet : ainsi, dans la métonymie et dans la synecdoque, les objets ne sont considérés ni comme semblables, ni comme contraires ; on les regarde seulement comme ayant entre eux quelque relation, quelque liaison, quelque sorte d'union ; mais il y a cette différence, que, dans la métonymie, l'union n'empêche pas qu'une chose ne subsiste indépendamment d'une autre ; au lieu que, dans la synecdoque, les objets dont l'un est dit pour l'autre ont une liaison plus dé-

pendante, comme nous l'avons déja remarqué, l'un est compris sous le nom de l'autre, ils forment un ensemble, un tout. Par exemple, quand je dis de quelqu'un qu'*il a lu Cicéron, Horace, Virgile*, au lieu de dire, *les ouvrages de Cicéron*, etc., je prends la cause pour l'effet; c'est le rapport qu'il y a entre un auteur et son livre, qui est le fondement de cette façon de parler, voilà une relation; mais le livre subsiste sans son auteur, et ne forme pas un tout avec lui : au lieu que, lorsque je dis *cent voiles* pour *cent vaisseaux*, je prends la partie pour le tout, les voiles sont nécessaires à un vaisseau. Il en est de même quand je dis qu'on *a payé tant par tête*, la tête est une partie essentielle à l'homme. Enfin, dans la synecdoque, il y a plus d'union et de dépendance entre les objets dont le nom de l'un se met pour le nom de l'autre, qu'il n'y en a dans la métonymie.

L'allusion se sert de toutes les sortes de relations; peu lui importe que les termes conviennent ou ne conviennent pas entre eux, pourvu que, par la liaison qu'il y a entre les idées accessoires, ils réveillent celle qu'on a eu dessein de réveiller. Les circonstances qui accompagnent le sens littéral des mots dont on se sert dans l'allusion, nous font connaître que ce sens littéral n'est pas celui qu'on a eu dessein d'exciter dans notre esprit, et nous dévoilent facilement le sens figuré qu'on a voulu nous faire entendre.

L'euphémisme est une espèce d'allusion, avec cette différence, qu'on cherche à éviter les mots qui pourraient exciter quelque idée triste, dure, ou contraire à la bienséance.

Enfin chaque espèce de Trope a son caractère propre qui le distingue d'un autre, comme il a

été facile de le remarquer par les observations qui ont été faites sur chaque Trope en particulier. Les personnes qui trouveront ces observations ou trop abstraites, ou peu utiles dans la pratique, pourront se contenter de bien sentir, par les exemples, la différence qu'il y a d'un Trope à un autre. Les exemples les mèneront insensiblement aux observations.

XXII. 1° *Des Tropes dont on n'a point parlé.* 2° *Variété dans la dénomination des Tropes.*

1° Comme les figures ne sont que des manières de parler qui ont un caractère particulier auquel on a donné un nom ; que d'ailleurs chaque sorte de figure peut être variée en plusieurs manières différentes, il est évident que, si l'on vient à observer chacune de ces manières, et à leur donner des noms particuliers, on en fera autant de figures. De là les noms de *mimesis*, *apophasis*, *cataphasis*, *asteismus*, *mycterismus*, *charientismus*, *diasyrmus*, *sarcasmus*, et autres pareils qu'on ne trouve guère que dans les ouvrages de ceux qui les ont imaginés.

Les expressions figurées qui ont donné lieu à ces sortes de noms peuvent aisément être réduites sous quelqu'une des classes de Tropes dont j'ai déja parlé. Le *sarcasme*, par exemple, n'est autre chose qu'une ironie faite avec aigreur et avec emportement (1). On trouve l'infini partout ; mais, quand une fois on est parvenu au point de division où ce qu'on divise

(1) Est autem sarcasmus hostilis irrisio.... cum quis morsis labris subsannat alium... irrisioque fiat diductis labris, ostensâque dentium carne. *Vossius, Inst. Orat. Lib. IV. cap. XIII.* De Sarcasmo.

n'est plus palpable, c'est perdre son temps et sa peine que de s'amuser à diviser.

2° Les auteurs donnent quelquefois des noms différents à la même espèce d'expression figurée; je veux dire, que l'on appelle *hypallage* ce qu'un autre nomme *métonymie*: les noms de ces sortes de figures étant arbitraires, et quelques-uns ayant beaucoup de rapport à d'autres, selon leur étymologie, il n'est pas étonnant qu'on les ait souvent confondus. Aristote donne le nom de métaphore à la plupart des Tropes qui ont aujourd'hui des noms particuliers. *Aristoteles ista omnia translationes vocat.* Cicéron remarque aussi que les rhéteurs nomment *hypallage* la même figure que les grammairiens appellent *métonymie* (1). Aujourd'hui que ces dénominations sont plus déterminées, on doit se conformer sur ce point à l'usage ordinaire des grammairiens et des rhéteurs. Un de nos poëtes a dit :

Leurs cris remplissent l'air de leurs tendres souhaits.

Selon la construction ordinaire, on dirait plutôt que ce sont les souhaits qui font pousser des cris qui retentissent dans les airs. L'auteur du dictionnaire néologique donne à cette expression le nom de *métathèse*; les façons de parler semblables qu'on trouve dans les anciens sont appelées des hypallages : le mot de *métathèse* n'est guère d'usage que lorsqu'il s'agit d'une transposition de lettres (2).

---

(1) Hanc hypallagen rethores, quia quasi summutantur verba pro verbis; metonymiam grammatici vocant, quòd nomina transferuntur. *Cic. Orat. n.* 93. *abit.* 27.

(2) *Metathesis*, mutatio, seu transpositio litteræ. ut *Evandre* pro *Evander*; *Tymbre* pro *Tymber*. Isidor. Liv. I. cap. XXXIV.

Metathesis (apud rethores), est figura quæ mittit

M. Gibert nous fournit encore un bel exemple de cette variété dans les dénominations des figures ; il appelle *métaphore* (1) ce que Quintilien (2) et les autres nomment *antonomase*. « Il « y a, dit M. Gibert, quatre espèces de méta- « phores : la première emprunte le nom du « genre pour le donner à l'espèce, comme quand

---

animos judicum in res præteritas aut futuras, hoc modo : *Revocate mentes ad spectaculum expugnatæ miseræ civitatis*, etc. in futurum autem est anticipatio eorum quæ dicturus est adversarius. *Idem. Lib. II. cap. XXI.*

(1) M. Gibert a suivi, en ce point, la division d'Aristote ; il ne s'est écarté de ce philosophe que dans les exemples. Voici les paroles d'Aristote dans sa Poétique, ch. XXI, et selon M. Dacier, ch. XXII. Je me servirai de la traduction de M. Dacier.

« La métaphore, dit Aristote, est un transport d'un « nom qu'on tire de sa signification ordinaire. Il y a « quatre sortes de métaphores : celle du genre à l'es- « pèce ; celle de l'espèce au genre ; celle de l'espèce à « l'espèce, et celle qui est fondée sur l'analogie. J'ap- « pelle métaphore du genre à l'espèce, comme ce vers « d'Homère : *Mon vaisseau s'est arrêté loin de la ville* « *dans le port*. Car le mot *s'arrêter* est un terme géné- « rique, et il l'a appliqué à l'espèce pour dire *être* « *dans le port*. »

Voici la remarque que M. Dacier fait ensuite sur ces paroles d'Aristote : « Quelques anciens, dit-il, ont « condamné Aristote de ce qu'il a mis sous le nom de « *métaphore* les deux premières, qui ne sont propre- « ment que des *synecdoques* ; mais Aristote parle en « général, et il écrivait dans un temps où l'on n'avait « pas encore raffiné sur les figures, pour les distinguer, « et pour leur donner à chacune le nom qui en aurait « mieux expliqué la nature. »

(2) *Antonomasia*, quæ aliquid pro nomine ponit, poëtis frequentissima.... Oratoribus etiam si rarus ejus rei, non nullus tamen usus est : nam ut Tydiden et Peliden non dixerint, ita dixerunt eversorem Carthaginis et Numantiæ pro Scipione ; et romanæ eloquentiæ principem pro Cicerone posuisse non dubitent. *Quint. Institution. Orat. Lib. VIII. cap. VI.*

« on dit, l'*orateur* pour *Cicéron*, ou le *philosophe* « pour *Aristote*. » Ce sont-là cependant les exemples ordinaires que les rhéteurs donnent de l'antonomase; mais, après tout, le nom ne fait rien à la chose : le principal est de remarquer que l'expression est figurée, et en quoi elle est figurée.

XXIII. *Que l'usage et l'abus des Tropes sont de tous les temps et de toutes les langues.*

Une même cause, dans les mêmes circonstances, produit des effets semblables. Dans tous les temps et dans tous les lieux où il y a eu des hommes, il y a eu de l'imagination, des passions, des idées accessoires, et par conséquent des Tropes.

Il y a eu des Tropes dans la langue des Chaldéens, dans celle des Egyptiens, dans celle des Grecs et dans celle des Latins : on en fait usage aujourd'hui parmi les peuples même les plus barbares, parce qu'en un mot ces peuples sont des hommes, ils ont de l'imagination et des idées accessoires.

Il est vrai que telle expression figurée en particulier n'a pas été en usage partout; mais partout il y a eu des expressions figurées. Quoique la nature soit uniforme dans le fond des choses, il y a une variété infinie dans l'exécution, dans l'application, dans les circonstances, dans les manières.

Ainsi nous nous servons de Tropes, non parce que les anciens s'en sont servis, mais parce que nous sommes hommes comme eux.

Il est difficile, en parlant et en écrivant, d'apporter toujours l'attention et le discernement

nécessaires pour rejeter les idées accessoires qui qui ne conviennent point au sujet, aux circonstances, et aux idées principales que l'on met en œuvre : de là il est arrivé, dans tous les temps, que les écrivains se sont quelquefois servis d'expressions figurées, qui ne doivent pas être prises pour modèles.

Les règles ne doivent point être faites sur l'ouvrage d'un particulier, elles doivent être puisées dans le bon sens et dans la nature; et alors quiconque s'en éloigne ne doit point être imité en ce point. Si l'on veut former le goût des jeunes gens, on doit leur faire remarquer les défauts, aussi-bien que les beautés des auteurs qu'on leur fait lire. Il est plus facile d'admirer, j'en conviens; mais une critique sage, éclairée, exempte de passion et de fanatisme, est bien plus utile.

Ainsi l'on peut dire que chaque siècle a pu avoir ses critiques et son *dictionnaire néologique*. Si quelques personnes disent aujourd'hui avec raison, ou sans fondement, qu'*il règne dans le langage une affectation puérile; que le style frivole et recherché passe jusqu'aux tribunaux les plus graves*, Cicéron a fait la même plainte de son temps. *Est enim quoddam etiam insigne et florens orationis, pictum, et expolitum genus, in quo omnes verborum, omnes sententiarum illigantur lepores. Hoc totum è Sophistarum fontibus defluxit in forum*, etc.

« Au plus beau siècle de Rome, c'est-à-dire, « au siècle de Jules-César et d'Auguste, un « auteur a dit *infantes statuas*, pour dire des « statues nouvellement faites; un autre, que « Jupiter *crachait* la neige sur les Alpes : »

Jupiter hibernâ canâ nive conspuit Alpes.

Horace se moque de l'un et de l'autre de ces

auteurs ; mais il n'a pas été exempt lui-même des fautes qu'il a reprochées à ses contemporains. *Il ne reste* à la plupart des commentateurs *d'autre liberté que pour louer, pour admirer, pour adorer ;* mais ceux qui font usage de leurs lumières, et qui ne se conduisent point par *une prévention aveugle, désapprouvent certains vers lyriques dont la cadence n'est point assez châtiée.* Ce sont les termes du P. Sanadon : *j'ai relevé en plusieurs endroits*, poursuit-il, *des pensées, des sentiments, des tours et des expressions qui m'ont paru répréhensibles.*

Quintilien, après avoir repris dans les anciens quelques métaphores défectueuses, dit que ceux qui sont instruits du bon et du mauvais usage des figures ne trouveront que trop d'exemples à reprendre : *Quorum exempla nimiùm frequenter reprendet, qui sciverit hæc vitia esse.*

Au reste, les fautes qui regardent les mots ne sont pas celles que l'on doit remarquer avec le plus de soin : il est bien plus utile d'observer celles qui pèchent contre la conduite, contre la justesse du raisonnement, contre la probité, la droiture et les bonnes mœurs. Il serait à souhaiter que les exemples de ces dernières sortes de fautes fussent moins rares, ou plutôt qu'ils fussent inconnus.

TROISIÈME PARTIE.

Des autres sens dans lesquels un même mot peut être employé dans le discours.

Outre les Tropes dont nous venons de parler et dont les grammairiens et les rhéteurs traitent ordinairement, il y a encore d'autres sens dans lesquels les mots peuvent être employés, et ces sens sont la plupart autant d'autres différentes sortes de Tropes : il me paraît qu'il est très-utile de les connaître, pour mettre de l'ordre dans les pensées, pour rendre raison du discours, et pour bien entendre les auteurs. C'est ce qui va faire la matière de cette troisième partie.

I. *Substantifs pris adjectivement; adjectifs pris substantivement; substantifs et adjectifs pris adverbialement.*

Un nom substantif se prend quelquefois adjectivement, c'est-à-dire, dans le sens d'un attribut. Par exemple, *un père est toujours père*, cela veut dire qu'un père est toujours tendre pour ses enfans, et que, malgré leurs mauvais procédés, il a toujours des sentiments de père à leur égard; alors ces substantifs se construisent comme de véritables adjectifs. « Dieu est notre « ressource, notre lumière, notre vie, notre « soutien, notre tout. L'homme n'est qu'un « néant. Etes-vous prince? êtes-vous roi? êtes-« vous avocat? » Alors *prince*, *roi*, *avocat*, sont adjectifs.

Cette remarque sert à décider la question que font les grammairiens, savoir si ces mots *roi*, *reine*, *père*, *mère*, etc. sont substantifs ou adjectifs; ils sont l'un et l'autre, suivant l'usage qu'on en fait. Quand ils sont le sujet de la proposition, ils sont pris substantivement; quand ils sont l'attribut de la proposition, ils sont pris adjectivement. Quand je dis *le roi aime le peuple, la reine a de la piété : roi, reine* sont des substantifs qui marquent un tel roi et une telle reine en particulier; ou, comme parlent les philosophes, ces mots marquent alors un individu qui est roi; mais quand je dis que *Louis quinze est roi, roi* est pris alors adjectivement; je dis de Louis qu'il est revêtu de la puissance royale.

Il y a quelques noms substantifs latins qui sont quelquefois pris adjectivement, par métonymie, par synecdoque ou par antonomase. *Scelus*, crime, se dit d'un scélérat, d'un homme qui est, pour ainsi dire, le crime même : *scelus quemnam hic laudat?* Le scélérat de qui parle-t-il? *Ubi illic est scelus qui me perdidit?* Où est ce scélérat qui m'a perdu? où vous voyez que *scelus* se construit avec *illic*, qui est un masculin; car selon les anciens grammairiens, on disait autrefois *illic*, *illæc*, *illuc*, au lieu de *ille*, *illa*, *illud*; la construction se fait alors selon le sens, c'est-à-dire, par rapport à la personne dont on parle, et non selon le mot qui est neutre.

Carcer, prison, se dit aussi par métonymie de celui qui mérite la prison. *Ain tandem carcer?* Que dis-tu, malheureux? C'est peut-être dans le même sens qu'Enée, dans Virgile, parlant des Grecs à l'occasion de la fourberie de Sinon, dit : *et crimine ab uno disce omnes.* Ce que nous ne saurions rendre en français en

conservant le même tour, *un seul fourbe, une seule de leurs fourberies vous fera connaître le caractère de tous les Grecs.* Térence a dit, *unum cognôris, omnes nôris.*

Naxa, æ, est un substantif qui, dans le sens propre, signifie faute, peine, dommage, de *nocere*. Il est dit, dans les instituts de Justinien, que ce mot se prend pour l'esclave même qui a fait le dommage. *Noxa autem est ipsum corpus quod nocuit, id est, servus* (*noxius*). Ce mot n'est pourtant pas d'un usage ordinaire en ce sens, dans la langue latine.

Un adjectif se prend aussi quelquefois substantivement, c'est-à-dire, qu'un mot qui est ordinairement attribut est quelquefois sujet dans une proposition; ce qui ne peut arriver que parce qu'il y a alors quelque autre nom sous-entendu qui est dans l'esprit. Par exemple, *le vrai persuade*, c'est-à-dire, ce qui est vrai, l'*être vrai*, ou la vérité. *Le tout-puissant vengera les faibles qu'on opprime*, c'est-à-dire, Dieu qui est tout-puissant, vengera les hommes faibles.

Nous avons vu, dans les préliminaires de la syntaxe, que l'adverbe est un mot qui renferme la préposition et le nom qui la détermine. La préposition marque une circonstance générale, qui est ensuite déterminée par le nom qui suit la préposition, selon l'ordre des idées : or l'adverbe renfermant la préposition et le nom, il marque une circonstance particulière du sujet, ou de l'attribut de la proposition : *sapienter*, avec sagesse, avec jugement; *sæpè*, souvent, en plusieurs occasions; *ubi*, où, en quel lieu, en quel endroit; *ibi*, là, en cet endroit-là.

Il y a quelques noms substantifs qui sont pris adverbialement, c'est-à-dire, qu'ils n'entrent dans une proposition que pour marquer une cir-

sonstance du sujet ou de l'attribut, en vertu de quelque préposition sous-entendue. Par exemple, *domi*, à la maison, au lieu de la demeure. *Videt nuptias domi apparari*, elle voit qu'on se prépare chez nous à la noce ; *domi* marque la circonstance du lieu où l'on se préparait à la noce : on sous-entend, *in ædibus domi*, dans les appartements de la maison, de la demeure ; ou bien, *in aliquo loco domi*. Plaute a exprimé *ædes ; omnes domi per ædes*, de chambre en chambre, d'appartement en appartement.

Quand *domi* est opposé à *belli* ou *militiæ*, on sous-entend *in rebus ;* Cicéron l'a exprimé, *quibuscumque rebus vel belli, vel domi ;* alors *domi* se prend pour *la patrie*, *la ville*, et selon notre manière de parler, pour *la paix*, *le temps de la paix*. Nous avons parlé ailleurs de ces sortes d'ellipses.

Oppidò se prend aussi adverbialement, comme nous l'avons remarqué plus haut. Quand on sait une fois la raison des terminaisons de ces sortes de mots, on peut se contenter de dire que ce sont des substantifs pris adverbialement.

Les adjectifs se prennent aussi fort souvent adverbialement, comme je l'ai remarqué en parlant des adverbes. Par exemple, *parler haut*, *parler bas*, *parler grec et latin*, græcè et latinè loqui : *penser juste*, *sentir bon*, *sentir mauvais*, *marcher vîte*, *voir clair*, *frapper fort*, etc.

Ces adjectifs sont alors au neutre, et c'est une imitation des Latins : *Transversa tuentibus hircis : hircis tuentibus ad negotia transversa*. *Recens* est très-usité dans les bons auteurs, au lieu de *recenter*, qui ne se trouve que dans les auteurs de la moyenne latinité : *Sole recens orto : puerum recens natum reperire*. Dans ces occasions, il faut sous-entendre la préposition *ad*,

[illegible] comme nous [illegible], à [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

Ainsi quand [illegible] [illegible] sous-entendre [illegible] ad-jectif ou sous-entend un mot [illegible] nego-tium, spatium tempus [illegible], etc.

II. *Sens déterminé, sens indéterminé.*

Chaque mot a une certaine signification dans le discours, autrement il ne signifierait rien; mais ce sens, quoique déterminé, ne marque pas toujours précisément un tel individu, un tel particulier: ainsi on appelle *sens indéterminé*, ou *indéfini*, celui qui marque une idée vague, une pensée générale, qu'on ne fait point tomber sur un objet particulier. Par exemple, *on croit, on dit*, ces termes ne désignent personne en particulier qui croie ou qui dise: c'est le sens indéterminé, c'est-à-dire, que ces mots ne marquent point un tel particulier de qui l'on dise *qu'il croit*, ou *qu'il dit*.

Au contraire le sens déterminé tombe sur un objet particulier; il désigne une ou plusieurs personnes, une ou plusieurs choses, comme *les Cartésiens croient que les animaux sont des machines; Cicéron dit, dans ses offices, que la bonne foi est le lien de la société.*

On peut rapporter ici *le sens étendu* et le *sens*

étroit. Il y a bien des propositions qui sont vraies dans un sens étendu, *latè*; et fausses, lorsque les mots en sont pris à la rigueur, *strictè* : nous en donnerons des exemples en parlant du sens littéral.

III. *Sens actif, sens passif, sens neutre.*

Actif vient de *agere*, pousser, agir, faire. Un mot est pris dans un sens actif, quand il marque que l'objet qu'il exprime, ou dont il est dit, fait une action, ou qu'il a un sentiment, une sensation.

Il faut remarquer qu'il y a des actions et des sentiments qui passent sur un objet qui en est le terme. Les philosophes appellent *patient* ce qui reçoit l'action d'un autre, ce qui est le terme ou l'objet du sentiment d'un autre. Ainsi *patient* ne veut pas dire ici celui qui ressent de la douleur, mais ce qui est le terme d'une action ou d'un sentiment. *Pierre bat Paul; bat* est pris dans un sens actif, puisqu'il marque une action que je dis que Pierre fait, et cette action a Paul pour objet ou pour patient. *Le roi aime le peuple*; *aime* est aussi dans un sens actif, et *le peuple* est le terme ou l'objet de ce sentiment.

Un mot est pris dans un sens passif, quand il marque que le sujet de la proposition, ou ce dont on parle, est le terme, ou le patient de l'action d'un autre. *Paul est battu par Pierre; battu* est un terme passif : je juge de Paul qu'il est le terme de l'action de battre.

Je ne suis point battant, de peur d'être battu.

Battant est actif, et *battu* est passif.

Il y a des mots qui marquent de simples pro-

priétés ou manières d'être, de simples situations, et même des actions, mais qui n'ont point de patient ou d'objet qui en soit le terme; c'est ce qu'on appelle le *sens neutre*. *Neutre* veut dire *ni l'un ni l'autre*; c'est-à-dire, ni actif ni passif. Un verbe qui ne marque ni action qui ait un patient, ni une passion, c'est-à-dire, qui ne marque pas que l'objet dont on parle soit le terme d'une action, ce verbe, dis-je, n'est ni actif, ni passif, et par conséquent il est appelé *neutre*.

Amare, aimer, chérir; *diligere*, avoir de l'amitié, de l'affection, sont des verbes actifs: *amari*, être aimé, être chéri; *diligi*, être celui pour qui l'on a de l'amitié, sont des verbes passifs; mais *sedere*, être assis, est un verbe neutre; *ardere*, être allumé, être ardent, est aussi un verbe neutre.

Souvent les verbes actifs se prennent dans un sens neutre, et quelquefois les verbes neutres se prennent dans un sens actif; *écrire une lettre*, est un sens actif; mais quand on demande, *que fait Monsieur*? et qu'on répond, *il écrit*, *il dort*, *il chante*, *il danse*; tous ces verbes-là sont pris alors dans un sens neutre. Quand Virgile dit que Turnus ent a dans un emportement que rien ne put apaiser, *implacabilis ardet: ardet* est alors un verbe neutre; mais quand le même poëte, pour dire que Corydon aimait Alexis éperdûment, se sert de cette expression, *Corydon ardebat Alexin*, alors *ardebat* est pris dans un sens actif, quoiqu'on puisse dire aussi *ardebat in Alexin*, brûlait pour Alexis.

Requiescere, se reposer, être oisif, être en repos, est un verbe neutre. Virgile l'a pris dans un sens actif, lorsqu'il a dit:

Et mutata suos requierunt flumina cursus.

Les fleuves changés, c'est-à-dire, contre leur usage, contre leur nature, arrêtèrent le cours de leurs eaux, *retinuerunt suos cursus.*

Simon, dans l'Andrienne, rappelle à Sosie les bienfaits dont il l'a comblé: « Me remettre ainsi « vos bienfaits devant les yeux, lui dit Sosie, « c'est me reprocher que je les ai oubliés. » *Isthæc commemoratio, quasi exprobratio est immemoris beneficii.* Les interprètes, d'accord entre eux pour le fond de la pensée, ne le sont pas pour le sens d'*immemoris* : se doit-il prendre dans un sens actif, ou dans un sens passif? Madame Dacier dit que ce mot peut être expliqué des deux manières : *exprobratio mei immemoris*, et alors *immemoris* est actif; ou bien, *exprobratio beneficii immemoris*, le reproche d'un bienfait oublié; et alors *immemoris* est passif. Selon cette explication, quand *immemor* veut dire *celui qui oublie*, il est pris dans un sens actif; au lieu que quand il signifie *ce qui est oublié*, il est dans un sens passif, du moins par rapport à notre manière de traduire.

Mais ne pourrait-on pas ajouter qu'en latin *immemor* veut dire souvent, *qui n'est pas demeuré dans la mémoire?* Tacite a dit, *immemor beneficium*, un bienfait qui n'est pas demeuré dans la mémoire, ou, selon notre manière de parler, un bienfait oublié. Horace a dit *memor nota*, une marque qui dure long-temps, qui fait ressouvenir. Virgile a dit dans le même sens *memor ira*, une colère qui demeure long-temps dans le cœur; ainsi *immemoris* serait dans un sens neutre en latin.

Que fait Monsieur? Il joue : jouer est pris dans un sens neutre; mais quand on dit, *il joue gros jeu ; il joue* est pris dans un sens actif, et *gros jeu* est le régime de *il joue.*

Danser est un verbe neutre ; mais lorsqu'on dit, *danser une courante, danser un menuet ; danser* est alors un verbe actif.

Les Latins ont fait le même usage de *saltare*, qui répond à *danser*. Salluste a dit de Sempronia, qu'elle savait mieux chanter et danser qu'une honnête femme ne doit le savoir, *psallere et saltare elegantiùs quàm necesse est probæ* : (supple) *docta erat psallere et saltare ; saltare* est pris alors dans un sens neutre ; mais lorsqu'Horace a dit *saltare Cyclopa*, danser le Cyclope, *saltare* est pris alors dans un sens actif. « Les Grecs et « les Latins, dit M. Dacier, ont dit *danser le* « *Cyclope, danser Glaucus, danser Ganymède,* « *Léda, Europe*, etc. » c'est-à-dire, représenter en dansant les aventures du Cyclope, de Glaucus, etc.

Le même poëte a dit, *Fusius ebrius Ilionam edormit* ; le comédien Fusius, en représentant Ilione endormie, s'endort lui-même comme un homme ivre qui cuve son vin. Térence a dit, *edormiscam hoc villi*, je cuverai mon vin : et Plaute, *edormiscam hanc crapulam ;* et dans l'Amphitrion il a dit, *edormiscat unum somnum*, comme nous disons *dormir un somme*. Vous voyez que, dans ces exemples, *edormire* et *edormiscere* se prennent dans un sens actif.

Cette remarque sert à expliquer ces façons de parler *itur, favetur*, etc. ces verbes neutres se prennent alors en latin dans un sens passif, et marquent que l'action qu'ils signifient est faite; *iter itur*, l'action d'aller se fait. Voyez ce que nous en avons dit dans la syntaxe : l'action que le verbe signifie sert alors de nominatif au verbe

même, selon la remarque des anciens grammairiens (1).

IV. *Sens absolu, sens relatif.*

Un mot est pris dans un sens absolu, lorsqu'il exprime une chose considérée en elle-même, sans aucun rapport à une autre. *Absolu* vient d'*absolutus*, qui veut dire achevé, accompli, qui ne demande rien davantage. Par exemple, quand je dis que *le soleil est lumineux*, cette expression est dans un sens absolu; celui à qui je parle n'attend rien de plus par rapport au sens de cette phrase.

Mais si je disais que *le soleil est plus grand que la terre*, alors je considérerais le soleil par rapport à la terre, ce serait un sens relatif ou respectif. Le sens relatif ou respectif est donc lorsqu'on parle d'une chose par rapport à quelque autre : c'est pour cela que ce sens s'appelle aussi *respectif*, du latin *respicere*, regarder; parce que la chose dont on parle en regarde pour ainsi dire une autre; elle en rappelle

(1) Ut *curritur à me*, pro *curro*; vel *statur à te*; pro *stas*; *sedetur ab illo*, pro *sedet ille*, in eis potest ipsa res intelligi voce passivâ; ut *curritur cursus*, *bellatur bellum*. Priscianus, *Lib. XVII. cap. de pronominum constructione.*

Et Vossius s'exprime en ces termes : verba accusativum habent suæ originis vel cognatæ significationis prioris generis apud Terentium est *ludere ludum. Eun. Act. III. Sc. V. v.* 39 Apud Maronem *furere furorem. Æn. Lib. XII. v.* 680. Donatus Archaismum vocat, mallem Atticismum dixisset.... quia sic locutos constat, non eos modò qui desita et obsoleta amant, sed optimos quosque optimi ævi scriptores, etc. *Vossius de constructione, pag.* 409.

l'idée, elle y a du rapport, elle s'y rapporte; de là vient *relatif*, de *referre*, rapporter. Il y a des mots relatifs, tels que *père*, *fils*, *époux*, etc.; nous en avons parlé ailleurs.

V. *Sens collectif, sens distributif.*

Collectif vient du latin *colligere*, qui veut dire *recueillir*, *assembler*. *Distributif* vient de *distribuere*, qui veut dire *distribuer*, *partager*.

La femme aime à parler : cela est vrai en parlant des femmes en général ; ainsi le mot *femme* est pris là dans un sens collectif; mais la proposition est fausse dans le sens distributif, c'est-à-dire, que cela n'est point vrai de chaque femme en particulier.

L'homme est sujet à la mort ; cela est vrai dans le sens collectif et dans le sens distributif.

Au lieu de dire *le sens collectif* et *le sens distributif*, on dit aussi *le sens général* et *le sens particulier*.

Il y a des mots qui sont collectifs, c'est-à-dire, dont l'idée représente un tout en tant que composé de parties actuellement séparées, et qui forment autant d'unités ou d'individus particuliers : tels sont *armée*, *république*, *régiment*.

VI. *Sens équivoque, sens louche.*

Il y a des mots et des propositions équivoques. Un mot est équivoque, lorsqu'il signifie des choses différentes : comme *chœur*, assemblée de plusieurs personnes qui chantent ; *cœur*, partie intérieure des animaux : *autel*, table sur quoi l'on fait des sacrifices aux dieux ; *hôtel*, grande

grande maison. Ces mots sont équivoques, du moins dans la prononciation. *Lion*, nom d'un animal; *Lion*, nom d'une constellation, d'un signe céleste; *Lyon*, nom d'une ville. *Coing*, sorte de fruit; *coin*, angle, endroit; *coin*, instrument avec quoi l'on marque les monnaies et les médailles; *coin*, instrument qui sert à fendre du bois; *coin* est encore un terme de manège, etc.

De quelle langue voulez-vous vous servir avec moi? dit le docteur Pancrace, parlant à Sganarelle: *de la langue que j'ai dans ma bouche*, répond Sganarelle; où vous voyez que par *langue*, l'un entend *langage*, *idiome*; et l'autre entend, comme il le dit, la langue que nous avons dans la bouche.

Dans la suite d'un raisonnement, on doit toujours prendre un mot dans le même sens qu'on l'a pris d'abord, autrement on ne raisonnerait pas juste, parce que ce serait ne dire qu'une même chose de deux choses différentes: car, quoique les termes équivoques se ressemblent, quant au son, ils signifient pourtant des idées différentes; ce qui est vrai de l'une n'est donc pas toujours vrai de l'autre.

Une proposition est équivoque, quand le sujet ou l'attribut présente deux sens à l'esprit; ou quand il y a quelque terme qui peut se rapporter ou à ce qui précède, ou à ce qui suit: c'est ce qu'il faut éviter avec soin, afin de s'accoutumer à des idées précises.

Il y a des mots qui ont une construction louche; c'est lorsqu'un mot paraît d'abord se rapporter à ce qui précède, et que cependant il se rapporte à ce qui suit. Par exemple, dans cette chanson si connue d'un de nos meilleurs opéras,

Tu sais charmer,
Tu sais désarmer
Le Dieu de la guerre;
Le Dieu du tonnerre
Se laisse enflammer,

Le dieu du tonnerre paraît d'abord être le terme de l'action de *charmer* et de *désarmer*, aussi bien que *le dieu de la guerre*; cependant, quand on continue à lire, on voit aisément que *le dieu du tonnerre* est le nominatif ou sujet de *se laisse enflammer*.

Toute construction ambiguë, qui peut signifier deux choses en même temps, ou avoir deux rapports différents, est appelée *équivoque* ou *louche*. *Louche* est une sorte d'équivoque, souvent facile à démêler. *Loucke* est ici un terme métaphorique; car comme les personnes louches paraissent regarder d'un côté pendant qu'elles regardent d'un autre, de même, dans les constructions louches, les mots semblent avoir un certain rapport, pendant qu'ils en ont un autre; mais quand on ne voit pas aisément quel rapport on doit leur donner, on dit alors qu'une proposition est équivoque, plutôt que de dire simplement qu'elle est louche.

Les pronoms de la troisième personne font souvent des sens équivoques ou louches, surtout quand ils ne se rapportent pas au sujet de la proposition. Je pourrais en rapporter un grand nombre d'exemples de nos meilleurs auteurs; je me contenterai de celui-ci.

« François Ier érigea Vendôme en duché-
« pairie en faveur de Charles de Bourbon, et
« *il* le mena avec lui à la conquête du duché
« de Milan, où *il* se comporta vaillamment.
« Quand ce prince eut été pris à Pavie, *il* ne

« voulut point accepter la régence qu'on lui « proposait : *il* fut déclaré chef du conseil ; *il* « continua de travailler pour la liberté du roi ; « et quand il fut délivré, *il* continua à le bien « servir. »

Il n'y a que ceux qui sont déja au fait de l'histoire qui puissent démêler les divers rapports de *ce prince*, et de tous ces *il*. Je crois qu'il vaut mieux répéter le mot, que de se servir d'un pronom dont le rapport n'est aperçu que par ceux qui savent déja ce qu'ils lisent. On évitait facilement ces sens louches en latin, par les usages différents de *suus, ejus, hic, ille, is, iste.*

Quelquefois, pour abréger, on se contente de faire une proposition de deux membres, dont l'un est négatif, et l'autre affirmatif, et on les joint par une conjonction : cette sorte de construction n'est pas régulière, et fait souvent des équivoques. Par exemple :

L'amour n'est qu'un plaisir, et l'honneur un devoir.

L'académie a remarqué que Corneille devait dire:

L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.

En effet, ces mots *n'est que*, du premier membre, marquent une négation ; ainsi ils ne peuvent pas se construire encore avec *un devoir*, qui est dans un sens affirmatif au second membre; autrement il semblerait que Corneille, contre son intention, eût voulu mépriser également l'amour et l'honneur.

On ne saurait apporter trop d'attention pour éviter tous ces défauts : on ne doit écrire que pour se faire entendre; la netteté et la précision sont la fin et le fondement de l'art de parler et d'écrire.

VII. *Des Jeux de Mots et de la Paronomase.*

Il y a deux sortes de jeux de mots :

1° Il y a des jeux de mots qui ne consistent que dans un équivoque ou dans une allusion, et j'en ai donné des exemples. Les bons mots qui n'ont d'autre sel que celui qu'ils tirent d'un équivoque ou d'une allusion fade et puérile ne sont pas du goût des gens sensés, parce que ces mots-là n'ont rien de vrai ni de solide.

2° Il y a des mots dont la signification est différente, et dont le son est presque le même: ce rapport qui se trouve entre le son de deux mots fait une espèce de jeu, dont les rhéteurs ont fait une figure qu'ils appellent paronomase. Par exemple, *amantes sunt amentes*, les amants sont des insensés; le jeu qui est dans le latin, ne se retrouve pas dans le français.

Aux funérailles de Marguerite d'Autriche, qui mourut en couche, on fit une devise dont le corps était une aurore qui apporte le jour au monde, avec ces paroles : *Dùm pario, pereo*, je péris en donnant le jour.

Pour marquer l'humilité d'un homme de bien qui se cache en faisant de bonnes œuvres, on peint un ver à soie qui s'enferme dans sa coque; l'âme de cette devise est un jeu de mots : *operitur dùm operatur*. Dans ces exemples et dans plusieurs autres pareils, le sens subsiste indépendamment des mots.

J'observerai à cette occasion deux autres figures qui ont du rapport à celle dont nous venons de parler : l'une s'appelle *similiter cadens*; c'est quand les différents membres ou incises d'une période finissent par des cas ou des temps dont la terminaison est semblable : l'autre s'ap-

pelle *similiter desinens* ; c'est lorsque les mots qui finissent les différents membres ou incises d'une période ont la même terminaison, mais une terminaison qui n'est point une désinence de cas, de temps ou de personne, comme quand on dit *facere fortiter et vivere turpiter*. Ces deux dernières figures sont proprement la même ; on en trouve un grand nombre d'exemples dans S. Augustin. On doit éviter les jeux de mots qui sont vides de sens ; mais quand le sens subsiste indépendamment du jeu de mots, ils ne perdent rien de leur mérite.

VIII. *Sens composé, sens divisé.*

Quand l'évangile dit, *les aveugles voient, les boiteux marchent*, ces termes *les aveugles, les boiteux*, se prennent en cette occasion dans le sens divisé, c'est-à-dire, que ce mot *aveugles* se dit là de ceux qui étaient aveugles, et qui ne le sont plus : ils sont divisés, pour ainsi dire, de leur aveuglement ; car les aveugles en tant qu'aveugles, ce qui serait le sens composé, ne voient pas.

L'évangile parle d'un certain *Simon*, appelé *le Lépreux*, parce qu'il l'avait été ; c'est le sens divisé.

Ainsi, quand S. Paul a dit que les idolâtres n'entreront pas dans le royaume des cieux, il a parlé des idolâtres dans le sens composé, c'est-à-dire, de ceux qui demeureront dans l'idolâtrie. Les idolâtres, en tant qu'idolâtres, n'entreront pas dans le royaume des cieux : c'est le sens composé ; mais les idolâtres qui auront quitté l'idolâtrie, et qui auront fait pénitence, entreront dans le royaume des cieux : c'est le sens divisé.

Apelles ayant exposé, selon sa coutume, un tableau à la critique du public, un cordonnier censura la chaussure d'une figure de ce tableau: Apelles réforma ce que le cordonnier avait blâmé; mais le lendemain, le cordonnier ayant trouvé à redire à une jambe, Apelles lui dit qu'un cordonnier ne devait juger que de la chaussure; d'où est venu le proverbe *ne sutor ultra crepidam*, supple, *judicet*.

La récusation qu'Apelles fit de ce cordonnier était plus piquante que raisonnable: un cordonnier, en tant que cordonnier, ne doit juger que ce qui est de son métier; mais si ce cordonnier a d'autres lumières, il ne doit point être récusé, par cela seul qu'il est cordonnier: en tant que cordonnier, ce qui est le sens composé, il juge si un soulier est bien fait et bien peint; et en tant qu'il a des connaissances supérieures à son métier, il est juge compétent sur d'autres points; il juge alors dans le sens divisé, par rapport à son métier de cordonnier.

Ovide, parlant du sacrifice d'Iphigénie, dit que *l'intérêt public triompha de la tendresse paternelle*; *le roi vainquit le père*.

. . . . Postquàm pietatem publica causa
Rexque patrem vicit.

Ces dernières paroles sont dans un sens divisé. Agamemnon, se regardant comme roi, étouffe les sentiments qu'il ressent comme père.

Dans le sens composé, un mot conserve sa signification à tous égards, et cette signification entre dans la composition du sens de toute la phrase; au lieu que, dans le sens divisé, ce n'est qu'en un certain sens, et avec restriction, qu'un mot conserve son ancienne signification: *les aveugles voient*, c'est-à-dire, ceux qui ont été aveugles.

IX. *Sens littéral, sens spirituel.*

Le *sens littéral* est celui que les mots excitent d'abord dans l'esprit de ceux qui entendent une langue ; c'est le sens qui se présente naturellement à l'esprit. Entendre une expression littéralement, c'est la prendre au pied de la lettre. *Quæ dicta sunt secundùm litteram accipere, id est, non aliter intelligere quàm littera sonat* ; c'est le sens que les paroles signifient immédiatement, *is quem verba immediatè significant.*

Le sens spirituel est celui que le sens littéral renferme ; il est enté, pour ainsi dire, sur le sens littéral ; c'est celui que les choses signifiées par le sens littéral font naître dans l'esprit. Ainsi dans les paraboles, dans les fables, dans les allégories, il y a d'abord un sens littéral : on dit, par exemple, qu'un loup et un agneau vinrent boire à un même ruisseau ; que le loup ayant cherché querelle à l'agneau, il le dévora. Si vous vous attachez simplement à la lettre, vous ne verrez dans ces paroles qu'une simple aventure arrivée à deux animaux ; mais cette narration a un autre objet : on a dessein de vous faire voir que les faibles sont quelquefois opprimés par ceux qui sont plus puissants ; et voilà le sens spirituel, qui est toujours fondé sur le sens littéral.

Division du sens littéral.

Le sens littéral est donc de deux sortes :

1° Il y a un sens *littéral rigoureux* ; c'est le sens propre d'un mot, c'est la lettre prise à la rigueur, *strictè.*

2° La seconde espèce de sens littéral, c'est

celui que les expressions figurées dont nous avons parlé présentent naturellement à l'esprit de ceux qui entendent bien une langue ; c'est un *sens littéral figuré*. Par exemple, quand on dit d'un politique, qu'*il sème à propos la division entre ses propres ennemis : semer* ne doit pas s'entendre à la rigueur selon le sens propre, et de la même manière qu'on dit *semer du blé ;* mais ce mot ne laisse pas d'avoir un sens littéral, qui est un sens figuré qui se présente naturellement à l'esprit. La lettre ne doit pas toujours être prise à la rigueur, elle tue, dit S. Paul. On ne doit point exclure toute signification métaphorique et figurée. Il faut bien se garder, dit S. Augustin (1), de prendre à la lettre une façon de parler figurée, et c'est à cela qu'il faut appliquer ce passage de S. Paul, *la lettre tue, et l'esprit donne la vie.*

Il faut s'attacher au sens que les mots excitent naturellement dans notre esprit, quand nous ne sommes point prévenus, et que nous sommes dans l'état tranquille de la raison : voilà le véritable sens littéral figuré ; c'est celui-là qu'il faut donner aux lois, aux canons, aux textes des coutumes, et même à l'écriture sainte.

Quand Jésus-Christ a dit que *celui qui met la main à la charrue, et qui regarde derrière lui, n'est point propre pour le royaume de Dieu*, on voit bien qu'il n'a pas voulu dire qu'un laboureur qui en travaillant tourne quelquefois la tête n'est pas propre pour le ciel : le vrai sens que ces paroles présentent naturellement à l'es-

---

(1) In principio cavendum est ne figuratam locutionem ad litteram accipias ; et ad hoc enim pertinet quod ait Apostolus, *littera occidit, spiritus autem vivificat. August. de Doct. Christ. Lib. III. cap. V. tom. III. Parisiis*, 1685.

prit, c'est que ceux qui ont commencé à mener une vie chrétienne, et à être les disciples de Jésus-Christ, ne doivent pas changer de conduite ni de doctrine, s'ils veulent être sauvés; c'est donc là un sens littéral figuré. Il en est de même de ces autres passages de l'Evangile, où Jésus-Christ dit de présenter la joue gauche à celui qui nous a frappés sur la droite; de s'arracher la main ou l'œil qui est un sujet de scandale : il faut entendre ces paroles de la même manière qu'on entend toutes les expressions métaphoriques et figurées; ce ne serait pas leur donner leur vrai sens que de les entendre selon le sens littéral pris à la rigueur; elles doivent être entendues selon la seconde sorte de sens littéral, qui réduit toutes ces façons de parler, figurées à leur juste valeur, c'est-à-dire, au sens qu'elles avaient dans l'esprit de celui qui a parlé, et qu'elles excitent dans l'esprit de ceux qui entendent la langue où l'expression figurée est autorisée par l'usage. « Lorsque nous donnons « au blé le nom de *Cérès*, dit Cicéron (1), et au « vin le nom de *Bacchus*, nous nous servons « d'une façon de parler usitée en notre langue, « et personne n'est assez dépourvu de sens pour « prendre ces paroles à la rigueur de la lettre».

On se sert, dans toutes les nations policées, de certaines expressions ou formules de politesse, qui ne doivent point être prises dans le sens littéral étroit. *J'ai l'honneur de..... Je vous baise les mains : je suis votre très-humble et très-obéissant serviteur.* Cette dernière façon de

(1) Cùm fruges *Cererem*, vinum *Liberum* dicimus; genere nos quidem sermonis utimur usitato : sed ecquem tam amentem esse putas qui, etc? *Cic. de Nat. Deor. Lib. III, n.* 41. *aliter* 16.

parler, dont on se sert pour finir les lettres, n'est jamais regardée que comme une formule de politesse.

On dit de certaines personnes, *c'est un fou, c'est une folle :* ces paroles ne marquent pas toujours que la personne dont on parle ait perdu l'esprit au point qu'il ne reste plus qu'à l'enfermer ; on veut dire seulement que c'est une personne qui suit ses caprices, qui ne se prête pas aux réflexions des autres ; qu'elle n'est pas toujours maîtresse de son imagination ; que dans le temps qu'on lui parle, elle est occupée ailleurs, et qu'ainsi on ne saurait avoir avec elle ce commerce réciproque de pensées et de sentiments, qui fait l'agrément de la conversation et le lien de la société. L'homme sage est toujours en état de tout écouter, de tout entendre, et de profiter des avis qu'on lui donne.

Dans l'ironie, les paroles ne se prennent point dans le sens littéral proprement dit ; elles se prennent selon le sens littéral figuré, c'est-à-dire, selon ce que signifient les mots accompagnés du ton de la voix et de toutes les autres circonstances.

Il y a souvent dans le langage des hommes un sens littéral qui est caché, et que les circonstances des choses découvrent : ainsi il arrive souvent que la même proposition a un tel sens dans la bouche ou dans les écrits d'un certain homme, et qu'elle en a un autre dans les discours et dans les ouvrages d'un autre homme : mais il ne faut pas légèrement donner des sens désavantageux aux paroles de ceux qui ne pensent pas en tout comme nous ; il faut que ces sens cachés soient si facilement développés par les circonstances qu'un homme de bon sens, qui n'est pas prévenu, ne puisse pas s'y méprendre.

Nos préventions nous rendent toujours injustes, et nous font souvent prêter aux autres des sentiments qu'ils détestent aussi sincèrement que nous les détestons.

Au reste, je viens d'observer que le sens littéral figuré est celui que les paroles excitent naturellement dans l'esprit de ceux qui entendent la langue où l'expression figurée est autorisée par l'usage; ainsi pour bien entendre le véritable sens littéral d'un auteur, il ne suffit pas d'entendre les mots particuliers dont il s'est servi, il faut encore bien entendre les façons de parler usitées dans la langue de cet auteur : sans quoi, ou l'on n'entendra point le passage, ou l'on tombera dans des contre-sens. En français, *donner parole* veut dire *promettre;* en latin, *verba dare* signifie *tromper : pœnas dare alicui* ne veut pas dire donner de la peine à quelqu'un, lui faire de la peine; il veut dire au contraire *être puni par quelqu'un*, lui donner la satisfaction qu'il exige de nous, lui donner notre supplice en paiement, comme on paie une amende. Quand Properce dit à Cinthie, *dabis mihi, perfida, pœnas*, il ne veut pas dire, *perfide, vous m'allez causer bien des tourments*, il lui dit au contraire qu'il la fera repentir de sa perfidie.

Il n'est pas possible d'entendre le sens littéral de l'écriture sainte, si l'on n'a aucune connaissance des hébraïsmes et des hellénismes, c'est-à-dire, des façons de parler de la langue hébraïque et de la langue grecque. Lorsque les interprètes traduisent à la rigueur de la lettre, ils rendent les mots, et non le véritable sens : de là vient qu'il y a, par exemple dans les Pseaumes, plusieurs versets qui ne sont pas intelligibles en latin. *Montes Dei*, ne veut pas dire des *mon-*

tagnes consacrées à Dieu, mais *de hautes montagnes.*

Dans le nouveau Testament même il y a plusieurs passages qui ne sauraient être entendus sans la c nnaissance des idiotismes, c'est-à-dire, des façons de parler des auteurs originaux. Le mot hébreu qui répond au mot latin *verbum* se prend ordinairement en hébreu pour *chose* signifiée par la parole : c'est le mot générique qui répond à *negotium* cu *res* des Latins. *Transeamus usquè Bethleem, et videamus hoc verbum quod factum est.* Passons jusqu'à Bethléem, et voyons ce qui y est arrivé. Ainsi lorsqu'au troisième verset du chapitre VIII du Deutéronome il est dit : (*Deus*) *dedit tibi cibum mannâ quod ignorabas tu et patres tui, ut ostenderet tibi quod non in solo pane vivat homo, sed in omni verbo quod egreditur de ore Dei.* Vous voyez que *in omni verbo* signifie *in omni re*, c'est-à-dire, *de tout ce que Dieu dit*, ou *veut, qui serve de nourriture.* C'est dans ce même sens que Jésus-Christ a cité ce passage : Le démon lui proposait de changer les pierres en pain ; il n'est pas nécessaire de faire ce changement, répond Jésus-Christ ; *car l'homme ne vit pas seulement de pain, il se nourrit encore de tout ce qu'il plaît à Dieu de lui donner pour nourriture, de tout ce que Dieu dit qui servira de nourriture ;* voilà le sens littéral ; celui qu'on donne communément à ces paroles n'est qu'un sens moral.

Division du sens spirituel.

Le sens spirituel est aussi de plusieurs sortes: 1° le *sens moral ;* 2° le *sens allégorique ;* 3° le *sens anagogique.*

1° *Sens moral.*

Le *sens moral* est une interprétation selon laquelle on tire quelque instruction pour les mœurs. On tire un sens moral des histoires, des fables, etc. Il n'y a rien de si profane dont on ne puisse tirer des moralités, ni rien de si sérieux qu'on ne puisse tourner en burlesque. Telle est la liaison que les idées ont les unes avec les autres : le moindre rapport réveille une idée de moralité dans un homme dont le goût est tourné du côté de la morale ; et au contraire, celui dont l'imagination aime le burlesque, trouve du burlesque par tout.

Thomas Walleis, jacobin anglais, fit imprimer, vers la fin du quinzième siècle, à l'usage des prédicateurs, une explication morale des métamorphoses d'Ovide. Nous avons le Virgile travesti de Scarron. Ovide n'avait point pensé à la morale que Walleis lui prête ; et Virgile n'a jamais eu les idées burlesques que Scarron a trouvées dans son Enéide. Il n'en est pas de même des fables morales ; leurs auteurs mêmes nous en découvrent les moralités ; elles sont tirées du texte comme une conséquence est tirée de son principe.

2° *Sens allégorique.*

Le *sens allégorique* se tire d'un discours qui, à le prendre dans son sens propre, signifie toute autre chose : c'est une histoire qui est l'image d'une autre histoire, ou de quelque autre pensée. Nous avons déja parlé de l'allégorie.

L'esprit humain a bien de la peine à demeurer indéterminé sur les causes dont il voit ou dont il ressent les effets ; ainsi lorsqu'il ne con-

naît pas les causes, il en imagine, et le voilà satisfait. Les païens imaginèrent d'abord des causes frivoles de la plupart des effets naturels : l'amour fut l'effet d'une divinité particulière ; Prométhée vola le feu du ciel ; Cérès inventa le blé, Bacchus le vin, etc. Les recherches exactes sont trop pénibles, et ne sont pas à la portée de tout le monde. Quoi qu'il en soit, *le vulgaire superstitieux*, dit le P. Sanadon, *fut la dupe des visionnaires* qui inventèrent toutes ces fables.

Dans la suite, quand les païens commencèrent à se policer, et à faire des réflexions sur ces histoires fabuleuses, il se trouva parmi eux des mystiques qui en enveloppèrent les absurdités sous le voile des allégories et des sens figurés, auxquels les premiers auteurs de ces fables n'avaient jamais pensé.

Il y a des pièces allégoriques en prose et en vers : les auteurs de ces ouvrages ont prétendu qu'on leur donnât un sens allégorique ; mais, dans les histoires et dans les autres ouvrages dans lesquels il ne paraît pas que l'auteur ait songé à l'allégorie, il est inutile d'y en chercher. Il faut que les histoires dont on tire ensuite des allégories, aient été composées dans la vue de l'allégorie ; autrement les explications allégoriques qu'on leur donne ne prouvent rien, et ne sont que des applications arbitraires, dont il est libre à chacun de s'amuser comme il lui plaît, pourvu qu'on n'en tire pas des conséquences dangereuses.

Quelques auteurs ont trouvé une image des révolutions arrivées à la langue latine, dans la statue que Nabuchodonosor vit en songe ; ils trouvent dans ce songe une allégorie de ce qui devait arriver à la langue latine.

Cette statue était extraordinairement grande ;

la langue latine n'était-elle pas répandue presque par tout?

La tête de cette statue était d'or, c'est le siècle d'or de la langue latine; c'est le temps de Térence, de César, de Cicéron, de Virgile; en un mot, c'est le siècle d'Auguste.

La poitrine et les bras de la statue étaient d'argent; c'est le siècle d'argent de la langue latine; c'est depuis la mort d'Auguste jusqu'à la mort de l'empereur Trajan, c'est-à-dire, jusque environ cent ans après Auguste.

Le ventre et les cuisses de la statue étaient d'airain; c'est le siècle d'airain de la langue latine, qui comprend depuis la mort de Trajan jusqu'à la prise de Rome par les Goths, en 410.

Les jambes de la statue étaient de fer, et les pieds partie de fer et partie de terre; c'est le siècle de fer de la langue latine, pendant lequel les différentes incursions des barbares plongèrent les hommes dans une extrême ignorance; à peine la langue latine se conserva-t-elle dans le langage de l'Eglise.

Enfin une pierre abattit la statue; c'est la langue latine qui cessa d'être une langue vivante.

C'est ainsi qu'on rapporte tout aux idées dont on est préoccupé.

Les sens allégoriques ont été autrefois fort à la mode et ils le sont encore en Orient; on en trouvait par tout, jusque dans les nombres. Métrodore de Lampsaque, au rapport de Tatien, avait tourné Homère tout entier en allégories. On aime mieux aujourd'hui la réalité du sens littéral. Les explications mystiques de l'écriture sainte, qui ne sont point fixées par les apôtres, ni établies clairement par la révélation, sont sujettes à des illusions qui mènent au fanatisme.

3° *Sens anagogique.*

Le *sens anagogique* n'est guère en usage que lorsqu'il s'agit des différents sens de l'écriture sainte. Ce mot *anagogique* vient du grec *anagogue*, qui veut dire *élévation : ana*, dans la composition des mots, signifie souvent *au-dessus*, *en haut ; agogue* veut dire *conduite* de *ago, je conduis :* ainsi le sens anagogique de l'écriture sainte est un sens mystique, qui élève l'esprit aux objets célestes et divins de la vie éternelle, dont les saints jouissent dans le ciel.

Le *sens littéral* est le fondement des autres sens de l'écriture sainte. Si les explications qu'on en donne ont rapport aux mœurs, c'est le sens moral.

Si les explications des passages de l'ancien Testament regardent l'Eglise et les mystères de notre religion par analogie ou ressemblance, c'est le sens allégorique; ainsi le sacrifice de l'agneau pascal, le serpent d'airain élevé dans le désert, étaient autant de figures du sacrifice de la croix.

Enfin, lorsque ces explications regardent l'Eglise triomphante et la vie des bienheureux dans le ciel, c'est le sens anagogique ; c'est ainsi que le sabbat des Juifs est regardé comme l'image du repos éternel des bienheureux. Ces différents sens, qui ne sont point le sens littéral, ni le sens moral, s'appellent aussi en général *sens tropologique*, c'est-à-dire, *sens figuré*. Mais, comme je l'ai déja remarqué, il faut suivre dans le sens allégorique et dans le sens anagogique ce que la révélation nous en apprend, et s'appliquer sur-tout à l'intelligence du sens littéral, qui est la règle infaillible de ce que nous devons croire et pratiquer pour être sauvés.

X. *Du sens adapté, ou que l'on donne par allusion.*

Quelquefois on se sert des paroles de l'écriture sainte ou de quelque auteur profane, pour en faire une application particulière qui convient au sujet dont on veut parler, mais qui n'est pas le sens naturel et littéral de l'auteur dont on les emprunte; c'est ce qu'on appelle *sensus accommodatitius*, sens adapté.

Dans les panégyriques des saints et dans les oraisons funèbres, le texte du discours est pris ordinairement dans le sens dont nous parlons. M. Fléchier, dans son oraison funèbre de M. de Turenne, applique à son héros ce qui est dit dans l'écriture à l'occasion de Judas Machabée, qui fut tué dans une bataille.

Le P. le Jeune de l'Oratoire, fameux missionnaire, s'appelait Jean; il était devenu aveugle : il fut nommé pour prêcher le carême à Marseille aux Acoules. Voici le texte de son premier sermon : *Fuit homo missus à Deo, cui nomen erat Joannes; non erat ille lux, sed ut testimonium perhiberet de lumine.* On voit qu'il faisait allusion à son nom et à son aveuglement.

Remarques sur quelques passages adaptés à contre-sens.

Il y a quelques passages des auteurs profanes qui sont comme passés en proverbes, et auxquels on donne communément un sens détourné qui n'est pas précisément le même sens que celui qu'ils ont dans l'auteur d'où ils sont tirés; en voici des exemples :

1° Quand on veut animer un jeune homme à faire parade de ce qu'il sait, ou blâmer un sa-

vant de ce qu'il se tient dans l'obscurité, on lui dit ce vers de Perse :

Scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter.

Toute votre science n'est rien, si les autres ne savent pas combien vous êtes savant. La pensée de Perse est pourtant de blâmer ceux qui n'étudient que pour faire ensuite parade de ce qu'ils savent. *O temps! ô mœurs!* s'écrie-t-il, *est-ce donc pour la gloire que vous pâlissez sur les livres? Quoi donc! croyez-vous que la science n'est rien, à moins que les autres ne sachent que vous êtes savant?*

En pallor, seniumque. O mores! usquè adeòne
Scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter?

Il y a une interrogation et une surprise dans le texte, et l'on cite le vers dans un sens absolu.

2° On dit d'un homme qui parle avec emphase, d'un style ampoulé et recherché, que

Projicit ampullas et sesquipedalia verba.

Il jette, il fait sortir de sa bouche des paroles enflées et des mots d'un pied et demi. Cependant ce vers a un sens tout contraire dans Horace. « La tragédie, dit de ce poëte, ne s'exprime pas toujours d'un style pompeux et « élevé : Télèphe et Pélée, tous deux pauvres, « tous deux chassés de leur pays, ne doivent « point recourir à des termes enflés, ni se servir de grands mots : il faut qu'ils fassent parler leur douleur d'un style simple et naturel, « s'ils veulent nous toucher, et que nous nous « intéressions à leur mauvaise fortune; » ainsi *projicit*, dans Horace, veut dire il rejette.

Et tragicus plerumquè dolet sermone pedestri

Telephus et Peleus, cùm pauper et exul uterque
Projicit ampullas et sesquipedalia verba,
Si curat cor spectantis, tetigisse querela.

M. Boileau nous donne le même précepte :

Que devant Troie en flamme Hécube désolée
Ne vienne pas pousser une plainte empoulée.

Cette remarque, qui se trouve dans la plupart des commentateurs d'Horace, ne devait point échapper aux auteurs des dictionnaires sur le mot *projicere*.

3° Souvent, pour excuser les fautes d'un habile homme, on cite ce mot d'Horace :

. . . . Quandòquè bonus dormitat Homerus.

Comme si Horace avait voulu dire que le bon Homère s'endort quelquefois. Mais *quandoquè* est là pour *quandocunquè*, toutes les fois que ; et *bonus* est pris en bonne part. « Je suis fâché, « dit Horace, toutes les fois que je m'apperçois « qu'Homère, cet excellent poëte, s'endort, se « néglige, ne se soutient pas. »

Indignor quandoquè bonus dormitat Homerus.

M. Danet s'est trompé dans l'explication qu'il donne de ce passage dans son dictionnaire latin-français sur ce mot *quandoquè*.

4° Enfin, pour s'excuser quand on est tombé dans quelque faute, on cite ce vers de Térence :

Homo sum, humani nihil à me alienum puto.

Comme si Térence avait voulu dire : *Je suis homme, je ne suis point exempt des faiblesses de l'humanité ;* ce n'est pas là le sens de Térence. Chrémès, touché de l'affliction où il voit Méné-

dème, son voisin, vient lui demander quelle peut être la cause de son chagrin et des peines qu'il se donne : Ménédème dit brusquement qu'il faut qu'il ait bien du loisir pour venir se mêler des affaires d'autrui. « Je suis homme, « répond tranquillement Chrémès ; rien de tout « ce qui regarde les autres hommes n'est étran- « ger pour moi, je m'intéresse à tout ce qui re- « garde mon prochain. »

« On doit s'étonner, dit madame Dacier, que « ce vers ait été si mal entendu, après ce que « Cicéron en a dit dans le premier livre des « Offices. »

Voici les paroles de Cicéron : *Est enim difficilis cura rerum alienarum, quanquam Terentianus ille Chremes humani nihil à se alienum putat.* J'ajouterai un passage de Sénèque, qui est un commentaire encore plus clair de ces paroles de Térence. Sénèque, ce philosophe païen, explique, dans une de ses lettres, comment les hommes doivent honorer la majesté des dieux : il dit que *ce n'est qu'en croyant en eux, en pratiquant de bonnes œuvres, et en tâchant de les imiter dans leurs perfections, qu'on peut leur rendre un culte agréable ;* il parle ensuite de ce que les hommes se doivent les uns aux autres. « Nous devons nous regarder, dit-il, comme « étant les membres d'un grand corps ; la nature « nous a tous tirés de la même source, et par-là « nous a tous faits parents les uns des autres ; « c'est elle qui a établi l'équité et la justice. « Selon l'institution de la nature, on est plus à « plaindre quand on nuit aux autres que quand on « en reçoit du dommage. La nature nous a donné « des mains pour nous aider les uns les autres ; « ainsi ayons toujours dans la bouche et dans « le cœur ce vers de Térence : *Je suis homme,*

« *rien de tout ce qui regarde les hommes n'est* « *étranger pour moi* (1). »

Il est vrai en général que les citations et les applications doivent être justes autant qu'il est possible, puisque autrement elles ne prouvent rien, et ne servent qu'à montrer une fausse érudition; mais il y aurait bien du rigorisme à condamner tout sens adapté.

Il y a bien de la différence entre rapporter un passage comme une autorité qui prouve, ou simplement comme des paroles connues, auxquelles on donne un sens nouveau qui convient au sujet dont on veut parler : dans le premier cas, il faut conserver le sens de l'auteur; mais, dans le second cas, les passages auxquels on donne un sens différent de celui qu'ils ont dans leur auteur, sont regardés comme autant de parodies, et comme une sorte de jeu dont il est souvent permis de faire usage.

---

(1) Quomodò sint dii colendi solet præcipi. . . . . : Deum colit qui novit. . . . Primus est deorum cultus, deos credere, deindè reddere illis majestatem suam; reddere bonitatem, sine quâ nulla majestas est : vis deos propitiare? bonus esto. Satis illos coluit quisquis imitatus est, eccè altera questio, quomodò hominibus sit utendum.... possim breviter hanc formulam humani officii tradere. . . . membra sumus corporis magni, natura nos cognatos edidit, cùm ex iisdem et in eâdem gigneret. Hæc nobis amorem indidit mutuum et sociabiles fecit; illa æquum justumque composuit : ex illius constitutione, miserius est nocere quàm lædi; et illius imperio paratæ sunt ad juvandum manus. Iste versus et in pectore et in ore sit : *Homo sum, humani nihil à me alienum puto.* Habeamus in commune, quod nati sumus. *Senec.* Ep. XCV.

un exemple de cette sorte d'ouvrage, tiré des centons de Proba Falconia. Il s'agit de la défense que Dieu fit à Adam et à Eve de manger du fruit défendu : Proba Falconia fait parler le Seigneur en ces termes, au chapitre XVI.

Æn. 2. 712. Vos famuli, quæ dicam animis advertite vestris :
2. 21. Est in conspectu ramis felicibus arbor.
7. 692. Quam neque fas igni cuiquam nec sternere ferro
7. 608. Relligione sacrâ nunquam concessa moveri,
11. 591. Hac quicunque sacros decerpserit arbore fœtus,
11. 849. Morte luet meritâ, *nec me* sententia vertit;
G. 2. 315. Nec tibi tam prudens quisquam persuadeat auctor
Æ. 8. 48. Commaculare manus. Liceat te voce moneri
G. 3. 216. Femina *nullius te blanda suasio vincat*,
1. 168. Si te digna manet divini gloria ruris.

Nous avons aussi les centons d'Etienne de Pleurre et de quelques autres. L'empereur Valentinien, au rapport d'Ausone, s'était aussi amusé à cette sorte de jeu ; mais il vaut mieux s'occuper à bien penser, et à bien exprimer ce qu'on pense, qu'à perdre le temps à un travail où l'esprit est toujours dans les entraves, où la pensée est subordonnée aux mots, au lieu que ce sont les mots qu'il faut toujours subordonner aux pensées.

Ce n'était pas assez pour quelques écrivains que la contrainte des centons : nous avons des ouvrages où l'auteur s'est interdit successivement par chapitres, et selon l'ordre de l'alphabet, l'usage d'une lettre, c'est-à-dire, que dans le premier chapitre il n'y a point d'*a*, et dans le second point de *b*, ainsi de suite. Un autre a fait

fait un poëme dont tous les mots commencent par un *p*.

Plaudite, porcelli ; porcorum pigra propago
Progreditur, plures porci pinguedine pleni
Pugnantes pergunt. Pecudum pars prodigiosa
Perturbat pede petrosas plerumquè plateas ;
Pars portentosæ populorum prata profanat.

Dans le neuvième siècle, Hubaud, religieux bénédictin de Saint-Amand, dédia à l'empereur Charles-le-Chauve un poëme composé à l'honneur des chauves, dont tous les mots commencent par la lettre *c*.

Carmina, clarisonæ, calvis cantate, Camenæ.

Un autre s'est mis dans une contrainte encore plus grande : il a fait un poëme de 2959 vers de six pieds, dont le dernier seul est un spondée, les cinq autres sont autant de dactyles. Le second pied rime avec le quatrième, et le dernier mot d'un vers rime avec le dernier mot du vers qui le suit, à la manière de nos vers français à rimes suivies, en voici le commencement :

Hora novis*sima*, tempora pes*sima* sunt, vigil*emus* ;
Eccè mina*citer*, imminet arb*iter* ille supr*emus*.
Imminet ; im*minet* ut mala ter*minet*, æqua coro*net* ;
Recta remune*ret*, anxia lib*eret*, æthera d*onet* ;
Auferat aspe*ra*, duraque pond*era* mentis on*ustæ*,
Sobria m*uniat*, improba p*uniat* ; utraque j*ustè*.
Ille pi*issimus*, ille grav*issimus* eccè venit Re*x*.
Surgat homo *reus*, instat homo *Deus*, à patre jud*ex*.

Les poëmes dont je viens de parler sont aujourd'hui au même rang que les acrostiches et les anagrammes (1). Le goût de toutes ces sortes

(1) L'Acrostiche est une sorte d'ouvrage en vers, dont

d'ouvrages, heureusement est passé. Il y a eu un temps où les ouvrages d'esprit tiraient leur principal mérite de la peine qu'il y avait à les produire; et souvent la montagne était récompensée de n'enfanter qu'une souris, pourvu qu'elle eût été long-temps en travail. Aujourd'hui *le temps* et la difficulté *ne font rien à l'affaire*, on aime ce qui est vrai, ce qui instruit, ce qui éclaire, ce qui intéresse, ce qui a un objet raisonnable; et l'on ne regarde plus les mots que comme des signes auxquels on ne s'arrête que pour aller droit à ce qu'ils signifient. La vie est si courte, et il y a tant à apprendre à tout âge, que, si l'on a le bonheur de surmonter la paresse et l'indolence naturelle de l'esprit, on ne doit pas le mettre à la torture sur des riens, ni l'appliquer en pure perte.

---

chaque vers commence par chacune des lettres qui forment un certain mot. A la tête de chaque comédie de Plaute, il y a un argument fait en acrostiche : c'est le nom de la pièce qui est le mot de l'acrostiche. Par exemple, *Amphitruo*, le premier vers de l'argument commence par un *A*, le second par une *M*; ainsi de suite. Ces arguments sont anciens; et madame Dacier, dans ses remarques sur celui de l'Amphitrion, fait entendre que Plaute en est l'auteur.

Cicéron nous apprend qu'Ennius avait fait des acrostiches; *acrostichis dicitur, cùm deinceps ex primis versuum litteris aliquid connectitur, ut in quibusdam Ennianis.* Cic. de Divinatione. Lib. II. n 3. aliter 54.

A l'égard de l'*anagramme*, ce mot est encore grec : il est composé de la préposition *ana*, qui, dans la composition des mots, répond souvent à *retrò*, *rè*, et de *gramma*, lettre. L'anagramme se fait lorsqu'en déplaçant les lettres d'un mot, on en forme un autre mot qui a une signification différente. Par exemple, de *Loraine* on a fait *Alérion*.

XI. *Sens abstrait, sens concret.*

Ce mot *abstrait* vient du latin *abstractus*, participe d'*abstrahere*, qui veut dire, *tirer*, *arracher*, *séparer de*.

Tout corps est réellement étendu en longueur, largeur et profondeur; mais souvent on pense à la longueur sans faire attention à la largeur ni à la profondeur; c'est ce qu'on appelle faire abstraction de la largeur et de la profondeur; c'est considérer la longueur dans un sens abstrait; c'est ainsi qu'en géométrie on considère le point, la ligne, le cercle, sans avoir égard ni à un tel point, ni à une telle ligne, ni à un tel cercle physique.

Ainsi en général le sens abstrait est celui par lequel on s'occupe d'une idée, sans faire attention aux autres idées qui ont un rapport naturel et nécessaire avec cette idée.

1° On peut considérer le corps en général sans penser à la figure, ni à toutes les autres propriétés particulières du corps physique : c'est considérer le corps dans un sens abstrait; c'est considérer la chose sans le mode, comme parlent les philosophes, *res absque modo*.

2° On peut au contraire considérer les propriétés des objets sans faire attention à aucun sujet particulier auquel elles soient attachées, *modus absque re*. C'est ainsi qu'on parle de la blancheur, du mouvement, du repos, sans faire aucune attention particulière à quelque objet blanc, ni à quelque corps qui soit en mouvement ou en repos.

L'idée dont on s'occupe par abstraction est tirée, pour ainsi dire, des autres idées qui ont rapport à celle-là; elle en est comme séparée.

et c'est pour cela qu'on l'appelle idée abstraite.

L'abstraction est donc une sorte de séparation qui se fait par la pensée. Souvent on considère un tout par parties, c'est une espèce d'abstraction ; c'est ainsi qu'en anatomie, on fait des démonstrations particulières de la tête, ensuite de la poitrine, etc. mais c'est plutôt diviser qu'abstraire : on appelle plus particulièrement *faire abstraction*, lorsque l'on considère quelque propriété des objets sans faire attention ni à l'objet, ni aux autres propriétés, ou lorsque l'on considère l'objet sans les propriétés.

Le sens concret au contraire, c'est lorsque l'on considère le sujet uni au mode, ou le mode uni au sujet ; c'est lorsque l'on regarde un sujet tel qu'il est, et que l'on pense que ce sujet et sa qualité ne font ensemble qu'une même chose, et forment un être particulier. Par exemple, *ce papier blanc*, *cette table carrée*, *cette boîte ronde ; blanc*, *carrée*, *ronde*, sont dits alors dans un sens concret.

Ce mot *concret* vient du latin *concretus*, participe de *concrescere*, croître ensemble, s'épaissir, se coaguler, être composé de ; en effet, dans le sens concret, les adjectifs ne forment qu'un tout avec leurs sujets, on ne les sépare point l'un de l'autre par la pensée.

Le concret renferme donc toujours deux idées, celle du sujet, et celle de la propriété.

Tous les substantifs qui sont pris adjectivement, sont alors des termes concrets; ainsi quand on dit *Petrus est homo*, *homo* est alors un terme concret, *Petrus est habens humanitatem.*

Observez qu'il y a de la différence entre faire abstraction et se servir d'un terme abstrait. On peut se servir de mots qui expriment des objets réels, et faire abstraction, comme quand on

examine quelque partie d'un tout sans avoir égard aux autres parties : on peut au contraire se servir de termes abstraits sans faire abstraction, comme quand on dit que la fortune est aveugle.

Des termes abstraits.

Dans le langage ordinaire, *abstrait* se prend pour *subtil*, *métaphysique* : *ces idées sont abstraites*, c'est-à-dire, qu'elles demandent de la méditation, qu'elles ne sont pas aisées à comprendre, qu'elles ne tombent point sous les sens.

On dit aussi d'un homme qu'il est *abstrait*, quand il ne s'occupe que de ce qu'il a dans l'esprit, sans se prêter à ce qu'on lui dit. Mais ce que j'entends ici par *termes abstraits*, ce sont les mots qui ne marquent aucun objet qui existe hors de notre imagination.

Que les hommes pensent au soleil, ou qu'ils n'y pensent point, le soleil existe ; ainsi le mot du soleil n'est point un terme abstrait.

Mais *beauté*, *laideur*, etc. sont des termes abstraits. Il y a des objets qui nous plaisent et que nous trouvons *beaux* : il y en a d'autres, au contraire, qui nous affectent d'une manière désagréable, et que nous appelons *laids* ; mais il n'y a aucun être réel qui soit la beauté ou la laideur. Il y a des hommes, mais l'*humanité* n'est point, c'est-à-dire, qu'il n'y a point un être qui soit l'*humanité*.

Les abstractions ou idées abstraites supposent les impressions particulières des objets et la méditation, c'est-à-dire, les réflexions que nous faisons naturellement sur ces impressions. C'est à l'occasion de ces impressions que nous considérons ensuite séparement, et indépendamment des objets, les différentes affections qu'elles ont

fait naître dans notre esprit ; c'est ce que nous appelons les propriétés des objets : je ne considérerais pas le mouvement en lui-même, si je n'avais jamais vu de corps en mouvement.

Nous sommes accoutumés à donner des noms particuliers aux objets réels et sensibles ; nous en donnons aussi par imitation aux idées abstraites, comme si elles représentaient des êtres réels ; nous n'avons point de moyen plus facile pour nous communiquer nos pensées.

Ce qui a surtout donné lieu aux idées abstraites, c'est l'uniformité des impressions qui ont été excitées dans notre cerveau par des objets différents, et pourtant semblables en un certain point : les hommes ont inventé des mots particuliers pour exprimer cette ressemblance, cette uniformité d'impression dont ils se sont formé une idée abstraite. Les mots qui expriment ces idées nous servent à abréger le discours, et à nous faire entendre avec plus de facilité. Par exemple, nous avons vu plusieurs objets blancs ; ensuite pour exprimer l'impression uniforme que ces différents objets nous ont causée, et pour marquer *le point dans lequel ils se ressemblent*, nous nous servons du mot de *blancheur*.

Nous sommes accoutumés, dès notre enfance, à voir des corps qui passent successivement d'une place à une autre ; ensuite, pour exprimer cette propiété et la réduire à une sorte d'idée générale, nous nous servons du terme de *mouvement*. Ce que je veux dire s'entendra mieux par cet exemple.

Les noms que l'on donne aux Tropes, ou figures dont nous avons parlé, ne représentent point des êtres réels ; il n'y a point d'être, point de substance qui soit une métaphore, ni une métonymie ; ce sont les différentes expressions

métaphoriques, et les autres façons de parler figurées, qui ont donné lieu aux maîtres de l'art d'inventer le terme de *métaphore*, et les autres noms des figures : par-là ils réduisent à une espèce, à une classe particulière, les expressions qui ont un tour pareil selon lequel elles se ressemblent ; et c'est sous ce rapport de ressemblance qu'elles sont comprises dans chaque sorte particulière de figure, c'est-à-dire, dans la même manière d'exprimer les pensées. Toutes les expressions métaphoriques sont comprises sous la métaphore, elles s'y rapportent ; l'idée de métaphore est donc une idée abstraite qui ne représente aucune expression métaphorique en particulier, mais seulement cette sorte d'idée générale que les hommes se sont faite pour réduire à une classe à part les expressions figurées d'une même espèce, ce qui met de l'ordre et de la netteté dans nos pensées, et abrège nos discours.

Il en est de même de tous les autres noms d'arts et de sciences : la physique, par exemple, n'existe point, c'est-à-dire, qu'il n'y a point un être en particulier qui soit la physique ; mais les hommes ont fait un grand nombre de réflexions sur les différentes opérations de la nature, et ensuite ils ont donné le nom de *science physique* au recueil ou assemblage de ces réflexions, ou plutôt à l'idée abstraite à laquelle ils rapportent toutes les observations qui regardent les êtres naturels.

Il en est de même de *douceur*, *amertume*, *être*, *néant*, *vie*, *mort*, *mouvement*, *repos*, etc. Chacune de ces idées générales, quoi qu'on en dise, est aussi positive que l'autre, puisqu'elle peut être également le sujet d'une proposition.

Comme les différents objets blancs ont donné lieu à notre esprit de se former l'idée de *blan-*

cheur, idée abstraite, qui ne marque qu'une sorte d'affection de l'esprit, de même les divers objets qui nous affectent en tant de manières différentes nous ont donné lieu de nous former l'idée d'*être*, de *substance*, d'*existence*; surtout lorsque nous ne considérons les objets que comme existants, sans avoir égard à leurs autres propriétés particulières : c'est le point dans lequel les êtres particuliers se ressemblent le plus.

Les objets réels ne sont pas toujours dans la même situation; ils changent de place; ils disparaissent, et nous sentons réellement ce changement et cette absence : alors il se passe en nous une affection réelle, par laquelle nous sentons que nous ne recevons aucune impression d'un objet dont la présence excitait en nous des effets sensibles; de là l'idée d'*absence*, de *privation*, de *néant* : de sorte que, quoique le néant ne soit rien en lui-même, cependant ce mot marque une affection réelle de l'esprit; c'est une idée abstraite que nous acquérons par l'usage de la vie, à l'occasion de l'absence des objets, et de tant de privations qui nous font plaisir ou qui nous affligent.

Dès que nous avons eu quelque usage de notre faculté de consentir, ou de ne pas consentir à ce qu'on nous proposait, nous avons consenti, ou nous n'avons pas consenti; nous avons dit *oui*, ou nous avons dit *non* : ensuite, à mesure que nous avons réfléchi sur nos propres sentiments intérieurs, et que nous les avons réduits à certaines classes, nous avons appelé *affirmation* cette manière uniforme dont notre esprit est affecté quand il acquiesce, quand il consent; et nous avons appelé *négation* la manière dont notre esprit est affecté, quand il sent qu'il refuse de consentir à quelque jugement.

Les termes abstraits, qui sont en très-grand nombre, ne marquent donc que des affections de l'entendement; ce sont des opérations naturelles de l'esprit par lesquelles nous nous formons autant de classes différentes des diverses sortes d'impressions particulières dont nous sommes affectés par l'usage de la vie. Tel est l'homme. Les noms de ces classes différentes ne désignent point des êtres réels qui subsistent hors de nous : les objets blancs sont des êtres réels ; mais la blancheur n'est qu'une idée abstraite : les expressions métaphoriques sont tous les jours en usage dans le langage des hommes; mais la métaphore n'est que dans l'esprit des grammairiens et des rhéteurs.

Les idées abstraites que nous acquérons par l'usage de la vie sont en nous autant d'idées exemplaires qui nous servent ensuite de règle et de modèle pour juger si un objet a ou n'a pas telle ou telle propriété, c'est-à-dire, s'il fait ou s'il ne fait pas en nous une impression semblable à celle que d'autres objets nous ont causée, et dont ils nous ont laissé l'idée ou affection habituelle. Nous réduisons chaque sorte d'impression que nous recevons à la classe à laquelle il nous paraît qu'elle se rapporte ; nous rapportons toujours les nouvelles impressions aux anciennes ; et si nous ne trouvons pas qu'elles puissent s'y rapporter, nous en faisons une classe nouvelle ou une classe à part ; et c'est de là que viennent tous les noms appellatifs, qui marquent des genres ou des espèces particulières; ce sont autant de termes abstraits quand on n'en fait pas l'application à quelque individu particulier; ainsi quand on considère en général le cercle, une ville, *cercle* et *ville* sont des termes abstraits ; mais s'il s'agit d'un tel cercle, ou

d'une telle ville en particulier, le terme n'est plus abstrait.

Ce que nous venons de dire, que nous acquérons ces idées exemplaires par l'usage de la vie, fait bien voir qu'il ne faut point élever les jeunes gens dans des solitudes, et qu'on doit ne leur montrer que du bon et du beau, autant qu'il est possible. C'est un avantage que les enfants des grands ont au dessus des enfants des autres hommes ; ils voient un plus grand nombre d'objets, et il y a plus de choix dans ce qu'on leur montre ; ainsi ils ont plus d'idées exemplaires, et c'est de ces idées que se forme le goût. Un jeune homme qui n'aurait vu que d'excellents tableaux n'admirerait guère les médiocres.

En termes d'arithmétique, quand on dit *trois louis, dix hommes*, en un mot, quand on applique le nombre à quelque sujet particulier, ce nombre est appelé *concret* ; au lieu que si l'on dit *deux et deux font quatre*, ce sont là des nombres abstraits, qui ne sont unis à aucun sujet particulier. On considère alors, par abstraction, le nombre en lui-même, ou plutôt l'idée de nombre que nous avons acquise par l'usage de la vie.

Tous les objets qui nous environnent, et dont nous recevons des impressions, sont autant d'êtres particuliers que les philosophes appellent des individus. Parmi cette multitude innombrable d'individus, les uns sont semblables aux autres en certains points ; de là les idées abstraites de genre et d'espèce.

Remarquez qu'un individu est un être réel que vous ne sauriez diviser en un autre lui-même : Platon ne peut être que Platon. Un diamant de mille écus peut être divisé en plusieurs autres diamants ; mais il ne sera plus le diamant

de mille écus : cette table, si vous la divisez, ne sera plus cette table ; de là l'idée d'unité, c'est-à-dire, l'affection de l'esprit qui conçoit l'individu dans un sens abstrait.

Observez encore qu'il n'est pas nécessaire que j'aie vu tous les objets blancs pour me former l'idée abstaite de blancheur ; un seul objet blanc pourrait me faire naître cette idée ; et dans la suite, je n'appellerais blanc que ce qui y serait conforme, comme le peuple n'attribue les propriétés du soleil qu'à l'astre qui fait le jour. Ainsi il n'est pas nécessaire que j'aie vu tous les cercles possibles, pour vérifier si, dans tout cercle, les lignes tirées du centre à la circonférence sont égales ; un objet qui n'a pas cette propriété n'est point un cercle, parce qu'il n'est pas conforme à l'idée exemplaire que j'ai acquise du cercle, par l'usage de la vie, et par les réflexions que cet usage a fait naître dans mon esprit.

La fortune, le hasard et la destinée, que l'on personnifie si souvent dans le langage ordinaire, ne sont que des termes abstraits. Cette multitude d'évènements qui nous arrivent tous les jours, sans que la cause particulière qui les produit nous soit connue, a affecté notre esprit de manière qu'elle a excité en nous l'idée indéterminée d'une cause inconnue que le vulgaire a appelée *fortune*, *hasard*, ou *destinée* : ce sont des idées d'imitation formées à l'exemple des idées que nous avons des causes réelles.

Les impressions que nous recevons des objets, et les réflexions que nous faisons sur ces impressions par l'usage de la vie et par la méditation, sont la source de toutes nos idées, c'est-à-dire, de toutes les affections de notre esprit quand il conçoit quelque chose, de quelque ma-

nière qu'il la conçoive; c'est ainsi que l'idée de Dieu nous vient par les créatures, qui nous annoncent son existence et ses perfections : *Cœli enarrant gloriam Dei. Invisibilia enim ipsius per ea quæ facta sunt intellecta conspiciuntur, sempiterna quoque ejus virtus et divinitas.* Une montre nous dit qu'il y a un ouvrier qui l'a faite; l'idée qu'elle fait naître en moi de cet ouvrier, quelque indéterminée qu'elle soit, n'est point l'idée d'un être abstrait; elle est l'idée d'un être réel qui doit avoir de l'intelligence et de l'adresse; ainsi l'univers nous apprend qu'il y a un créateur qui l'a tiré du néant, qui le conserve; qu'il doit avoir des perfections infinies, et qu'il exige de nous de la reconnaissance et des adorations.

Les abstractions sont une faculté particulière de notre esprit, qui doit nous faire reconnaître combien nous sommes élevés au dessus des êtres purement corporels.

Dans le langage ordinaire, on parle des abstractions de l'esprit comme on parle des réalités; les termes abstraits n'ont même été inventés qu'à l'imitation des mots qui expriment des êtres physiques. C'est peut-être ce qui a donné lieu à un grand nombre d'erreurs où les hommes sont tombés, faute d'avoir reconnu que les mots dont ils se servaient en ces occasions n'étaient que les signes des affections de leur esprit, en un mot, de leurs abstractions, et non l'expression d'objets réels; de là l'ordre idéal confondu avec l'ordre physique; de là enfin l'erreur de ceux croient savoir ce qu'ils ignorent, et qui parlent de leurs imaginations métaphysiques avec la même assurance que les autres hommes parlent des objets réels.

Les abstractions sont un pays où il y a encore

bien des découvertes à faire, et dans lequel on ferait quelques progrès, si l'on ne prenait pas pour lumière ce qui n'est qu'une séduction délicate de l'imagination, et si l'on pouvait se rappeler sans prévention la manière dont nous avons acquis nos idées et nos connaissances dans les premières années de notre vie ; mais cela n'est pas maintenant de mon sujet.

Réflexions sur les abstractions, par rapport à la manière d'enseigner.

Comme c'est aux maîtres que j'adresse cet ouvrage, je crois pouvoir ajouter ici quelques réflexions par rapport à la manière d'enseigner. Le grand art de la didactique, c'est de savoir profiter des connaissances qui sont déja dans l'esprit de ceux qu'on veut instruire, pour les mener à celles qu'ils n'ont point ; c'est ce qu'on appelle aller du connu à l'inconnu. Tout le monde convient du principe ; mais dans la pratique on s'en écarte, ou faute d'attention, ou parce qu'on suppose dans les jeunes gens des connaissances qu'ils n'ont point encore acquises. Un métaphysicien qui a médité sur l'infini, sur l'être en général, etc. persuadé que ce sont là autant d'idées innées, parce qu'elles sont faciles à acquérir, et qu'elles lui sont familières, ne doute point que ces connaissances ne soient aussi familières au jeune homme qu'il instruit, qu'elles le sont à lui-même ; sur ce fondement, il parle toujours ; on ne l'entend point, il s'en étonne ; il élève la voix, il s'épuise, et on l'entend encore moins. Que ne se rappelle-t-il les premières années de son enfance ? avait-il à cet âge des connaissances auxquelles il n'a pensé que dans la suite, par le secours des réflexions, et après que son cerveau

a eu acquis un certain degré de consistance? En un mot, connaissait-il alors ce qu'il ne connaissait pas encore, et ce qui lui a paru nouveau dans la suite, quelque facilité qu'il ait eue à le concevoir?

Nous avons besoin d'impressions particulières, et pour ainsi dire préliminaires, pour nous élever ensuite, par le secours de l'expérience et des réflexions, jusqu'à la sublimité des idées abstraites : parmi celles-ci, les unes sont plus faciles à acquérir que les autres; l'usage de la vie nous mène à quelques-unes presque sans réflexion ; et quand nous venons ensuite à nous appercevoir que nous les avons acquises, nous les regardons comme nées avec nous.

Ainsi, il me paraît qu'après qu'on a acquis un grand nombre de connaissances particulières dans quelque art ou dans quelque science que ce soit, on ne saurait rien faire de plus utile pour soi-même, que de se former des principes d'après ces connaissances particulières, et de mettre, par cette voie, de la netteté, de l'ordre et de l'arrangement dans ses pensées.

Mais, quand il s'agit d'instruire les autres, il faut imiter la nature; elle ne commence point par les principes et par les idées abstraites ; ce serait commencer par l'inconnu : elle ne nous donne point l'idée d'*animal* avant que de nous montrer des oiseaux, des chiens, des chevaux, etc. Il faut des principes : oui, sans doute ; mais il en faut en temps et lieu. Si par principes vous entendez des règles, des maximes, des notions générales, des idées abstraites qui renferment des connaissances particulières, alors je dis qu'il ne faut point commencer par de tels principes.

Que si par principes vous entendez des notions communes, des pratiques faciles, des opérations aisées qui ne supposent dans votre élève

d'autre pouvoir ni d'autres connaissances que vous savez bien qu'il a déja, alors je conviens qu'il faut des principes, et ces principes ne sont autre chose que les idées particulières qu'il faut lui donner avant que de passer aux règles et aux idées abstraites.

Les règles n'apprennent qu'à ceux qui savent déja, parce que les règles ne sont que des observations sur l'usage : ainsi commencez par faire les exemples des figures avant que d'en donner la définition.

Il n'y a rien de si naturel que la logique et les principes sur lesquels elle est fondée ; cependant les jeunes logiciens se trouvent comme dans un monde nouveau dans les premiers temps qu'ils étudient la logique, lorsqu'ils ont des maîtres qui commencent par leur donner en abrégé le plan général de toute la philosophie ; qui parlent de *science*, de *perception*, d'*idée*, de *jugement*, de *fin*, de *cause*, de *catégorie*, d'*universaux*, de *degrés métaphysiques*, etc. comme si c'étaient là autant d'être réels, et non de pures abstractions de l'esprit. Je suis persuadé que c'est se conduire avec beaucoup plus de méthode, de commencer par mettre, pour ainsi dire, devant les yeux quelques-unes des pensées particulières qui ont donné lieu de former chacune de ces idées abstraites.

J'espère traiter quelque jour cet article plus en détail, et faire voir que la méthode analytique est la vraie méthode d'enseigner ; et que celle qu'on appelle synthétique ou de doctrine, qui commence par les principes, n'est bonne que pour mettre de l'ordre dans ce qu'on sait déja, ou dans quelques autres occasions qui ne sont pas maintenant de mon sujet.

XII. DERNIÈRE OBSERVATION.

S'il y a des mots synonymes.

Nous avons vu qu'un même mot peut avoir, par figure, d'autres significations que celle qu'il a dans le sens propre et primitif : *voiles* peut signifier *vaisseaux*. Ne suit-il pas de là qu'il y a des mots synonymes, et que *voiles* est synonyme à *vaisseaux* ?

M. l'abbé Girard a déja examiné cette question, dans le discours préliminaire qu'il a mis à la tête de son *Traité de la justesse de la langue française*. Je ne ferai guère ici qu'un extrait de ses raisons, et je prendrai même la liberté de me servir souvent de ses termes, me contentant de tirer mes exemples de la langue latine. Le lecteur trouvera dans le livre de M. l'abbé Girard de quoi se satisfaire pleinement sur ce qui regarde le français.

« On entend communément par *synonymes* « les mots qui, ne différant que par l'articula- « tion de la voix, sont semblables par l'idée « qu'ils expriment. Mais y a-t-il de ces sortes « de mots? il faut distinguer :

« Si vous prenez le terme de *synonymes* dans « un sens étendu pour une simple ressemblance « de signification, il y a des termes synonymes, « c'est-à-dire, qu'il y a des mots qui expriment « une même idée principale : *ferre*, *bajulare*, « *portare*, *tollere*, *sustinere*, *gerere*, *gestare*, « seront en ce sens autant de synonymes. »

Mais si, par *synonymes*, vous entendez des mots qui ont « une ressemblance de signification « si entière et si parfaite, que le sens, pris dans

d'autre pouvoir [illegible] circonstances,
vous savez bien qu'il [illegible] comme, en sorte
qu'il faut [illegible] ni plus ni
autre chose que les employer
lui donner avant [illegible] les occasions, et
idées abstraites. [illegible] à faire entre

Les regles n'[illegible] pour l'énergie,
déja, parce que [illegible] une même source
valiens sur l'[illegible] ; dans ce second
les exemples [illegible] synonymes en
la définition. [illegible], *bajulare*, *por-*
Il n'y a rien [illegible] *gestare*, auront
les principes [illegible] dernière : en effet,
dant les [illegible] l'idée principale.
dans un [illegible] les épaules ou sur
qu'ils étaient [illegible]
maîtres [illegible] lorsqu'on fait por-
abrégé de [illegible] lettes de somme, sur
qui parlent [illegible] crocheteurs. *Portari*
de *jugemens*, [illegible] *secum ducit*. Voyez
nouveaux, [illegible] livre du Digeste,
si c'étaient [illegible]
purs abus [illegible] ; d'où vient le
que c'est [illegible] une machine à ti-
thode, [illegible]
dire, [illegible] porter pour empê-
sées par [illegible]
chaussé [illegible] *Galeam gerere*
J'ai [illegible]
en [illegible] faire parade de
[illegible]
[illegible] souvent que,
[illegible] l'un pour
[illegible] toujours l'idée
[illegible] de la lan-
[illegible] exactement
[illegible] qu'il n'est

pas toujours permis de mettre indifféremment l'un pour l'autre. Ainsi, quoiqu'on dise *morem gerere*, on ne dirait pas *morem ferre* ou *morem portare*, etc. Les Latins sentaient mieux que nous ces différences délicates, dans le temps même qu'ils ne pouvaient les exprimer. *Nihil inter factum et gestum interest, licet videatur quædam subtilis differentia*, dit un ancien jurisconsulte. D'autres ont remarqué que *acta propriè ad togam spectant, gesta ad militiam.* Varron dit que c'est une erreur de confondre *agere*, *facere* et *gerere*, et qu'ils ont chacun leur destination particulière (1).

Nous avons quelques recueils des anciens grammairiens sur la propriété des mots latins : tels sont Festus, *de verborum significatione;* Nonius Marcellus, *de variâ significatione sermonum.* Voyez *Grammatici veteres.*

On peut encore consulter un autre recueil qui a pour titre, *Autores linguæ latinæ.* De plus, nous avons un grand nombre d'observations répandues dans Varron, *de linguâ latinâ*, dans les commentaires de Donat et de Servius ; elles font voir les différences qu'il y a entre plusieurs mots que l'on prend communément pour synonymes. Quelques auteurs modernes ont fait aussi des réflexions sur le même sujet : tels sont le P. Vavasseur, jésuite, dans ses remarques sur

---

(1) Propter similitudinem, agendi et faciendi, et gerendi, quidam error his qui putant esse unum : potest enim quis aliquid facere et non agere : ut poëta *facit* fabulam et non *agit* ; contrà actor *agit* et non *facit*, et sic à poëta fabula *fit* et non *agitur*, ab actore *agitur* et non *fit* ; contrà imperator qui dicitur res gerere, in eo neque *agit*, neque *facit*, sed *gerit*, id est sustinet : translatum ab his qui onera gerunt quod sustinent. *Varr. de ling. lat. Lib. V*, *sub finem.*

la langue latine, Scioppius, Henri Etienne, *de latinitate falsò suspecta*, et plusieurs autres.

On tire aussi la même conséquence de plusieurs passages des meilleurs auteurs; voici deux exemples, tirés de Cicéron, qui font voir la différence qu'il y a entre *amare* et *diligere*.

Quis erat qui putaret ad eum amorem quem erga te habebam, posse aliquid accedere? Tantùm accessit, ut mihi nunc deniquè amare videar, anteà dilexisse. « Qui l'aurait pu croire, « dit Cicéron, que l'affection que j'avais pour « vous eût pu recevoir quelque degré de plus? « Cependant elle est si fort augmentée, que je « sens bien qu'à la vérité vous m'étiez cher au- « trefois, mais qu'aujourd'hui je vous aime ten- « drement. »

Et au livre XIII. Ep. 47. *Quid ego tibi commendem eum quem tu ipse diligis: sed tamen ut scires eum non à me diligi solùm, verùm etiam amari, ob eam rem tibi hæc scribo.* « Vous l'ai- « mez, mais je l'aime encore davantage; et c'est « pour cela que je vous le recommande. »

Voilà une différence bien marquée entre *amare* et *diligere*. Cicéron observe ailleurs qu'il y a de la différence entre *dolere* et *laborare*, lors même que ce dernier mot est pris dans le sens du premier: *Interest aliquid inter laborem et dolorem; sunt finitima omninò, sed tamen differt aliquid: labor est functio quædam vel animi, vel corporis, gravioris operis vel muneris; dolor autem motus asper in corpore.... aliud, inquam, est dolere, aliud laborare. Cùm varices secabantur Cn. Mario, dolebat: cùm æstu magno ducebat agmen, laborabat.*

Les savants ont observé de pareilles différences entre plusieurs autres mots, que les jeunes gens et ceux qui manquent de goût et de réflexion

regardent comme autant de synonymes. Ce qui fait voir qu'il n'est peut-être pas aussi utile qu'on le pense de faire le thème en deux façons.

M. de la Bruyère remarque « qu'*entre toutes « les différentes expressions qui peuvent rendre « une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une « qui soit la bonne ; que tout ce qui ne l'est point « est faible, et ne satisfait pas un homme d'es- « prit.* » Ainsi ceux qui se sont donné la peine de traduire les auteurs latins en un autre latin, en affectant d'éviter les termes dont ces auteurs se sont servis, auraient pu s'épargner un travail qui gâte plus le goût qu'il n'apporte de lumière. L'une et l'autre pratique est une fécondité stérile qui empêche de sentir la propriété des termes, leur énergie, et la finesse de la langue, comme je l'ai remarqué ailleurs.

Lucus veut dire un bois consacré à quelque divinité ; *silva*, un bois en général. Virgile ne manque pas à cette distinction ; mais le traducteur latin est obligé de s'écarter de l'exactitude de son original.

Ne quis sit lucus quo se plus jactet Apollo.

Ainsi parle Virgile. Voici comment on le traduit : *Ut nulla sit silva quâ magis Apollo glorietur.*

Nex, *necis*, vient de *necare*, et se dit d'une mort violente, au lieu que *mors* signifie simplement la mort, la cessation de la vie. Virgile dit parlant d'Hercule :

. . . . Nece Geryonis spoliisque superbus.

Mais son traducteur est obligé de dire *morte Geryonis.*

Je pourrais rapporter un grand nombre d'exemples pareils : je me contenterai d'observer

que plus on fera de progrès, plus on reconnaîtra cet usage propre des termes, et par conséquent l'inutilité de ces versions, qui ne sont ni latines ni françaises. Ce n'est que pour inspirer le goût de cette propriété des mots que je fais ici cette remarque.

Voici les principales raisons pour lesquelles il n'y a point de synonymes parfaits.

1° S'il y avait des synonymes parfaits, il y aurait deux langues dans une même langue. Quand on a trouvé le signe exact d'une idée, on n'en cherche pas un autre. Les mots anciens et les mots nouveaux d'une langue sont synonymes : *maints* est synonyme de *plusieurs*; mais le premier n'est plus en usage : c'est la grande ressemblance de signification qui est cause que l'usage n'a conservé que l'un de ces termes, et qu'il a rejeté l'autre comme inutile. L'usage, ce tyran des langues, y opère souvent des merveilles, que l'autorité de tous les souverains ne pourrait jamais y opérer.

2° Il est fort inutile d'avoir plusieurs mots pour une seule idée; mais il est très-avantageux d'avoir des mots particuliers pour toutes les idées qui ont quelque rapport entre elles.

3° On doit juger de la richesse d'une langue par le nombre des pensées qu'elle peut exprimer, et non par le nombre des articulations de la voix. Une langue sera véritablement riche, si elle a des termes pour distinguer non seulement les idées principales, mais encore leurs différences, leurs délicatesses, le plus et le moins d'énergie, d'étendue, de précision, de simplicité et de composition.

4° Il y a des occasions où il est indifférent de se servir d'un de ces mots qu'on appelle syno-

nymes, plutôt que d'un autre ; mais aussi il y a des occasions où il est beaucoup mieux de faire un choix : il y a donc de la différence entre ces mots ; ils ne sont donc pas exactement synonymes.

Lorsqu'il ne s'agit que de faire entendre l'idée commune, sans y joindre ou sans en exclure les idées accessoires, on peut employer indistinctement l'un ou l'autre de ces mots, puisqu'ils sont tous deux propres à exprimer ce qu'on veut faire entendre ; mais cela n'empêche pas que chacun d'eux n'ait une force particulière qui le distingue de l'autre, et à laquelle il faut avoir égard selon le plus ou le moins de précision que demande ce que l'on veut exprimer.

Ce choix est un effet de la finesse de l'esprit, et suppose une grande connaissance de la langue.

FIN DU TRAITÉ DES TROPES.

DE LA
CONSTRUCTION
ORATOIRE.

L'OBJET de ce traité est plus important qu'il ne le paraît au premier aspect. L'arrangement des parties, qui fait la beauté d'un tableau, d'une plantation, fait aussi la solidité d'un édifice, la force d'une armée rangée en bataille. Il produit ces deux effets dans l'éloquence. C'est de l'arrangement des mots que dépend toute la grâce du discours et une très-grande partie de sa force.

Cette matière, discutée avec soin, nous découvre non seulement ce qu'on peut appeler le secret du talent oratoire, qui est bien plus que celui de l'art; mais encore la raison des marches particulières des langues, et ce qu'elles gagnent ou ce qu'elles perdent en suivant des arrangements différents.

Ni les Grecs ni les Latins n'ont été dans le cas de traiter cette matière dans ce dernier point de vue; parce que leurs langues ayant la plus grande flexibilité, ils n'ont pu attribuer les constructions irrégulières qu'au goût de leurs écrivains.

DE L'ARRANGEMENT NATUREL DES MOTS.

NOUS avons parlé ailleurs de l'arrangement artificiel des idées et des mots, qui constitue ce qu'on appelle *les Figures*, dans le discours. Ici nous ne parlons que de l'arrangement

que les idées, et par conséquent les mots qui les renferment et les expriment, doivent avoir dans le discours, considéré comme moyen de persuasion. Cet arrangement ne peut avoir pour objet que de satisfaire ou l'esprit ou l'oreille, c'est-à-dire, de rendre le sens plus clair et plus fort, ou les sons plus agréables et plus convenables aux vues de celui qui parle.

SECTION PREMIÈRE.

De l'arrangement naturel des mots par rapport à l'esprit.

Nous prouverons 1° que l'arrangement naturel des mots doit être réglé par l'importance des objets ; et qu'effectivement il l'est ainsi dans les langues qui sont assez flexibles pour suivre l'ordre de la nature dans leurs constructions. Nous examinerons ensuite quels dérangements l'harmonie peut causer dans la construction naturelle des mots. Enfin nous montrerons les effets qui résultent de cette construction. Nous y ajouterons un court examen de la doctrine de Denys d'Halicarnasse sur le principe de la Construction oratoire.

CHAPITRE PREMIER.

Que l'arrangement naturel des mots est réglé par l'importance des objets.

Pour établir cette vérité, car je crois que c'en est une, il faut examiner comment les idées entrent dans notre esprit et comment elles en sortent.

Elles

Elles y entrent quelquefois en foule et pêle-mêle, comme quand nous jetons nos regards sur une vaste plaine qui nous offre une infinité d'objets : c'est la communication des idées par les yeux. Quelquefois aussi elles n'y entrent que une à une : ce qui arrive surtout quand la communication se fait par les oreilles, et principalement par le moyen des signes d'institution, tels que sont les mots. Comme les mots ne peuvent être proférés que les uns après les autres, les idées attachées aux mots, ne peuvent aussi sortir qu'une à une de la bouche de celui qui parle, et par conséquent elles ne peuvent entrer autrement dans l'esprit de celui qui écoute.

L'ordre dans lequel elles sortent est-il indifférent, ne l'est-il pas ? Peut-on également présenter d'abord les idées principales ou les accessoires, les plus intéressantes, ou celles qui le sont le moins ? En un mot, y a-t-il des objets qu'on doit préférablement offrir au premier moment, c'est-à-dire, au moment le plus vif, de l'attention de celui qui écoute ?

On ne serait point dans le cas de faire cette question, si les langues étaient assez flexibles pour se plier en tout, aux divers mouvements de l'âme. Il n'est pas douteux qu'alors elles ne suivissent constamment l'ordre qui serait prescrit par l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle.

Mais comme dans plusieurs langues, il se trouve des configurations grammaticales qui exigent une marche ou ordonnance particulière, et que d'ailleurs l'esprit humain a travaillé lui-même sur ses propres idées, pour en reconnaître et distinguer les rapports ; on a imaginé deux nouvelles sortes d'ordre ou d'arrangement pour les mots : le *grammatical*, qui se fait selon le

rapport des mots, considérés comme régissant ou régis ; et le *métaphysique*, qui considère les rapports abstraits des idées. Si on y joint l'ordre *oratoire*, qui ne considère que le but de celui qui parle, on aura trois espèces d'arrangement ou de construction qui peuvent être employées dans le discours.

On dit dans la construction grammaticale, *lumen solis* « la lumière du soleil » ; parce que le mot *solis* est déterminé à être au génitif, par le mot *lumen* ; or, dit-on, le déterminant doit être avant le déterminé. On dit, *Alexander vicit Darium*, « Alexandre a vaincu Darius » ; parce que le premier mot *Alexander* régit *vicit*, et que *vicit* régit *Darium* : voilà l'ordre ou l'arrangement grammatical.

L'ordre métaphysique veut que le sujet d'une proposition soit avant son attribut, la cause avant l'effet, la substance ou l'existence avant le mode ou les qualités qui lui appartiennent. Selon cet arrangement il faudrait dire *solis lumen*, « du « soleil la lumière » ; parce que le soleil est la cause de la lumière. Mais dans les autres cas, cet ordre rentre à peu-près dans l'ordre grammatical ; parce que celui-ci, tout grammatical qu'il est, se trouve réellement fondé sur la métaphysique.

Au reste, qu'on les distingue ou non, ils ne semblent pas faits, ni l'un ni l'autre, pour régler la marche du discours oratoire. L'ordre grammatical est une entrave donnée à l'esprit et aux idées, plutôt qu'une règle de construction. Attaché au génie et à l'analogie particulière d'une langue, nulle part il n'est absolument le même. Il y a des langues où il est précisément le contraire de ce qu'il est dans d'autres langues : ce qui ne pourrait arriver s'il était naturel. Est-

à une phrase bien écrite en latin, dont il ne faille changer, ou comme nous disons, *faire* la construction, lorsque nous voulons le mettre en bon françois? Il y a donc une des deux phrases, dont la construction n'est point dans la nature, puisque la nature n'a pas deux voies.

Il en est de même de l'ordre métaphysique. Il peut être bon quelquefois pour les savants, quand ils discutent ou qu'ils analysent leurs idées. Mais le peuple, pour qui et par qui ont été faites les langues; mais les femmes, dont le goût aide plus à perfectionner les langues, que les discussions et les analyses des savants, se doutent-elles de ce que c'est que mode, substance, cause, effets, qualités? Le peuple ne connaît, ne voit, ne sait, que par le sentiment, ou même par la sensation que l'objet produit en lui: c'est l'impression réelle qui le détermine, qui le dirige: Il dira *Alexandre a vaincu Darius*, ou *Darius a été vaincu par Alexandre*, selon qu'il est affecté, et que les objets le frappent: il ne connaît que cette règle.

Il faut donc en revenir à la troisième espèce d'ordre ou d'arrangement, c'est-à-dire, à celui qui est fondé sur l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle.

Qu'est-ce qui se passe en nous-mêmes lorsque nous nous déterminons à quelque mouvement? Je vois un objet: j'y découvre des qualités qui me conviennent ou qui ne me conviennent point; je m'y porte, ou je le fuis. Je ne commence point par me mouvoir avant que de connaître; mon mouvement serait sans direction et sans cause: je connais avant que de me mouvoir. Je veux aller au Louvre, je pense d'abord au *Louvre*, ensuite *je vais*: *Ad regiam vado*. Voilà ce qui se passe en moi-même.

Si je veux faire entendre à un homme aussi que moi qu'il doit fuir ou rechercher quelque objet, commencerai-je par l'engager à avancer ou à s'éloigner? Je lui montrerai l'objet : et l'objet lui dira ce qu'il doit faire. L'ordre que j'ai suivi pour moi est le même à suivre pour lui. Sa machine étant composée comme la mienne, c'est le même ressort qui doit la faire mouvoir. J'ai vu un serpent, j'ai fui. Il faut donc que je lui donne d'abord l'idée du danger, si je veux qu'il se détermine à fuir.

C'est la même marche quand nous parlons par geste. Je suis à table, je veux du pain. Après avoir attiré à moi l'attention de celui qui peut m'en donner, je lui montre du pain, ou le pain, et ramenant mon geste à moi, je lui désigne l'action que je demande de lui : *du pain à moi*, et non pas *donnez-moi du pain*.

L'empereur Domitien *avait une habileté singulière à tirer de l'arc : il faisait passer ses flèches entre les doigts écartés d'un esclave placé pour but à une grande distance de lui, sans le blesser*. Voilà une construction : mais qui n'est point dans l'ordre naturel des idées. L'empereur *tire*, et n'a point encore *ses flèches* : vers un *but* qui ne lui a point encore été présenté. Il semble que, dans l'ordre naturel, il aurait fallu présenter d'abord l'esclave qui a la main levée et les doigts écartés, et montrer ensuite l'empereur qui tire, à quelque distance de ce but. Aussi Suétone, dit-il, *In pueri procul stantis, præbentisque pro scopulo, dispensam dextræ manûs palmam, sagittas tantâ arte direxit, ut omnes per intervalla digitorum innocuè evaderent*; ce n'est point l'ordre de la métaphysique grammaticale, mais celui de la métaphysique oratoire, celui du sentiment et de la vérité.

Tout homme qui parle, si c'est un Démosthène ou un Cicéron, voit dans le cœur et dans l'esprit de ceux qui écoutent ce qu'il doit dire et ce qu'on demande, quelle est la première idée qu'on attend, quelle est la seconde, la trosième: *Oratorum eloquentiæ moderatrix auditorum prudentia.* Quand Cicéron prit la parole pour remercier César du pardon qu'il venait d'accorder à Marcellus, tout le Sénat fut frappé de cette démarche, parce qu'il y avait long-temps que Cicéron gardait le silence; c'est pour cela que l'orateur dit, dès le premier mot, *diuturni silentii.* La seconde pensée de l'auditeur était de chercher la raison de ce long silence : ce pouvait être la crainte : Cicéron l'avait senti : et, pour ôter à son auditoire cette pensée odieuse pour César, il ajoute *non timore aliquo.* Pourquoi donc vous êtes-vous tu? De douleur et de regret, *partim dolore, partim verecundiâ.* Et aujourd'hui pourquoi parlez-vous? *Tantam enim mansuetudinem, tam inusitatam clementiam,* etc. Voilà les motifs; après quoi le verbe vient, *nullo modo, prœterire possum.* L'orateur a-t-il suivi quelque part l'ordre grammatical ou métaphysique.

Les expressions sont aux pensées ce que les pensées sont aux choses qu'elles représentent. Il y a entre elles une espèce de génération qui doit porter la ressemblance de proche en proche, depuis le premier terme jusqu'au dernier. Les choses font naître la pensée et lui donnent sa configuration; la pensée à son tour produit l'expression, et lui prescrit un arrangement conforme à celui qu'elle a elle-même. La pensée est une image intérieure des choses. L'expression est une image extérieure des pensées. La pensée et l'expression sont donc image l'une et l'autre,

celle-ci encore plus que la première. Or la perfection de toute image consiste à rendre le tout et ses parties conformément à ce qu'elles sont dans l'original, et à la position qu'elles y ont. Pour peindre un homme, il faut que je peigne non-seulement deux bras, une tête, des jambes, mais que je les place où ils sont placés dans la nature. Si la pensée ne rend point les parties de l'objet avec leurs positions respectives, il y a renversement dans la pensée; si l'expression ne rend point les parties de la pensée avec leurs positions, il y a renversement dans l'expression. Or, l'ordre des choses pour l'orateur, est l'ordre des impressions reçues et senties, selon leur degré d'intérêt : donc.

Mais, si tout un tableau se peint en un même instant dans l'esprit, que devient cet ordre prétendu des parties de la pensée qui doit régler celui des mots?

J'ai prévenu cette objection dès le commencement. Si j'y reviens, c'est pour donner plus de force, et de précision à ce que j'ai dit. Je réponds donc : 1° que dans le tableau même qui se peint tout entier et tout-à-la-fois, il y a des parties plus éminentes, plus frappantes, plus intéressantes, qui occupent l'âme par préférence; et que, quoique toutes les parties ayent été perçues en même temps, elles n'ont pas eu toutes le même degré d'attention dans le premier instant. Or je dis que ces degrés d'attention doivent régler l'ordre des mots; et que cet ordre ne sera ni l'ordre grammatical, ni le métaphysique.

Je réponds 2° qu'on a pris le change, ou qu'on a voulu le donner par cette objection. Notre âme pensant n'est point seulement une toile tendue, ou une cire molle qui reçoit une empreinte; c'est un courant continu d'idées et de sentiments

qui se succèdent les uns aux autres, et qui s'entraînent mutuellement par leur liaison intime et réciproque. On voit, on sent, on délibère, on juge, on se meut pour atteindre, ou pour fuir. C'est de tous ces actes successifs de l'âme dont il s'agit ici, et non d'une seule image imprimée.

Je réponds 3° que, quand même on conviendrait que tous les actes de l'esprit touchant un objet se feraient dans le même temps, ce qui est évidemment faux, il n'en faudrait pas moins conclure qu'il y eût un ordre réglé pour le discours, qui ne peut livrer les mots, et par conséquent les idées, que l'une après l'autre; nous l'avons dit. Les livrera-t-il dans l'ordre grammatical qui ne considère que le matériel des mots, ou dans l'ordre métaphysique, qui est destitué de tout intérêt? et s'il ne suit ni l'un ni l'autre, quel ordre suivra-t-il que celui de l'importance des objets?

CHAPITRE IX.

Quel est l'objet important dans la phrase oratoire.

Une phrase oratoire peut être composée de cinq parties; d'un nom, qui exprime le sujet de la preposition, *Alexander* [Alexandre]; d'un verbe qui exprime l'action, *vicit* [a vaincu]; d'un régime du verbe, qui exprime le terme sur lequel se porte l'action, *Darium* [Darius]; d'un adverbe ou de quelque chose qui exprime les circonstances de la manière, du temps, du lieu de l'action *fortiter*, *olim*, *ad Arbelam* [vaillamment, autrefois, à Arbelle]. Si on y joint une

conjonction quelle qu'elle soit pour unir cette phrase avec quelque autre phrase qui la précède ou qui la suive, on a les cinq parties dont nous parlons. Nous ne disons rien de la préposition qui peut être comprise dans l'adverbe, ni de l'interjection qui ne figure point dans la syntaxe, où elle est toujours isolée.

Or je dis que ces cinq parties s'arrangent respectivement, de manière que la plus importante d'entre elles est toujours à la tête, c'est-à-dire dans le lieu le plus apparent de la phrase.

Par exemple : quand on dit *Alexander vicit Darium ad Arbelam*; il peut y avoir quatre points de vue. S'il est question de savoir qui est celui qui a vaincu Darius, l'idée principale de la phrase est *Alexander*. Si on demande quel est le roi de Perse vaincu par Alexandre, l'idée principale de la même phrase est *Darius*. S'il s'agit du lieu où il a été vaincu, c'est *ad Arbelam*. Enfin si l'on veut savoir quelle est la victoire qui a décidé du sort de la Perse, par opposition à quelque autre victoire non décisive, où Darius aurait été battu et non vaincu, c'est le mot *vicit*. Ainsi dans le premier cas on dira *Alexander vicit Darium ad Arbelam*, « c'est Alexandre qui a vaincu, etc. » Dans le second : *Darium vicit Alexander*, « c'est Darius qui a été vaincu par Alexandre, etc. » Dans le troisième : *ad Arbelam vicit Darium Alexander*, « ce fut à Arbelle que, etc. » Enfin dans le quatrième on dirait *vicit ad Arbelam*, « la victoire décisive fut celle d'Arbelle. » Nous ne donnons point ceci comme un exemple de goût pour la construction des mots, mais comme un exemple de l'ordre d'intérêt pour la construction des idées. Celles-ci ne pouvant se construire selon l'harmonie, comme les mots, ne peuvent avoir d'autre

règle, en ce qui concerne leur arrangement, que le but de celui qui parle.

Il est inutile de dire que la conjonction se place toujours à la tête des phrases sur lesquelles elle influe. On voit peu de *si*, de *car*, de *mais*, de *pourquoi*, placés ailleurs qu'au commencement des périodes, des membres de périodes, ou des incises sur lesquels ils dominent : la raison est que si les conjonctions ne contiennent point l'objet important de la phrase, elles en renferment la forme importante. Voilà ma pensée touchant l'importance des objets.

Je ne puis l'établir qu'en faisant voir que ce système de construction a été constamment suivi par les bons auteurs qui ont employé des langues assez flexibles, pour s'y prêter, selon le besoin et le cas.

Je dis donc, 1° que si le sujet de la phrase est l'objet principal, il doit paraître à la tête. Lorsque Cicéron veut faire sentir que la gloire du peuple romain est renfermée dans celle de Lucullus, dont les victoires ont été chantées par le poëte Archias, il ne dit point *Pontum sibi populus romanus aperuit ;* mais *populus enim romanus, Lucullo imperante, sibi pontum aperuit*: et on ne traduira pas : « le peuple romain s'est « ouvert ; mais, c'est le peuple romain qui s'est « ouvert le pont, quand Lucullus y commandait nos armées. »

Saxa et solitudines voci respondent : bestiæ sæpè immanes cantu flectuntur atque consistunt. « Les rochers mêmes et les solitudes répondent « à la voix : les bêtes les plus féroces se laissent « fléchir par les accords, et suspendent leur « fureur. » *Pro. Arc. Poët.*

Dans Tite-Live : *Metius ille* est ductor itineris hujus, *Metius idem* hujus machinator belli,

Metius fœderis Romani Albanique ruptor. ... C'est « Metius qui les a conduits, c'est Metius « qui a été le boutefeu de cette guerre, c'est « Metius qui, etc. ».

Primus sentio mala nostra, *primus* rescisco omnia; *primus* porrò obnuntio. Ter. « Je suis le « premier à ressentir nos maux, le premier à les « apprendre, le premier à, etc. ».

Quand Scévola veut apprendre à Porsenna qu'il est Romain, il dit : *Romanus sum civis.* Liv. « Romain je suis citoyen. » Quand Gavius s'écrie, du haut de la croix où il est attaché, il dit : *civis Romanus sum*, citoyen Romain je suis. Cic. Pourquoi cette différence de construction? La qualité de *Romain* était dans l'un l'objet principal, dans l'autre c'était celle de *citoyen*.

Il est, dit-on, indifférent en soi de dire *Alexander vicit Darium*, ou *Darium vicit Alexander*. Oui, dans cette proposition isolée, qui par cette raison ne porte aucun intérêt déterminé; mais si on voulait faire sentir que c'est Alexandre et non un autre roi qui a vaincu Darius, ou qu'on donnât la suite des rois de Macédoine caractérisés chacun par un trait historique; après avoir dit que Philippe a asservi la Grèce, seroit-il indifférent de dire : *Alexander vicit Darium*, ou *Darium vicit Alexander*? Alexandre a vaincu Darius, ou c'est Alexandre qui a vaincu Darius. Si au contraire on voulait fixer l'attention sur Darius vaincu, et dire que c'est Darius qui a été vaincu par Alexandre; ne serait-il pas mieux de dire, *Darium vicit Alexander*?

2° Si l'objet principal est l'action même qui se fait ou qui s'est faite, le verbe qui l'exprime se montrera le premier : *fuisti* apud Leccam; *distribuisti* partes Italiæ; *statuisti* quò quemque proficisci placeret; *delegisti* quos Romæ relin-

queres, quos tecum educeres; *descripsisti* partes urbis ad incendia; *confirmasti* ipsum jam te exiturum; *dixisti* paululum..... etc. *inventi sunt* qui te, etc. Cic. Cat. 1. « Vous vous êtes rendu chez « Lecca; vous y avez distribué les différents « cantons de l'Italie; vous avez réglé les postes « où chacun doit se rendre; vous avez choisi « ceux que vous devez laisser à Rome, ou qui « doivent en sortir avec vous. »

Dolebam et vehementer angebar cùm.... Cic. pro Marc. « J'étais touché, et vivement affligé. »

Manet altâ mente repostum. Virg. « Elle « garde dans le fond de son cœur. »

Ibant obscuri solâ sub nocte. Virg. « Ils al- « laient seuls dans la nuit obscure. »

3° Si l'attention principale est due à l'objet de l'action, comme il arrive très-souvent, alors le régime passe avant le verbe : *Tantam mansuetudinem, tam inusitatam clementiam*, etc. nullo modo præterire possum. Cic. pro Marc. « Une si étonnante bonté, une clémence si « inouie ne peut rester sans éloge. »

Cœlum, non animum mutant qui trans mare currunt. Hor. « C'est de climat et non de cœur « qu'on change quand on passe les mers. »

Incendium meum ruina restinguam. Sall. « On « met le feu chez moi, j'abbattrai le toit, pour « l'éteindre. »

Voici un exemple plus long : *Qui utraque in re gravem, constantem, stabilemque se in amicitiâ præstiterit, eum* ex maximè raro hominum genere judicare debemus ac pœnè divino. Cic.

Ces exemples de cette espèce sont si communs, qu'il est inutile d'en citer davantage; il n'est point de période latine où il n'y en ait.

4° Enfin s'il s'agit de la manière, ou de quelque circonstance de l'action exprimée par

le verbe; l'adverbe, ou ce qui en tient lieu, paraîtra à la tête :

Non benè conveniunt, nec in unâ sede moxantur majestas et amor. Ovid. « Difficilement « habitent ensemble, la dignité et l'amour. »

Tandem aliquando, Quirites, Catilinam.... Cic. « Enfin, Messieurs, ce Catilina, cet « homme. »

Si quantum in agro locisque desertis audacia potest *tantum* in foro, etc.

Vix è conspectu Siculæ telluris.

Pourquoi ces constructions? Parce que dans les propositions modales, c'est le mode, ou la manière, qui est l'objet de celui qui parle.

Il y a plus : de deux mots qui concourent à ne former qu'une notion, l'idée qui présente la partie de la notion la plus importante, se montre la première : Neque *turpis* mors *forti* viro, nec *immatura* consulari, nec *misera* sapienti. « Nulle « mort ne peut être honteuse pour l'homme de « bien, ni prématurée pour un consulaire, ni « malheureuse pour un sage. » Je traduis les exemples latins en suivant l'ordre des idées autant que je le puis, pour faire sentir qu'il n'est peut-être pas si difficile qu'on le pense de se conformer à la construction latine, ou du moins d'en approcher.

Mais de peur qu'on ne s'imagine que ces exemples courts ont été trouvés après de longues recherches, appliquons le même principe à des morceaux plus considérables : s'il est vrai, il doit aller par-tout.

Tout le monde sait ce commencement de la première Catilinaire de Cicéron : *Quousquè tandem abutêre, Catilina, patientiâ nostrâ*; « Jusqu'à quand abuserez-vous, Catilina, de

« notre patience ? » L'âme de la période est un sentiment d'indignation et d'impatience : c'est donc la patience épuisée qui est le premier et le principal objet ; et c'est celui qui se montre à la tête, *quousquè tandem*. Le mot *abuser* ne vient qu'après, parce que si l'on est indigné, c'est surtout parce qu'il y a très-long-temps que Catilina abuse. *Patientiâ nostrâ* est nécessaire au sens ; mais il n'a en soi qu'une force subordonnée, placé où il est.

Quandiù etiam furor iste tuus nos eludet? Quem ad finem sese effrænata jactabit audacia? C'est la même marche précisément, parce que c'est le même fond de pensée et de sentiment : *Quousquè, quandiù, quem ad finem. Furor iste tuus*, ces trois mots ensemble qui font sortir avec tant de force la pensée, *fureur, icelle, votre*, doivent être avant *eludet* qui termine le sens. Ce n'est pas à dire pour cela qu'*eludet* soit peu énergique : tout est fort dans cette période ; mais il y a des objets plus intéressants que celui qu'il présente, et par conséquent ils devaient passer avant lui.

Mais, dira-t-on, pourquoi *audacia* dans le troisième membre, n'est-il point placé avant *jactabit* ? Cette construction ne semble pas s'accorder avec le principe.

La difficulté disparaîtra par une légère observation. *Effrænata audacia*, audace effrénée, sont deux mots qui appartiennent à la même idée qui est celle de l'audace : le mot *effrænata* ne fait qu'y ajouter un degré ; mais ce degré est pourtant l'objet le plus intéressant qui soit dans l'idée : ainsi *effrænata* devait être avant *audacia*. Peut-être qu'*audacia* aurait dû rester à côté de lui pour compléter l'idée ; mais comme il fallait une finale éclatante, et que *jactabit*

qui est de trois longues, dont la dernière est maigre et mince, n'aurait point frappé vivement comme *audacia*, dont le dactyle et l'*a* final font un éclat de voix ; il a été décidé par le sentiment et par l'oreille, qu'*effrænata* marquerait par sa position la place de l'idée dont il exprime la plus forte partie, et qu'*audacia* changerait de place avec le mot suivant pour produire une finale aussi vive qu'harmonieuse. Nous dirons ci-après les modifications que la loi de l'harmonie ajoute à notre principe. Continuons :

Nihil ne te nocturnum præsidium palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi Romani, nihil concursus bonorum omnium, nihil.... moverunt? Rien n'est capable de vous toucher : c'est le *nihil* qui marque l'obstination invincible de Catilina : l'énumération des choses qui devront le toucher y est toute renfermée, *aucune chose*.

Patere consilia tua non sentis. Patere n'est-il point ici le mot qui joue le premier rôle, et qui doit frapper le plus Catilina ? *Tout est découvert.*

Constrictam jam omnium horum conscientiâ conjurationem tuam non vides ? Constrictam présente l'idée de l'enchaînement ; *omnium horum conscientiâ* n'est qu'une sorte d'adverbe qui exprime la manière. *Quid proximâ, quid superiore nocte feceris, ubi fueris quos convocaris*, etc. voilà les circonstances ; on les présente toutes avant le verbe, parce qu'il s'agit d'elles plus encore que du verbe qui suit : *Quem nostrûm ignorare arbitraris ?*

O tempora, ô mores ! Il n'y a point ici deux arrangements, puisqu'un mot n'est qu'un mot.

Senatus hoc intelligit, Consul videt, hic tamen vivit ! Il suffit de traduire pour faire sentir le principe : « C'est le Sénat qui en est ins-

e truit, c'est le Consul qui le voit, et un tel homme vit encore ! » *Vivit!* que dis-je, il vit ! *Imo verò*, il fait bien plus, *etiam si Senatum venit*, il paraît au Sénat. Qu'y fait-il ? *Fit publici consilii particeps : notat et designat oculis ad cædem unumquemque nostrûm.* Il s'agit d'action, on le voit par l'arrangement des mots.

Nos autem viri fortes : c'est un autre arrangement, c'est un reproche à faire à ceux qui sont à la tête de l'Etat : *Et nous, nous qui aimons notre patrie, nous croyons faire assez pour elle*, etc.

Il est, je crois, inutile de pousser plus loin ce détail. Cette vérification peut se faire dans Cicéron, dans Tite-Live, Salluste, Térence, Plaute, Virgile, Horace, etc. presque d'un bout à un autre : elle sera sensible, surtout dans les endroits animés.

On a objecté quelques passages où l'application ne semble pas si heureuse : *Tu istis faucibus, istis lateribus, istâ gladiatoriâ corporis firmitate, tantum vini in Hippiæ nuptiis exhauseras ut tibi necesse esset in populi Romani conspectu vomere postridiè.* Cic. Mais cet exemple rentre dans la règle. L'objet sur lequel appuie l'orateur, est la force du tempérament d'Antoine pour faire juger par-là de l'excès de sa débauche.

En voici un autre tiré des Verrines. *Stetit soleatus Prætor populi Romani, cum pallio purpureo, tunicâque talari, mulierculâ nixus in littore.* Il est certain, dit-on, que la principale idée est *mulierculâ nixus in littore.*

Mais je demande quel est ici le premier objet qui frappe : c'est un homme debout en pantoufle, *stetit soleatus.* Qui est cet homme, c'est un Préteur Romain : voilà ce qui intéresse d'abord;

car si cet homme n'était qu'un citoyen ordinaire, on n'y ferait point d'attention. C'est le contraste de la décence de l'état avec la conduite indécente de l'homme, qui touche. D'ailleurs, dans les tableaux et dans les gradations il y a un ordre prescrit : il faut voir l'objet principal avec les accessoires, le fait avec les circonstances, l'homme avant ce qui l'accompagne et qui n'est que pour lui, or ici la construction latine est fidelle à ces lois.

On peut joindre à ces preuves celle qui se tire des figures oratoires. Comme ces figures ne consistent que dans un certain arrangement des mots dans la période, ou des idées dans la pensée, elles ne peuvent avoir pour principe commun que l'importance des objets ; ce qui ne peut se prouver que par les détails. La *Répétition* présente en tête le mot important : *l'Adjonction* supprime les verbes inutiles pour faire sortir les noms qui intéressent. La *Disjonction* supprime les liaisons qui embarrassent ; la *Gradation* n'existe que dans l'échelle des idées ; *l'Ellipse* laisse tomber tout ce qui n'intéresse point et ne saisit que les chefs d'idées. Il en est de même des figures de pensées : de la *Subjection* qui interroge et qui répond ; de *l'Exclamation*, qui s'échappe en éclatant ; de *l'Imprécation* qui s'écrie, *puissent tous tes voisins ensemble conjurés* ; de la *Suspension* qui présente une foule d'idées importantes, sans dire quel usage on en doit faire ; de *l'Apostrophe* qui applique l'auditeur à l'objet. Il n'en est pas une qui puisse être fondée sur un autre principe que l'importance des objets. Ainsi tout conclut à établir le principe général, de frapper d'abord l'esprit de l'objet dont on veut qu'il s'occupe. C'est à cet objet que sont dues le premières

attentions, qui sont les plus vives, qui ont le plus d'action et d'effet.

CHAPITRE III.

Que l'arrangement naturel des mots ne peut céder qu'à l'harmonie.

Nous ne parlons ici que des dérangements libres, causés, non par la roideur ou la foiblesse de la langue qu'on emploie, mais par le goût seul et par l'idée de celui qui parle : et nous disons, que l'ordre naturel que nous venons d'indiquer, n'est jamais dérangé que pour plaire à l'oreille.

Cela est évident : car si l'arrangement des mots ne peut être réglé dans une langue riche et flexible que par l'esprit ou par l'oreille, dès que l'arrangement prescrit par l'esprit cesse d'avoir lieu, ce ne peut être que parce que l'oreille en exige un autre. Nous ajoutons seulement ici que comme l'oreille, en fait de langage, est nécessairement subordonnée à l'esprit, si elle fait quelque usurpation sur lui, ce ne doit être que dans les parties les moins importantes, et que quand le sens même y gagne, ou du moins qu'il n'y perd pas.

Nous prendrions ici pour exemple un passage qu'on a cité contre nous, s'il n'était point d'un poëte. Un poëte a quelquefois une raison de plus que l'orateur pour déranger l'ordre naturel des mots : c'est la contrainte du vers. Mais malgré cette contrainte, le principe que nous avons établi se trouve même dans l'exemple objecté, le voici :

Aret ager, vitio moriens sitit aeris herba.

Quel est l'objet important dans la première phrase, *aret ager*? N'est-ce pas *aret*? cela paraît évident. Passons à la seconde. On demande pourquoi l'herbe sèche, on répond, *vitio aeris moritur herba* : ou si l'on veut, *vitio aeris moriens herba sitit*. L'objet principal est évidemment indiqué par la demande, *pourquoi*? la réponse est, *vitio aeris*. Le poëte a dérangé cette construction pour faire son vers; mais cependant il a marqué la place des idées dérangées, par les mots qui en contiennent la portion la plus importante. *Aeris* serait à côté de *vitio*, sans la contrainte du vers. *Herba* de même à côté de *moriens*. Mais ne pouvant y être à cause de l'harmonie et du technique du vers, ils ne se sont placés à la fin qu'après avoir laissé à leur place, *vitio*, et *moriens*, qui rappellent à eux l'un *aeris* et l'autre *herba*, pour completter l'idée dont ils n'offrent que la partie la plus intéressante (1). Mais prenons nos exemples dans un orateur.

---

(1) Il en est de même de ces deux vers qu'on m'a opposés dans le Journal des Savants du mois d'Avril 1764.

Qui legitis flores et humi nascentia fraga
Frigus, ô pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.

On a dit que *anguis* était le mot essentiel du second vers et non *frigidus* : je crois qu'on s'est trompé : *frigidus* ici signifie *mortel*, *letifer*. On peut voir le Trésor de Rob. Et. Edit. de Gessner. Ainsi, c'est le mot *frigidus* qui renferme toute l'idée du danger. *La mort, fuyez, cachée sous l'herbe.* Il est singulier que le critique ait pris tous les exemples qu'il m'oppose dans les poëtes, chez lesquels il peut prouver pour, et jamais contre le principe dont il s'agit.

Ouvrons Cicéron, c'est-à-dire celui de tous les Latins qui a le plus sacrifié à l'harmonie; puisque c'est lui qui a introduit dans la prose latine, ce nombre, cette mélodie cadencée, qui a tous les charmes du vers, sans en avoir la contrainte. Nous n'examinerons que les premières lignes de son *Orateur*. Souvenons-nous que le principe qu'il s'agit de vérifier est, que les Latins plaçaient les mots suivant le degré d'intérêt qu'il y avait dans les choses que ces mots exprimaient, et qu'ils ne dérangeaient cet ordre que pour l'harmonie. Voici la période :

Utrùm difficilius an majus esset, negare tibi sapiùs idem roganti, an efficere id quod rogares, diù multùmque dubitavi. Nam et negare ei quem unicè diligerem, cuique me carissimum esse sentirem, præsertìm et justa petenti et præclara cupienti, durum admodùm mihi videbatur. Et suscipere tantam rem quantam non modò facultate consequi difficile esset, sed etiam cogitatione complecti, vix arbitrabar esse ejus qui vereretur reprehensionem doctorum atque prudentium.

Voilà un morceau plein d'harmonie; on en conviendra. Il s'agit d'en faire la dissection suivant notre principe.

Cicéron propose une question; le premier mot l'annonce, *utrùm*. Ensuite viennent les qualités qui, dans les deux objets, renferment le nœud; c'est la difficulté et la grandeur : *difficilius an majus*. Si la phrase n'était ni périodique, ni comparative, elle se réduirait à ceci : *Hoc difficile et magnum est.*

On n'a point encore marqué les deux objets : l'esprit les demande, c'est *negare* et *efficere*. C'est pourquoi les deux verbes sont chacun à la tête de la phrase incidente, où ils se trouvent.

Arrive ensuite le verbe accompagné de ses adverbes, *diù multùmque dubitavi*. Il doit être le dernier, parce que la phrase n'étant pas pour lui, mais étant lui, seulement pour la phrase, les premières attentions ne lui étaient pas dûes : *Lequel est plus difficile ceci, ou cela : je doute.* Continuons.

Nam negare ei. . . . voilà le verbe, qui étant mot principal, se remontre le premier, *ei*, quoique régime, ne vient qu'après, avec son cortège, *quem unicè. . . . cui me . . . justa petenti* : et toutes ces parties régissantes ou régies, mises en masse, faisant l'objet intéressant, sont placées avant le verbe : *durum admodùm videbatur. Negare* est dans cette phrase, comme un substantif, et les phrases incidentes qui y tiennent en sont comme l'adjectif. *Un refus tel*, ou *en telles circonstances* ou *à telle personne*, *est dur*. La suite prouve que cet arrangement n'est pas du hasard.

Et suscipere tantam rem, quantam non modò facultate consequi difficile esset, sed etiam cogitatione complecti, vix arbitrabar esse ejus qui vereretur reprehensionem doctorum atque prudentium. C'est toujours l'action, principal objet, qui est au commencement, *suscipere ;* le régime du verbe *tantam rem*, avec son modificatif qui s'étend jusqu'à *complecti*, ne vient qu'après. Les idées nécessaires, soit au grammatical, soit au métaphysique de la phrase, se présentant à la fin, s'arrangent au gré de l'oreille, parce qu'elles sont les moins intéressantes pour l'orateur : *vix arbitrabar esse ejus qui vereretur reprehensionem doctorum atque prudentium :* c'est ici qu'on doit observer le dérangement des idées. Si l'orateur eût suivi l'ordre d'intérêt, peut-être eût-il rejeté *vereretur* à la

fin de la phrase; mais il a eu trois raisons pour en user autrement : la première que *videbatur*, qui est tout-à-fait semblable à *vereretur*, termine la phrase précédente : la seconde, que, dans cette phrase, de quatre mots qu'elle renferme, mots déja longs en eux-mêmes, il y en a trois qui finissent par un spondée, *vereretur reprehensionem*, *doctorum*; il n'y a que *prudentium* qui finisse par un ïambe. Si on eût mis un autre mot que ce dernier, la chûte aurait été lâche plutôt qu'harmonieuse. Enfin la troisième raison est que l'esprit, qui aime la variété et l'exercice, n'est pas fâché qu'on lui présente quelquefois les choses à contre-sens. Cette nouveauté lui plaît, et le réveille : et plus on a songé à plaire en écrivant, plus on a usé de ces renversements : c'est pour cela qu'ils sont plus fréquents dans le style soutenu, et qu'on les a prodigués dans la poésie, et sur-tout dans la poésie d'appareil, où l'envie de plaire a droit de se montrer : ce qui néanmoins n'empêche pas qu'on ait toujours pu y reconnaître la marche des langues conforme à leur génie, selon leur degré de force et de flexibilité.

On peut reconnaître par cet exemple, de quelle espèce sont les idées qui peuvent être dérangées par l'harmonie. Ce ne sont que celles qui arrivent les dernières, et qui sont moins nécessaires à la période considérée comme oratoire que comme phrase grammaticale. L'oreille, l'esprit, le cœur influant de concert dans tout discours; l'oreille s'occupe de l'harmonie et des nombres; l'esprit, du sens et de la pensée; le cœur, de l'intérêt de celui qui parle ou de ceux à qui on parle. L'esprit n'a pour objet que d'achever et de terminer la pensée, ce qui se fait le plus souvent par le verbe. Aussi quand

la pensée et la phrase sont terminées, l'esprit s'arrête et se repose : *ibi sedes orationis.* L'oreille de même s'arrête nécessairement aux repos de l'esprit : c'est là qu'elle juge à loisir les sons qui viennent de la frapper. C'est pour cette raison que l'art d'accord avec la nature, a voulu que les finales fussent composées de sons plus agréables, et plus choisis que dans le reste de la période. Or pour mettre cette règle en pratique, il a fallu qu'il fût permis de déranger quelquefois l'ordre soit grammatical, soit métaphysique, soit oratoire, des derniers mots de la période, afin de la faire tomber au gré de l'oreille. *Quod si asperum erit* (dit Quintilien parlant des finales) *cedat hæc ratio numeris : quod apud summos et græcos et latinos oratores fit frequentissimè.* Mais comme ce dérangement, s'il pouvait nuire sensiblement à l'intérêt et au point de vue de celui qui parle, serait condamné par le goût même et par le bon sens, qui est le père du goût, il s'ensuit que les idées que l'harmonie peut déplacer, doivent être les moins importantes quant à l'intérêt; et par une seconde conséquence, que les idées qui arrivent les dernières dans le discours oratoire sont les moins importantes quant à l'intérêt, quoiqu'elles puissent l'être plus que les autres, quant au sens métaphysique, ou au régime grammatical. Il n'y a point d'exemple chez les Latins auquel cette observation ne puisse s'appliquer ; ils sont tous dans le cas de la finale que nous venons d'analyser, ou de celle que nous avons citée ci-dessus, pag. 230.

CHAPITRE IV.

Que c'est de l'arrangement des mots, selon l'ordre de la nature, que résulte en partie la vérité, la clarté, la force, en un mot la naïveté du discours.

Je renferme dans la naïveté tous les effets que produit l'arrangement des mots, parce que je pense que la naïveté comprend en soi la vérité d'expression, la justesse, la clarté, la chaleur, l'énergie, en un mot, qu'elle contient toutes les beautés, et couvre presque tous les défauts de l'élocution oratoire: c'est par elle que l'oraison convainc et persuade en même-temps; qu'elle fait voir les objets, comme s'ils étaient vivants et animés, et qu'elle nous y attache par des nœuds invisibles: enfin, c'est la naïveté qui fait la force aussi-bien que les grâces du discours. Il s'agit de faire voir dans ce chapitre qu'elle dépend principalement de l'arrangement des mots.

Il ne faut point que les différents emplois qu'on fait du terme de naïveté nous causent ici la moindre inquiétude. Il y a bien de la différence entre *la naïveté* et *une naïveté*.

Ce qu'on appelle *une naïveté* est une pensée, un trait, un sentiment qui nous échappe malgré nous, et qui peut quelquefois nous faire tort à nous-mêmes. C'est l'expression de la légèreté, de la vivacité, de l'ignorance, de l'imprudence, de l'imbécilité, souvent de tout cela à la fois. Telle est la réponse de la femme à son mari agonisant, qui lui désignait un autre mari: *Prends un tel, il te convient, crois-moi.* *Hélas!* répondit la femme, *j'y songeais.* La

naïveté au contraire n'est que le langage de la franchise, de la liberté, de la simplicité.

Dans *une naïveté*, il n'y a ni réflexion, ni travail, ni étude. Il y a de tout cela dans le discours naïf; mais il n'en paraît pas plus que s'il n'y en avait pas.

Dans *une naïveté*, la pensée, le tour, les mots, tout est né du sujet, tout en est sorti sans art, sans examen, sans réflexion. Dans le naïf, on a examiné, cherché, choisi; mais on n'a pris que ce qui était né du sujet et des circonstances.

Une naïveté ne convient qu'à un sot, qui parle sans être sûr de ce qu'il dit. *La naïveté* ne peut appartenir qu'aux grands génies, aux vrais talents, aux hommes supérieurs, qui entendent distinctement la voix de la nature, et qui la rendent fidellement.

Comme cette naïveté ne consiste guère que dans une nuance, et que par conséquent elle doit être assez difficile à saisir; je vais la montrer avec les nuances qui l'avoisinent, et fixer les idées des unes et des autres par des exemples, qui seront frappants par l'opposition.

Je distingue quatre espèces de pensées dans un ouvrage de goût : les unes que j'appelle *naïves;* les autres, *naturelles;* les autres, *tirées;* d'autres enfin que je nomme *forcées*.

Les premières naissent du sujet, et en sortent d'elles-mêmes; celles de la seconde sont aussi dans le sujet, mais elles ont besoin d'un peu d'aide pour éclore : celles de la troisième espèce demandent de l'effort, elles sont autant de l'auteur que du sujet. Enfin celles qui sont *forcées* sont sorties malgré le sujet, et par une espèce de violence que l'auteur lui a faite.

Voici le discours que Tite-Live met dans

la

la bouche de Mucius Scévola parlant à Porsenna, qu'il avait voulu poignarder, afin de délivrer, par sa mort, Rome qui était dans le plus grand danger. « Je suis Romain : Mu-
« cius est mon nom : c'est un ennemi qui a
« voulu tuer un ennemi ; je n'ai pas moins
« de courage pour recevoir la mort que je
« n'en avais pour te la donner. Il est d'un
« Romain de faire de grandes choses et d'es-
« suyer de grands revers ». *Romanus sum, inquit, civis : C. Mucium vocant : hostis hostem occidere volui : nec ad mortem minùs animi est, quàm fuit ad necem : et facere et pati fortia Romanum est.*

La première pensée : *Je suis Romain, Mucius est mon nom*, est ce que j'appelle du naïf. Rien n'est si simple, ni en même temps si sublime. « Je ne crains point d'avouer qui je
« suis. Vous haïssez les Romains, vous venez
« pour les perdre : je suis un d'eux ; si vous
« en doutez, informez-vous, je m'appelle Mu-
« cius ».

J'ai voulu tuer mon ennemi. Celle-ci serait naïve encore, si elle était en latin comme je la présente ici en français ; mais Tite-Live y met une Antithèse : *hostis hostem occidere volui ;* je suis un ennemi qui a voulu tuer son ennemi. Mucius a pu le dire ainsi, sans doute ; par conséquent cela est naturel. Mais cependant on y voit un peu plus d'art que dans ce qui précède.

J'ai autant de courage pour recevoir la mort que j'en avais pour te la donner. Le sujet assurément ne rejette point cette pensée. Mais qu'on se représente un brave tel que Mucius, dans un temps aussi grossier que celui où il vivait, où selon Tite-Live même, les plus éloquents

parlaient par des apologues, *prisco illô et horrido modo*, outre cela un brave dans des circonstances les plus étonnantes ; croira-t-on qu'il ait pu concerter avec tant de force trois antithèses de suite ? *hostis hostem : nec minùs ad mortem, quàm ad necem : et facere et pati.* L'historien paraît être au moins de moitié avec le héros : cela est un peu tiré.

Mais que dira-t-on de la quatrième pensée, *et facere et pati fortia romanum est* : il est d'un Romain de faire et de souffrir de grandes choses? Elle est belle, elle est noble, sublime, cela est vrai. Mais dans la bouche de Mucius, elle a un air d'apprêt ; qui tient du fanfaron. D'ailleurs c'est une espèce de sentence, une généralité qui eût été beaucoup mieux dans la bouche d'un rhéteur du temps de Pline, que dans celle d'un soldat du siècle de Brutus, où, comme le dit Salluste, on négligeait le soin de bien dire, pour ne songer qu'à bien faire. Que Tite-Live ne nous la donnait-il comme de lui-même? Que ne lui trouvait-il quelque autre place ? Car on sent bien qu'il n'a point voulu la perdre. J'admire Tite-Live autant que qui que ce soit : j'admire sa force ; ses traits serrés, vifs et hardis ; mais j'aime bien mieux encore l'énergique naïveté de Virgile qui, tout poëte qu'il est, est beaucoup plus simple et plus vrai dans les discours qu'il fait tenir à ses héros. On peut en juger par ceux de Didon, d'Enée, d'Evandre, de Turnus. Je ne citerai que celui de Nisus, lorsqu'il voit son ami Euryale entre les mains des Rutules qui vont le percer :

Me me, (adsum qui feci) ; in me convertite ferrum,
O Rutuli ! mea fraus omnis ; nihil iste, nec ausus,
Nec potuit ; cœlum hoc et conscia sidera testor,
Tantùm infelicem nimiùm dilexit amicum.

« C'est moi ; moi, me voici : c'est moi qu'il « faut percer, Rutules ! c'est moi qui ai fait « tout le mal. Celui-là n'aurait osé, il « ne l'aurait pu. J'en atteste le ciel que « vous voyez, et les astres qui le savent. « Hélas ! tout son crime est d'avoir trop « aimé son malheureux ami ». Voilà tout le discours de Nisus. Il est naïf depuis un bout jusqu'à l'autre : c'est l'expression pure du sentiment. Il voit son ami prêt d'être égorgé, il veut attirer le coup sur lui-même : c'est pour cela qu'il répète tant de fois *c'est moi*, *me voici*. Il apostrophe les Rutules, pour attirer davantage leur attention. Il se charge de tout le crime : *c'est moi*. Il prouve, en un seul mot, que son ami n'a rien fait : sa preuve est qu'il n'a pu rien faire. Il jure par le ciel, qu'il montre par son geste, *cœlum hoc*, et enfin il se plaint douloureusement de l'avoir trop aimé. On ne songe point à Virgile, ni à son esprit, ni à son élocution, on ne pense qu'à Nisus, on le voit s'élancer, on entend ses cris, on voit ses gestes dans son désespoir, il n'y a rien de tiré, ni de forcé. Tout est non-seulement naturel, mais il a outre cela cette aisance, cette souplesse, cet air de vie qui ne se trouve que dans la vérité, et que j'appelle la naïveté.

Il semble que le grand Corneille avait en vue ces vers dans son Andromède, lorsque Cassiope veut attirer sur elle-même la colère des dieux, et la détourner de la tête de sa fille ;

. . . Me voici, qui seule ait fait le crime ;
Me voici, justes Dieux ! prenez votre victime :
S'il est quelque justice encore parmi vous,
C'est à moi seule, à moi, qu'est dû votre courroux ;
Punir les innocents, et laisser les coupables,
Inhumains, est-ce en être, est-ce en être capables ?

A moi tout le supplice, à moi tout le forfait.
Que faites-vous, cruels! qu'avez-vous presque fait?
Andromède est ici votre plus rare ouvrage,
Andromède est ici votre plus digne image, etc.

Qu'on jette les yeux sur les admirables tableaux de Le Sueur; on y trouvera encore cette naïveté dont nous parlons. On n'y verra point ces traits saillants, forcés, ce coloris qui avoue l'art, ces drapperies déployées, dont quelques autres peintres ont chargé leurs figures. Tout y est simple, franc, ingénu; tout y a ce caractère que l'art ne peut définir, ni les maîtres enseigner, ni les rivaux se dérober les uns aux autres, mais qui enchante tous ceux qui ont de l'âme et des yeux.

Ce caractère se trouve dans le discours aussi-bien que dans les tableaux : et quand les mots et les tours de phrase sont dans une main habile, ils n'y ont pas moins de flexibilité et d'énergie que les traits du peintre et ses couleurs. On peut en juger par Homère, qui est naïf d'un bout à l'autre; par Virgile, par Cicéron, Catule, et par ceux des modernes qui ont marché sur leurs traces.

Cette observation n'est pas neuve, tout le monde l'a faite, il y a long-temps; mais personne, je crois, n'a essayé d'expliquer en quoi consiste ce caractère de naïveté.

L'art des anciens est tout entier dans leurs ouvrages. En les examinant bien, il paraît que tout leur secret, par rapport à l'élocution, se réduit à trois points : à la briéveté des signes, à la manière de les arranger, et à la façon de les lier entre eux.

Nous avons dit ailleurs quel est le mérite et l'effet de la briéveté. Nous ne parlons ici que de l'arrangement des mots.

Il résulte de ce qui a été dit ci-dessus, qu'il règne nécessairement un certain ordre dans nos idées. Nous nous proposons, lorsque nous agissons, un seul objet, qui est le point où tendent toutes les parties de l'action qui se fait. Nous avons dit que c'était cet objet qui nous occupait par lui-même : et que s'il y avait d'autres objets qui nous occupassent en même-temps, ce n'était que relativement à celui-là. L'idée qui représente cet objet principal, se nomme comme lui l'idée principale; et celles qui ne représentent que les objets subordonnés au principal objet se nomment accessoires, et n'ont qu'une fonction subordonnée à l'idée principale, à qui elles appartiennent, et sans laquelle elles ne se trouveraient point dans l'esprit. Or nous disons que la justesse, la vérité, la force, en un mot la naïveté du discours demande que l'objet principal se montre à la tête, et qu'il mène tous ceux qui lui sont subordonnés, et chacun selon le dégré d'importance ou d'intérêt qu'il renferme. Que dira-t-on d'un homme, qui faisant un tableau, couvrirait le personnage dominant, qui l'enfoncerait, l'éclipserait par d'autres personnages? Les peintres ne manquent jamais de placer leur héros dans le lieu le plus apparent du tableau, pour attirer sur lui d'abord tous les yeux : ensuite ils font groupper avec lui toutes les figures subordonnées, de manière que l'attention du spectateur, partant du centre, se distribue successivement sur tous les autres objets qui l'environnent, par une espèce de génération, dont le principal acteur est la tige, et qui occasionne une pareille génération d'idées dans l'esprit de ceux qui regardent : voilà la règle de tous ceux qui parlent pour persuader et pour convaincre. Elle est certainement

la même dans le peintre et dans l'orateur. Quand le citoyen voit sa vie attaquée, ou sa demeure en feu, arrange-t-il une période? dit-il, *je vous prie, Messieurs, de vouloir me tirer du danger où je suis de perdre la vie, ou ma maison?* Il ne charge point sa langue de toutes ces idées vaines qui ne font rien à son but. C'est la nature même qui crie *au feu, au meurtre;* tout est dit dans ce seul mot. Les idées accessoires viendront d'elles-mêmes, ou ne viendront point, si on veut.

Cet arrangement est un exemple bien clair de ce que la nature exige dans les discours oratoires. Elle n'y parle pas aussi vivement, il est vrai, parce que le besoin est moins pressant. Mais, quand l'orateur sait la faire parler, c'est toujours dans cet ordre qu'elle s'exprime. On l'a vu dans l'exemple de Virgile que nous avons cité ci-dessus. Ecoutons Fléchier dans une prosopopée où il fait parler une princesse mourante : *La lumière de mes yeux s'éteint : un nuage sans fin s'élève entre le monde et moi. Je meurs, et je m'échappe insensiblement à moi-même. Triste moment! terme fatal de ma languissante jeunesse!*

L'analyse de cette période sera moins sensible que celle du discours de Nisus; cependant quand elle sera faite, elle représentera nettement le même principe.

C'est une personne mourante qui parle. Tous ses mots, s'ils sont arrangés, le sont d'eux-mêmes; et par conséquent ils doivent tous être placés selon l'ordre des pensées et des sentiments qu'ils expriment. Ils ont été si heureusement choisis par l'orateur, que malgré la peine que notre langue a quelquefois à se prê-

ter à l'ordre naturel des pensées, elle ne s'est point montrée rébelle dans cette occasion.

L'ordre naturel est que l'objet important soit en tête : *La lumière de mes yeux ,... un nuage sans fin. . . .* C'est sur ces objets que la princesse mourante a l'attention fixée, et sur lesquels, par conséquent, elle veut que ceux à qui elle parle fixent la leur. C'est pour ces objets que sont faites les deux phrases. Les verbes qui arrivent après eux ne sont que des modificatifs qui achevent le sens, la pensée, et qui la forment quant au métaphysique et au grammatical ; mais ils ne sont point l'objet qui frappe l'imagination de la personne qui parle : *La lumière de mes yeux. . . . S'éteint : un nuage sans fin. . . . S'élève.*

Il en est de même de ces deux autres membres : *Je meurs : je m'échappe insensiblement à moi-même.* Ici l'objet important est dans le verbe même : c'est l'action même qui se fait, que la princesse veut présenter, *je meurs, je m'échappe* : et le reste de la phrase n'est que pour en exprimer la manière. Enfin dans les deux exclamations, *Triste moment ! terme fatal de ma languissante jeunesse !* la personne qui parle n'a pas cru nécessaire d'y ajouter un verbe, parce que l'objet présenté s'explique assez par lui-même, et que, portant en soi plus de chaleur que de lumière, il avait moins besoin de beaucoup de mots que du tour.

Mais comme dans des matières telles que celles-ci, ce n'est point assez de montrer l'exemple du bon, et qu'il faut mettre encore tout à côté l'exemple du contraire, afin de faire sortir plus vivement les différences ; prenons les mêmes pensées : *La mort éteint la lumière de mes yeux : elle élève entre le monde et moi*

un nuage sans fin ; j'ai rempli ma carrière. Une force inconnue me ravit à moi-même. Que ce moment est triste ! voilà donc quel est le terme d'une jeunesse passée dans la langueur !

Un orateur ordinaire n'aurait point été mécontent de cette expression : elle est naturelle, riche. Mais qu'on relise la première, on en sentira la différence ; et si on y regarde de près, on verra qu'elle vient de ce que dans cette dernière manière, les signes y sont disposés plutôt selon le besoin de la langue, que selon les lois de la nature, et que dans la première, la nature seule semble avoir réglé les rangs.

Si la nature a ses lois pour l'arrangement des mots entre eux, elle a les mêmes lois pour celui des membres dans une période et des périodes dans le discours. On peut dans cette matière conclure du petit au grand, et du grand au petit. On sent bien quand une phrase n'est que naturelle : et on lui donne un autre nom, on l'appelle *heureuse*, quand elle est naïve, c'est-à-dire, qu'elle paraît sortir tout d'un coup du sujet, plutôt que trouvée dans la méditation.

La naïveté qui demande un certain arrangement des mots conforme aux vues de celui qui parle, veut encore que ces signes soient liés naturellement.

Elle veut d'abord que l'objet qui s'est une fois montré comme régnant, paraisse toujours tel, tant qu'il est question de lui : *Servetur ad imum qualis ab incœpto processerit.* Quelquefois un écrivain croit user d'adresse en substituant habilement un autre objet. Mais dès que ce n'est plus véritablement le même, l'esprit du lecteur se trouve comme en défaut ; le che-

min qu'il suivait le quitte ; il demeure plus ou moins étonné, selon que l'écart est grand. Par exemple, quelqu'un après avoir dit que *le Goût ne se borne point à une simple connaissance des ouvrages d'esprit ; et que s'il se bornait à cela, on ne devrait pas employer toute la jeunesse à l'étude des Lettres ;* il ajoute tout de suite : *Ceux qui les ont bien connues, en ont pensé bien différemment. Ils les ont regardées, et.....* Dans les premières phrases il s'agissait *du Goût*, et c'est le sujet qu'on traite. Dans les deux dernières il s'agit des *Lettres* : l'esprit est emporté malgré lui vers un autre objet, dans le temps qu'il était livré tout entier au premier qu'on lui avait présenté.

La nature veut donc que toutes les parties d'un discours, grandes et petites, soient unies comme le sont celles d'un tout naturel : c'est la vraie liaison, et presque la seule qu'il y ait. On en voit l'exemple dans un arbre : fruit, fleurs, feuilles, branches, tige tout est un. Il y a de même une tige directe pour les idées et pour les mots. C'est là que sont tous les avantages et tous les droits de la nature. Tout ce qui n'est que collatéral, ou qui ne tient au sujet que par insertion artificielle, est étranger dans le discours, et il y est traité comme tel par ceux qui savent en juger.

C'est ce qui rend si difficile la pratique des transitions, à ceux qui ne sont pas assez maîtres de leur sujet, qui ne l'ont pas assez approfondi, pour en connaître toutes les parties et toutes les articulations. Ils veulent mener la matière, parce qu'ils ne peuvent la suivre : et faute d'avoir reconnu et saisi une partie intermédiaire qui servait de liaison, ils font aboutir les unes aux autres des parties qui ne sont

point taillées pour joindre. De là les transitions artificielles, les tours gauches, employés pour couvrir un vide, pour enduire une cicatrice, et tromper ceux qui jugent de la solidité de l'édifice par le plâtre dont il est revêtu.

On ne verra point de ces tours d'adresse, si j'ose m'exprimer ainsi, dans les ouvrages de nos célèbres écrivains. Le sujet s'y développe de lui-même, et s'explique franchement. Tout se suit : et quand ils ont dit sur un chef tout ce qu'il y avait à dire, ils passent à un autre simplement, et avec un air de bonne-foi, beaucoup plus touchant que ces subtilités, qui marquent la petitesse de l'esprit, ou la trop grande oisiveté de l'auteur.

Nous avons dit que la naïveté comprenait, la chaleur, l'énergie, la vivacité, comme des branches de sous-divisions. Dès-que les pensées sont rendues en peu de mots, et dans l'ordre qu'il convient, elles ont ce feu, cette lumière victorieuse qui éclaire et embrase en même-temps ; elles ont cette force que les rhéteurs comparent au javelot lancé dans un sens direct, cette rapidité qui emporte celui qui écoute ; en un mot, elles sont ces expressions et ces tours uniques qui font la perfection de l'éloquence. Si les mots surabondent, ou qu'ils soient arrangés autrement que les idées, il y a ce qu'on appelle le froid, le lâche, le languissant.

CHAPITRE V.

Où l'on examine la pensée de Denys d'Halicarnasse, sur le principe concernant l'arrangement naturel des mots.

Denys d'Halicarnasse qui a écrit un excellent Traité *de l'Arrangement des mots*, a dû faire des recherches sur les principes qui peuvent servir de règle en cette partie. Il nous dit « qu'il en a fait ; qu'il a feuilleté tous les « Auteurs anciens, et en particulier les Stoïciens, qui ont beaucoup écrit sur la nature « et les règles du langage : mais il avoue qu'il « n'a rien trouvé nulle part sur l'arrangement « des mots, relativement à la perfection de « l'éloquence. J'ai ensuite, dit-il, réfléchi en « moi-même, et j'ai cherché si la nature ne « nous aurait pas donné quelque principe sur « cet objet : car en tout genre, c'est la nature « qui sert de base, et qui fournit les vrais prin- « cipes, *lorsqu'il y en a*. Je saisis d'abord quel- « ques vues, qui m'avaient paru assez heureu- « ses ; mais bientôt il fallut les abandonner, « parce qu'elles ne menaient point au but. Je « vais en rendre compte au lecteur, pour lui « faire voir que ce n'est point sans raison que « j'y ai renoncé ».

Je me contente d'observer ici que Denys d'Halicarnasse avait senti qu'il devait y avoir dans la nature une raison pour placer les mots d'une façon plutôt que d'une autre. Il était sur la voie. Il ne se fait rien de considérable et constamment reconnu bon dans les arts, qui n'ait sa raison dans la nature. C'est un principe

qu'on ne peut contester. Mais sa prévention en faveur des rapports métaphysiques et des décisions de l'oreille, et la flexibilité naturelle de la seule langue qu'il connaissait, l'empêcha de reconnaître ce qu'il avait trouvé. Je continue de traduire :

» Il m'avait donc paru que la nature était un « guide qu'il fallait suivre en fait de construc- « tion oratoire : et d'abord, que les noms « devaient précéder les verbes ; parce que le « nom exprimant la chose, et le verbe ce qui « se fait de la chose, il est dans l'ordre de « la nature, que l'idée de la chose soit avant « l'idée de la modification de la chose ; ainsi « Homere a dit :

« *Virum mihi cane, Musa, versutum.*
« *Iram cane Dea.*
« *Sol exiliit undam linquens.*

« Dans ces trois exemples, les noms sont avant « les verbes, mais ce principe n'est pas juste, « parce qu'il ne s'étend pas à tout, et qu'on « trouve dans les poëtes une infinité d'exem- « ples du contraire.

« *Audi me, Ægiochi Jovis filia, Pallas,*
« *Dicite jam, Musæ.*

« Ici les verbes sont avant les noms, et la cons- « truction n'en est pas moins agréable.

» J'avais cru que les verbes devaient préci- « der les adverbes, parce que l'ordre de la « nature semble demander que ce qui agit ou « reçoit l'action, passe avant la manière d'agir « ou de recevoir l'action, laquelle manière s'ex- « prime par les adverbes. Il y en a des exem- « ples ;

« *Fecit magna vi.*
« *Cecidit retrò.*

« Dans ces exemples, l'adverbe est après le « verbe. Mais il y a dans le même poëte des « exemples d'un arrangement tout différent :

« *Racematim volitant.*
« *Hodiè virum ad lucem partuum Dea Lucina educet.*

« Je croyais encore qu'il fallait suivre dans « l'exposition l'ordre du temps où chaque par- « tie d'une action s'est faite :

« *Retrò flexerunt cervicem, et fugularunt, et exco-* « *riarunt.*

« *Stridit arcus, nervus magnùm insonuit, exiliit* « *sagitta.*

« Très-bien, dira-t-on. Mais il y a beaucoup de « vers où l'on suit un ordre tout différent, sans « que la diction en ait moins de grâce :

« *Percussit manibus sublatis stipite querno.*

« Il faut lever le bras avant que de frapper : « ici on frappe avant que d'avoir levé le bras :

« *Percussit propè astans.*

« Il fallait être à portée avant que de frapper. « Je voulais encore que les substantifs fussent « avant les adjectifs, les noms appellatifs avant « les substantifs et les pronoms, les temps « présents avant les autres temps, les modes « indicatifs avant les modes indéterminés ; mais « toutes ces règles se sont trouvées contredites « par la pratique : c'est pourquoi j'y ai renon- « cé : et si j'en parle aujourd'hui, c'est moins « pour me faire un mérite de mes recherches, « que pour mettre en garde ceux qui pour- « raient se laisser séduire par quelque appa- « rence de vérité, ou par l'autorité de quel-

« ques-uns de ceux qui ont écrit sur cette « matière ».

Je dois dire en passant qu'il est singulier qu'un esprit aussi judicieux que Denys d'Halicarnasse, ait pris dans un cas tel que celui-ci, ses exemples dans des poëtes, à qui la contrainte du vers peut quelquefois prescrire d'autres arrangements des mots que celui de la nature. Il convient qu'on avait écrit sur cette matière, sinon avant lui, du moins de son temps, qu'on avait même trouvé quelque lueur de vraisemblance dans des principes (1) qui avaient semblé fondés sur la nature, qu'il y avait quelques exemples, et même des autorités capables de séduire ceux qui n'auraient pas été sur leurs gardes. Mais achevons.

« Je reviens donc à mon objet : et je dis que « les Anciens, poëtes, historiens, philosophes, « orateurs, ont donné la plus grande attention « à cette partie de l'élocution. Ils ne plaçaient « point au hasard ni les mots, ni les membres, « ni les périodes. Ils avaient un certain art, « des règles dont je vais tâcher de donner au « moins les plus nécessaires ».

Je ne traduirai point la section VI. où sont renfermées ces prétendues règles qui ne sont rien moins que suffisantes pour rendre raison de la position des mots, et de celle des périodes et de leurs membres. Ce sera assez de dire que

(1) Ces principes étaient apparemment ceux-là même que Denys d'Halicarnasse a essayé de vérifier par les textes d'Homère. Mais ce ne sont pas ceux que nous avons tâché d'établir. Nous rappelons tout à l'intérêt de celui qui parle, à son point de vue. Ceux qui sont réfutés par le Rhéteur, allaient chercher leur prétendue règle dans l'ordre métaphysique des idées.

l'Auteur les réduit toutes à l'instinct de l'oreille, et qu'il ne considère les mots que comme le bois, les pierres et les autres matériaux qui entrent dans la bâtisse d'une maison : matériaux qu'il faut tailler, alonger, racourcir pour la construction de l'édifice. Il semble même que c'est cette comparaison qui l'a ébloui, et qui l'a empêché de voir que les mots sont non-seulement le corps et le matériel du discours, comme les pierres le sont d'une maison; mais qu'ils contiennent aussi les idées et les passions dont ils sont les signes; que le plan de l'architecte y est renfermé, aussi-bien que le matériel de la main d'œuvre. Or les passions ne peuvent certainement être indifférentes à l'arrangement des mots qui les représentent. Si Denys d'Halicarnasse n'a pas tiré cette conséquence, il a du moins établi le principe d'où elle sort. Il dit formellement dans la section xv, « Que nous n'employons point la « même construction dans la colère et dans « la joie : quand nous sommes abattus par la « douleur, ou saisis par la crainte; qu'autre « est la construction dans le sang froid, autre « dans la passion. Il ajoute, qu'on doit étudier « les gestes de ceux qui parlent ou qui racon- « tent avec intérêt; et qu'on doit imiter dans « l'arrangement des mots l'ordre et l'arrange- « ment des gestes » Ainsi parle Denys d'Halicarnasse. Et ce qui est singulier, expliquant dans le même instant les vers d'Homère, il se contente de nous y faire remarquer les beautés harmoniques et musicales qui peignent l'effort de Sysyphe; c'est-à-dire, celles qui étaient le moins de son sujet, et il ne dit pas un mot de l'effet infiniment plus pittoresque de la construction ou de l'arrangement que la passion doit

donner et qu'elle donne effectivement aux idées.

Il savait pourtant que les mots peuvent être considérés comme sons, ou comme signes. Comme sons, il n'est pas douteux qu'ils ne soient susceptibles d'un arrangement musical, dont l'oreille seule peut être juge. Mais comme signes, soit de nos idées, soit de nos sentiments, pouvait-il douter qu'ils ne le fussent d'un arrangement oratoire, qui rende l'idée plus ou moins frappante, et le sentiment plus ou moins vif? Il aurait donc fallu chercher la raison de cet arrangement, tantôt dans la marche des idées, tantôt dans celle des passions, et tantôt dans la sensibilité de l'oreille, et ne pas se borner à une de ces causes exclusivement aux autres; cela paraît évident. J'ose dire que si Denys d'Halicarnasse eût suivi ce système et recouru successivement à l'une de ces trois causes, il y eût trouvé toutes les règles, dont il sentait l'existence et la nécessité, et expliqué parfaitement tous les exemples qui leur ont résisté. J'invite le lecteur à l'essayer, et à y faire l'application du principe que nous proposons. Il nous a semblé que ce peu de mots suffisait ici, après tout ce qui a été dit ci-devant sur cette matière.

SECONDE SECTION.

De l'Arrangement naturel des mots par rapport à l'oreille.

L'oreille a trois points à juger dans l'élocution oratoire : 1.° Les sons qu'on lui présente comme une suite, ou un courant d'impression qu'elle reçoit. 2.° Les interruptions qu'on met dans cette suite, comme des points de repos,

dont elle peut avoir besoin aussi bien que l'organe de celui qui parle. 3.° L'accord de ces sons, et de ces repos avec l'idée exprimée, et le sujet traité : trois choses que nous désignons par trois mots, qui sont, *la Mélodie*, *le Nombre*, *et l'Harmonie oratoire.*

CHAPITRE I.

Du choix et de la suite des sons, ou de la mélodie oratoire.

Les anciens Rhéteurs sont entrés sur cette matière dans les plus petits détails. Ils ont été jusqu'à compter les lettres, les syllabes, mesurer les sons, et calculer le temps qu'ils mettaient à les prononcer. Il fallait bien qu'ils eussent leurs raisons pour en user ainsi, et qu'ils s'imaginassent que ces attentions, portées si loin, pouvaient contribuer à rendre leur éloquence plus parfaite.

Nous, au contraire, nous regardons ces soins comme des petitesses indignes du génie. Persuadés en général, que le style, pour être bon, doit couler de source, nous croyons que si on le gêne trop par les règles, il perd la plus grande partie de ses grâces; comme si ce n'était pas ces règles mêmes, quand une fois on a pris l'habitude de les observer, qui contribuent le plus à donner à l'élocution cette aisance, cette liberté que nous y demandons. Ce sont elles qui nous apprennent à concilier les sons, à les joindre entre eux d'une manière intime; qui nous montrent les moyens de soutenir l'attention de l'auditeur, de le soulager, de le séduire; en un mot ce sont elles qui ouvrent l'âme à la persuasion, et qui font une grande par-

tie de la différence qu'il y a entre les bons et les médiocres écrivains.

Je sais bien que nos plus célèbres orateurs et nos grands poëtes n'ont point connu cette prosodie artificielle, que les Grecs et les Latins avaient dans leurs langues. Mais ce serait, je crois, mal raisonner, que de conclure de là qu'ils n'en ont nullement observé les lois. Si Balzac, ni Corneille, ni Pelisson, ni Malherbe, ni Fléchier, ni Bourdaloue n'ont pas eu de maître pour le nombre et pour l'harmonie, comme les derniers écrivains grecs ou latins, ils en ont eu au moins, comme Hérodote et Thucydide, comme tous ceux des Anciens qui ont écrit avant que cette partie de l'art oratoire fût rédigée.

La nature agit dans les hommes excellents. Quand on leur refuse le secours de la doctrine et de l'art, elle les met en état de s'en passer, et les porte elle-même dans une sphère, où, sans avoir connu les règles, ils en deviennent les modèles. C'est aux observateurs à les tirer de leurs ouvrages, et à les présenter aux autres pour leur servir de lumière ou d'appui.

Il serait à souhaiter que plusieurs de nos savants qui ont étudié si profondément ce qui regarde la mélodie et le rhythme des langues anciennes, eussent employé une partie de leurs lumières et de leurs moments à faire ces mêmes observations sur la nôtre, et qu'ils l'eussent fait sans préjugés. Ils nous auraient montré combien il y a de choses dans cette matière, qui nous sont communes avec les Anciens. Car dès que la nature a donné aux Grecs, aux Latins et aux Français les mêmes organes de sensibilité et de plaisir, s'il y a dans la langue des Grecs et des Latins quelque agrément fon-

dé dans la nature, cet agrément doit se retrouver dans la nôtre, sinon au même dégré, à cause du génie particulier de la langue, et du caractère national de ceux qui la parlent, au moins de la même espèce, puisque nous sommes des hommes aussi-bien qu'eux : cela peut-être regardé comme un principe.

Ainsi quelque peu déliés qu'il plaise à certains auteurs de supposer nos organes en comparaison de ceux des Grecs et des Latins, ils ne peuvent disconvenir au moins que nos oreilles ne soient sensibles jusqu'à un certain point ; or ce sera ce point qui sera pour nous la mesure et la règle de l'harmonie par rapport à notre langue.

Nous comptons vingt-quatre lettres dans notre alphabet, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, *i*, *j*, *k*, *l*, *m*, *n*, *o*, *p*, *q*, *r*, *s*, *t*, *u*, *x*, *y*, *z*, qui peuvent se réduire à vingt-trois, parce que *k* revient au *c*, devant *a*, *o*, *u* : ou au *q* : et qu'aujourd'hui on se sert rarement du *k*.

De ces vingt-quatre lettres, les unes expriment un son simple, les autres un son composé ou figuré.

Les premières s'appellent *voyelles*, parce que ce qu'elles expriment n'est qu'une voix, un son, elles sont au nombre de cinq *a*, *e*, *i*, *o*, *u*.

Les autres se nomment *consonnes*, parce qu'elles n'ont de son que par le secours de quelqu'unes des voyelles, dont elles figurent en même-temps le son. Ainsi *b* figure le son de la voyelle *e*, et reçoit de cette voyelle le son qu'il a : *b* prononcé sans voyelles n'est qu'un mouvement des lèvres, ce n'est pas un son.

Outre ces cinq voyelles, que quelques gram-

mairiens ont appellées latines, on peut en admettre cinq françaises :

au, comme dans *hauteur* :
eu, comme dans *heureux* :
ou, comme dans *bouton* :
è très-ouvert, comme dans *exprès* ;
e muet, comme dans *juste*.

Ce sont autant de sons vraiment simples, qui ne se décomposent point dans le chant.

On peut y en ajouter encore cinq autres, qui sont autant de voyelles sourdes ou nasales :

an, comme dans *avance* :
en, comme dans *soutien* :
in, comme dans *ingrat* (1).
on, comme dans *raison* :
un, comme dans *aucun* :

Elles soutiennent la même épreuve du chant sans se décomposer.

Dans les voyelles, on distingue deux choses : le son et la durée du son.

Le son est plein, ou maigre, plus, ou moins. Plaçant les voyelles dans cet ordre : *a*, *o*, *e*, *u*, *i*, la première est la plus pleine, la dernière est la plus maigre. Nous avons dans notre langue des *e* et des *o* de plusieurs sortes, les uns plus développés, les autres moins, par conséquent sonores, les uns plus, les autres moins.

La durée de la voyelle est le temps qu'on met à la prononcer. Ce temps varie dans toutes les langues, c'est-à-dire, que dans toutes les langues il y a des sons qui demandent plus de temps pour être prononcés, et d'autres qui en demandent moins. Les premières s'appellent *longues*, et les autres *brèves*. Cette longueur et cette brièveté ne s'estime que par comparaison.

(1) Celle-ci ne diffère pas de l'*en* en français.

Les *consonnes* sont de plusieurs espèces. Il y en a de légères qui se prononcent plus aisément, et qui semblent voler, *l*, *m*, *n*, *r*. Les Grecs les appellaient *semivoyelles*.

D'autres sont plus fermes, plus solides, comme *p*, *t*, *q*, *f*, *k*, et *c* et *g*, devant *a*, *o*, *u*.

D'autres tiennent une sorte de milieu, et ne sont que ces dernières adoucies plus ou moins, *b*, *d*, *v*, *j*, et *c* et *g*, devant *a*, *i*.

L'*s*, qui est suffisante, a sous elle le *c* doux, et le *z*.

Voilà les éléments communs à toutes les langues, parce que ce sont ceux de la naturo même. Les Chinois disent *a* et *b*, aussi-bien que les Français. On les a appellés éléments, parce que dans l'analyse on a trouvé que toutes les langues viennent de là, et qu'elles s'y réduisent comme leurs parties primitives.

La Nature ne s'est pas contentée de donner aux hommes les premiers élémens du langage : elle a voulu oncore leur en donner à tous les premières combinaisons, comme pour les mettre sur la voie et les inviter à faire des mots. Elle leur a donné les diphtongues, qui sont des combinaisons de voyelles seulement : *ai*, *ei*, *oi*, *ieu*, *oue* ; etc. et qui sont à peu près les mêmes chez toutes les nations, à quelque modification près, que l'organe y ajoute quelquefois comme un agrément de mode, ou par une certaine influence du caractère particulier, soit de la langue même, soit de la nation qui la parle. Elle a donné ensuite les syllabes, qui sont des combinaisons des voyelles avec les consonnes. Il y en a de simples, *ba*, *be*, etc. et de plus composées, *ban*, *bre*, etc.

Voilà jusqu'où viennent les sons élémentai-

res et les combinaisons primordiales du langage. C'est la masse commune d'où les peuples ont tiré tous leurs mots, qu'ils ont figurés au gré de certaines lois, que l'usage, l'habitude, l'exemple, le besoin, l'art, l'imagination, les occasions, le hasard, ont introduites chez eux. C'est ainsi que de sept notes les musiciens ont composé non-seulement différents airs, mais différentes espèces, différents genres de musique.

Avant que de raisonner sur ces principes, il y a encore quelques observations à faire sur les sons et sur la manière de les combiner.

Par rapport aux sons, il faut observer 1.° que plus ils rapprochent de la simplicité des éléments, plus ils sont doux et aisés à prononcer. 2.° Que plus ils sont longs, plus ils sont harmonieux. 3.° Que plus ils sont développés, plus ils sont sonores. Par la raison contraire, plus ils seront composés, ou brefs, ou serrés, plus ils seront ou durs, ou secs, ou sourds.

Par rapport à la combinaison des sons, il faut remarquer que les voyelles qui se mêlent en s'unissant sont toujours douces; que celles qui ne se mêlent point, font des bâillements qu'on appelle *hiatus*; que les consonnes qui se choquent sont dures plus ou moins, parce que la configuration qu'elles donnent à la voyelle, devient laborieuse et surchargée.

Ces observations faites sur le nombre des éléments du langage et sur leurs caractères particuliers, voyons comment il faut les combiner pour en rendre la suite agréable à l'oreille.

La mélodie dans le discours dépend de la manière dont les sons simples ou composés sont assortis et liés entre eux pour former les sylla-

bes, dont les syllabes le sont entre elles pour former un mot, les mots entr'eux pour former un membre de période, enfin les périodes elles-mêmes pour former ce qu'on appelle le discours. Nous ne parlons ici que de la suite des sons considérés comme sons.

Il y a dans cette partie deux défauts à éviter : les hiatus ou bâillements, qui se font quand deux voyelles se trouvent vis-à-vis l'une de l'autre et se tranchent durement comme dans cette phrase : *il a été un temps* : ensuite les rencontres et les chocs de consonnes, parce que, n'ayant point de son par elles-mêmes, elles tourmentent l'organe et écrasent la voyelle, comme dans le mot *sphinx*, *stirps*.

La perfection en ce genre est comme en morale, dans le milieu. Il faut que les consonnes et les voyelles soient tellement mêlées et assorties, qu'elles se donnent par retour les unes aux autres la consistance et la douceur ; que les consonnes appuient, soutiennent les voyelles, et que les voyelles à leur tour lient et polissent les consonnes.

Ces lois faites pour l'union des lettres dans les syllabes et des syllabes dans un mot, se sont portées sur les mots combinés et assortis entre eux dans une même phrase. La consonne finale se marie volontiers avec la voyelle initiale du mot suivant, et de même la voyelle finale aime à se reposer et à s'appuyer sur la consonne initiale : d'où résulte une chaîne agréable de sons que rien n'arrête, ni ne trouble, ni ne rompt.

La langue française a en ce point quelque avantage sur la latine. Celle-ci ayant la plupart de ses finales en consonnes, comme il est aisé de s'en assurer en parcourant les déclinaisons des noms et les conjugaisons des verbes,

trouve presque à chaque instant des consonnes qui se choquent entre les mots.

La nôtre au contraire faisant, comme la grecque, presque toutes ses terminaisons sur des voyelles, trouve, quand elle le veut, les moyens d'éviter cet inconvénient. Elle a ses *e* muets qui se trouvent à la fin d'un grand nombre de ses mots, et qui sortent, ou qui rentrent selon le besoin du mot qui suit : c'est-à-dire, qu'il s'unit à la consonne initiale pour être le lien des deux mots, ou qu'il se perd et se plonge dans la voyelle initiale pour éviter l'hiatus. Il y en a plusieurs exemples dans chacune de nos lignes. La prononciation de cet *e* étant très-légère, produit une liaison fine et subtile, dont l'agrément fait un des mérites de notre langue. Nous n'avons presque point de consonnes finales. La lettre *n* devient nazale ou voyelle devant une consonne ; et devant une voyelle elle reprend quelquefois son articulation palatale. Les lettres *l*, *x*, *z*, *c*, ne se prononcent point du tout quand l'initiale suivante est consonne : le *b*, le *t*, le *d*, l'*f*, le *k*, l'*m*, le *p*, le *q*, ne se trouvent pas communément à la fin de nos mots, et quand ils s'y trouvent, le caractère et le génie aisé de la langue empêche presque toujours qu'on ne les prononce, à moins qu'il n'y ait après une voyelle ; de sorte que nous voyons assez rarement consonne contre consonne, et que la voyelle se trouve presque toujours où l'oreille la demande.

Cette attention que les oreilles françaises ont pour la liaison des mots entre eux, à plus forte raison l'ont-elles pour la combinaison des lettres et des syllabes dans les mots. Nous ne souffrons qu'avec peine ces mots étrangers, hérissés de consonnes. Despréaux en fait des monstres aux yeux

yeux des Muses françaises. Nous rejettons de même ces mots fastidieux, où les sons semblent noyés, comme dans cet exemple, *et y ayant des citoyens*. Ils nous chatouillent l'oreille d'une manière douceâtre qui nous fait peine. Enfin notre langue veut des mots, où il y a de la fermeté et en même temps de la douceur, qui coulent librement, légèrement, qui soient polis sans être mous, et soutenus sans être durs, ni hérissés : et peut-être que dans cette partie elle est aussi parfaite que toute autre qui existe.

Il faut bien qu'elle ait quelque charme, quelque attrait secret qui lui donne cet ascendant qu'elle a pris aujourd'hui dans toute l'Europe. Elle est répandue chez tous nos voisins. La Grecque et la Latine ont pu à peine s'établir dans les conquêtes des Alexandre et des Césars. Il a fallu plusieurs siècles pour dompter sur ce point les esprits des vaincus. La nôtre semblerait préluder à nos victoires, si nos rois voulaient être conquérants. Malgré la jalousie de nos voisins, malgré la haine que quelques-uns d'eux nous portent, notre langue semble nous les reconcilier. La peine qu'ils se donnent, les dépenses qu'ils font, pour se mettre en état de l'entendre, prouvent assez qu'ils la regardent comme une partie considérable dans les arts de politesse et d'humanité.

Ce n'est pas qu'elle ne sache aussi, quand il le faut, affermir ses sons, de même que la Grecque et la Latine. Quoi de plus ferme que Malherbe, Corneille, Rousseau, Despréaux, Bourdaloue, Bossuet? Elle fait, quand elle le veut, choquer entre elles les voyelles et les consonnes, à la manière de Thucydide et de Pindare : *Il se leva, et commanda aux vents et à la mer : et il se fit un grand calme*. Elle sait aussi descendre

aux sujets les plus doux, les plus simples : La Fontaine, Quinault, Madame Deshoulières, Segrais, en sont des preuves. Elle remplit la trompette guerrière, et anime le flageolet des bergers avec le même succès.

CHAPITRE II.

Du Nombre oratoire.

Différentes acceptions du mot Nombre.

Le Nombre est ainsi nommé, parce qu'il ne peut être que de plusieurs. L'unité ne fait pas nombre dans l'arithmétique ; un seul temps ne fait pas mesure dans la musique ; une seule ligne dans la géométrie ne fait ni symmétrie, ni proportion ; de même dans le discours une seule syllabe, un seul mot, un seul membre de période, considéré comme seul, ne peut produire ce qu'on appelle *Nombre*. Le nombre ne peut être qu'entre des parties qui sont plusieurs, et qui ont entre elles quelque rapport sensible d'égalité ou d'inégalité, de conformité ou de différence.

Pour marcher avec ordre dans cette matière, nous commencerons par distinguer les différentes acceptions du mot *Nombre* ; ensuite nous verrons quel usage on en peut faire, et quels effets il produit dans le discours.

Le nombre est quelquefois pris pour un espace, quel qu'il soit, ayant un rapport facile à saisir avec un autre espace. C'est le rhythme des anciens.

Quelquefois on donne ce nom à ce que les

Grecs ont appelé *mètre*, et les Latins *pieds*, et que nous pouvons appeler *mesures*, quoique moins proprement. Tous les Auteurs anciens l'emploient souvent dans ce second sens.

D'autres fois il se prend pour la manière dont une phrase se termine : c'est en ce sens qu'on dit que la *Chute* d'une période est nombreuse.

Enfin il signifie ce que les musiciens appellent *Mouvement* : ce qui fait que le chant ou la prononciation, se hâte ou se presse plus ou moins; mais c'est plutôt l'effet des nombres que le nombre même.

Du Nombre considéré comme rhythme ou espace.

Tout discours est un ruisseau qui coule : c'est l'emblême sous lequel les anciens l'ont peint : *flumen orationis*. Mais comme l'organe qui produit le discours a besoin de repos pour reprendre son ressort, il s'ensuit que ce ruisseau ne peut couler continûment et sans quelque interruption. Or ce sont ces interruptions qui ont d'abord donné naissance aux nombres ou espaces terminés.

Aristote nous a donné du Nombre une définition très-philosophique, et il est le seul qui l'ait donnée ainsi. « Tout discours, dit-il, pour « n'être point désagréable et inintelligible, doit « être terminé. Or rien ne se termine que par « le nombre arithmétique *Arithmo* : et c'est de « ce nombre arithmétique que résulte le nom- « bre musical du discours *Ruthmos*. » Aristote veut dire que dans le discours vraiment nombreux ou rhythmique, les syllabes doivent être comptées et senties dans la prononciation, comme les unités le sont dans la numération arithmétique, et qu'à la fin de la période, elles

doivent être réunies en somme dans le nombre musical, comme les unités le sont à la fin de la numération dans le nombre arithmétique, de manière que l'oreille sente la progression et le total des syllabes, comme l'esprit sent la progression et le total des unités : c'est pour cela que le rhythme a été appelé *Nombre* par les Latins : cela s'expliquera dans un moment par les exemples.

Cicéron a la même doctrine qu'Aristote. « Il « n'est point, nous dit-il, de Nombre sans es- « pace terminé : *Numerus in continuatione nul- « lus est.* Le nombre dans le discours est une « étendue coupée en portions tantôt égales, sou- « vent inégales, et marquées dans la pronon- « ciation, par des pulsations plus ou moins sen- « sibles : *Distinctio et æqualium et sæpè va- « riorum intervallorum percussio numerum con- « ficit.* On en voit l'exemple dans la goutte « d'eau qui tombe du toît, d'espace en espace : « *quem in cadentibus guttis, quòd intervallis « distinguuntur, notare possumus.* On voit l'e- « xemple du contraire dans le murmure du « ruisseau, qui coule continûment et sans in- « terruption : *in omni præcipitante non possu- « mus.* » Voilà, ce me semble, la nature du nombre ou du rhythme, marquée avec la plus grande précision : c'est une durée ou une suite d'instants, coupée par portions symétriques, c'est-à-dire, ou égales, ou également inégales. Venons à son origine.

Nous avons dit que c'était le besoin de respirer qui avait introduit les espaces dans le discours : mais ce n'est pas la seule cause. Toutes les facultés qui concourent à former le discours, concourent de même à exiger les nombres. L'oreille a en elle-même une sorte de mesure ou

de portée naturelle, qu'elle ne passe qu'avec peine. L'esprit ne fait éclore ses idées et ses jugements que les uns après les autres : c'est une marche, où les pas se succèdent distinctement(1). Peut-être même que la coupe des objets y porte encore un nouveau principe de division : car, après tout, les objets sont dans un discours comme ils sont dans un tableau, et ils sont dans un tableau comme dans la nature : or dans la nature, il n'en est pas un qui n'ait son trait qui le sépare des autres objets, même de ceux qui les touchent. Ainsi, quatre sortes de repos : pour la respiration, pour l'esprit, pour les objets, pour l'oreille.

On peut remarquer toutes ces espèces de repos dans cette période de Fléchier : *Cette jeune plante, ainsi arrosée des eaux du ciel, ne fut pas long-temps sans porter du fruit.* Cette période ne forme qu'un sens et peut se prononcer sans s'arrêter : cependant il y a un repos de l'objet après *plante*, l'objet est nettement terminé ; l'imagination peut se représenter une plante sans peine et sans effort. Il y a un autre repos après *ciel* : *Cette jeune plante ainsi arrosée des eaux du ciel* : c'est une nouvelle forme ajoutée à l'objet, et qui fait comme un objet nouveau.

Ces deux repos sont aussi des repos de l'esprit et de l'oreille, parce que ce sont deux coups de pinceau qui se sont faits l'un après l'autre, et deux suites de sons qui peuvent se comparer.

Il y a de plus après le second, c'est-à-dire, après *ciel*, un repos offert à la respiration ; parce que si on ne peut pas prononcer commo-

(1) *Sensus omnis habet suum finem, possidetque naturale intervallum, quo à sequentis initio dividitur.* Quint. p. 4. 2.

dément la période entière sans se reposer vers le milieu, il n'y a pas d'endroit plus commode pour respirer que celui où l'esprit s'arrête un instant, et où l'objet présente une idée complette.

Enfin il y a le repos final après *fruit*, et ce repos comprend toutes les autres espèces : l'objet est complettement rendu ; l'esprit a achevé son opération, l'oreille est arrivée au terme absolu de la progression musicale de la phrase, et les poumons se dilatent en liberté pour reprendre leur ressort.

Les repos de l'oreille, qui ne sont pas marqués assez sensiblement dans l'exemple que nous venons de citer, le seront davantage dans un exemple en vers, par la symétrie des sons, et par la fixation des espaces. Dans ces deux vers :

Je chante les combats et ce prélat terri*ble*,
Qui par ses longs travaux et sa force invinci*ble*,

les repos de l'oreille sont marqués par la symétrie des rimes et par l'égalité des espaces ; puisque chacun de ces vers a douze syllabes frappées, et que les deux finales sont les mêmes. Mais outre ces repos aux rimes, il y a encore des repos aux hémistiches, qui sont symétriques entre eux et avec les finales, quoique moins sensiblement ; ce qui donne quatre repos à l'oreille, en vingt-quatre syllabes. On le verra mieux encore dans ces deux vers :

Fortune dont la main couron*ne*
Les forfaits les plus ino*uis*.

Il n'y a ici de repos que pour l'oreille, et ce repos n'est marqué que par la symétrie des espaces. Qu'on ajoute les deux vers suivants, les repos seront marqués par la symétrie des espaces et par celle des rimes entrelacées :

Du faux éclat qui t'environne
Serons-nous toujours éblouis ?

Voilà, ce me semble, les repos de l'oreille bien marqués, indépendamment de ceux des objets, de ceux de l'esprit, et de ceux de la respiration.

Les repos de la respiration, et ceux des objets sont ordinairement désignés dans l'écriture par la ponctuation. Ceux de l'esprit et de l'oreille ne sont marqués dans l'écriture, que quand ils tombent avec ceux de la respiration et des objets; ils ne le sont jamais dans la prononciation que par des inflexions de voix, ou des interruptions presque insensibles, que le goût seul et la précision naturelle de celui qui parle lui prescrivent : c'est pour cela qu'il y a si peu de gens qui sachent lire de manière à se faire écouter avec plaisir. Revenons à l'origine du Nombre.

C'est la Nature, en qui tout n'est que mouvement et repos, qui nous a conduits aux nombres par le besoin même et par la nécessité : *Naturâ ad numeros ducimur*. Tout se fait chez elle par mesure, tout y marche en cadence. Les sages l'ont dit, et leur expression est plus littérale encore que figurée. Nous le voyons sans sortir de nous-mêmes. Tous nos membres ont une étendue rhythmique ou proportionnelle; nos pas sont égaux entre eux; notre respiration se fait à temps égaux; nos artères ont des pulsations égales; le marteau du forgeron tombe en cadence; le tisserand lance sa navette et frappe sa toile en mesure; il n'est pas jusqu'au moissonneur qui ne promène sa faulx avec nombre. Enfin tous les travaux mécaniques sont facilités par les allées et les retours, et les repos sy-

métriques. Partout le nombre soutient les forces et les ranime.

Les Nombres étant si sensiblement marqués dans toute la nature, et si fortement imprimés dans nous-mêmes, il n'était pas possible que l'oreille, qui semble être en nous le principal tribunal des proportions et de l'harmonie, ne soumît pas au rhythme les arts qui dépendent d'elle. Aussi la musique, où elle règne le plus souverainement, a-t-elle été entièrement soumise à la mesure : il n'est point de musique sans cela.

Il était moins possible encore que l'esprit qui dicte les lois, même à l'oreille, n'adoptât pas le même usage, pour l'assortiment et la composition de ses idées. Ainsi tout a concouru, le goût, l'oreille, l'esprit, le besoin de respirer, la nature des objets, à porter dans le discours la pratique des espaces ou des nombres. L'art n'a fait qu'ajouter à la nature les choix, la précision, la variété, *quasi quandam palæstram.*

Mais pour mieux connaître le Nombre, analysons-le jusque dans ses premiers éléments.

Nous avons comparé dans le premier volume (1) l'étendue avec la durée. Nous avons dit que l'étendue se mesurait par la toise, le pied, le pouce, la ligne, le point, ou l'atôme, qui est l'élément commun de toutes ces mesures ; que la durée se mesurait par l'heure, la minute, la seconde, l'instant, ou le temps, atôme en durée, qui est aussi leur élément : de sorte que le temps ou l'instant est à la durée ce que le point est à l'étendue. Qu'on me permette d'insister sur cette comparaison, qui peut répandre beaucoup de jour sur cette matière.

(1) Principes de Littérature, tom. I. p. 206.

De même qu'il faut au moins deux points contigus pour faire une ligne, il faut aussi au moins deux instants ou temps, pour faire la plus petite mesure en fait de durée. Ces deux temps se marquent ordinairement par le levé et le frappé du pied *arsis kai thesis*, ou par le prononcé d'*un*, *deux*.

De même que les grandes mesures dans l'étendue, sont composées de petites; de même dans la durée, les petites mesures entrent aussi dans la composition des grandes; elles sont toutes contenantes et contenues, sous divers aspects: et toutes portent le nom de mesure.

De même enfin qu'en fait d'étendue on peut faire figurer les mesures grandes et les petites, les unes avec les autres, ou entre elles seulement, et en faire des compartiments symétriques de toute espèce, des triangles, des quarrés, des pentagones, etc. pour plaire aux yeux. On peut aussi, en fait de durée, sur tout lorsque les mesures sont attachées à des sons, faire figurer les petites mesures avec les grandes, ou les unes avec les autres entre elles pour faire plaisir à l'oreille. Faisons l'application de cette analyse à un exemple.

Celui que je choisis se présente à tout le monde, c'est le commencement d'une prose qui se chante dans nos églises:

Lauda, Sion, Salvatorem;
Lauda ducem et pastorem
In hymnis et canticis.

Il y a dans ce tercet trois espaces terminés: le premier par la dernière syllabe de *Salvatorem*, le second par celle de *pastorem*; le troisième par celle de *canticis*. Par conséquent ce sont trois rhythmes ou mesures. Les deux pre-

miers sont parfaitement égaux : il y a huit syllabes dans l'un et dans l'autre. Le troisième est catalectique, parce qu'il n'a que sept syllabes ; mais l'espace n'y est pas moins complet, parce que le repos final étant beaucoup plus long que ceux qui le précèdent, le silence qui le suit, et qui fait une pause, remplit le vide que paraît laisser le défaut d'une syllabe.

Si l'on considère ces trois rhythmes ensemble comme ne faisant qu'un seul grand rhythme qu'on peut comparer avec le tercet suivant, les trois rhythmes ne seront à l'égard du tercet entier que des petits rhythmes composants. Si on les considère relativement aux parties ou petits rhythmes dont ils sont composés eux-mêmes, ils seront de grands rhythmes : étant chacun composés de deux rhythmes ou mesures de quatre syllabes, ou de quatre de deux, selon qu'il plaît à celui qui chante, ou qui prononce, de marquer les divisions. Ainsi *Lauda* | *Sion* | *salva* | *torem*, peut former quatre petits rhythmes de deux syllabes chacun : ou deux de quatre en s'arrêtant à *Sion*, ou un seul de huit, en le prononçant tout entier sans s'arrêter qu'à la fin. *Lauda ducem et pastorem*, en forme encore autant, et avec les mêmes compartiments. *In hymnis et canticis*, en forme un troisième qui diffère des deux autres, non par la durée, parce qu'il y a le même nombre de temps, mais par la suppression d'une syllabe, qui fait une pulsation, de la pause qui doit en tenir lieu.

Appliquons à cet exemple la définition donnée par Aristote. Le nombre oratoire de tercet consiste dans la progression du nombre arithmétique de deux en deux jusqu'à huit : un deux, trois quatre, cinq six, sept huit. La pulsation

des deux syllabes accouplées dans chaque mesure, où elle a le même effet que le levé et le frappé du pied, n'y est autre chose qu'une numération d'unités accouplées par deux jusqu'à huit. Il est indifférent pour le rhythme qu'on dise, *un deux*, | *trois quatre*, | *cinq six*, | *sept huit*, | ou *Lauda*, *Sion*, *salva*, *torem*. Il y a dans l'un et dans l'autre numération et somme : numération, par la progression jusqu'à huit : somme, parce que le nombre huit embrasse la progression jusqu'à huit. Par ce moyen la cadence se faisant sentir par la numération des syllabes accouplées deux à deux, dans un même rhythme, jusqu'à huit, et de huit en huit dans les tercets, il en résulte une marche cadencée et soutenue qui se fait à pas égaux, avec des divisions ou pauses commodes pour l'oreille, pour l'esprit, pour les objets, pour la respiration : c'est-à-dire, qui exerce suffisamment l'oreille, l'esprit, les poumons, et qui les exerce sans les fatiguer. Cette application peut se faire à tous nos vers français sans exception, parce qu'ils sont tous dans le cas de l'exemple latin.

Fortune dont la main couronne
Les forfaits les plus inouis, etc.

Il suit de tout ce que nous avons dit jusqu'ici, 1.° qu'un rhythme en général, n'est qu'une durée terminée, et aisée à comparer avec une autre durée semblable, ou différente ; 2°. que le rhythme le plus petit est au moins une mesure de deux temps, parce qu'un seul temps n'est qu'un élément de mesure et non une mesure ; 3.° qu'il y a des rhythmes de trois, de quatre, de cinq, de six, de sept, de huit temps et au-delà ; 4.° que les rhythmes

les plus longs doivent se mesurer par les besoins combinés des poumons, de l'esprit, de l'oreille, et par la nature des objets exprimés dans le discours. Voilà la nature et la règle des rhythmes, que l'art a su varier de mille manières et selon les différents caprices du goût. Considérons maintenant ce que les mètres ont ajouté aux rhythmes.

II.

Du Nombre considéré comme mètre.

Les premiers Poëtes, qui n'employaient que le rhythme dans leur versification, s'apperçurent par la pratique du chant que les syllabes longues ne se conciliaient pas toujours avec les sons brefs, ni les syllabes brèves avec les sons alongés et soutenus, quelque compension que pût y mettre une oreille délicate et exercée. Le remède à cet inconvénient était de faire correspondre les sons du chant avec les syllabes, en ce qui concerne la quantité prosodique, les sons longs avec les syllabes longues, les brefs avec les brèves. Alors il fallut non-seulement compter les syllabes, mais les mesurer, c'est-à-dire, évaluer les temps qu'on mettait à les prononcer : ce qui entraîna quatre opérations.

La première fut d'estimer en général la valeur d'une syllabe brève, et celle d'une syllabe longue. La brève fut estimée un temps : elle ne pouvait en avoir moins ; puisque le temps est un instant. La longue fut estimée deux temps : il fallait bien qu'elle en eût un au moins de plus que la brève.

La seconde opération fut d'évaluer en particulier toutes les syllabes de la langue, et de

les décider brèves ou longues, ou douteuses, afin de pouvoir les employer selon une valeur précise et reconnue telle.

La troisième opération fut de composer les pieds ou mètres simples qui devaient entrer dans la composition des grands mètres qu'on appelle *vers*.

Pour cette troisième opération, il fallut considérer d'abord les temps dans les rhythmes simples. Ils ne pouvaient y être que de deux manières, en nombre pair, ou en nombre impair, c'est-à-dire, par deux ou par trois : tout rhythme qui a plus de trois temps pouvant se résoudre dans ces deux premiers. Ensuite on y considéra les syllabes, qui ne pouvaient être aussi dans le rhythme simple qu'en nombre pair ou en nombre impair; c'est-à-dire, deux pour le rhythme de deux temps, et trois pour le rhythme de trois temps. Les Anciens jugèrent à propos de se borner à ce nombre de syllabes pour les pieds ou mètres simples : *Quidquid supra tres syllabas habet, id ex pluribus est pedibus.* C'est Quintilien qui le dit.

En combinant les rhythmes simples, avec les mètres simples, il s'est trouvé qu'au lieu de deux rhythmes, on en eut trois, et qu'au lieu de deux mètres, on en eut huit, parce que le nombre et la qualité des syllabes donnaient lieu à un rhythme de quatre temps, et à huit combinaisons de mètres simples : le rhythme de deux temps qui ne peut porter qu'un seul mètre, le pyrrique de deux syllabes brèves : ce rhythme le plus simple de tous, fut le premier reconnu et employé ; peut-être même fut-il longtemps le seul, parce que le frappé et le levé du rhythme à trois temps suppose plus de réflexion et d'étude.

Le rhythme de trois temps, porta trois sortes de mètres, *l'iambe* d'une syllabe brève et d'une longue, *le trochée* d'une longue et d'une brève, *le tribraque* de trois brèves.

Le rhythme de quatre temps, porta *le spondée* de deux syllabes longues, *le dactyle* d'une longue et deux brèves, *l'anapeste* de deux brèves et une longue, enfin *l'amphibraque* d'une longue entre deux brèves.

Toutes ces petites mesures taillées ainsi et figurées chacune à leur manière, comme des matériaux, pour entrer dans la bâtisse du vers, furent nommées indifféremment par les versificateurs anciens, *rhythmes*, *nombres*, *espaces*, *mètres*, *pieds*. On en voit la raison. Elles furent nommées *rhythmes*, *nombres*, *espaces terminés*, parce qu'elles contenaient une durée fixe, marquée par la pulsation de deux ou de trois syllabes, comme par le levé et le frappé du pied. Elles furent nommées *mètrès*, parce que la quantité prosodique des syllabes y était mesurée et déterminée. Elles furent nommées *pieds*, parce que le vers semblait courir ou danser sur ces mètres ou rhythmes, comme les animaux dansent sur leurs pieds. Mais il faut observer que les noms *de rhythme*, *de nombre* et *de mètre* se donnant indifféremment aux grands espaces composés de petits, et aux petits qui entrent dans la composition des grands, le nom de *pied* ne se donna jamais qu'aux mètres simples et tout au plus aux doubles, faisant partie d'un vers, et que celui de *vers*, ne se donna jamais au pied, ni à aucune partie qui ne fut pas un vers complet.

La quatrième opération qui restait aux versificateurs, après avoir déterminé et composé les mètres simples, était de fixer l'étendue des

vers, de déterminer les sortes de pieds dont les vers seraient remplis, et enfin la manière dont ils seraient terminés. Les inventeurs se donnèrent d'abord libre carrière sur ces trois points : ils firent des essais, ils risquèrent des combinaisons de toute espèce ; mais il ne resta de ces combinaisons que celles qui furent constamment approuvées par l'oreille, et consacrées par l'imitation et par l'usage. C'est de là que nous sont venus l'hexamètre, le pentamètre, l'ïambique et ses espèces, les lyriques, etc.

Ainsi l'hexamètre, par exemple, fut décidé de vingt-quatre temps : c'est son étendue fixe. Il fut rempli de deux sortes de pieds, du spondée et du dactyle seulement ; ce qui lui donna depuis treize syllabes jusqu'à dix-sept ; sans rien changer à son rythme ; parce que malgré cette variation dans le nombre des syllabes, ce sont toujours les mêmes mesures, le même nombre des temps. Il fut terminé par un dactyle et un spondée, qui par un retour constant et uniforme au même point de l'espace parcouru par l'oreille, avertit que le vers va être accompli, et qu'il l'est. Il en fut de même des autres vers, chacun selon son espèce.

Ainsi tout versificateur grec ou latin eut devant lui une étendue donnée, partagée en mesures aussi données, et à remplir par des pieds ou mètres donnés. L'étendue donnée fit la ligne simple commune à la prose et à la poésie. Les mesures données firent le vers rhythmique ; les mètres donnés firent le vers métrique. D'où il suit qu'il peut y avoir deux sortes de vers proprement dits, le rhythmique, qui est une suite cadencée de syllabes comptées plutôt qu'évaluées, tels sont nos vers français : et le vers métrique, qui est une suite cadencée de

syllabes évaluées plutôt que comptées, et quelquefois l'un et l'autre; c'est la versification des Grecs et des Latins. L'un est, comme l'autre, une étendue, un espace fixé, rempli, terminé; mais ils le sont chacun selon des lois particulières, qui leur donnent l'un sur l'autre des avantages et des désavantages réciproques, dont nous avons dit un mot dans le I. Volume. *Principes de la Littérature.*

III.

Du nombre pris pour chute ou cadence finale.

Le Nombre considéré comme chute, ou cadence finale, consiste dans les quatre ou cinq dernières syllabes du rhythme ou de l'espace que parcourt le vers ou la période, c'est-à-dire, dans les syllabes qui précèdent le repos final. Comme les sons de ces syllabes sont les derniers qui frappent l'oreille, et que celle-ci se repose pour ainsi dire sur eux, *ibi sedes orationis*; l'art dirigé par la nature même, a voulu que ces sons fussent choisis avec plus de soin que les autres, afin que le repos de l'oreille fût plus agréable. C'est pour cela que dans la poésie, il n'y a point d'espèce de vers qui n'ait pour finale le pied ou le mètre dominant dans l'espèce, c'est le spondée dans le vers hexamètre, l'ïambe dans l'ïambique. Il y a le même art pour la prose. Il n'y a pas un genre d'oraison ou de style, qui n'ait ses chutes propres et caractéristiques, qui lui donnent de l'élévation plus ou moins; il n'y a pas une période, pas un membre de période, qui n'ait également la sienne selon son caractère.

IV.

Du Nombre considéré comme mouvement.

Enfin le mot Nombre se prend quelquefois pour le mouvement : c'est l'effet pour la cause. On peut se faire une idée juste de ce mouvement, par celui du chant musical, qui est tantôt plus lent, et tantôt plus vîte, selon la lenteur ou la vîtesse avec laquelle on frappe le rhythme, selon le plus ou le moins qu'il y a de brèves ou de longues, selon que les espaces sont étendus plus ou moins.

Il était nécessaire d'expliquer ces quatre significations du mot Nombre, avant que d'en montrer l'usage et l'effet dans l'oraison : ce que nous allons faire dans les chapitres qui suivent.

CHAPITRE III.

De l'usage des Nombres, considérés comme espaces.

Le premier langage des hommes fut celui de la prose. On se contenta d'abord du service qu'elle rendait en établissant le commerce réciproque des sentiments et des pensées. Lorsqu'elle fut assez affermie dans ses principes, et assez riche en mots et en tours pour recevoir des grâces, on observa que, parmi les différents orateurs, il y en avait qui, sans dire de meilleures choses, étaient plus intelligibles, plus touchants, et par conséquent plus persuasifs que les autres. L'analyse faite, on trouva qu'une partie de leur secret était dans la déclamation, dans la mélodie, dans l'harmonie, et dans la distribution des espaces et des repos,

faite de manière que l'auditeur écoutât sans fatigue et sans ennui.

Ce fut un certain Trasymaque qui le premier en fit un point d'observation. Le sophiste Gorgias en montra la pratique dans les phrases antithériques, dans les désinences semblables, dans les espaces symétriques. Mais il le fit avec tant d'affectation et tant d'éclat, qu'Isocrate qui vint après lui, tout amateur qu'il était de la symétrie, fut obligé d'en modérer l'usage.

On calculait depuis 400 ans les nombres oratoires chez les Grecs, qu'on ne s'en doutait pas encore chez les Romains. Et lorsqu'ils furent connus chez ces derniers, il se trouva des critiques qui en blâmèrent l'usage. Cicéron les refute. Ce qu'il dit pourra s'appliquer à ceux de nos lecteurs qui révoqueront en doute l'art et l'effet des nombres dans l'oraison. Il cite Isocrate, Théodecte, Aristote, Théophraste, qui ont étudié, enseigné, pratiqué cet art. Aujourd'hui l'autorité de Cicéron nous suffit.

Les espaces sont nécessairement dans toute espèce de discours, par l'institution même de la nature, nous l'avons dit; mais comme tout ce qui est naturel est susceptible d'être perfectionné par l'art, l'art a pu ajouter aux espaces naturels, le choix, la précision, la variété. Il l'a fait dans la musique. De la musique il l'a porté dans la poésie; enfin de la poésie il l'a porté dans la prose soutenue.

Dans la poésie, le premier vers, ou la première strophe, sert de règle à tout ce qui suit, mais c'est une règle invariable, inflexible. Tous les vers de Virgile, tous ceux d'Homère sont de vingt-quatre temps ni plus ni moins. Si dans la poésie lyrique il se fait un assortiment de

diverses espèces de vers, le premier assortiment sert de règle à ceux qui le suivent.

Il n'en est pas de même dans la prose : elle emploie les espaces comme la poésie, elle emploie les mêmes qu'elle ; mais elle les entremêle, les grands avec les petits, pour les déguiser et les varier ; elle les place sans ordre et sans règle trop apparente, ne laissant quelquefois que des empreintes légères pour les marquer dans la prononciation, *impressiones quasdam* : des vestiges à peine sensibles dans la progression des idées, *gradus occulti* : c'est Quintilien qui les appelle ainsi.

Ce Rhéteur en donne un exemple, qui fait sentir sa pensée. Il trouve quatre repos ou espaces marqués par le rhythme dans cette période : *Animadverti, judices, omnem accusatoris orationem in duas divisam esse partes.* Il marque le premier repos après *judices* ; le second après *orationem* ; le troisième après *duas* ; le quatrième après *partes* : *tamen et duo prima verba, et tria proxima, et deinceps duo rursùs ; ac tria suos quasi numeros habent spiritum sustinentes.* Ces nombres ou espaces sont si naturels, qu'on les trouvera dans la traduction. « J'ai observé, « Messieurs, que tout le plaidoyer de mon « adversaire pouvait se réduire à deux points ».

Il y a des cas où ces espaces sont marqués beaucoup plus sensiblement, comme dans l'amplification : *Sed hanc eloquentiam, quæ cursu magno, sonituque ferretur, quam suspicerent omnes, quam admirarentur, quam se assequi posse diffiderent.* Ils le sont encore plus dans l'antithèse par le contraste des idées : *numerum efficit ipsa concinnitas.* En voici un exemple que Cicéron cite lui-même : *Conferte hanc pacem, cum illo bello ; hujus prætoris adventum,*

cum illius Imperatoris victoriâ; hujus cohortem impuram, cum illius exercitu invicto, etc. Voilà des nombres qui ne consistent que dans la symétrie des espaces : *Ergò et hi numeri sint cogniti.*

Ces trois exemples sont plus que suffisants pour faire connaître les espaces dans lesquels la prose se renferme. Ils sont tous marqués par la coupe des objets, par celle des idées, et par la respiration : et si l'oreille y entre pour sa part, comme cela est juste, c'est en se réunissant aux mêmes points que l'esprit et la respiration selon la nature des objets.

Il n'en est pas tout-à-fait de même dans la poésie, où l'oreille a des droits à part. Aux espaces naturels dans lesquels elle se renferme, aussi-bien que la prose, la poésie ajoute une nouvelle enveloppe toute artificielle, qui resserre son langage, dans un rhythme purement musical, et indépendant du sens des mots. Par exemple, si on lit ces vers comme une oraison : *Nam quid dissimulo? aut quæ me ad majora reservo? Num fletu ingemuit nostro? Num lumina flexit? Num lacrymas victus dedit? aut miseratus amantem est? Quæ quibus anteferam?* On y trouvera tous les espaces qu'on a vu dans les exemples en prose que nous avons cités il y a un moment. Mais ces mêmes espaces sont encore enchâssés dans d'autres espaces prescrits par l'oreille seule indépendamment du sens, ce sont les espaces du vers, espaces tous symétriques par leur égalité, et partageants aussi tout le discours de Didon en portions égales pour l'oreille, quoiqu'il soit partagé en portions inégales pour le sens et pour la respiration.

De cette observation il suit que les espaces mêmes par l'esprit, par les objets, par la respi-

ration, par l'oreille, sont absolument les mêmes dans la prose et dans la poésie; c'est une loi de la nature; mais qu'à cette loi l'art en ajoute une autre dans la poésie : c'est que tous ces espaces, conservés tels qu'ils sont, soient encore enchâssés dans telle ou telle mesure fixe, que l'oreille a déterminée, et que le poëte suit de vers en vers, sans s'en écarter jamais, soit que cette mesure concoure avec le sens, ou qu'elle n'y concoure pas. Ainsi l'oreille seule porte dans la poésie deux mesures : l'une naturelle, qui concourt avec le sens; l'autre artificielle, qui fait abstraction du sens, et qui n'observe que le rhythme musical. La première n'a d'autre règle que le sentiment et l'instinct; l'autre a une règle technique, une sorte de patron ou de modèle, qui réduit tous les espaces à une mesure uniforme.

Ainsi la différence du vers à la prose, quant aux espaces, consiste en ce que les vers sont des mesures fixées en rigueurs et remplies de mots, choisies selon certaines règles établies par l'art, et que la prose ne connaît de mesures que celles du goût et de l'instinct. Mais comme c'est l'étude du goût et de l'instinct qui a produit l'art, il s'ensuit que les espaces du vers doivent être fondés sur les mêmes principes que ceux de la prose. Et réciproquement comme les espaces choisis pour les vers sont les plus beaux et les plus agréables de tous les espaces, il s'ensuit encore que les espaces de la prose ne peuvent que gagner, s'ils se ressentent de l'art.

Ces mêmes observations peuvent s'appliquer à l'éloquence française. Nous avons des vers de douze syllabes, de dix, de huit, de sept, de six, de deux. Si on juge avec discernement d'une période nombreuse, on verra que la par-

tie du nombre qui consiste dans les espaces ; sera à peu-près conforme aux espaces de notre versification. J'en présenterai ici un exemple de M. Fléchier (*a*), en avertissant le lecteur de prononcer les mots comme on les prononce dans la prose, c'est-à-dire, sans en faire sortir les syllabes muettes : il trouvera alors partout les espaces qui plaisent dans nos vers :

1. *Je me trouble, Messieurs,*
2. *Turenne meurt :*
3. *tout se confond :*
4. *la fortune chancelle :*
5. *la victoire se lasse :*
6. *la paix s'éloigne :*
7. *les bonnes intentions des alliés se ralentissent :*
8. *le courage des troupes*
9. *est abattu par la douleur*
10. *et ranimé par la vengeance :*
11. *tout le camp demeure immobile :*
12. *les blessés pensent à la perte qu'ils ont faite,*
13. *et non aux blessures qu'ils ont reçues,*
14. *Les pères mourants*
15. *envoient leurs fils pleurer*
16. *sur leur général mort.*
17. *L'armée en deuil est occupée*
18. *à lui rendre les devoirs funèbres ;*
19. *et la Renommée qui se plaît*
20. *à répandre dans l'univers*
21. *les accidents extraordinaires,*
22. *va remplir toute l'Europe*
23. *du récit glorieux de la vie de ce prince*
24. *et du triste regret de sa mort.*

Voilà vingt-quatre repos ou demi-repos qui sont vers. Il n'y en a point qui passent douze

(*a*) Voyez aussi le 4. Vol. des Principes de Littérature, p. 205. et suiv.

syllabes. Parmi les six premiers, il y en a qui sont moins longs que nos plus petits vers réguliers; mais la règle qui n'admet point de vers audessous de six syllabes est purement arbitraire, et ne fait loi que dans la poésie soutenue et rigoureuse. Pour le sixième, si on compte les temps comme on prononce,

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Les bonnes | inten | tions des | alliés se
10 11 12
ra | lentissent,

Tous les autres sont de véritables vers, si on les mesure de cette sorte : car le vers, au moins chez nous, n'est autre chose qu'un espace fixé, et rempli de syllabes dont on compte les pulsations, sans évaluer le temps.

Parmi les espaces que nous venons de présenter, il y en a pour la respiration, d'autres pour les repos de l'esprit. Ils sont sensibles, on ne les contestera point. Mais ceux de l'oreille ne sont pas si manifestes; par exemple ceux-ci :

Les pères mourants
envoient leur fils pleurer
sur leur général mort.

Cependant ils le sont autant que dans ces vers de madame Deshoulières :

Assise au bord de la Seine
Sur le penchant d'un côteau;
La bergère Célimène
Laisse paître son troupeau.

La rime, dira-t-on, marque ici le repos. Il est vrai qu'elle marque plus sensiblement; mais ils ne laissent pas d'être sensibles sans cela :

Assise au bord de la Seine
Sur le penchant d'un côteau,
La bergère Timarrette

Laisse paître ses brebis.

Il n'y a plus de rimes, et toutefois il y a encore des repos pour l'oreille, et ces repos sont marqués par une certaine séparation des objets.

Voici l'exorde d'un sermon du P. Bourdaloue sur la résurrection : *Surrexit, non est hic, ecce locus, ubi posuerunt eum.*

Ces paroles sont bien différentes de celles
que nous voyons communément gravées
sur les tombeaux des hommes.
Quelque puissants qu'ils aient été,
à quoi se réduisent
ces magnifiques éloges
qu'on leur donne,
et que nous lisons
sur ces superbes mausolées
que leur érige la vanité humaine?
A cette inscription :
hic jacet.
Ce grand,
ce conquérant,
cet homme tant vanté dans le monde,
est ici couché sous la pierre
et enséveli dans la poussière,
Sans que tout son pouvoir,
et toute sa grandeur,
l'en puisse tirer.
Il en est bien autrement
à l'égard de Jésus-Christ.
A peine est-il enfermé
dans le sein de la terre,
qu'il en sort dès le troisième jour,
victorieux et triomphant.
Au lieu donc que la gloire des grands du siècle

se termine au tombeau ;
c'est dans le tombeau que commence
la gloire de ce Dieu homme.
C'est, pour ainsi parler,
dans le centre de la faiblesse,
qu'il fait éclater toute sa force,
et jusqu'entre les bras de la mort,
qu'il reprend par sa propre vertu
une vie bienheureuse et immortelle (a).

On doit se souvenir que les principes que nous voulons vérifier sont que la prose doit avoir à-peu-près les mêmes espaces et les mêmes repos que ceux que la versification donne à la poésie. Or de tous ces espaces, il n'y en a pas un qui ne soit dans les termes marqués pour la poésie. De sorte que la différence qu'il y a entre notre prose et notre poésie ne consiste pas tant dans la différence des espaces, que dans la liberté qu'on a de les changer à tout moment dans la prose, au lieu que dans les vers, le premier espace ou le premier assortiment sert de modèle aux suivants.

CHAPITRE VI.

Comment les nombres ou espaces doivent être distribués dans l'Oraison.

Examinons maintenant comment ces espaces ou nombres doivent être distribués dans l'Oraison.

Dans la poésie c'est ordinairement le premier

(a) Toute la prose de Molière est dans le goût de ces deux exemples.

espace qui sert de règle aux autres. Dans la prose les espaces sont indépendants les uns les autres : pourvu qu'ils ne passent point certaines bornes, c'est assez. La prose, dit Quintilien, n'est qu'empoisonnée : mais la poésie est outre cela enchaînée.

En général, tous les espaces dont la combinaison fait quelque symétrie, sont agréables. Tantôt c'est l'égalité :

Cet homme tant vanté dans le monde
est ici couché sous la pierre
et enséveli sous la poussière.

Tantôt c'est une espace inégal entre deux qui sont égaux,

Les pères mourants
envoient leurs fils pleurer
sur le général mort.

Quelquefois il y a progression ascendante :
ce grand,
ce conquérant,
cet homme tant vanté dans le monde.

Quelquefois la progression est en sens renversé :

1. *à quoi se réduisent ces magnifiques éloges qu'on leur donne,*
2. *et que nous lisons sur ces superbes mausolées que leur érige la vanité humaine?*
3. *A cette triste inscription :*
4. hìc jacet.

Cette progression renversée, marque quelquefois la vivacité :

Direz-vous que je me sentais coupable? Mais ce que j'avais fait, bien loin d'être un crime, était une très-belle action.

Que je craignais d'être condamné par le peuple? Il ne s'est point agi de son jugement ; et s'il m'eût jugé, je m'en serais tiré avec un double honneur.

Que les gens de bien m'ont refusé leur appui? Cela est faux.

Que j'ai craint la mort? C'est une injure.

De toutes ces combinaisons, il n'y en a point qui ait plus de dignité que celle qui présente la progression ascendante. C'est elle qui élève le style, qui lui donne cette abondance mêlée de force et de chaleur.

Les Grecs et les Latins ont été si amoureux de cette progression, qu'ils en ont porté l'agrément jusque dans les mots. Il y a dans Homère des vers qui commencent par un monosyllabe, de manière que tous les mots deviennent plus longs à mesure qu'ils s'éloignent du premier.

Cette espèce de vers a même un nom particulier : on l'appelle *ropalique*, du mot grec *ropale*, qui signifie une massue : parce que une massue est petite par un bout et qu'elle va toujours en grossissant jusqu'à l'autre bout.

Voici une période de Cicéron dont les chutes sont ropaliques, si on peut les appeler ainsi : on pourra les attribuer au hasard, si on veut : cependant, si l'on songe à l'attention qu'avait cet Orateur sur les chutes de ses phrases, on aura peine à croire qu'il n'en ait rien vu :

Nam cùm in ipso beneficio vestro tanta magnitudo est,
Ut eam complecti oratione non possim :
Tùm in studiis vestris tanta declarata est voluntas,
Ut non solùm calamitatem mihi detraxisse,
Sed etiam dignitatem auxisse videamini.

Quelque belle et agréable que soit la progression ascendante, la variété l'est encore plus. Il faut tâcher de concilier les différents agréments. On peut réserver cette progression pour certaines pensées qui ont de l'éclat, qui

doivent être plus développées que les autres ; et employer les intervalles égaux, les décroissants, quelquefois même rompre les symétries pour les préparer. En un mot, il faut disposer tout de manière que d'un côté on évite l'affectation et la pédanterie, et que de l'autre les repos se répondent et se diversifient. Il faut que les objets se suivent sans se confondre ; que l'esprit travaille toujours et se repose de proche en proche ; que l'oreille soit frappée et menée par des chutes variées et symétriques : enfin que la respiration soit libre sans être lâche, que l'auditeur soit toujours en haleine, et dans cet exercice insensible qu'on peut appeler l'attention machinale.

On pèche en cette matière par les deux excès. Il y a obscurité et embarras, quand il y a trop peu de repos. Il y a affectation, quand il y en a trop, ou qu'ils sont trop symétriques. Par exemple, c'est faute de repos suffisants qu'on ne se retrouve qu'avec peine dans la seconde de ces deux phrases : *C'est une opinion presque généralement établie qu'on peut, sans esprit, se faire une grande réputation dans les armes :* voilà la première ; voici la seconde : *mais je n'en suis pas plus disposé à croire que des machines auxquelles l'usage des réflexions est inconnu puissent exercer avec succès un des arts dans lesquels il importe plus de réfléchir.* Il y a quelque repos dans cette phrase ; mais il n'y en a pas assez et ils ne sont pas assez sensibles : les objets sont comme enchevêtrés les uns dans les autres : c'est une confusion, un mélange dont l'esprit ne se tire qu'avec peine : et si le lecteur ne se donnait à lui-même la liberté de respirer où le besoin le prend, il serait en grand danger d'être hors d'haleine en arrivant au bout.

S'il y a trop de repos, ou qu'ils soient trop symétriques, ou trop brillants pour le genre dans lequel on les emploie, alors le discours devient comme un tableau en mosaïque; ou il paraît tiré, empesé, roide à force d'être régulier; ou enfin il y a une espèce de mascarade qui travestit le genre et fait figurer en grotesque les nombres d'appareils avec les choses simples ou les grandes choses avec les nombres simples et négligés. On le sentira dans l'exemple que je vais citer. C'est un disciple de Thalie à qui on veut donner des préceptes de son art : on lui dit en parlant du comédien :

Il faut que sa voix,
propre en même temps
à maîtriser l'attention,
à exciter de grands mouvements
puisse donner,
à la véhémence du discours,
la mâle vigueur,
à l'élévation des sentiments,
la noble fierté,
à la vivacité de la douleur,
l'éloquente énergie,
qui leur sont nécessaires
pour nous frapper,
pour nous saisir,
et pour nous pénétrer.
Ce n'est pas assez qu'elle ébranle,
il faut qu'elle transporte.
Ce n'est pas assez qu'elle impose,
il faut qu'elle subjugue.
Ce n'est pas assez qu'elle touche,
il faut qu'elle déchire.

Voilà ce que les Latins auraient appelé *numerus luxurians*; le luxe des nombres. Cicéron n'aurait pas manqué d'appliquer ici les deux vers de Lucilius :

Quàm lepidè lexeis compostæ, ut tesserulæ omnes
Arte, pavimento, atque emblemate vermiculato!

On croit avoir fait des merveilles quand on a entassé symétrie sur symétrie, et que toutes les pensées sont en compartiments; et il se trouve qu'au lieu d'une élocution noble, libre, vigoureuse, on n'a qu'un style affecté et un brillant puéril.

CHAPITRE V.

Du Nombre oratoire considéré selon ses autres acceptions.

I.

Comme chute ou cadence finale.

Tout espace, pour être bien marqué, doit avoir un commencement et une fin bien déterminés. Le commencement d'une période est assez évident par lui-même. Mais quand plusieurs espaces font partie d'une même période, le commencement de chaque espace ne peut être bien marqué, que quand la fin de l'espace précédent est bien marqué par sa désinence.

L'oreille ne peut pas s'y tromper dans la poésie. Outre qu'elle est avertie par le sens, qui tombe souvent avec les vers, elle l'est encore par les mètres caractéristiques ou par les rimes qui la frappent invariablement à la fin de chaque espace rhythmique, et qui lui disent que le vers est achevé. D'ailleurs, comme tous les espaces sont égaux, l'oreille sait toujours à quel point elle en est de sa course, et presse la dé-[illegible]nce, qui va tomber au point nommé : règle même qui la conduit.

Il n'en est pas ainsi dans la prose, où l'oreille se conduit elle-même sans autre règle que le sentiment. Il faut que le sentiment seul décide de la période, du membre de la période, de l'incise, et de leur étendue proportionnelle, et de leur désinence propre, eu égard à ce qui précède et à ce qui suit.

C'est ce sentiment ou ce goût qui donne à chaque phrase le ton qui lui convient et qu'on sent dès le premier mot : *Déja frémissait dans son camp :* un commencement si fier, ne peut avoir une finale molle ou traînante. C'est lui qui soutient ce ton, qui le remplit jusqu'au bout : c'est lui qui coupe les phrases selon le besoin, qui en fait des compartiments figurés, qui les fait croître, ou décroître, qui les rend parallèles, qui les croise, qui les entasse, qui semble quelquefois les jeter confusément pour en tirer un plus grand effet. Enfin c'est le sentiment qui choisit les finales, qui les rend plus ou moins éclatantes, et qui les varie selon le caractère de la pensée, et le lieu où elle se trouve ; et quand il est exquis, il ne s'y trompe jamais : nous sentons en français la différence d'une finale féminine ou d'une masculine.

Les Anciens croyaient être aidés dans cette partie de l'art par la détermination de leurs pieds : ils pouvaient dire, le double trochée est majestueux *comprobavit ;* le péon est éclatant *desinite ;* l'iambe est vif ; le dactyle est pompeux ; le spondée grave ; le molosse vaste et enflé. Mais quand il s'agissait de l'application de ces prétendues règles, l'art ne leur disait rien : ils étaient obligés de s'en rapporter, de même que nous, à leur oreille seule, parce qu'elle seule pouvait sentir ce qui restait de la mesure à remplir. Aussi les grands maîtres qui faisaient les

règles dans la spéculation, rassuraient-ils les écrivains dans la pratique : *Neque vos peon aut herous ille conturbet.* Prenez les nombres à-peu-près comme ils se présenteront : *Ipsi occurrent et respondebunt non vocati.* Il suffit de savoir en général qu'il y a un art; et que pour en pratiquer les règles, il s'agit d'écarter ce qui pourrait détruire ou offusquer les nombres plutôt que de les chercher eux-mêmes, ou de les choisir avec inquiétude.

Cette observation de Cicéron prouve que nous n'avons pas eu tort dans cette partie de nous en tenir à des généralités. Il faut, disons-nous, que les chutes soient naturelles, qu'elles soient variées, qu'elles ne soient ni trop relevées, ni traînantes.

Ce n'est pas pourtant que les nombres de notre prose ne puissent être aussi dirigés par quelques règles, dans les syllabes qui précèdent le repos. Il y a chez nous des mots plus ou moins sonores, plus ou moins longs, plus ou moins graves, plus ou moins vifs dans leurs finales. Les pénultièmes longues suivies d'un *e* muet ont en général un son plus moëlleux, plus développé, comme *funèbre*, *éclore*, *charmantes*. Les finales masculines ont plus de force, plus d'éclat, comme *clarté*, *valeur*, *vertu*. Pour connaître les unes et les autres en détail, il suffit de parcourir les rimes de quelqu'un de nos poëtes, quel qu'il soit.

C'est à l'orateur à faire son choix, selon que l'exige la matière qu'il traite, ou la pensée même qu'il présente, ou enfin la variété, laquelle n'est jamais plus nécessaire que dans cette partie. Mais cette variété est ordinairement amenée par les objets mêmes, et par les mots qui les expriment; comme dans cet exem-

ple : *Le juste* regarde sa vie, *tantôt comme la fumée* qui s'élève, *qui s'affaiblit* en s'élevant, *qui s'exhale et s'évanouit* dans les airs ; *tantôt comme l'ombre qui* s'étend, *se* retrécit, *se* dissipe : *sombre*, *vide*, et disparaissante figure. *Fléchier.*

De même qu'il y a des demi-repos et des repos absolus ; il y a aussi des demi-chutes, si j'ose parler ainsi, et des chutes finales. Rien n'est si nombreux et harmonieux que les unes et les autres dans la période que nous venons de citer. La plupart des nombres sont imitatifs. Sans parler des mots *s'élève*, *s'exhale*, *se retrécit*, qui offre des nombres variés selon les pensées, que d'art dans ces deux incises placés à la fin des nombres, *dans les airs ;* et *sombre, vide et disparaissante figure* ; ces trois épithètes, séparées par des repos, ont outre cela des finales féminines, aussi-bien que le substantif qui le suit.

II.

Des mètres oratoires.

Les espaces étant réglés par une mesure convenable, étant terminés par des désinences assorties, il ne s'agit plus que de les remplir, selon les mêmes principes ; car c'est toujours le même esprit et le même système : l'art a ses règles fondées sur la nature simple ; et la nature simple a son instinct qui peut être aidé par les règles de l'art. Voyons donc ce que fait l'art et la nature d'abord dans la poésie, lorsqu'il s'agit de remplir les espaces, ou composer le corps du vers.

Il y a deux parties à distinguer dans le corps du vers chez les Grecs et les Latins, les mots et les pieds. Ces deux parties doivent être telles

ment combinées qu'elles se croisent mutuellement, à-peu-près comme les rangs de pierre qui, dans un mur bien bâti, sont croisées par celles des rangs qui sont immédiatement au-dessus ou au-dessous. Le même croisement doit se faire dans les vers par les mots avec les mètres : ainsi dans ces vers *Luctan* | *tes ven* | *tos tem* | *pesta* | *tesque so* | *noras*, *Urbs an* | *tiqua fu* | *it*, *Tiri* | *i tenu* | *ère co* | *loni*, on voit les mètres porter sur deux mots, et enjamber de l'un à l'autre : ce qui forme dans le vers une sorte de tresse, qui entrelace les mots avec les mètres, et les mètres avec les mots, qui les lie les uns par les autres, et n'en fait presque qu'un seul mot ; tellement que quand on récite bien un vers bien fait, on sent une sorte de marche cadencée, un scandement sourd, qui fait rouler ensemble la mesure et les paroles. Si on n'en sent pas assez l'effet dans l'exemple que nous avons cité, on le sentira mieux dans l'exemple du contraire : *Urbem* | *fortem* | *nuper* | *cepit* | *fortior* | *hostis*,

Ce vers est insoutenable, parce qu'il tombe à chaque mot, et qu'un pied n'est pas lié avec le suivant par le mot qui le porte, ni les mots par les pieds. C'est sur cette théorie qu'a été fondée la loi des césures dans la poésie métrique ; loi qu'on n'observe et qu'on ne néglige jamais, sans qu'il en résulte des défauts ou des beautés musicales dans les vers.

Les anciens rhéteurs ont prétendu porter encore cette partie de l'art poétique jusque dans la prose, pour lier et soutenir la marche des périodes. Je crois que l'art peut y influer ; mais précisément comme dans les finales, et rien de plus. C'est-à-dire, que l'orateur ne doit pas ignorer qu'il y a en ce point une perfec-

tion à laquelle il doit tendre, et qui consiste à lier les périodes par une sorte de mélodie : laquelle, si elle est réelle et sensible, suppose toujours des mètres et des césures, comme dans le vers, et en porte l'effet même dans la prose. C'est à quoi doit se borner le travail de cette partie. Qu'on prenne la période de Cicéron la plus arrondie : on y trouvera sans doute, tout l'art du nombre mis en pratique ; mais j'ose dire qu'il n'y a été mis que par le goût et le sentiment de l'oreille, et non par le travail de l'art. Cicéron choisissait ses mots selon la nature de la pensée. Il les posait avec réflexion et discernement, comme l'architecte qui bâtit. Il jugeait le son, mesurait les espaces, pesait les syllabes, comparait les finales, liait le tout par une même forme, *in orbem suum*, selon qu'il convenait à la pensée et à ses circonstances. Mais cela ne s'exécutait que sous l'instinct d'une oreille exercée par la lecture des poëtes, et accoutumée par cet exercice, à discerner finement tout ce qui a rapport à la marche des pensées et à la distinction des objets.

Telle est la nature et l'emploi des nombres, en prenant ce mot, ou comme espace, ou comme mètre, ou comme chute finale. Rassemblons ces effets en peu de mots. C'est par les nombres que le discours est soutenu, lié, rempli, relevé, animé, varié.

Il est lié ; parce qu'il est resserré dans des espaces terminés, presque semblables à ceux de la poésie ; parce que les mètres ou rhythmes qui enjambent d'un mot sur l'autre, attachent les mots les uns aux autres, par un nœud invisible ; parce que la finale attire tout à elle depuis le commencement de la période jusqu'à la fin : *sunt quidam nodi continuationis.*

Il est soutenu ; parce qu'un pied attire un autre pied, par la césure; un espace un autre espace par la progression; une cadence suspendue une autre cadence, par la symétrie; ce qui donne à l'oraison du poids, de la force, de la vîtesse dans sa direction, *vibrantes numeros.*

Il est rempli ; parce que le nombre ne laisse rien à désirer ni à l'esprit, ni à l'oreille : c'est son effet essentiel; chaque phrase est un tout solide, arrondi, auquel rien ne manque, et qui n'a rien de trop.

Il est annobli et relevé ; par les espaces, tantôt égaux, tantôt croissants, tantôt entrelacés avec symétrie; par les pieds majestueux, le péon, le dactyle, le spondée; par les cadences ou chutes brillantes et peu vulgaires. On en sent l'effet dans le style familier, il ne faut qu'une gradation, qu'une finale trop soignée, pour en changer la couleur et le rendre affecté.

Il est animé et varié ; par les longues et par les brèves plus ou moins multipliées; par les espaces courts ou longs, plus ou moins; par les finales plus ou moins fréquentes dans le style coupé ou dans le périodique : *tùm stabilis, tùm volubilis.*

Enfin, si on considère les nombres comme des espaces terminés et d'une étendue convenable, ils mettent à l'aise l'esprit, l'oreille, la respiration de celui qui parle et de celui qui écoute : ils présentent les objets nettement séparés, ils lient les phrases par des rapports symétriques, ils les font croître ou décroître selon les circonstances, et les varient de manière que le goût est satisfait. Ils préparent l'action du déclamateur, et donnent aux gestes leurs temps, leurs degrés, leurs variations, leurs inflexions, leurs repos.

Si on considère les nombres comme des chutes préparées avec art, ce sont comme des pointes acérées au bout d'une flèche, qui donnent du poids, de la portée aux pensées, et qui en assurent la direction. Quand tous les sons se trouvent liés ensemble par une juste mélodie, et qu'outre cela on les attache à une finale vive et frappante, il en résulte ce que Sénèque appelle *pugnatorius mucro*. Toutes les phrases sont autant de traits qui portent loin, et qui font brèche.

Enfin, si on considère le nombre comme une suite de mètres, c'est-à-dire, de brèves et de longues, c'est lui qui hâte plus ou moins la composition. On lit une histoire tranquillement: l'esprit se promène sans gêne, il voyage comme dans un vaisseau. Mais un plaidoyer, un sermon vigoureux, nous entraîne de force. Il y a dans l'argumentation et dans l'amplification, une impétuosité, une course leste et hardie qui double l'effort et renverse l'ennemi.

Tous ces effets ne sont point sensibles dans la prose familière, parce que, pour être sentis, il faut qu'ils soient portés à un certain degré. *sermo vulgi est extrà numerum*. Cependant les finales, les mètres s'y rencontrent; mais les espaces y sont, plutôt qu'on ne les y met : *ut non quæsitus esse numerus videatur, sed secutus*. Les nombres de la prose familière sont à ceux de la prose soutenue, ce que ceux de la prose soutenue sont à ceux de la poésie. Dans la poésie, c'est une danse légère où tous les pas sont figurés et liés par la cadence, pour le plaisir des danseurs mêmes, et de ceux qui les voient. Dans la prose soutenue, c'est une marche militaire, qui se fait d'un pas uni et ferme pour joindre la grâce à la force, et

les augmenter l'une par l'autre. Dans le style familier, c'est la marche d'un homme qui voyage pour affaire, ou qui se promène par amusement. La prose simple est négligée, décousue, c'est une eau qui se répand : *inculta, dissipata, fluens.* La prose soutenue est une eau pressée et resserrée dans ses bords, qui coule directement et sans obstacle : *prono alveo.* La poésie est une eau qui jaillit et qui prend toutes sortes de formes selon les caprices de l'art et du goût. La prose familière est trop faible et trop lâche pour le service : la Poésie est trop contrainte par ses chaînes ; la prose soutenue garde un juste milieu : *Numeris astrictam orationem esse debere, carere versibus.* Cic. Orat. 56.

On voit assez par cette récapitulation quel est l'effet des nombres par rapport au mouvement de l'oraison, qui n'est lui-même que le résultat général des effets particuliers des espaces, des chutes, des mètres prosodiques. Nous ne pourrions, si nous en voulions faire un article à part, que répéter ce que nous venons de dire.

D'où on peut, ce me semble, conclure que rien n'est si important à l'orateur que de savoir employer, comme il convient, les nombres; puisqu'ils renferment une grande partie de ce degré d'élocution, de cette verve demi-poétique qui mérite seul le nom d'éloquence.

CHAPITRE VI.

De l'Harmonie oratoire et premièrement de l'Harmonie des mots.

L'HARMONIE des sons considérés comme signes, est l'accord des sons avec les choses signifiées. Elle consiste en deux points : 1.° dans la convenance et le rapport des sons, des syllabes, des mots, des nombres, avec les objets qu'ils expriment : 2.° dans la convenance du style avec le sujet. La première est l'accord des parties de l'expression avec les parties des choses exprimées : l'autre est l'accord du tout avec le tout. Commençons par l'harmonie des sons.

Les sons sans être figurés en mots peuvent fournir à l'homme, soit par leur nature, soit par leur durée, une sorte de langage inarticulé pour exprimer au moins, jusqu'à un certain point, un certain nombre de choses. Voici comme on le prouve.

Si les hommes n'avaient d'autre moyen que le geste pour se communiquer entre eux leurs idées, ils imiteraient la figure et le mouvement des objets qu'ils voudraient représenter. Ils éleveraient la main pour désigner le ciel ; ils l'abaisseraient, pour signifier un lieu profond ; ils peindraient par imitation le cheval qui court, l'arbre qui tombe. Supposé qu'au lieu du geste, ils n'eussent que la voix seule, et tout au plus les premières combinaisons des élements que nous avons dites être communes à tous les hommes ; croit-on qu'ils ne trouveraient pas moyen de se parler par ces sons ? Lorsque le besoin serait pressant, l'organe de la voix agirait de toute sa force, et ferait entendre des sons vifs, perçants, sourds, rapides, traînans, roulants, éclatants, tous figurés par les diffé-

rentes impressions qu'ils recevraient en passant par le gosier, sur la langue, à travers les dents, sur les lèvres, et le tout en conformité des qualités de l'objet qu'il s'agirait de désigner.

Ce langage n'est pas tout en supposition, puisqu'il a une partie de son existence dans les enfants, qui emploient souvent des sons imitatifs pour exprimer des objets dont ils ne savent pas encore les noms; et que dans la déclamation théâtrale, il n'y a pas une seule scène où il n'y ait des choses qui ne s'expriment que par les tons de la voix et les sons imitatifs.

Ces sons imitatifs sont fondus dans toutes les langues : ils en sont comme la base fondamentale. C'est le principe qui a engendré les mots. On les retrouve dans une infinité de termes de toutes les langues : c'est ainsi qu'on dit en français : *gronder*, *murmurer*, *sonner*, *siffler*, *gazouiller*, *claquer*, *briller*, *piquer*, *lancer*, *bourdonner*, etc. L'imitation musicale saisit d'abord les objets qui font bruit, parce que le son est ce qu'il y a de plus aisé à imiter par le son; ensuite, ceux qui sont en mouvement, parce que les sons, marchant à leur manière, ont pu par cette manière exprimer la marche des objets. Enfin dans la configuration même et dans la couleur, qui paraissaient ne point donner prise à l'imitation musicale, si l'imitation ne trouve point de rapports analogiques avec le grave, l'aigu, la durée, la lenteur, la vîtesse, la douceur, la dureté, la légèreté, la pesanteur, la grandeur, la petitesse, le mouvement, le repos, etc., le cœur en trouve entre les sentiments produits par l'un et par l'autre. La joie dilate, la crainte rétrécit, l'espérance soulève, la douleur abat : le bleu est doux, le rouge est vif, le vérd est gai. De sorte que, par ce moyen, et à l'aide de l'imagination et du rap-

port des sentiments, presque toute la nature a pu être imitée plus ou moins, et représentée par les sons. D'où je conclus que le premier principe pour l'harmonie est d'employer des mots ou des phrases, qui renferment par leur douceur ou par leur dureté, par leur lenteur ou leur vîtesse, l'expression imitative qui peut être dans les sons.

Tous les grands poëtes s'en sont fait une règle. Homère et Virgile l'ont suivie partout. S'il s'agit de peindre un athlète dans le combat, les vers s'élèvent, se courbent, se dressent, se brisent, se hâtent, se roidissent, s'alongent à l'imitation de celui dont ils représentent les mouvements.

S'agit-il de baillements, d'hiatus, de peindre quelque monstre, à cinquante gueules béantes?

Quinquaginta atris immanis hiatibus hydra
Intùs habet sedem.

Faut-il peindre les cris douloureux qui se perdent dans les airs, les cliquetis des chaînes?

Hinc exaudiri gemitus; et sæva sonare
Verbera; tùm stridor ferri, tractæque catenæ.

J'en appelle à ceux qui ont de l'oreille: ne trouvent-ils pas dans ces vers le langage inarticulé et naturel dont nous parlons?

Il en est de même de ceux-ci de Racine:

Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé,
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
Cependant sur le dos de la plaine liquide;
S'élève à gros bouillons une montagne humide.
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes,
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes.
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.
Ses longs mugissements font trembler le rivage.

Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage.
La terre s'en émeut : l'air en est infecté :
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.

Sang glacé, crins hérissés, s'élève à gros bouillons : l'onde approche, se brise : son front large est armé, sa croupe se recourbe. Tous ces mots ont le caractère imitatif.

Citerai-je Despréaux qui parle ainsi d'un jeune poëte?

Sa muse *déréglée* en ses vers *vagabonds.*

Et ailleurs :

Les chanoines, *vermeils* et *brillants* de santé ;
S'engraissaient d'une longue et sainte oisiveté.

Le premier de ces deux vers est riant, clair; l'autre est lent et paresseux.

Ce poëte en a une infinité qui ont ce degré de perfection (*a*).

Pour sentir tout l'effet de cette harmonie, qu'on suppose les mêmes sons dans les mots qui exprimeraient des objets différents : elle y paraîtra aussi déplacée que si on s'avisait de donner au mot *siffler* la signification de celui de *tonner*, ou celle d'*éclater*, à celui de *soupirer* : et ainsi des autres.

La durée des sons peut contribuer aussi à l'expression. Les Grecs et les Latins avaient sur nous cet avantage, que certaines de leurs voyelles étaient plus longues qu'aucune des nôtres. Cette longueur était si considérable qu'ils avaient inventé des lettres exprès pour l'exprimer, quoique ce fût le même son : on le voit dans l'oméga, qui a le même son que l'omicron. Ces longues contribuaient beaucoup

(*a*) Voyez Tome I. des Principes de Littérature, pag. 200.

à caractériser certaines expressions musicales ; parce qu'il est évident que plus un son est bref, plus il est sec ; que plus il est long, plus il est aisé de le faire plein, nourri, sonore. Nous avons nos longues à notre manière et par comparaison avec les brèves. Nous en avons même d'aussi longues presque que celles des Latins, comme *phantôme*, *blême* ; mais nous en avons peu. En récompense nous avons l'avantage des très-brèves, qui nous servent admirablement pour peindre par imitation la vivacité. Nous en avons même qu'on ne prononce presque pas, comme dans *entêtement*, *cacheté*, etc. De sorte que si nous avons moins que les Grecs et les Latins ce qui peint la lenteur du mouvement, nous avons par retour plus qu'eux ce qui peint la vîtesse et la rapidité.

La longeur des mots a le même effet dans le discours que la longueur des sons. Mais notre langue n'a point de désavantage de ce côté-là : parce que, outre que nos mots ne sont par eux-mêmes ni trop courts, ni trop longs ; nos articles, nos propositions, nos auxiliaires, quoique séparés dans la grammaire, ne le sont point dans le discours. Ils ne font qu'un mot avec le mot principal. L'unité de l'idée qu'ils représentent les identifie. Ainsi on prononce comme un seul mot, *je chante*, *j'ai chanté*, *la gloire*, *des vainqueurs*. Les articles et les pronoms sont des pièces d'attache dont les inflexions dans les autres langues sont l'équivalent.

Telle est l'harmonie qui convient aux mots pris séparément, *singulis*, il y en a une autre encore qui leur convient, lorsqu'on les considère comme liés entre eux, *collocatis*.

De même que tous les objets qui sont liés entre eux dans l'esprit, le sont par un certain

caractère de conformité ou d'opposition qu'il y a dans quelqu'une de leurs faces; de même aussi les phrases qui représentent la liaison de ces idées doivent en porter le caractère. Il y a des phrases plus douces, plus légères, plus harmonieuses, selon les mots qu'on a choisis, selon la place qu'on leur a donnée, selon la manière dont on les a ajustés entre eux. Quelque fine que paraisse cette harmonie, elle produit un charme réel dans la composition, un écrivain qui a de l'oreille la sent, et ne la néglige pas. Cicéron y est exact autant que qui que ce soit : *Etsi homini nihil est magis optandum, quàm prospera, æquabilis, perpetuaque fortuna, secundo vitæ, sine ullâ offensione, cursu : tamen si mihi tranquilla et placata omnia fuissent, incredibili quâdam et penè divinâ, quâ nunc vestro beneficio fruor, lætitiæ voluptate caruissem.* Toute cette période est d'une douceur admirable, nul choc désagréable de consonne, beaucoup de voyelles, un mouvement paisible et continu que rien n'interrompt, et qui semble aidé et entretenu par tous les sons qui la remplissent.

Voici un exemple d'une construction dure, par laquelle on peint des préparatifs de guerre :

Ut belli signum Laurenti Turnus ab arce,
Extulit: et rauco strepuêrunt cornua cantu,
Utque acres concussit æquos, utque impulit arma;
Extemplò turbati animi : simul omne tumultu
Conjurat trepido Latium, sævitque juventus
Effera. Ductores primi Messapus et Ufens,
Contemptorque Deûm Mezentius undique cogunt
Auxilia et latos vastant cultoribus agros :

Cette suite de sons s'accorde parfaitement avec le sujet : elle est aussi dure, aussi escarpée

qu'elle peut l'être : *Laurenti Turnus : ab arce extulit : rauco strepuérunt : utque acres :* et dans le même vers, *utque impulit*, etc. Cet appareil de guerre n'a pas trop un objet déterminé pour l'imagination : mais l'idée générale produit un sentiment d'horreur, auquel l'imagination prête une sorte de figure, et dont l'art imitateur représente au moins quelque partie. Nous avons présenté des exemples français de cette harmonie dans le Tome IV des Principes de Littérature, pag. 134 et suiv.

CHAPITRE VII.

De la seconde sorte d'Harmonie.

La seconde espèce d'Harmonie est celle du ton général, soit de l'écrivain qui compose, soit de l'acteur qui déclame, avec le sujet pris aussi en général, et dans sa totalité. De même qu'on ne doit point réciter d'un ton comique les vers de Corneille, ni d'un ton héroïque ceux de Molière, à moins qu'on ne veuille faire une parodie, de même aussi il faut rendre à chaque sujet le style qui lui appartient :

Descriptas servare vices, operumque colores :
Cur ego, si nequeo ignoroque, poëta salutor ?

Quand je dis le sujet, c'est le sujet revêtu de toutes ces circonstances. Il n'en faut qu'une, quelque légère qu'elle soit, pour le changer : par la raison que mille et un ne font pas mille.

L'essentiel est donc, pour éviter la parodie, de bien connaître le sujet qu'on traite, d'en sentir le poids, l'étendue, les degrés de dignité,

Cela fait, il faut lui donner les pensées, les mots, les tours, les phrases qui lui conviennent.

Il y a bien de la différence entre le style élevé, et le style simple. Les anciens ont marqué cette différence par rapport à leurs langues; mais je ne vois point de rhéteur moderne qui ait essayé de la faire sentir dans nos écrivains français. Présentons-en d'abord quelques exemples.

Voici comme Madame de Sévigné raconte la mort de M. de Turenne, dans une lettre à son gendre : « C'est à vous que je m'adresse, « mon cher comte, pour vous écrire une des « plus fâcheuses pertes qui pût arriver en « France : c'est la mort de M. de Turenne. Si « c'est moi qui vous l'apprend, je suis assurée « que vous serez aussi touché et aussi désolé « que nous le sommes ici. Cette nouvelle arriva « lundi à Versailles. Le roi en a été affligé « comme on doit l'être de la perte du plus « grand capitaine, et du plus honnête homme « du monde. Toute la cour fut en larmes; et « M. de Condom pensa s'évanouir. On était « près d'aller se divertir à Fontainebleau : tout « a été rompu. Jamais un homme n'a été « regretté si sincèrement. Tout Paris, et tout « le peuple étaient dans le trouble et dans l'é- « motion. Chacun parlait et s'attroupait pour « regretter ce héros. Je vous envoie une très- « bonne relation de ce qu'il a fait les derniers « jours de sa vie. C'est après trois mois d'une « conduite toute miraculeuse, et que les gens « du métier ne se lassent point d'admirer, « qu'arrive le dernier jour de sa gloire et de « sa vie ».

Voilà un morceau bien écrit; mais dans le style le plus simple. La matière par elle-même

est grande ; mais le genre dans lequel on la traite est le plus petit de tous. Il faut donc que la matière s'abaisse et se réduise au niveau du genre : c'est la règle. Comment s'y réduit-elle?

Le premier privilége du genre épistolaire est la liberté. En conséquence, on a pu mêler avec la matière, des circonstances qui ne tiennent qu'à la personne, soit qui écrit, soit à qui on écrit : *C'est à vous, Comte.... si c'est moi qui vous l'apprend, je suis assurée que vous serez aussi touché, aussi désolé que nous le sommes ici.*

En second lieu, il y a plusieurs phrases communes : *une des plus fâcheuses pertes qui pût arriver en France.* Affligé de la perte *du plus honnête homme du monde. On était près d'aller se divertir à Fontainebleau : tout a été rompu... je vous envoie une très-bonne relation... les gens du métier.*

Les grands mots sont évités. Il y a *le plus grand capitaine*, mais le reste de la phrase, qui tient du trivial, rabaisse ce mot, *et le plus honnête homme du monde.* Le terme *héros* n'a rien d'amphatique, ni d'affecté : il le fallait pour M. de Turenne.

Les chutes sont toutes négligées : *aussi désolé que nous le sommes ici : tout a été rompu.*

Enfin, et c'est, je crois, le caractère le plus marqué du style simple, il n'y a ni mélodie marquée, ni harmonie soutenue, ni nombre sensible : tout est négligé : un membre n'attire pas un autre membre : il n'y a point de progression dans les idées, dans les phrases : tout y ressemble à des gens épars, plutôt qu'à des soldats rangés.

On va voir le contraste dans le morceau de

M. Fléchier que je vais citer. Cet orateur est en chaire, il parle sur la matière la plus touchante, la plus élevée (c'est la mort d'un héros qui sauvait l'Etat), en présence de l'assemblée la plus respectable d'un grand royaume. Ira-t-il se mettre lui-même dans son récit? Causera-t-il sans façon comme avec un ami? Laissera-t-il sortir ses mots, ses pensées, ses phrases, sans y faire attention?

« Déja frémissait dans son camp l'ennemi « confus et déconcerté. Déja prenait l'essort « pour se sauver dans les montagnes cette aigle « dont le vol hardi avait d'abord effrayé nos « provinces. Ces foudres de bronze que l'enfer « a inventés pour la destruction des hommes, « tonnaient de tous côtés pour précipiter et fa- « voriser cette retraite : et la France en sus- « pens attendait le succès d'une entreprise, qui « selon toutes les règles de la guerre, était in- « faillible. Hélas! nous savions ce que nous « devions espérer; et nous ne pensions pas à « ce que nous devions craindre. . . . O Dieu « terrible, mais juste en vos conseils sur les « enfants des hommes! vous disposez et des « vainqueurs et des victoires. . . . vous immolez « à votre souveraine grandeur de grandes vic- « times : et vous frappez, quand il vous plaît, « ces têtes illustres que vous avez tant de fois « couronnées.

« N'attendez pas, Messieurs, que j'ouvre « ici une scène tragique; que je représente ce « grand homme étendu sur ses propres trophées; « que je découvre ce corps pâle et sanglant, « auprès duquel fume encore la foudre qui l'a « frappé; que je fasse crier son sang comme « celui d'Abel, et que j'expose à vos yeux les « tristes

« tristes images de la religion et de la patrie « éplorées. . . .

« Je me trouble, Messieurs, Turenne meurt, « tout se confond : la fortune chancelle, la victoire « se lasse la paix s'éloigne, les bonnes intentions « des alliés se rallentissent.... L'armée en deuil est « occupée à lui rendre les devoirs funèbres, et « la renommée qui se plaît à répandre dans « l'univers les accidents extraordinaires, va « remplir toute l'Europe du récit glorieux de « la vie de ce Prince, et du triste regret de sa « mort ».

Cet exemple suffit pour fournir toutes les différences du ton élevé avec le ton bas et simple. Qui croirait que Madame de Sévigné a dit la même chose, et qu'elle a pris à-peu-près les mêmes tours? Si on y regarde de près, on verra la conformité. Mais quelle différence dans les pensées, dans les mots, dans les phrases! Entrons dans les détails.

1.° M. Fléchier emploie des sons mâles, vigoureux, assez fournis de consonnes, les mots sont longs, harmonieux : *Déconcerté*, *montagne*, *provinces*, *enfants des hommes*, *souveraine grandeur*, *foudre*, *trophées*, *images de la religion éplorée*, etc. tout est noble et majestueux.

2.° Il emploie les termes les plus énergiques, c'est-à-dire, ceux qui peignent la chose à l'imagination en même temps qu'ils la font entendre à l'esprit : *frémissait*, *prenait l'essor*. . . . *cet aigle dont le vol hardi*. . . . *ces foudres de bronze tonnaient*.... *la France en suspens attendait*, *etc.*

3.° Il y a des tours singuliers et hardis : *déja frémissait l'ennemi*. . . . *déja prenait l'essor*, *etc.* Ces constructions sont inusitées dans le style simple.

4.° Les grandes figures : l'exclamation : *hé-*

las! l'apostrophe : *O Dieu terrible*, *etc.* les antithèses marquées : *vous disposez des vainqueurs et des victoires.* Le ton simple n'a point cet air animé, ces éclats qui portent avec eux l'action même de l'orateur qui déclame. On sent qu'il est en chaire, on l'entend, on voit son geste.

5.° L'amplification règne par tout. C'est-à-dire, que l'orateur présente ses idées plusieurs fois chacune, mais chaque fois avec quelque accroissement de grandeur et de force : *déja frémissait..... déja prenait l'essor*, etc. Dans le style simple on se contente de dire la chose une fois : *M. de Condom s'est évanoui. On était près d'aller à Fontainebleau, tout a été rompu.*

6.° Il y a la distribution et la progression des nombres : c'est-à-dire, qu'il choisit dans ses phrases les intervalles les plus majestueux, et qu'il les fait croître avec une certaine proportion :

1. *N'attendez pas, Messieurs, que j'ouvre ici une scène tragique ;*

2. *Que je représente ce grand homme étendu sur ses propres trophées ;*

3. *que je découvre ce corps pâle et sanglant, auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frappé ;*

4. *que je fasse crier son sang comme celui d'Abel, et que j'expose à vos yeux les images de la religion et de la patrie éplorées :* voilà quatre membres qui vont tous en croissant ; c'est ce que nous avons appelé la progression ascendante des nombres, ou des intervalles dans lesquels une phrase est renfermée. Cette distribution, qui se trouve presque partout dans le style haut, présente à l'esprit une

sorte de pyramide, qui a sa pointe et sa base, et forme une figure qui réunit à la fois la variété et l'unité.

Il y a autant de nombres dans la lettre de Mad. de Sévigné que dans l'oraison de M. Fléchier; mais l'orateur les a plus gradués, plus égaux, plus lançants, plus brillants. Mad. de Sévigné ne parle point à trois temps : elle dit la chose tout uniment, seulement pour la dire. Fléchier amplifie la pensée; il étale de l'appareil, il veut imposer à celui qui l'écoute. Madame de Sévigné ne songe point à choisir les mots, à faire des chutes imitatives. Fléchier n'oublie rien de ce qui peut donner à son discours de la force, de la grandeur, de l'éclat. Il songe non-seulement à lier, à serrer les sons dans ses périodes, mais encore à les faire tomber de manière que la chute soit agréable pour l'oreille et pour l'esprit : c'est-à-dire, qu'il pense à donner à son discours l'éclat des *nombres*, en prenant ce mot dans le second sens que nous lui avons donné ci-dessus, et qui est le sixième caractère du style élevé.

7.° Les chutes de phrases sont plus sensiblement marquées, plus préparées, plus variées que dans le style simple. *Scène tragique* est dur et sifflant : *propres trophées* est sonore et vigoureux : *la foudre qui l'a frappé* est fort et sec : *tristes images de la religion et de la patrie éplorées*, est doux, triste, un peu traînant à cause de la dernière syllabe d'*éplorées* qui finit en mourant.

M. Fléchier ne pouvait dire que M. de Turenne était *le plus honnête homme du monde*... que sa mort était une *des plus fâcheuses pertes qui pût arriver*..... que *les gens du métier* admiraient ce qu'il avait fait. De même, si

Madame de Sévigné eût employé les grands mots, les figures, les inversions, l'harmonie soutenue, l'amplification, les nombres triplés, elle n'eût point fait une lettre.

Ces excès sont aisés à éviter, parce que les extrêmes sont assez éloignés l'un de l'autre pour qu'on ne s'y jette point alternativement; mais il y a des degrés moins sensibles, des genres plus voisins, quoiqu'entièrement séparés, dans lesquels on prend le change. Un tragique fait des vers épiques, quelquefois même lyriques : un comique s'oublie et fait du tragique. Chacun a son goût personnel, et croit bon pour les autres ce qu'il aime pour soi. Il faudrait que l'auteur qui compose fût en quelque sorte identifié avec le sujet qu'il traite; qu'il ne s'exprimât que par lui : et le plus souvent c'est le sujet qui parle par l'auteur : il prend la couleur de l'homme, et perd au moins une partie de la sienne. Si le sujet faisait seul la loi dans la composition, on verrait chaque idée, chaque objet en prendre le ton, à mesure qu'il arrive, et se fondre dans le tableau, de manière qu'il y fît variété, sans rompre l'unité. Les grandes choses s'abaisseraient sans se dégrader, les petites s'éleveraient sans perdre leur simplicité. C'est par ce moyen qu'Homère, Virgile, Despréaux, Racine et La Fontaine, sont devenus les modèles du beau : et c'est par le moyen opposé que Lucain et Sénèque, et quelques autres qu'on pourrait citer, sont des exemples du contraire.

De ces deux espèces d'harmonie, la première qui est l'accord des sons avec les objets, ne se trouve guère que dans la poésie, et sur-tout dans la haute poésie; parce que les poëtes peu-

sonnifiant dans leur enthousiasme tout ce qui est dans la nature, donnant à tout du mouvement et de l'action, et une action vive, l'imitation y est plus aisée à pratiquer, et les ressemblances plus sensibles. Dans les autres genres, où il s'agit autant de raisonner que de peindre, cette harmonie est beaucoup moins fréquente, et moins remarquable. Tout se réduit presque à la mélodie, et à la seconde espèce d'harmonie.

CHAPITRE VIII.

Conséquence de ces principes sur le Nombre et l'Harmonie.

Toutes ces observations nous mènent naturellement à une vérité que Denys d'Halicarnasse a établie dans les deux derniers chapitres de son livre sur l'arrangement des mots : *Que la prosé* (il entend la prose oratoire et soutenue) *doit être aussi travaillée et aussi serrée que les vers ; et les vers aussi coulants que la prose.*

J'ai tâché jusqu'ici de faire sentir que la prose demandait autant de soin et de travail que les vers, en ce qui concerne 1.° la mélodie ou la liaison mutuelle des sons, des mots, des phrases, des périodes : 2.° l'harmonie ou l'accord de ces mêmes sons, de ces mots, de ces périodes, avec le sujet et ses circonstances : 3.° Enfin les nombres ou les espaces, qu'il faut distribuer, terminer, varier, combiner au gré de l'oreille et de l'esprit, et cela, sans le secours de ces formes techniques qui fixent le

DE LA CONSTRUCTION PARTICULIÈRE A LA LANGUE FRANÇAISE.

Pour répandre sur cette matière le jour dont il semble qu'elle a besoin, nous ne pouvons guère nous dispenser de dire quelque chose du génie des Langues en général, afin de passer ensuite au génie particulier de la Langue française, sur lequel doivent être fondées les constructions qui lui sont propres.

CHAPITRE I.

Ce qu'on entend par le génie d'une Langue.

Nous disons qu'un mot est dans l'analogie d'une Langue : nous ne disons pas la même chose du tour. Nous disons au contraire qu'un tour est dans le génie d'une langue : nous ne disons pas la même chose du mot. En demander la raison, c'est demander la différence qu'il y a entre ce qu'on appelle *analogie* et ce qu'on appelle *génie* dans une langue. Nous rapprochons ici ces deux idées qu'on peut confondre, afin de les séparer plus nettement.

Le mot *analogie* signifie rapport, c'est-à-dire, convenance, conformité, ressemblance, soit entre les choses, soit entre les idées, soit entre les mots, qu'on dit être analogues. Il n'est pas besoin

de dire que lorsqu'on parle d'analogie dans les langues, on ne parle que de celle des mots.

Cette analogie est le rapport des sons, des mots, des terminaisons, des conjugaisons et des déclinaisons de ces mots, à certaines formes adoptées par une nation, et concentrées dans son goût par l'habitude de la langue et de l'oreille, c'est-à-dire, des organes qui produisent la parole ou qui la reçoivent.

Ainsi l'analogie en français aime à mettre un *e* muet à la place de l'*a* final des Latins, *ala*, aîle, *porta*, porte. Elle change *Al* en *au*, *falsus* faux, *altus* haut : *Au* en *o*, *aurum* or, *auris* oreille. Elle change *b* en *v*, *liber* livre, *caballus* cheval, *habere* avoir ; et quelquefois le *p* : *lepus* lièvre, *pauper* pauvre. Elle met souvent un *e* avant l'*s* initiale des Latins, *spiritus* esprit, *spina* épine, *spes* espoir. Elle ajoute l'*n* nasale à la fin des noms substantifs en *o*, *mansio* maison, *natio* nation, *cantio* chanson. Elle s'approprie certaines finales ; de *pulvis* elle fait *poudre*, de *molere* moudre, de *tener* tendre, de *numerus* nombre, de *marmor* marbre. Elle établit une forme pour les négatifs : *in*fini, *in*certain, *dé*plaisant, *dé*truire ; pour les réduplicatifs, *re*prendre, *re*tomber ; pour les réciproques, s'*en*trebattre, s'*en*tr'aimer, etc. Telle est l'analogie concernant la formation des mots. Elle est plus sensible encore dans les déclinaisons des noms, et dans les conjugaisons des verbes ; parce que les déclinaisons et les conjugaisons ne sont elles-mêmes que des modèles, des espèces de moules, où les noms et les verbes prennent une configuration particulière qui modifie leur signification en y ajoutant les nombres, les genres, les cas, les temps, les modes, les personnes : cela n'a pas besoin de preuve ni d'exemples.

D'où je conclus que l'analogie d'une langue considérée dans sa totalité est, comme je viens de dire, le rapport des sons, des mots, des terminaisons, des conjugaisons, à certaines formes adoptées primitivement par une nation, et concentrées dans son goût par l'habitude des organes qui produisent ou qui reçoivent la parole. C'est ce rapport qui fait qu'on dit d'un nom propre même, aussitôt qu'on l'entend, ce nom est flamand, anglois, allemand, polonnois, italien; parce qu'on y sent l'analogie.

L'analogie, en fait de la langue, est donc l'habitude de la langue et de l'oreille : le génie au contraire est l'habitude de l'esprit qui s'est accoutumé à donner ou à recevoir les idées dans tel ordre plutôt que dans tel autre. En général notre âme dans toutes ses opérations aime à être conduite par des rapports, parce que les rapports, la soulagent, et la mènent sans effort d'un terme à un autre. Quand il y a des rapports il semble qu'elle glisse d'une idée à une autre idée. Quand il n'y en a point, il lui semble qu'elle n'y arrive que par saut. C'est pourquoi toute langue formée a eu son analogie, qui la détermine en ce qui concerne la forme des mots, et son génie qui la guide dans ce qui concerne l'arrangement de ces mêmes mots.

Or ce génie ne peut être que dans le caractère des hommes qui parlent une même langue, ou dans le caractère de la langue même qui est parlée. Voyons d'abord ce qu'il peut y en avoir dans la nature des hommes.

Les hommes, en ce qui leur est essentiel, sont les mêmes, dans tous les lieux et dans tous les temps : ils ont tous une faculté qui pense, et une autre qui sent; et ils communiquent à leurs

pareils les mouvements intérieurs de ces facultés, par le motif du besoin. Par conséquent ils doivent tous se porter à faire cette communication par la voie la plus courte et la plus sûre : il n'en est point d'autre pour le besoin. Dès que c'est lui qui ordonne et qui parle, il va d'abord au fait : nulle distinction, ni pour les pays ni pour les temps : c'est un ressort placé dans toutes les âmes, qui les agite et les secoue, toutes de la même manière. Si on suppose qu'il y ait une machine au-dehors qui doive en représenter les mouvements ; toutes les fois que les mêmes objets agiront sur le ressort interne, il en résultera, sinon d'aussi vives, au moins autant d'impressions dans cette machine extérieure ; et elles y seront constamment arrangées selon l'ordre des secousses du ressort qui est au-dedans. Il n'est pas nécessaire de dire ici que cette machine extérieure est la parole. Tel est le génie des langues, considérées en général. Il est certain que si on considère la parole en général, avant que de la diviser en langue grecque, latine, française, etc. et dans l'idée de sa perfection possible, on se la représentera suivant pas à pas l'esprit et le cœur, rendant à la lettre la pensée avec ses circonstances, la rendant avec son degré de lumière et de feu, avec ses parties, selon leurs configurations, leurs liaisons, leurs rapports, etc. Ce sera un portrait, où notre âme se verra hors d'elle-même, toute entière, telle qu'elle est, dans toutes ses positions, ses modifications, ses mouvements.

Mais si on la divise, et qu'on la considère, non comme on peut la concevoir en général, mais, comme elle est réellement dans ces espèces existantes, alors on peut envisager chaque espèce par deux côtés : par le génie particulier

des peuples, selon les climats qu'ils habitent; et par la forme et la construction particulière des sons qui constituent ce qu'on appelle une langue, par opposition à une autre langue.

Il semble que, si on considère les langues du côté du génie particulier des peuples, ce sera encore le même ordre des idées, et par conséquent des expressions. Toute la différence qu'on pourra y mettre se tiendra du côté du plus ou du moins de vîtesse ou de force. Les peuples qui auront plus de vivacité et de feu, pourront exprimer moins de choses, et en laisser plus à deviner à leurs auditeurs; parce que se contentant des principales idées qu'ils exprimeront fortement, ils négligeront les autres, qui pourraient les arrêter dans leur course, et les empêcher d'arriver sitôt. Ceux qui auront plus de flegme, ou plus de lenteur, prendront tout le temps nécessaire pour laisser sortir tour-à-tour toutes leurs idées, principales et accessoires, avec toutes leurs circonstances : car jusqu'ic nous supposons que la langue se prête à toutes les pensées, à leurs parties, à leurs manières d'être. Or on ne voit point deux marches différentes. C'est la même, soit dans la langue idéale, soit dans la langue réelle, considérée seulement du côté du génie particulier des peuples. Et il faut bien que ce soit la même, puisqu'il y a de bonnes raisons pour qu'elle le soit, et qu'il n'y en a aucune pour qu'elle ne le soit pas. C'est le seul besoin de celui qui parle, qui règle sa langue et sa construction : et ce maître a par-tout et constamment la même méthode, dont le grand et l'unique principe est l'intérêt.

C'est donc ailleurs qu'il faut aller chercher la cause des différents arrangements des mots. On la trouvera dans la seconde manière d'envisager les langues particulières.

Les langues particulières qui existent sont toutes très-éloignées de la perfection possible et idéale. Elles ont toutes le même but, qui est de placer avec clarté et justesse (ces deux qualités comprennent toute la perfection du langage) dans les esprits de ceux qui écoutent, ce qui est dans l'âme de celui qui parle. Mais il y en a qui ont moins de couleurs que les autres, ou qui les ont moins fortes, ou qui les ont moins faciles à broyer, à fondre, pour produire les nuances : ce qui doit fonder des différences entre elles.

Toutes les langues consistent dans les sons. Ces sons étant figurés de telle ou telle manière, appartiennent à une langue ou à une autre par une certaine analogie qui les réunit, et en forme un corps qui constitue la langue dans son espèce : nous venons de le dire. Or ces sons figurés sont multipliés plus ou moins ; ce qui fait abondance ou pauvreté : ils ont plus ou moins de force ; ce qui fait énergie ou faiblesse : ils ont plus ou moins de flexibilité ; ce qui produit la douceur, la clarté, la justesse.

Nous tenons la source des différences de constructions. C'est là ce qui forme le génie particulier des langues par rapport à l'arrangement des mots, et qui les oblige de s'écarter de la nature, plus ou moins, selon qu'elles y sont plus ou moins forcées par la disette, ou par la faiblesse, ou par l'inflexibilité. Et c'est là que nous trouverons la raison de la différence qu'il y a entre la construction française et la latine.

CHAPITRE II.

Du Génie particulier de la Langue française.

J'entends dire tous les jours, et je lis dans tous les livres, que les Latins avaient beaucoup plus d'avantage que nous. Nous sommes obligés, dit-on, de suivre toujours le même arrangement, nominatif, verbe, régime, c'est une marche éternelle qui ne varie jamais. Les Latins, au contraire, maîtres de leur construction, placent leurs mots à leur gré, sans être asservis à aucune règle. C'est tantôt un verbe qui se montre à la tête, tantôt un adjectif, quelquefois un adverve, selon qu'il leur plaît, sans autre loi que celle de l'harmonie.

D'autres ont pris la chose d'une autre manière qui semblerait plus juste, si elle était fondée en raison. Bien loin de plaindre la langue française d'être asservie à une construction monotone, ils la félicitent sur la clarté qu'ils prétendent que lui procure cette construction. « Dans la construction latine (dit le P. du Cer-
« ceau, celui de tous qui s'est exprimé avec
« plus de sécurité sur cet article), pourvu que
« les mots qui doivent entrer dans la composi-
« tion d'une phrase s'y trouvent rassemblés,
« peu importe bien souvent dans quel ordre
« on les place, et quel rang ils tiennent. Tel
« qu'on met à la tête de la période figurerait
« souvent aussi-bien, si on le renvoyait à la
« queue; de sorte qu'en mettant confusément
« tous les termes d'une phrase dans un chapeau,
« et les tirant au hasard l'un après l'autre,
« comme les billets de la loterie, la construc-

« tion s'en trouverait toujours, à peu de chose « près, assez régulière. Notre langue n'admet « point une pareille licence, et a sa route plus « resserrée et plus gênée. C'est ce que quel- « ques gens lui reprochent comme une imper- « fection. J'en conviendrai sans peine dès qu'on « m'aura fait voir que de parler dans le même « ordre qu'on pense, c'est un défaut.... Pour « moi j'ai cru jusqu'ici que celui-là parlait le « mieux qui se rendait le plus intelligible, et « qu'on se le rendait d'autant plus qu'on lais- « sait moins à faire à la conception de ceux à « qui on adresse la parole. Le dérangement des « mots, et la disposition presque arbitraire que « permet sur ce point la construction latine, « a quelque chose de fatiguant pour l'intelli- « gence de celui qui écoute. Il faut qu'il épelle, « pour ainsi dire, chaque mot, et qu'il mette « en ordre dans son esprit ce que nous présen- « tons en désordre dans le discours.... Au lieu « que notre langue épargne cette fatigue à l'au- « diteur, en lui présentant les idées dans l'or- « dre naturel qu'elles doivent avoir.... C'est « un avantage que notre langue a sur la latine, « et sur celles qui lui ressemblent.... Je ne « prétends point par là déprimer la langue « latine que j'ai étudiée toute ma vie.... Mais « il faut qu'elle cède à la nôtre pour la régu- « larité et la netteté de la construction. » On sait d'avance ce qu'on doit penser de cette doctrine.

Je demande premièrement à ceux qui parlent de la sorte, si nous sommes bien, nous Français, placés comme il faudrait l'être pour juger des inversions latines et des nôtres. L'habitude est une seconde nature : il y a long-temps qu'on l'a dit ; et cela n'est jamais plus vrai qu'en ma-

tière de langue. J'écris en allant de gauche à droite ; et je trouve plaisant un Hébreu qui écrit en venant de droite à gauche. C'est vous-même qui êtes plaisant, me dit l'Hébreu. Vous ne voyez votre écriture que quand vous l'avez faite, et qu'il n'est plus temps de la réformer : votre main et votre plume vous la cachent : au lieu que nous, venant de droite à gauche, nous voyons le trait à mesure qu'il se forme. Rions, si vous le voulez, de son raisonnement. Toujours est-il vrai qu'à en juger par l'imagination, nous croyons que nos antipodes ont la tête en bas, et que c'est à nous seuls qu'il appartient de l'avoir en haut.

Il pourrait bien arriver la même chose dans la question présente, et que ce que nous croyons voir chez les autres ne fût que chez nous. Examinons ce problême avec attention.

Les Latins disaient *patrem amat filius*, ou *filius amat patrem*, sans que ni l'une ni l'autre de ces constructions rendît le sens incertain. Nous ne pouvons rendre ces mêmes idées que d'une seule manière, *le fils aime le père*. La raison est que les Latins avaient des cas dans leurs noms, et que par ce moyen leurs noms pouvaient être régissants ou régis indépendamment de la place qu'ils occupaient dans la phrase. Nous au contraire, n'ayant dans nos noms aucun caractère qui distingue le nominatif de l'accusatif, c'est-à-dire, le mot *père* régissant du mot *père* régi, il est indispensable que le régissant soit avant le regi, sans quoi on courrait risque de les confondre, et par là de mettre le désordre dans les idées. Voilà une première cause de singularité dans nos cnsotructions. Il y en a une seconde, c'est la multitude des auxiliaires.

Il y a des langues où on a trouvé le secret

l'attacher aux verbes par de légères inflexions une infinité de rapports, sans multiplier les mots pour exprimer ces rapports : rapports d'action, ou de passion, ou de réciprocité ; rapports de temps, de lieu, de personnes, de genres, de nombres, de manière. Les Hébreux disaient dans un même mot, *J'ai enseigné ; j'ai été enseigné, j'ai enseigné exactement, on m'a enseigné exactement, on m'a ordonné d'enseigner, on a eu ordre de m'enseigner, je me suis enseigné moi-même.* Les Grecs et les Latins avaient une partie de ces avantages, mais il ne les avaient pas tous.

Pour exprimer tous ces rapports, la langue française a besoin d'autant d'auxiliaires : auxiliaire pour l'actif c'est le verbe *avoir* ; pour le passif c'est le verbe *être*. Souvent ces deux auxiliaires ensemble : *j'ai été enseigné* : auxiliaire pour la personne *je*, *tu*, *il* ; pour certains modes, *que* ; qu'on y ajoute l'adverbe *exactement*, le verbe français est au verbe hébreu ; ce que cette phrase *un être étendu, vivant, animé, raisonnable,* est au mot *homme* qui seul renferme toutes ces idées. Voilà une seconde raison de la différence de nos constructions ; je ne crois pas qu'il y en ait d'autres.

D'où je conclus, 1.° que notre langue doit avoir dans ces deux cas, une autre construction que les langues qui ne sont point sujettes à ces deux inconvénients ; 2.° que notre langue doit reprendre les constructions ordinaires aux autres langues, quand elle n'est ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux cas.

Il est inutile, je crois, de vérifier la première de ces deux conséquences, du moins quant à ce qui concerne les cas des noms. L'e-
[illegible] ci-dessus [illegible] plique : *patrem amat*

filius, le fils aime le père. Je dis donc que dans cet exemple nous changeons la construction latine par la nécessité que nous impose le défaut de cas, cela est évident. Or on sent que cette construction revient assez souvent pour former un ordre de langage tout différent de celui des langues qui ont des cas proprement dits.

L'autre raison de différence ne se montre guère moins souvent dans nos constructions. Pourquoi donnons-nous la préférence aux actifs sur les passifs? Le passif était nombreux chez les Latins, *à me Cæsar quotidiè visebatur.* Dirons-nous en français, *César était tous les jours visité par moi?* Nous disons *tous les jours je visitais* ou *j'allais visiter César.*

Pourquoi préférons-nous les infinitifs aux autres modes? Parce qu'ils nous débarrassent de quelques particules qui se trouveraient sur notre route. On aime mieux dire, *je viens pour vous voir*, ou *je viens vous voir*, que *pour que je vous voie.*

Pourquoi dans les oppositions ne pouvons-nous pas trancher les idées les unes par les autres, comme les Latins? Parce que nos auxiliaires, nos articles, nos négatifs divisés en deux mots, *ne*, *pas*, se mettent entre deux, et y font un cliquetis qui déplaît à l'oreille et tracasse l'esprit. *Adest vir summâ autoritate et fide Lucullus, qui ait se non opinari, sed scire; non audivisse, sed vidisse; non affuisse, sed egisse.* Dirons-nous : « Voici un citoyen digne « de foi, s'il en fut jamais, Lucullus, qui ne « dit pas qu'il croit, mais qu'il sait; pas qu'il « a ouï dire, mais qu'il a vu; pas qu'il était « présent, mais qu'il l'a fait lui-même »? Quelle oreille pourrait y tenir? Nous disons :

« Voici Lucullus qui ne dit point, je crois, « j'ai ouï dire, j'étais présent; mais je sais, « j'ai vu, c'est moi qui l'ai fait ». Et nous nous acquittons par une autre sorte de vivacité. On voit l'étendue de l'application, et combien ces deux différences observées doivent en opérer dans la conformation des phrases.

S'il n'y a que ces deux causes de différences pour les constructions, celles-ci doivent donc être à-peu-près les mêmes dans les cas où ces causes ne se trouvent point. C'est la seconde conséquence. Nous revenons à l'ordre des Latins toutes les fois que nous le pouvons.

Nous n'avons en français que trois ou quatre pronoms qui ont un accusatif terminé. Nous ne les construisons pas autrement qu'à la manière des Latins. *Moi, toi, soi, lui, elle*, et le relatif *qui*, ont à l'accusatif, *me*, *te*, *se*, *le*, *la*. Nous ne disons point, *je vois moi*, *je vois toi*, *il voit lui*, *il voit elle*; mais *je me vois*, *je te vois*, *il se voit*, *il le voit*, *il la voit*. Il n'y a point de *qui pro quo* à craindre.

Si nous changeons notre actif en passif, comme des deux mots il y en a un qui a un caractère marqué par une particule, au lieu de dire, *Le fils aime le père*, on dit, *le père est aimé par le fils*. Dans le même ordre que le latin *patrem amat filius*. C'est le même principe et le même terme de l'action dans les trois phrases. La première des trois a fait un arrangement particulier, parce qu'elle n'a pu faire autrement. Les deux autres n'étant forcées par aucune nécessité ont suivi le même ordre, qui est le naturel : on le sent.

Mais pour le mieux sentir encore, qu'on fasse l'inversion du passif français : *par le fils est aimé le père*, qui répond à celle-ci, *le fils aime le*

père. On sent la différence des deux arrangements. *Par le fils est aimé le père*, est aussi dur pour nous, que *filius amat patrem*, l'eût été apparemment pour les Latins. Le passif renversé nous blesse, parce que nous n'y sommes pas accoutumés, et qu'il n'est pas fondé en raison. L'actif renversé ne nous blesse pas, par les deux raisons contraires.

De deux substantifs, dont l'un est régi, l'autre régissant, c'est le régissant qui marche avant l'autre, parce qu'il contient la principale idée, celle qu'on veut sur tout présenter à l'esprit : *la beauté du printemps*, *la difficulté de l'entreprise*, *la grandeur de Dieu*. Les Latins suivent le même ordre : ils ne le renversent jamais que pour l'harmonie ; nous le faisons quelquefois comme eux.

Tout nom gouverné seulement par une préposition, se place en français comme en latin tantôt au commencement, tantôt à la fin, quelquefois au milieu de la phrase ; et la préposition est aussi rarement avant son régime dans l'une que dans l'autre langue. On ne dit point en français, *Dieu par*, ni en latin, *Deo à*.

Les adverbes se plaisent par tout à côté de leur verbe, parce qu'il n'y a rien qui puisse les en détacher. Les conjonctions, les interjections, n'ayant point de raison de s'éloigner de l'ordre naturel, sont partout, dans toutes les langues, placées de la même manière.

Les adjectifs joints aux substantifs se placent tantôt avant, tantôt après eux, selon l'intérêt de celui qui parle ; et si l'intérêt ne décide pas leur place respective, elle est décidée par la raison de l'harmonie. Il y a parmi nous des adjectifs qu'on trouve toujours avant le substantif, et d'autres toujours après. Mais alors

on peut les regarder comme faisant partie inséparable du substantif, comme une partie d'un mot composé de deux mots. Ainsi on dit, *le Pont-neuf*, *la Place-royale*, *un père de famille*, *un galant homme*, *un bon enfant*.

Nous ne dirons point que, quand il s'agit de récits, nous suivons le même ordre que les Latins. Le fond des choses a par-tout le même arrangement. On dit par tout, *ad sepulcrum venimus*, *in ignem imposita est*, *fletur*; « On arrive au lieu du tombeau, on la met sur « le bûcher, on pleure ». C'est, comme on voit la même chaîne : et s'il y a quelque différence, c'est dans l'arrangement et la figure particulière des anneaux qui forment cette chaîne.

Il en est de même des raisonnements. On y procède par tout du plus connu au moins connu. Et quelque longues que soient les périodes latines ou grecques, nous pouvons les rendre en français de la même étendue, sans le moindre dérangement des conjonctions.

Par tout ce détail de preuves, il paraît certain que nous ne nous éloignons de la marche des Latins que quand les cas nous manquent, ou que les articles ou les auxiliaires trop multipliés nous embarrassent.

On pourrait objecter, en faveur de la construction française, qu'elle peint l'action telle qu'elle se fait, le principe se remue d'abord, et ensuite se porte à l'objet qu'il atteint : ainsi on dit, *le père aime le fils*. Voilà l'ordre de l'exécution.

Mais dans l'exécution même, la vue de l'objet, c'est-à-dire, du *fils*, est nécessairement avant *l'amour du père*. On sait le vieil axiome, *ignoti nulla cupido*. La nature toute seule fait plus de chemin, et plus vîte, que la métaphy-

sique la plus subtile. Elle se porte sur le champ à la fin qu'elle se propose. Elle prend là ses motifs, ses moyens; c'est de là qu'elle part. Ainsi quand une langue veut exprimer fidellement les opérations et les mouvements de l'âme, il faut qu'elle parte du même point qu'elle.

De tout ce que nous venons de dire, il semble naturel de conclure que la langue latine doit avoir plus d'énergie, de vivacité, de feu, que la nôtre, dans certaines de ses constructions. Cependant il ne faut point croire que nous n'ayons aussi quelque avantage sur elle, du moins en certains cas. Nous avons nos articles qui mettent dans nos phrases une certaine précision, qui déterminent les objets, et semblent les montrer au doigt. Par exemple, le seul mot *panis* dans cette phrase, *panem præbe mihi*, peut être rendu de trois façons :

Donnez-moi un pain,
Donnez-moi le pain,
Donnez-moi du pain.

Les Latins n'avaient peut-être pas cette précision.

Dans les superlatifs, les Latins ne peuvent marquer la supériorité relative. *Maximus* signifie très-grand et le plus grand; cependant ces deux superlatifs en français signifient deux sortes d'excellences, l'absolue et la relative. On peut-être très-grand seigneur, sans être le plus grand seigneur.

Il y a même observation à faire sur les auxiliaires des verbes, qui en sont comme les articles. Les caractéristiques des modes, des temps, des personnes, sont incorporés dans les verbes latins, *amabit*, *amabitur*, ils ne peuvent être séparés. Chez nous ces caractères sont séparables, *il aimera*, *il sera aimé* : nous en tirons

avantage

avantange dans l'interrogation. Les Latins sont obligés d'avoir recours à une particule, *an amabit? amabiturne?* ou bien ils sont réduits à ne l'exprimer que par le ton de voix. Nous trouvons cette expression dans le seul dérangement du caractéristique de la personne, *aime-t-il? aimera-t-il?*

Outre cela nous pouvons par la facilité de cette séparation, incorporer, en quelque sorte, l'adverbe dans le verbe, dont il modifie la signification : *il sera* tendrement *aimé*, ce qui a de la vivacité et de la force.

Mais, dira-t-on, nous n'avons pas l'avantage de la suspension, que le verbe renvoyé à la fin opère si merveilleusement chez les Latins : *Tandem aliquandò, Quirites, L. Catilinam, furentem audaciâ, scelus anhèlantem, pestem patriæ nefariè molientem..... ex urbe ejecimus.* Rien n'est si agréable pour l'esprit. Si nous n'avons point celle-là, nous en avons une autre qui peut nous en tenir lieu. Les Latins mettent plusieurs mots régis avant le verbe, nous pouvons y mettre plusieurs mots régissants: « Mais hélas! ces pieux devoirs que l'on rend « à sa mémoire, ces prières, ces expiations, « ce sacrifice, ces chants lugubres qui frappent « nos oreilles, et qui vont porter la tristesse « jusque dans le fond des cœurs, ce triste « appareil des sacrés mystères, ces marques « religieuses de douleur que la charité imprime « sur vos visages, me font souvenir que vous « l'avez perdue. »

Nous ne parlons que de cette espèce de suspension, parce que c'est la seule dont les Latins puissent tirer avantage contre nous. Nous avons, aussi-bien qu'eux, toutes celles qui naissent de la disposition de la matière, de l'arran-

gement et de la liaison des choses, des tours oratoires, des périodes et des figures. Nous avons celle des nombres, de l'harmonie, qui demande en certains cas une suite d'une certaine étendue, selon la manière dont une phrase s'annonce; enfin il n'a rien manqué à nos excellents auteurs, pour se mettre au niveau des plus célèbres écrivains de l'antiquité. Notre langue leur a suffi dans tous les cas, dans tous les genres; elle a également, et avec le même succès, rempli tout l'intervalle depuis la simplicité de La Fontaine et de Madame de Sévigné jusqu'au sublime de Corneille et de Bossuet.

Ne disons donc point que la langue française, peu propre à l'éloquence et à l'expression du sentiment, est faite pour instruire, éclairer, convaincre; et que le Grec et le Latin au contraire, et toutes les langues à inversions, sont faites pour toucher, persuader, émouvoir le cœur et les passions. La vertu de notre langue serait d'être claire, sèche, froide, et partant, dit-on, philosophique. Je n'ai garde de faire cet outrage à la philosophie et encore moins à la langue des Corneille, des Racine, des La Fontaine, des Quinaut, des Fénélon, et de la réduire à n'être que le langage de l'esprit. Ce serait en faire une autre à celle des Homère, des Sophocle, des Platon, des Virgile, des Cicéron, de leur ôter la clarté, la netteté, la précision. Mais disons en général que la construction oratoire est celle du cœur et des passions, qu'elle est celle de la nature; et que l'ordre grammatical ou métaphysique est celui de l'art et de la méthode. Et tirant de là une seconde conséquence, nous disons qu'il faut en français éviter les constructions latines ou grecques, toutes les fois qu'elles peuvent nous cau-

ser de l'embarras ou nous rendre obscurs; mais que nous devons nous en rapprocher toutes les fois que nous le pouvons sans rien perdre du côté de la clarté, ni de la vivacité. Il ne serait pas difficile de prouver que nos excellents auteurs l'ont fait toutes les fois qu'ils l'ont pu, qu'ils l'ont pu souvent, et que c'est par là qu'ils sont supérieurs aux autres écrivains.

CHAPITRE III.

Où on examine la pensée de M. du Marsais sur la Construction Oratoire.

Quand les lettres sur l'inversion parurent pour la première fois, il me revint que M. du Marsais n'était nullement de mon avis. Je l'avais prévu. Ce qu'il a écrit dans sa *méthode pour apprendre la langue latine* est précisément le contraire de ce que j'avais tâché d'établir dans ces lettres. Il va jusqu'à faire entendre que la langue française n'a point de cas; parce qu'elle n'en a point besoin; et qu'elle n'en a pas eu besoin, parce que ses mots sont régissants ou régis par la force de leur arrangement, conforme à l'ordre naturel. J'ai cru devoir raisonner tout autrement, et j'ai dit, que les mots français devaient leur qualité de régissants ou de régis à leur position, parce que n'ayant point de cas, ils ne pouvaient la devoir à leur terminaison. J'ai su depuis qu'il avait traité cette matière exprès et avec plus d'étendue. Si ce morceau eût été donné au public, j'y aurais appris sans doute à rectifier mes idées. En attendant qu'il paraisse, je suis obligé de m'en tenir à ce qu'il a dit dans l'article *Construction*,

inséré dans le dictionnaire encyclopédique.

M. du Marsais distingue trois sortes de constructions dans les langues : la construction *simple et naturelle*, qui est la même que celle que j'ai appellée grammaticale et métaphysique : la construction *figurée*, dans laquelle on emploie les figures qu'on peut appeller grammaticales, l'ellipse, le pléonasme, la syllepse et l'hyperbate ; enfin la construction *usuelle*, dans laquelle entrent les constructions simples et figurées, selon que l'usage l'ordonne ou le permet.

Il appuie sur l'hyperbate de manière à faire comprendre clairement ce qu'il pense sur la question des constructions. « L'hyperbate, « c'est-à-dire, confusion, mélange des mots, « est, dit M. du Marsais, lorsqu'on s'écarte de l'ordre successif de la construction simple ».

Il semble, pour le dire en passant, qu'il eût été plus exact de dire *transposition* ou déplacement. Le mot *confusion* porte une idée de vice et de défaut : et l'hyperbate est une beauté.

M. du Marsais ajoute que *l'hyperbate*, telle qu'il la définit, *était*, *pour ainsi dire*, *naturelle au latin*. Il pouvait ôter la restriction ; puisqu'il est de fait qu'il y a très-peu, je ne dis pas de périodes, mais de phrases de deux mots, qui suivent chez les Latins l'ordre successif de ce que M. du Marsais appelle la construction simple.

Mais de là il suit ou que l'hyperbate n'était point sentie par les Latins, puisque c'était leur construction, *pour ainsi dire*, naturelle, ou que si elle était sentie comme figure, elle devait se définir chez eux, non par le renversement, mais par l'observation de l'ordre successif de la construction simple. Car l'hyperbate

dans toute langue, où elle est figure, doit, ce me semble, être le renversement de l'ordre usité dans cette même langue. On ne l'emploie que pour frapper l'attention, et réveiller l'esprit par une nouveauté. Or la construction latine est, selon M. du Marsais et selon la vérité, la construction contraire à la construction simple; l'hyperbate chez les Latins devait donc être l'observation et non le renversement de la construction simple; ce qui ne s'accorde point avec la définition de M. du Marsais.

Cette propriété de la construction latine n'aurait-elle pas dû arrêter le savant grammairien? Il était aisé, en voyant une langue riche et parfaitement flexible, suivre constamment un ordre contraire à l'ordre qui nous paraît naturel, de soupçonner qu'il pouvait y avoir un autre ordre aussi naturel que celui qu'on dit être celui de l'esprit et des idées. Il était même difficile de supposer que la langue des Cicéron, des Térence, des Virgile, étant libre de suivre par tout cet ordre naturel des idées, se fût fait une règle constante d'en suivre un qui le renverse de tout point. M. du Marsais a vu le fait, il en a même reconnu et indiqué la raison, qui est dans le génie et le méchanisme de la langue: « Comme il n'y avait, dit-il, que « les terminaisons des mots qui, dans l'usage « ordinaire, fussent les signes de la relation « que les mots avaient entre eux, les Latins « n'avaient égard qu'à ces terminaisons, et ils « plaçaient les mots selon qu'ils étaient présen- « tés à l'imagination, ou selon que cet arrange- « ment leur paraissait produire une cadence et « une harmonie plus agréables. Mais parce « qu'en français les noms ne changent point de « terminaisons, nous sommes obligés communé-

« ment de suivre l'ordre de la relation que les « mots ont entre eux ». Qu'on mette le mot d'intérêt que nous employons, à la place de celui *d'imagination*, qu'emploie M. du Marsais, son exposé n'est que le résultat des raisons qui fondent l'opinion contraire à la sienne. On sait qu'en fait de langage l'imagination est frappée et remuée, et par conséquent guidée par l'intérêt, et que la marche de l'un est la même que celle de l'autre. Nous avons dit dans la première partie que les Latins suivaient l'ordre d'intérêt ou des passions, parce qu'ils le pouvaient par la conformation déterminée de leurs mots et de leurs cas; nous venons de dire que nous en suivions nécessairement un autre, parce que nous n'avons point de cas, et qu'il n'y a point assez de détermination dans nos mots. M. du Marsais dit la même chose; mais il en conclut que la langue latine, libre de suivre par tout la nature, qui est la seule voie de la persuasion, ne la suivait presque jamais, et que la française, enchaînée et contrainte par la roideur et la configuration de ses mots, la suivait presque toujours. On sent la singularité de cette conséquence.

M. du Marsais y arriva par une analyse qui, ce me semble, aurait dû le conduire à un résultat tout opposé. Il remonte jusqu'aux sources de nos pensées; il observe avec raison, que quand il s'agit de les faire connaître aux autres par des sons, elles prennent, quelque simples qu'elles soient, une sorte d'étendue qui par conséquent est composée de parties; que ces parties sont ordonnées entre elles, et que cet ordre est l'original de celui des signes dont nous nous servons dans l'usage de la parole. Tout est à-peu-près exact jusqu'ici; mais quand

l'auteur ajoute « que les signes qu'on fait aux « enfants en leur montrant les objets, que les « noms qu'ils entendent en même temps qu'on « leur donne (aux objets); que l'ordre succes- « sif qu'ils observent que l'on suit en nommant « d'abord les objets, ensuite les modificatifs « et les mots déterminants.... que tout cela « fait règle dans notre esprit; qu'il est devenu « notre modèle invariable... enfin que cette « construction est appelée naturelle, parce « que nous l'avons apprise sans maître par la « seule constitution méchanique de nos organes, « et parce qu'elle suit la nature, c'est-à-dire, « qu'elle énonce les mots selon l'état où l'esprit « conçoit les choses »; alors M. du Marsais oublie que son raisonnement, pour être bon, devait être applicable à toutes les langues, et qu'il n'en peut faire d'application qu'à la française. Cette marche d'instruction qu'il prétend conduire à la construction naturelle, a été employée chez les Grecs et les Latins comme chez nous; pourquoi donc n'a-t-elle conduit ni les Grecs ni les Latins à cette construction prétendue naturelle ?

M. du Marsais confond l'instruction donnée avec l'impression reçue. L'ordre d'instruction est spéculatif, sans doute; il ne peut être autre chose; c'est celui qui est suivi dans le procédé présenté par M. du Marsais. Mais celui de l'impression reçue, qui est le plus fort, sans nulle comparaison, est au contraire tout relatif à l'intérêt de celui qui l'a reçue. L'ordre de l'un ne peut donc pas être l'ordre de l'autre : il est essentiel de ne s'y pas tromper. L'enfant même ne fait attention aux objets qu'à proportion qu'ils l'intéressent, qu'ils le frappent, qu'ils lui promettent quelque bien, ou qu'ils le

menacent de quelque mal. En un mot, lorsqu'on nomme les objets à ceux qui désirent en savoir les noms, ce qu'on leur dit a toujours le sens de cette phrase : ce qui vous a fait plaisir ou peine, ce qui pique votre curiosité, se nomme soleil, fruit, prairie, etc. L'idée de l'objet qu'on nomme est presque seule et sans intérêt dans leur esprit au moment où on le leur nomme.

M. du Marsais était tellement prévenu en faveur de cet ordre spéculatif et grammatical, qu'il croyait que les Latins mêmes étaient obligés de le rétablir, pour entendre ce qui se disait en leur langue conformément à l'ordre d'intérêt. Par exemple, dit-il, quand les Latins prononçaient,

Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinaque venit.
Littora. . . .

s'ils n'eussent fait attention qu'aux objets signifiés par les mots, sans avoir égard aux terminaisons qui donnent à ces mêmes mots des rapports et des déterminations, ils n'y auraient trouvé aucun sens : *armes, homme, chante, Troie, qui, premier, des, côtes, Italie, destin, fugitif, Laviniens, venir, rivage.* Mais quand les terminaisons leur avaient donné le rapport grammatical ou spéculatif, et qu'ils avaient pu, par une construction rapide, arranger les idées contenues en ces vers : *Cano arma atque virum qui vir profugus à fato venit primus ab oris Trojæ in Italiam atque ad littora Lavina* ; alors « ils entendaient le sens, reli« saient le texte, et se livraient, comme nous, « au plaisir que leur causait le soin de rétablir,

« sans trop de peine, *l'ordre* spéculatif et gram-
« matical, *que la vivacité et l'empressement de*
« *l'imagination, l'élégance et l'harmonie* avaient
« renversé ». Je n'ai point transcrit tout le raisonnement de M. du Marsais, mot à mot, parce qu'il est embarrassé, et peu facile à saisir; mais je crois en avoir rendu le sens, selon l'esprit de l'auteur, et l'intérêt de la thèse qu'il avait à prouver.

M. du Marsais, qu'on me permette de le dire, est toujours à côté de la question. On lui accordera aisément que sans l'expression des rapports les mots ne forment aucun sens : cela est vrai essentiellement, non-seulement dans le latin, mais dans toute langue. On lui accordera encore que l'esprit doit avoir prévu et comme pressenti le sens avant que l'âme soit émue. Mais suit-il de là que dans les langues où les mots renferment en eux-mêmes l'idée de l'objet, celle de ses rapports grammaticaux, il faille que le mot qui signifie la cause soit avant celui qui signifie l'effet? Puisqu'on ne peut pas satisfaire complétement l'esprit en un seul mot, et qu'il en faut nécessairement plusieurs; si ces mots ont également chacun leur rapport exprimé, pourquoi ne commencerait-on point par ceux qui renferment en eux l'intérêt de la phrase? Quand je dis *arma virumque*, l'accusatif m'annonce un verbe actif qui suit : cela est évident. Mais quand je dis *cano* tout seul, ce même verbe étant actif ne m'annonce-t-il pas un objet de ce chant, objet qui, sans doute, me sera bientôt présenté? Ma pensée est donc également suspendue dans l'un et dans l'autre cas. Toutes choses étant égales pour l'intégrité du sens, la construction latine me donne d'abord l'objet intéressant, *arma virumque*, après

quoi elle ajoute *cano*. M. du Marsais me donne d'abord *cano*; ensuite il dit *arma virumque*. Il est donc indifférent pour l'intégrité du sens qu'on commence par le verbe ou par le régime.

Mais ce qui ne l'est point, c'est que M. du Marsais convienne lui-même que sa construction est *l'ordre, que la vivacité, l'empressement de l'imagination et l'harmonie avaient renversé*. Sa construction est donc l'ordre contraire à la vivacité, à l'empressement de l'imagination, à l'élégance et à l'harmonie : c'est donc l'ordre contraire à l'éloquence, et par conséquent l'ordre contraire à la nature. La vivacité du discours est-elle autre chose qu'un cours rapide des mots entraînés par la chaîne naturelle de nos sentiments? L'empressement de l'imagination n'est-il pas la nature elle-même qui nous pousse, qui nous presse, qui nous emporte? L'élégance est-elle autre chose que la nature dessinée avec la précision de ses formes et de ses contours? Enfin l'harmonie, le nombre, le rhythme, ne sont que la marche cadencée de la nature rendue autant qu'elle peut l'être, par le choix et par les suites de sons et de mots. Si tout cela se trouve dans l'arrangement qu'a fait Virgile, n'est-il pas évident que son arrangement est naturel, et que celui que M. du Marsais lui substitue ne l'est point?

Si je voulais faire sentir les différences de la construction latine, tant en prose, qu'en vers, avec la construction française, j'userais d'un procédé plus simple que celui de M. du Marsais.

Je lirais d'abord les deux vers de Virgile sans rien prononcer sur la construction de leur phrase :

Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinaque venit
Littora.

Ensuite je les mettrais en prose selon la construction latine : *Arma atque virum cano, qui vir primus ab oris Trojæ, fato profugus Italiam venit Lavinaque littora.* Si on ne contestait point la latinité de cette construction, j'observerais qu'elle ne diffère de celle du poëte latin qu'en deux endroits : c'est-à-dire, qu'il n'y a que deux inversions latines ; l'une de *Trojæ*, qui est séparé de son régissant : l'autre de *venit*, qui est placé entre *Lavina* et *littora.* Je ne parle point de *fato profugus*, qui étant une phrase isolée et presque absolue, n'a point de place marquée.

3° Je traduirais en français la prose latine avec sa construction, non comme M. du Marsais qui ne met ni article ni pronom dans les mots français, parce qu'il ne traduit point les modifications des mots latins, qui pourtant devaient être traduites ; mais je dirais : *Les armes et le héros je chante, qui le premier des côtes de Troie, étant par le destin poursuivi, en Italie vint aux rivages Laviniens.* Ici j'observerais que cette construction, toute latine et toute gothique qu'elle est, nous donne fort bien le sens de l'auteur sans avoir eu besoin de la construction grammaticale qu'en a faite M. du Marsais ; et que, s'il y a pour nous quelque léger embarras, il devait entièrement disparaître dans la langue des Latins, où chaque mot avait ses rapports clairement marqués par ses terminaisons modificatives.

4° Je traduirais ce même latin suivant la construction française : *Je chante les armes et*

ce héros qui, poursuivi par les destins, vint le premier des côtes de Troie en Italie, et s'arrêta sur les rivages de Lavinie. Ici j'observerais qu'on s'est éloigné de la construction latine pour éviter les équivoques et les sens louches de certains mots régis ou régissants, qui auraient paru avoir des rapports tout contraires à ceux qu'ils ont réellement, si on les eût placés selon la construction latine.

Enfin pour faire le cercle complet, je présenterais les vers de Despréaux.

Je chante les combats et cet homme pieux
Qui des bords Phrygiens conduit dans l'Ausonie,
Le premier aborda les champs de Lavinie.

Ces cinq constructions de la même phrase en vers et en prose, en latin et en français feroient voir 1° combien peu les poëtes s'écartent de la construction naturelle de leur langue, et que s'il leur est permis d'abuser, cette licence a des bornes très-étroites, en deçà desquelles il est plus sûr de rester que de passer au delà : *sumpta pudenter.* Selon le système de M. du Marsais, il y aurait dans les deux vers de Virgile dix-huit ou vingt renversements de l'ordre naturel. Quel cahos, quelle confusion dans le peintre de la nature le plus vrai, et dans la langue la plus flexible, qui fournit le plus de couleurs, de nuances et de constructions ! On y verrait 2° que la construction latine en prose donne le sens de la phrase, sans qu'on ait recours à la construction grammaticale, telle que l'a faite M. du Marsais, 3° Que dans notre langue nous n'employons cette construction grammaticale que lorsque nous ne pouvons employer l'autre, sans nous exposer aux équivoques ; et qu'en poésie même, nous ne

pouvons nous rapprocher de la construction latine par les inversions, que quand le sens n'en est ni moins clair ni moins précis.

Il ne s'agit point ici de disputer du mot. Nous cherchons laquelle des deux constructions est la plus vive et la plus naturelle, celle des Latins ou la nôtre, afin de savoir, si lorsque nous écrivons, nous devons tendre à nous rapprocher ou à nous éloigner de celle des Latins. Le mot *inversion* dans le sens dans lequel je l'ai employé, ne signifie que le renversement de l'ordre naturel à l'éloquence. Toute la question se réduisait donc à savoir si les Latins suivaient cet ordre. S'ils le suivaient, nous le renversons; cela est évident. Or si nous le renversons, il est important de chercher les moyens, s'il y en a, de le rétablir, et d'approcher des modèles qui l'ont suivi, et qui sont parvenus par cette voie à une éloquence qui semble au-dessus de nos forces. Je sais que les hommes de génie trouvent en eux ces moyens sans autre étude; mais il n'en est pas moins certain que cet art mérite d'être examiné et développé, sinon pour aider le génie, du moins pour le rassurer.

Si M. du Marsais eût pris ce point de vue, son esprit d'analyse eût bientôt créé cet art, et rassemblé toutes les règles qui peuvent le constituer. Du moins n'eût-il pas assuré que *ce prétendu ordre d'intérêt ou de passion* que j'ai tâché d'établir, *ne saurait jamais être un ordre certain : Incerta hæc*, ajoute-t-il, *si tu postules ratione certa facere, nihilo plùs agas quàm si des operam ut cum ratione insanias.* Ce n'était pas ici le lieu d'appliquer Térence. Il est aussi aisé de marquer l'ordre d'intérêt que de marquer l'ordre métaphysique, puisque ce sont

[illegible] deux corrélatifs, dont l'un [illegible]
l'autre, donne par la simple opposition [illegible]
[illegible] aussi nette de son contraire que celle [illegible]
[illegible] lui. M. du Marsais convient qu'il y a [illegible]
construction unielle, composée de la cons[illegible]
speculative et d'une autre construction [illegible]
selon les passions. S'il peut dire avec [illegible]
[illegible], en l'ordre spéculatif est suivi ; on [illegible]
[illegible] là il ne l'est pas : et la raison [illegible]
[illegible] donner dans l'un que dans l'[illegible]
[illegible] est suivi, dit-il, parce que la [illegible]
[illegible] le sujet avant l'attribu[illegible]
[illegible] avant le mode, etc. Là, dira-t-[illegible]
[illegible], parce que l'effet est avant [illegible]
[illegible] avant le sujet, la ma[illegible]
[illegible] avant l'action, etc. et il ne l'[illegible]
[illegible] l'importance des idées, c'[illegible]
[illegible] portent en elles-mê[illegible]
[illegible] les places où elle[illegible]
[illegible], plus fortes, plus [illegible]
[illegible] et cependant c'est c[illegible]
[illegible] impossible, que [illegible]
[illegible] Enfin toutes les fois [illegible]
[illegible] spéculatif est renversé, [illegible]
[illegible] c'est par passion [illegible]
[illegible] n'est-il pas un [illegible]
[illegible] l'art des construc[illegible]
[illegible] ne dépend [illegible]
[illegible] aux esp[illegible]
[illegible] dit jusqu[illegible]
[illegible] d'arranger les [illegible]
[illegible] selon le cœur [illegible]
[illegible] qu'on parle [illegible]
[illegible] dans toute phil[illegible]
[illegible] venir à la [illegible]
[illegible], à vouloir le dog[illegible]
[illegible], et que la sec[illegible]

étant toute oratoire, toute portée vers la persuasion, toute livrée à l'intérêt ou aux passions, appartient de droit au barreau, à la chaire, à la poésie, à tous les ouvrages de goût; 3° Que dans la plupart des ouvrages, l'esprit étant mêlé avec le cœur tantôt plus, tantôt moins, tantôt ensemble, tantôt successivement; il y a des cas où la langue française a peut-être quelque avantage sur la langue latine. (Je dis *peut-être*, parce qu'il est possible que, *rotundus est sol*, soit aussi philosophiquement, c'est-à-dire, aussi nettement dit, que *le soleil est rond*). 4° Il résulte que ces deux manières d'arrangement sont convenables, si on le veut, chacune dans leur genre, c'est-à-dire, la première dans le genre grammatical et métaphysique, et la seconde dans le genre oratoire et de pratique, mais que celle-ci est la seule vraiment naturelle; parce que dans toute langue c'est toujours pour quelque intérêt que l'on parle. Ainsi toute la différence qui subsiste entre la pensée de M. du Marsais et la mienne, est en ce qu'il prétend que l'ordre grammatical, qui est un ordre de faiblesse et de disette, est le seul ordre naturel; et que l'ordre oratoire, qui est un ordre d'abondance et de liberté, est une chimère hors de la nature. Je pense au contraire que l'ordre oratoire est si peu une chimère, que les Latins et les Grecs n'en ont point connu d'autre, heureusement pour eux; et qu'en observant leur marche, nous pourrons nous faire des règles très-utiles pour approcher d'eux, et les imiter jusqu'à un certain point.

M. du Marsais conclut, dans ses principes, qu'il *ne peut y avoir d'inversion que par rapport à la construction simple, lorsque l'ordre* spéculatif *n'est pas suivi*. Je pense au contraire qu'il y en a une infiniment plus importante, à

laquelle nos grammairiens n'ont point fait assez d'attention, et qui méritait plus que l'autre d'être étudiée et approfondie, au moins par les orateurs et les philosophes ; puisque c'est elle qui éloigne de la perfection de l'éloquence, les langues qui y sont assujetties par la structure de leurs mots, et par l'embarras des auxiliaires trop multipliés.

CHAPITRE IV.

Conséquences de la doctrine précédente par rapport à la manière de traduire.

Il n'y a que ceux qui n'ont jamais essayé de traduire les auteurs anciens, qui puissent douter combien cette entreprise est difficile. Quand on a l'expérience, on sait qu'il faut souvent plus de temps, de peine, d'application pour bien copier un beau tableau, qu'il n'en a fallu pour le faire.

J'ai observé cependant qu'il y avait des moyens pour diminuer la difficulté. J'allais en tracer les moyens, quand, à propos de gallicisme et de latinisme, il me fallut faire des recherches sur le génie de la langue française et de la langue latine. Parmi les réflexions que je fis, il me vint un doute sur l'inversion. On a pu voir par tout ce qui précède, ce que ce doute a produit. La question sur l'inversion, d'incidente qu'elle était, est devenue un principe fondamental, d'où j'ai vu sortir toutes les règles que je vais essayer de tracer sur la manière de traduire. Je suis donc ici rendu au premier objet que je m'étais proposé.

Quand on traduit, la grande difficulté n'est point d'entendre la pensée de l'auteur : on y arrive communément avec le secours des bonnes éditions, des commentaires, et surtout en examinant la liaison des pensées. Mais quand il s'agit de représenter dans une autre langue les choses, les pensées, les expressions, les tours, le ton général de l'ouvrage, les tours particuliers du style, dans les poëtes, les orateurs, les historiens : les choses, telles qu'elles sont, sans rien ajouter, ni retrancher, ni déplacer : les pensées, dans leurs couleurs, leurs degrés, leurs nuances : les tours, qui donnent le feu, l'esprit, la vie au discours : les expressions, naturelles, figurées, fortes, riches, gracieuses, délicates, etc. et le tout, d'après un modèle qui commande durement, et qui veut qu'on lui obéisse d'un air aisé ; il est évident qu'il faut, sinon autant de génie, du moins autant de goût, pour bien traduire, que pour composer. Peut-être même en faut-il davantage.

L'auteur, conduit par son génie toujours libre, et par sa matière qui lui présente des idées qu'il peut accepter ou rejeter à son gré, est maître absolu de ses pensées et de ses expressions. Il peut abandonner ce qu'il ne peut rendre. Le traducteur n'est maître de rien ; il est obligé de se plier à toutes les variations de son auteur avec une souplesse infinie. Qu'on en juge par la variété des tons qui se trouvent dans un même sujet, et à plus forte raison dans un même genre. Dans un même sujet, dont les parties sont concertées et mises dans une juste harmonie, on voit le style qui s'élève et s'abaisse, s'adoucit et se fortifie, se resserre et s'étend, sans cependant sortir de l'unité de son caractère fondamental. Térence depuis un bout jusqu'à l'autre a un style qui convient à la Comé-

die, qui est toujours simple et fin. Cependant les degrés en sont différents dans la bouche de Simon, de Dave, de Sostrate, de Pamphile, de Mysis; ils sont différents quand ces acteurs sont tranquilles ou émus, dans une passion ou dans une autre. Pour aller plus loin encore, le style épistolaire doit être simple : il faut écrire, dit-on, une lettre comme l'on parle (supposé cependant qu'on parle bien). Depuis *Maître Olivier* jusqu'au Roi, il y a bien des degrés de conditions, variés par les talents, l'éducation, la naissance, la fortune. Il y a autant de styles simples qui y répondent. L'un ne doit point être mis à la place de l'autre. On ne peut le faire sans blesser le bon goût, le décent. Voilà pour ceux à qui on écrit. Mais celui qui écrit se doit aussi quelque chose à lui-même. Les rapports de sa personne, de son âge, de sa place, de ce qu'il a été, de ce qu'il a fait, de ce qu'il espère, de ce qu'il craint, lui marquent des degrés, qu'il saisit dans le point juste, s'il a le goût exquis. Pour rendre tous ces degrés, il faut d'abord les avoir sentis ; ensuite maîtriser à son gré la langue qu'on veut enrichir des dépouilles étrangères. Les langues fortes brisent les grâces, en les transportant ; les langues faibles énervent la force. Quelle idée ne doit-on point avoir d'une traduction faite avec succès !

La première chose nécessaire au traducteur est de savoir à fond quel est le génie des deux langues qu'il veut manier. Il peut le savoir par une sorte de sentiment confus qui résulte de la grande habitude qu'on a d'une langue. Mais serait-il inutile de jeter quelque lumière sur la route du sentiment, et de lui donner quelques moyens de s'assurer s'il ne s'égare point ?

Il n'y a guère que les commençants, ou ceux

qui ne savent qu'imparfaitement leur langue, qui soient embarrassés de trouver les mots qui répondent à ceux qu'ils veulent traduire. Faute de pouvoir trouver les mots simples, qui existent, ils ont recours à des périphrases qui sont lâches, et qu'ils ne savent racheter par aucune compensation. Nous leur dirons d'étudier d'abord et de bien apprendre leur propre langue; après quoi ils ne seront plus embarrassés que des constructions; embarras qui leur sera commun avec ceux qui ont le plus d'habitude et d'usage, et qu'ils pourront diminuer en suivant les idées que nous allons développer.

La langue latine et la langue française ont un fond qui leur est commun, et des propriétés qui leur sont particulières : ce sont ces propriétés qui fondent ce qu'on appelle latinisme et gallicisme.

Le latinisme dans une composition française, le gallicisme dans une composition latine, ne peuvent avoir lieu que lorsqu'on emploie un mot, un régime, une construction propre à l'une des deux langues, et étrangère à l'autre.

Il y a latinisme de mots en français quand on dit *la fortune des armes : la molle arène.* En français on dit *le sort des armes. Arène* ne signifie qu'en latin le sable d'une rivière : en français c'est un terme d'antiquité, qui signifie la partie de l'amphithéâtre où les gladiateurs combattaient chez les Romains. Il y aurait gallicisme en latin, si l'on disait *vivacitas ingenii* pour *vivacité d'esprit*, parce qu'en latin *vivacitas* signifie une quantité naturelle qui fait vivre longtemps une plante ou un animal. Ainsi le latinisme et le gallicisme des mots font une espèce de barbarisme.

Il y a latinisme de régime dans une phrase

française quand on y emploie un régime latin. La Fontaine a dit, en parlant du chêne : *celui de qui la tête au ciel était voisine* : on dit en latin *vicinum cœlo caput*, mais en français on dit *voisin du ciel. La Bellette aux oiseaux ennemie* : en français on dit, *ennemi des. J'admirais si Mathan*, etc. en français *admirer* est actif, il ne se prend neutralement qu'en latin. De même si on disait en latin, *Petrus laborat pro lucrari suam vitam*, on ferait un gallicisme, non-seulement de mots, mais de régime ; parce que non-seulement les mots seraient pris dans un sens qui n'est point latin, mais qu'ils seraient régis par une règle de syntaxe qui n'est point chez les Latins. Cette espèce de latinisme et de gallicisme approche du solécisme.

Enfin il y a latinisme et gallicisme de construction, quand en français on emploie des constructions qui sont propres au latin et étrangères au français, ou qu'en latin on emploie des constructions propres au français et étrangères au latin. C'est de cette espèce de latinisme et de gallicisme dont il est question ici.

Quand nous traduisons du français en latin, nous employons souvent des constructions françaises sans scrupule ; et au contraire, quand nous traduisons du latin en français, la crainte que nous avons de porter dans la langue française les constructions latines, nous fait prendre tellement le contre-pied de l'arrangement latin, que le plus souvent nous ne sommes satisfaits de notre construction, que quand on ne retrouve aucune idée à la même place qu'elle occupait dans la phrase latine.

Si cependant il est vrai que notre langue ne s'écarte de la construction latine que quand elle y est forcée, soit pour la vérité du sens, soit

pour la netteté, soit pour l'harmonie ; il suit que nous devons nous remettre dans le même ordre que les Latins, toutes les fois que nous n'avons pas une de ces trois raisons ; et par conséquent que toutes les constructions, qui n'étant fondées que sur l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle, ne trouvent dans les mots de l'autre langue aucun obstacle réel qui leur fasse prendre un autre tour, doivent être conservées ; et que ce ne sera que dans les cas opposés qu'on sera obligé de changer les constructions, sous peine de faire un gallicisme, si on écrit en latin, ou un latinisme, si on écrit en français.

Il suit de là que le premier principe de la traduction est : « Qu'il faut employer les tours « qui sont dans l'auteur, quand les deux lan- « gues s'y prêtent également ».

S'il y a dans Térence, *accipit benè* ; pourquoi ne traduirait-on pas, *c'est un homme qui reçoit bien* ? S'il y a *hoc mihi incommodat*, pourquoi ne dirait-t-on pas, *cela m'incommode* ?

Egredere ex urbe, Catilina ; *libera Republicam metu* : « Sortez de la ville, Catilina ; délivrez la République de sa crainte ».

Rarissimâ moderatione maluit videri bonos invenisse, quam fecisse. C'est Tacite qui parle de la retenue d'Agricola par rapport aux soldats qu'on lui avait donnés à commander : « Par une « très-rare modération, il aima mieux paraître « les avoir trouvés, que remis dans leur de- « voir ».

Il en est de même des poëtes :

His ego nec metas rerum nec tempora pono :
Imperium sine fine dedi.

« Pour ceux-ci, je ne limite ni la puissance

« ni les temps ; l'empire que je leur ai donné « est sans borne ».

Credita res : capitque dolis lacrymisque coactis
Quos neque Tydides nec Larissæus Achilles,
Non anni domuere decem, non mille carinæ.

« On le crut : et on vit prendre, par une ruse « et par des larmes forcées, ceux que ni les fils « de Tydée, ni le héros de Larissa, ni dix an- « nées de guerre n'avaient pu dompter avec « mille vaisseaux ».

Il est inutile de pousser plus loin ce détail. Tirons de ce principe des conséquences qui seront autant de règles de l'art de traduire. Il suit de là,

I. Qu'on ne doit point toucher à l'ordre des choses, soit faits, soit raisonnements, puisque cet ordre est le même dans toutes les langues, et qu'il tient à la nature de l'homme, plutôt qu'au génie particulier des nations.

II. Qu'on doit conserver aussi l'ordre des idées, ou du moins celui des membres. Il y a eu une raison, quelque fine qu'elle soit à observer, qui a déterminé l'auteur à prendre un arrangement plutôt qu'un autre. Peut-être que ç'a été l'harmonie ; mais quelquefois aussi c'est l'énergie. Cicéron avait dit : *Neque potest is exercitum continere imperator, qui seipsum non continet.* M. Fléchier, qui a traduit cette pensée en orateur, n'ayant pu conserver l'ordre des idées, a au moins conservé l'ordre des membres ; il a dit : « Quelle discipline peut établir dans son « camp celui qui ne peut régler sa conduite » ? Que serait-ce s'il eût mis : *Un Général qui ne règle point sa conduite, ne peut régler une armée ?* C'est le même sens, mais ce n'est plus le même feu, parce que ce n'est plus le même ordre.

D'un autre côté, s'il eût traduit : *Un Général ne peut régler une armée*, qui *ne peut se régler lui-même*; il eût fait un latinisme. Ainsi l'exemple de M. Fléchier nous donne une double leçon.

III. Qu'on doit conserver les périodes, quelque longues qu'elles soient, parce qu'une période n'est qu'une pensée composée de plusieurs autres pensées qui se lient entre elles par des rapports intrinseques ; et que cette liaison est la vie de ces pensées, et l'objet principal de celui qui parle. *Utens eorum sententiis et earum figuris* (1). Dans une période les différents membres sont comme des pendants qui se regardent, et dont les rapports font harmonie. Si on coupe les phrases, on aura les pensées ; mais on les aura sans les rapports de principe ou de conséquence, de preuve, de comparaison, qu'elles avaient dans la période, et qui en faisaient la couleur. Il y a des moyens de concilier tout : les périodes, quoique suspendues dans leurs différents membres, ont cependant des repos où le sens est presque fini, et qui donnent à l'esprit le relâche dont il a besoin. En voici un exemple tiré de l'oraison de Cicéron pour le poëte Archias : *Sed ne cui vestrûm mirum esse videatur, me in quæstione legitimâ, et in judicio publico, cùm res agatur apud Prætorem populi Romani lectissimum virum, et apud serenissimos Judices, tanto conventu hominum, ac frequentiâ, hoc uti genere dicendi, quod non modò à consuetudine judiciorum, verùm etiam à forensi sermone abhorreat : quæso à vobis, ut in hâc causâ mihi detis hanc veniam, accommodatam huic reo, vobis, quemadmodum spero, non molestam ; ut me, pro summo poëtâ, atque eruditissimo homine dicen-*

(1) Cic. de Opt. Gen. Or. 7.

tem, hoc concursu hominum litteratissimorum; hâc vestrâ humanitate, hoc denique Prætore exercente judicium, patiamini de studiis humanitatis ac litterarum paulò loqui liberiùs : et in ejusmodi personâ, quæ propter otium ac studium minimè in judiciis periculisque tractata est, uti propè novo quodam et inusitato genere dicendi. On peut traduire cette période sans la couper : « Mais comme l'affaire que je plaide, « est une question de droit, une cause publi- « que, qui est portée au tribunal du préteur « du peuple Romain, et devant les juges les « plus austères; et que cependant j'ai dessein « de la traiter d'une manière qui paraîtra peu « conforme à l'usage du barreau : j'ai, mes- « sieurs, à vous demander une grâce, que vous « ne pouvez me refuser, eu égard à la condi- « tion de celui que je défends, et dont j'espère « que vous ne vous repentirez pas vous-mêmes : « c'est qu'ayant à parler pour un poëte célèbre, « pour un savant, en présence de tant de gens « de lettres; devant des juges si polis, et un « préteur si éclairé, vous me permettiez de « m'étendre avec quelque liberté sur le mérite « des lettres : et que, comme je représente un « homme qui est étranger dans les affaires, et « qui ne connaît que l'étude et les livres, vous « trouviez bon que je m'exprime moi-même « d'une manière nouvelle, et qui pourra paraî- « tre étrangère dans le barreau ». Cette phrase est d'une longueur extrême; cependant, moyennant les repos qu'on y a pratiqués, l'esprit la suit sans peine jusqu'au bout. Si on la coupait, les membres cesseraient d'avoir les mêmes regards; et le traducteur serait infidelle. Il y a néanmoins des cas où on peut couper les phrases trop longues; mais alors celles qu'on détache

ne

ne sont liées qu'extérieurement et artificiellement : ce ne sont point proprement des membres de périodes.

IV. Qu'on doit conserver toutes les conjonctions. Elles sont comme les articulations des membres. On ne doit en changer ni le sens, ni la place. S'il y a des occasions où on puisse les omettre, ce ne sera que lorsque l'esprit pourra s'en passer aisément, et que se portant de lui-même d'une phrase à une autre, la conjonction exprimée ne ferait que l'arrêter, sans le servir.

V. Que tous les adverbes doivent être placés à côté du verbe, avant ou après, selon que l'harmonie le demande, ou l'énergie : c'est toujours sur ces deux principes que leur place se règle chez les Latins.

VI. Que les phrases symétriques seront rendues avec leur symétrie ou en équivalent. La symétrie dans le discours est un rapport de plusieurs idées, ou de plusieurs expressions. La symétrie des expressions peut consister dans les sons, dans la quantité des syllabes, dans la terminaison ou la longueur des mots, dans l'arrangement des membres. Voici une phrase de Salluste qui a toutes ces espèces de symétrie ; *Animi imperio, corporis servitio magis utimur.* « Nous nous servons de l'esprit pour commander, du corps pour obéir ». Ou si l'on veut : en nous l'esprit commande, le corps obéit. Et Cicéron, en parlant de M. Marcellus, à qui Catilina avait demandé de loger chez lui : *Quem tu videlicet, et ad custodiendum te diligentissimum, et ad suspicandum sagacissimum, et ad vindicandum fortissimum fore putasti.* « Vous « comptiez sans doute, qu'il ne manquait ni de « vigilance pour vous garder, ni d'adresse pour

« découvrir vos desseins, ni de courage pour « les arrêter ». Si on ne peut rendre son pour son, substantif, verbe, adverbe, adjectif, comme ils sont dans le texte, il faut au moins s'acquitter par une autre sorte de symétrie.

VII. Que les pensées brillantes, pour conserver le même degré de lumière, doivent avoir à-peu-près la même étendue dans les mots; sans quoi on ternit, ou on augmente leur éclat; ce qui n'est nullement permis.

VIII. Qu'il faut conserver les figures de pensées; parce que les pensées sont les mêmes dans tous les esprits : elles peuvent y prendre partout le même arrangement; ainsi on rend les interrogations, les subjections, les ante-occupations, etc.

Pour ce qui est des figures de mots, telles que sont les métaphores, les répétitions, les chutes de noms ou de verbes; ordinairement on peut les remplacer par des équivalents : par exemple, Cicéron dit d'un décret de Verrès, qu'il n'était point *trabali clavo fixum*; nous pouvons dire : il n'était point tellement *cimenté* que, etc. Si ces figures ne peuvent se transporter, ou se remplacer par des échanges, il faut alors reprendre l'expression naturelle, et tâcher de porter la figure sur quelque autre idée qui en soit plus susceptible, afin que la phrase traduite, prise dans sa totalité, ne perde rien des richesses qu'elle avait dans l'original.

IX. Que les proverbes, qui sont des maximes populaires, et qui ne font presque qu'un mot, doivent être rendus par d'autres proverbes. Comme ils ne portent que sur des choses dont l'usage revient souvent dans la société, tous les peuples en ont beaucoup de communs, si ce n'est pour l'expression, au moins pour

le sens : ainsi on peut presque toujours les rendre. Madame Dacier l'a fait fort heureusement dans sa traduction de Térence.

X. Que toute paraphrase est vicieuse. Ce n'est plus traduire, c'est commenter. Cependant quand il n'y a pas d'autres moyens pour faire connaître le sens, la nécessité sert d'excuse au traducteur; c'est à l'une des deux langues qu'il faut s'en prendre.

XI. Enfin il faut entièrement abandonner la manière du texte qu'on traduit, quand le sens l'exige pour la clarté, ou le sentiment pour la vivacité, ou l'harmonie pour l'agrément. Cette conséquence devient un second principe, qui est comme le revers du premier.

Les idées peuvent, sans cesser d'être les mêmes, se présenter sous différentes formes, et se composer ou se décomposer dans les mots dont on se sert pour les exprimer. Elles peuvent se présenter en verbe, en adjectif, en substantif, en adverbe. Le traducteur a ces quatre voies pour se tirer d'embarras. Qu'il prenne la balance, qu'il pèse les expressions de part et d'autre, qu'il les mette en équilibre de toutes manières; on lui pardonnera les métamorphoses, pourvu qu'il conserve à la pensée le même corps et la même vie. Il ne fera que ce que fait le voyageur, qui pour sa commodité donne tantôt une pièce d'or pour plusieurs pièces d'argent, tantôt plusieurs pièces d'argent pour une d'or.

Qu'on dise en latin *aspirante fortunâ*, on n'exigera point du traducteur qu'il mette, *la fortune le secondant :* on lui permettra de dire, *avec* ou *par le secours de la fortune :* il changera le participe en substantif.

S'il a *fieri solet*, le verbe se changera en

adverbe et rejettera ailleurs ses propriétés de verbe, *il arrive ordinairement.*

Itineri paratus et prœlio : *prêt à la marche et au combat.* Cette traduction n'est point assez française ; changeons les substantifs en verbes, *prêt à marcher et à combattre.*

Quelquefois l'adjectif se changera en verbes, *ad omne fortunæ munus subsistite pavidi, et suspiciosi ;* « quand la fortune vous présente ses « faveurs, défiez-vous, soyez sur vos gardes ».

Voilà des moyens qui sont très-simples : j'ose assurer qu'ils ne manqueront jamais de produire leur effet, et d'ouvrir au traducteur embarrassé, une issue qu'il cherche quelquefois longtemps et inutilement, quand il n'est guidé que par l'instinct.

Le sens n'exige que la moindre partie des dérangements, et les plus faciles, ceux qu'il y a à faire entre les mots régissants et les régis. Nous en avons assez parlé dans les chapitres précédents. Ces dérangements consistent à mettre dans le français le régime de l'actif après le verbe : *bellum intulit, il a porté la guerre ;* à mettre après le substantif, en français, un adjectif qui s'est trouvé avant lui, en latin : *furens bellua, bête furieuse ;* car *furieuse bête* n'aurait pas le même sens : à mettre après le substantif régissant, le substantif régi qui était avant lui en latin ; *urbis magnitudo, la grandeur de la ville ;* parce qu'il est d'usage de suivre toujours cet ordre dans la prose française, laquelle a eu droit d'admettre ou d'exclure à son gré les inversions qui semblent n'être que d'agrément, et du nombre desquelles est celle qui place le substantif régi avant le substantif régissant. Tels sont, à-peu-près, les dérangements qu'exige le sens pour la clarté et la vérité.

La vivacité du sentiment cause beaucoup plus d'embarras au traducteur. Elle a différents degrés : tantôt c'est un feu qui brûle et qui éblouit ; tantôt c'est une lumière douce qui égaye et ne fatigue point. Elle est entre deux excès, le lâche, et le brusque : l'un énerve les pensées, qu'il détrempe trop ; l'autre les suffoque, en voulant les serrer. Quand les signes sont clairs, moins il y en a, plus ils sont vifs.

Les Français, dit-on, sont plus vifs que les Latins. Quand ils traduisent, ils ne doivent pas l'être plus qu'eux. Heureux encore s'ils peuvent l'être autant qu'eux ! Ceux-ci n'avaient ni particules dans leurs noms, ni auxiliaires dans leurs verbes ; ils étaient lestes pour courir dans la carrière. Les auxiliaires sont pour nous ce que les valets et les bagages sont pour une armée : les Latins les appellaient, *impedimenta*, des empêchements.

Pour nous en décharger en partie, nous prenons les infinitifs plutôt que les autres modes, les participes, sur tout ceux du présent actif. Nous évitons les passifs, les superlatifs, certaines conjonctions qui alongent. Nous retranchons les prénoms des noms propres latins ; nous abrégeons les éloges qui y tiennent ordinairement ; nous glissons des phrases coupé s, etc.

Une grande partie de la vivacité du discours vient de la place qu'on fait occuper aux idées principales. Il y a dans chaque phrase deux places d'honneur : le commencement, qui frappe d'abord l'esprit : les Latins le donnaient à l'objet ; et la fin qui achève le sens, et est suivie d'un repos, qui donne le temps de réfléchir : les Latins le donnaient au verbe. Le milieu se remplit avec les choses communes,

qui peuvent se confondre sans risque, et qu'il suffit d'appercevoir en gros. Pour nous accommoder à la constitution de nos noms, qui ne permet pas toujours qu'il soit à la tête, le traducteur peut changer l'actif en passif : *Patrem amat filius*, le père est aimé de son fils.

La suspension sert beaucoup à la vivacité. Nous pouvons la produire en attachant au nominatif du verbe ce que les Latins attachaient au régime; ou, quand la phrase est d'une certaine étendue, en prenant le passif plutôt que l'actif; parce que, comme nous l'avons dit, notre passif admet le même ordre des idées que l'actif latin.

Tous ces moyens concourent également à l'harmonie, dont la plus grande partie est dans la clarté et la chaleur du discours. Une phrase qui présente avec netteté un beau sens, plaît toujours à l'oreille. Celle-ci n'est mécontente que quand on lui offre des sons vides, ou trop chargés d'idées, ou mal assortis. Car nous ne parlons point de l'harmonie qui est dans la beauté des sons; le traducteur ne peut employer les sons que tels qu'il les a dans sa langue.

Il y a dans toutes les langues des manières de parler qui ne peuvent se traduire, comme celle-ci de La Fontaine :

Sixte en disait autant quand on le fit saint Père....
Un citoyen du Mans, chapon de son métier....

Nous ne prétendons point que nos observations puissent être en pareil cas de la moindre utilité. Il y a aussi certaines choses attachées au goût, aux mœurs des peuples, qui ne peuvent se transporter : par exemple, les Latins étaient beaucoup plus libres que nous dans leur langue. Ils avaient des mots qui étaient chez eux du

hon ton et qui chez nous paraissent bas, *un bouvier*, *une vache*. Il ne faudrait qu'un de ces mots pour enlaidir un ouvrage de goût. Il semble que quand on traduit ces endroits, il faudrait prendre un tour plus délicat. Dira-t-on, « Rufillus sent les parfums, et Gorgolius « le bouc » ; *pastillos Rufillus olet*; *Gorgonius hircum*? Il le faudra bien : car ce n'est point traduire que de dire, *Rufillus est parfumé*, *Gorgonius a besoin de l'être*. Mais comment s'y prendre pour traduire la polissonnerie de Priape : *Pepedi diffissâ nate*?

CHAPITRE V.

Quelques règles particulières de traduction pour les différents genres.

A ces principes, communs à tous les genres d'ouvrages qu'on traduit, on peut en ajouter d'autres qui ne conviennent qu'aux espèces particulières : ces espèces peuvent se réduire à trois : à l'histoire, à l'oraison, à la poésie.

I. Quand on traduit un historien, ce n'est point assez de s'attacher au génie de l'histoire; il faut encore suivre, autant qu'il est possible, le génie de l'auteur; sans quoi, *tout a l'humeur gasconne*, *en un* traducteur *Gascon*. Salluste est serré, concis, toujours élégant, mais d'une élégance qui a quelque chose de mâle et de vigoureux. Tite-Live est serré aussi, il est élégant, il est vigoureux; mais il n'a point la même sorte de précision que Salluste. Ses phrases sont remplies de propositions incidentes, qui se lient, s'entrelacent, et forment des périodes plus longues, de plus grandes masses

d'idées, qu'il faut embrasser à la fois. Tacite est sombre, profond, quelquefois énigmatique, plein de réflexions et de philosophie. Son style est riche, fier, nerveux. Quelle différence, si on le compare avec celui de Quinte-Curce, ou de Cornélius Népos? Ici tout est clair, gracieux, élégant, fleuri, tout est fait pour plaire en même temps qu'il instruit. Quelle différence encore, si on met à côté de lui les Commentaires de César, où tout est simple et parfait par sa seule simplicité? César est un témoin qui dépose : Quint-Curce, un Rhéteur ingénieux qui peint : Cornélius Népos, un homme du monde qui écrit. Tacite et Tite-Live, sont tous deux philosophes, tous deux historiens; mais le premier semble donner plus à la philosophie, et le second plus à l'histoire. Salluste est un homme d'état, nourri de principes républicains : sans faste, sans appareil, il a plus de nerf que de chair; tout semble lui venir de la nature. Si le traducteur n'a pas soin de rendre tous les caractères, il parodie plutôt qu'il ne traduit.

II. L'oraison doit toujours marcher avec dignité. Tout doit y être tourné vers la persuation. Il faut développer les idées, leur donner une certaine étendue susceptible de nombre et d'harmonie, et capable de porter l'action de l'orateur. Le traducteur doit se placer dans ce point de vue; l'oreille doit le guider, là plus qu'en tout autre genre; et toutes les règles particulières que nous avons données ci-dessus, doivent être subordonnées à celle-ci. Il faut que dans la traduction on entende le ton soutenu de l'orateur; qu'on voie le germe de ses gestes et de son action.

Dans l'histoire, il faut présenter les faits

avec le ton convenable : dans l'oraison, il faut présenter l'âme, la verve, la marche plus ou moins hardie de quelqu'un qui va à la persuasion : dans la poésie, il faut joindre à ce feu les traits et les images.

III. Je distingue ici deux sortes de traductions : la première est celle qui rend un auteur dans une telle perfection qu'elle puisse en tenir lieu, à-peu-près comme une copie de tableau, faite d'une excellente main, tient lieu de l'original. La seconde n'est point faite pour tenir lieu de l'auteur, mais pour aider seulement à en comprendre le sens ; pour préparer les voies à l'intelligence du lecteur. Ce sera à-peu-près une estampe.

On convient que la première sorte de traduction est impossible pour les poëtes ; soit qu'on l'essaye en vers, ou en prose. La prose ne peut rendre ni le nombre, ni les mesures, ni l'harmonie, qui font une des grandes beautés de la poésie. Et si on tente la traduction en vers, supposé qu'on restitue le nombre, les mesures, l'harmonie, on altère les pensées, les expressions, les tons. On traduit bien une épigramme de Martial, parce que dès qu'on a trouvé un vers heureux pour rendre la pointe, on se donne libre carrière sur le reste. Mais s'il s'agit de rendre les discours entiers de Didon, de descendre aux enfers avec Enée ; quel poëte traducteur oserait promettre de rendre tous les traits des tableaux de Virgile ? Il peindra des monstres, des ombres, des lieux d'horreur, à-peu-près de même qu'un peintre qui fait un mauvais portrait. Celui-ci peint toujours un homme, mais il ne peint point l'homme qu'on lui demande ; le fils ne reconnaît point son père, ni l'ami son ami. Il en peindrait les traits,

ce ne serait rien encore, s'il n'en rendait l'âme; l'air, la vie, qui sont le point de perfection dans les tableaux, et qui se trouvent le plus souvent dans des finesses imperceptibles, dans des repos placés avec art, dans certains passages légers, dans des teintes, qu'on n'attrape que par hasard. On rendra de même par un heureux hasard, deux, trois, quatre vers, mais tout le reste sera défiguré et entièrement méconnaissable.

Il n'en est pas de la poésie, comme de la peinture, dans cette matière : celle-ci a beaucoup d'avantages. Le peintre copiste a les mêmes couleurs spécifiques que le peintre original; il ne lui faut que des yeux intelligents, et une bonne main. Mais quand on supposerait l'un et l'autre au poëte traducteur, il ne tient rien encore. Les mots de sa langue résistent d'abord de toutes manières par leurs syllabes, par leurs sons, par la construction qu'ils exigent. L'oreille se plaint, la rime est quinteuse, la mesure est toujours trop grande, ou trop petite pour la pensée. Cela est vrai par rapport à toutes les langues : il n'y a que du plus ou du moins.

Virgile a voulu imiter plusieurs fois Homère et Pindare. Tout Virgile qu'il était, il leur a presque toujours laissé ce qu'ils avaient de mieux. C'est Aulugelle qui le dit, et qui le prouve par des exemples. On sait le mot de Virgile qui disait, qu'il était plus difficile d'emprunter un vers à Homère, que de prendre à Hercule sa massue. Qu'aurait-il dit, si on lui eût proposé de le traduire d'un bout à l'autre ? Il y a des Virgiles de nos jours qui ont eu plus de courage, ou plus de force, que ceux d'autrefois. Ils ont osé lutter contre une armée d'Hercules, et mettre en vers toute l'Iliade,

avec un succès qui peut apparemment dispenser les amateurs de la poésie, d'aller chercher ce poëte dans sa langue naturelle.

Si on ne peut traduire parfaitement les poëtes, en vers, il y a une manière de le faire en prose, du moins avec quelque succès. Le ton poétique, qui fait le principal caractère du vers, peut se rendre assez bien, pourvu qu'on s'attache à trois points.

1.° A rendre les idées telles qu'elles sont, poids pour poids, s'il est possible; on tâche du moins d'approcher de l'équivalent. De-là dépend une partie de la fidélité et de l'exactitude du traducteur.

2° A laisser les idées, si on le peut, du moins les propositions et les phrases partielles, à leurs places. Rien n'oblige absolument un traducteur de déplacer les propositions. C'est le même ordre dans toutes les langues, parce que cet ordre ne tient qu'à la raison et à l'esprit. De là naît la génération des idées, telle que la donne l'auteur; on suit sa marche, on court, on s'arrête, on se repose avec lui.

3° Enfin il faut tâcher de lier les pensées, de même que l'auteur, de ponctuer comme lui, de rendre période pour période, de ne couper les phrases que quand il les coupe, etc.

Mais cette manière de traduire est impossible... Elle ne l'est nullement. Il est impossible de rendre toujours un mot par un mot, un mot court ou long, sonore ou sourd, lent ou léger, par un autre qui ait absolument le même caractère. Il est impossible de rendre toujours le même feu, la même vivacité, la même figure, parce que chaque langue a ses propriétés. D'où il suit qu'il est impossible de tout rendre, et par conséquent de donner une traduction

qui soit en tout égale à l'original. Mais si par un faux préjugé on s'imagine encore qu'il est impossible de laisser les idées à leurs places, et de les lier comme elles le sont dans l'auteur, que restera-t-il dans une traduction, pour représenter le texte traduit? Le lieu et la liaison des idées ne tiennent point aux langues, elles ne tiennent qu'à l'esprit, au bon sens, au raisonnement. Or l'esprit et le raisonnement ont le même procédé en français qu'en latin.

Mais si l'esprit obéit, la langue résistera : et la traduction sera roide, sèche, froide. Oui, si on prend la règle en rigueur, et qu'on ne se permette jamais de s'en écarter ; mais nous ne la présentons que comme un point de vue, auquel il faut tendre par la ligne la plus droite, ou la moins courbe qu'il est possible. Qui est-ce qui ne serait point charmé d'avoir tout Virgile traduit dans le goût de ce petit morceau tiré de la traduction de l'abbé Des Fontaines ?

Si sine pace tuâ, atque invito numine Troës
Italiam petière, luant peccata, neque illos,
Juveris auxilio ; sin tot responsa secuti,
Quæ superi manesque dabant ; en nunc tua quisquam
Vertere jura potest ? Aut cur nova condere fata ?
Quid repetam exustas Erycino in littore classes ?
Quid tempestatum regem, ventosque furentes
Æoliâ excitos, aut actam nubibus Irim ?

« Si c'est sans votre aveu, et contre vos « ordres que les Troyens ont abordé en Italie, « qu'ils expient leur audace, refusez-leur votre « appui : mais s'ils ont été conduits par tant « d'oracles, s'ils ont obéi au ciel et aux enfers, « comment ose-t-on aujourd'hui enfreindre vos « lois et changer les destins? Rappellerai-je

« l'embrasement de nos vaisseaux sur le ri-
« vage d'Eryx? Parlerai-je du roi des tempêtes
« sollicité, des vents déchaînés dans l'Eolie,
« de tant de voyages d'Iris sur la terre » ? Si on peut être fidelle à l'ordre et à la liaison dans les vers, à plus forte raison pourra-t-on l'être dans la prose.

Mais c'est une attention et un effort prodigieux.

Il est vrai qu'on ne traduira point en gros et à l'étourdi; on comptera les pièces, on les pesera toutes l'une après l'autre. L'effort ne sera pourtant pas si grand qu'on le pense. Il ne s'agit que de se laisser mener comme par la main, et de suivre la nature qui guidait l'auteur dans la composition. Si le texte présente un tour qu'on puisse adopter, on l'adopte par préférence à tout autre; s'il résiste, on tente une des voies que nous avons indiquées ci-dessus; s'il résiste encore, ce qui arrivera très-rarement, alors on prend conseil des circonstances; et si on ne réussit point, la difficulté même sert à justifier le traducteur.

CHAPITRE VI.

Des variations de la construction française en prose.

Il ne s'agit plus ici de comparer la construction française avec la latine, mais d'examiner les variations de la construction française elle-même, et de voir en quoi elles consistent et à quoi elles se réduisent.

La langue française ne souffre point de dérangement, ou ce qui est le même, n'admet

point d'inversions, au moins dans la prose.

Non-seulement on a donné cette proposition comme un principe; mais on a prétendu en tirer des conséquences à notre gloire. C'est pour cela, a-t-on dit, que nous avons l'avantage d'être plus naturels, plus simples, plus clairs, dans nos discours, que la plupart des autres nations: c'est un caractère marqué de notre langue que les autres n'ont point.

Il s'ensuivrait de là, pour le dire en passant, que notre langue tirerait un avantage réel de l'inflexibilité de ses noms, et de la faiblesse de ses verbes, et qu'elle serait plus parfaite que la latine ou la grecque; car la perfection de toute langue consiste dans la clarté jointe à la justesse. Mais je demande à ceux qui raisonnent ainsi, s'ils croient que les Latins ne trouvaient pas leur langue naturelle, simple, claire. Tous les hommes veulent ces trois qualités dans le langage. Où sont ceux qui aiment le forcé, l'entortillé, l'obscur? Nous nous faisons juges du fond sans pouvoir juger des pièces. Notre langue nous paraît la plus claire de toutes les langues; cela n'est pas étonnant: c'est celle que nous savons le mieux: elle est née avec nous et nous avec elle; elle est comme une partie de nous-mêmes. Serait-il possible que nous ne la trouvassions pas la plus aisée, la plus flexible, la plus claire de toutes les langues, puisque c'est celle qui nous obéit, et que nous entendons le mieux? Comment les Latins pouvaient-ils se retrouver au milieu de ces longues périodes de Cicéron qui ne finissent point? Les Latins feraient surement la même question, s'ils se trouvaient enveloppés dans certaines phrases de Bourdalone et de Fléchier, et qu'on les supposât dans le même cas où

nous sommes par rapport à eux. Nous leur dirions alors que nous entendons tous nos mots parfaitement, sans nul effort, et que nos tours nous sont familiers. Et si après cette réponse, ils nous disaient que le caractère marqué de leur langue est la clarté et l'aisance, nous ne manquerions pas de les trouver au moins singuliers. Mais laissons la conséquence, et revenons au prétendu principe. Notre langue n'a point d'inversions dans la prose : ouvrons les livres.

Voici ce que je trouve dans Fléchier, à la première page qui s'est présentée :

« La valeur n'est qu'une force aveugle et « impétueuse, qui se trouble et se précipite, « si elle n'est éclairée et conduite par la pro- « bité et par la prudence ; et le capitaine n'est « pas accompli, s'il ne renferme en soi l'homme « de bien et l'homme sage. Quelle discipline « peut établir dans son camp celui qui ne peut « régler ni son esprit ni sa conduite ? Et com- « ment saura calmer ou émouvoir, selon ses « desseins, dans une armée, tant de passions « différentes, celui qui ne sera pas maître des « siennes » ?

La première phrase est à-peu-près dans l'ordre français ; car je ne parle point de ces deux phrases incidentes, *qui* se *trouble*, *et qui* se *précipite*, quoique les deux régimes, placés comme ils le sont, soient de véritables inversions, puisqu'ils sont avant le verbe qui les régit ; ni de la conjonction *si* qui semble transposée, et qui devait être à la tête de la période, avec la phrase qu'elle amène. C'est le même tour dans la seconde : *Le capitaine n'est point accompli, s'il ne renferme en soi l'homme de bien.* Pour ôter toute apparence

d'inversion, il eût fallu dire : *Si le capitaine ne renferme en soi l'homme de bien, il n'est pas accompli.*

Mais l'inversion est évidente dans les deux autres phrases. Il ne s'agit pour le montrer que de les rétablir dans leur construction naturelle. *Celui qui ne sait régler ni son esprit ni sa conduite, peut-il établir la discipline dans un camp?*

Il en est de même de la suivante : *Et comment celui qui ne sera pas maître de ses passions, saura-t-il calmer ou émouvoir, selon ses desseins, dans une armée, tant de passions différentes?* Cette marche est conforme à nos règles : mais ce n'est point celle de l'orateur. Il en a renversé l'ordre, il a mis à la fin ce qui est ici au commencement, et au commencement ce qui est à la fin. De quatre phrases, en voilà donc deux où il y a inversion palpable.

Et que deviendrait l'éloquence sans ces inversions? Ne sont-ce pas elles qui donnent de la vie, de l'âme, du nerf au discours; qui le rendent piquant, en offrant d'abord à l'attention ce qui peut attirer l'esprit avec plus de force?

Que deviendraient la vivacité et l'énergie, ces qualités qui consistent non-seulement dans la force et le petit nombre des signes employés, mais encore dans la manière dont on les dispose? Moins l'esprit de celui à qui nous parlons, a d'opérations à faire pour saisir les idées, plus il les saisit vîte. Nous devons donc tâcher que nos signes soient disposés à-peu-près de même que nos idées le sont : c'est presque la base de l'élocution oratoire. Nous le faisons surtout, quand notre imagination

bien allumée, peut s'affranchir des règles méchaniques du langage, pour ne suivre que celle de l'éloquence naturelle. C'est par cette raison que Fléchier a plus d'inversions que Bourdaloue, parce que celui-ci donne tout au raisonnement : que Fléchier lui-même en a plus dans l'oraison funèbre de Madame la Dauphine, que dans celle du président de Lamoignon; et dans celle de M. de Turenne, que dans celle de Madame la Dauphine. Ce sont les sujets qui échauffent les orateurs dans le temps de la composition; et plus le génie est échauffé, moins il y a d'art et de réflexion dans l'arrangement des mots. Tout se fait par enthousiasme, *impetu* : ce qui vaut infiniment mieux que si la raison et les règles s'en fussent mêlées. Quoi de plus froid qu'un discours où les verbes seraient par tout balancés entre les régissants et les régimes? Il faut donc admettre les inversions dans la prose.

Non-seulement il faut les y admettre, il faut tâcher de les y faire entrer toutes les fois que le sens pourra le permettre; et j'ose dire que le style sera chaud, à proportion qu'elles y paraîtront plus fréquemment.

Aussi ceux qui ont le vrai talent, la verve de l'éloquence, n'y manquent-ils jamais. Toutes les fois que les régissants et les régimes sont tellement accompagnés qu'ils ne peuvent être pris l'un pour l'autre, c'est toujours le régime qui précède. Toutes les fois que les phrases incidentes qui pourraient être mises après le verbe peuvent aller avant lui, jamais le vrai orateur n'en laisse échapper l'occasion. Cet arrangement donne de la consistance au discours : il soutient l'attention, et produit une chaîne d'idées qui, se tenant tou-

tes par la main et se trouvant terminées de concert par un repos gracieux, montrent l'éloquence telle qu'elle doit être, c'est-à-dire, telle qu'une reine qui est dans l'abondance, et qui la répand sur ceux qui l'approchent. En voici un exemple frappant tiré de M. Fléchier : « Quand je considère pourtant que les « Chrétiens ne meurent point; qu'ils ne font « que changer de vie; que l'apôtre nous avertit « de ne pas pleurer ceux qui dorment dans le « sommeil de la paix, comme si nous n'avions « point d'espérance; que la foi nous apprend « que l'église du ciel et celle de la terre ne font « qu'un même corps; que nous appartenons « au Seigneur, soit que nous vivions, soit que « nous mourions, parce qu'il s'est acquis par « sa résurrection et par sa vie nouvelle une « domination souveraine sur les morts et sur « les vivants; quand je considère, dis-je, que « celle dont nous regrettons la mort est vivante « en Dieu, puis-je croire que nous l'ayons « perdue » ? Un orateur timide aurait dit : *Puis-je croire que nous ayons perdu celle dont nous regrettons la mort, quand je considère, etc.*

Il n'est donc pas juste d'assurer que la prose n'admet point d'inversions. Voyons si c'est à la poésie qu'en est réservé le droit.

Pour prouver que non, je ne citerai ni Molière, ni Racan, ni Madame Deshoulière, ni plusieurs autres dont les vers sont très-bons, et par conséquent très-poétiques, quoiqu'avec assez peu d'inversions. C'est sur tout, dit-on, dans le haut style qu'est leur règne, quand le poëte tient la foudre. Voyons donc le dieu de nos poëtes, Corneille; c'est chez lui que doit triompher l'inversion poétique, si le ton sublime en a le privilège.

Mânes des grands Bourbons, brillants foudres de guerre,
Qui fûtes et l'exemple et l'effroi de la terre,
Et qu'un climat fécond en glorieux exploits,
Pour le soutien des lis, fit naître de nos Rois,
Ne soyez point jaloux qu'un roi de votre race
Egale tout d'un coup votre plus noble audace.
Vos grands noms dans le sien revivent aujourd'hui :
Toutes les fois qu'il vainc, vous triomphez en lui ;
Et les hautes vertus que de vous il hérite,
Vous donnent votre part aux encens qu'il mérite.

Voilà dix vers du style sublime : je n'y vois qu'une inversion qui soit bien sensible, *que de vous il hérite*, au lieu de dire, *qu'il hérite de vous*. Cette autre, *dans le sien revivent*, est si douce, qu'il faut être averti pour s'en appercevoir.

Cherchons ailleurs encore, et toujours dans les endroits les plus hardis :

Règne : de crime en crime enfin te voilà roi ?
Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi.
Puisse le Ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser cheoir sur vous la peine de mes crimes.
Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie, et que confusion,
Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble ;
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble.

Il n'y a rien de plus vigoureux dans toute la poésie française. Je ne vois dans ces huit vers, qui sont alexandrins, qu'une légère inversion, *tous deux*. Chose singulière ! il se trouve plus d'inversions dans dix lignes de Fléchier, qui était un peu froid, que dans Corneille, qui est brûlant, sur tout dans le dernier endroit que nous avons cité. D'où vient donc le préjugé

qui a fait ôter à la prose française le droit d'inversion pour le donner à la poésie ?

Tout n'est point préjugé. La chose est vraie en partie : mais elle n'est point assez développée.

Il y a deux sortes d'inversions en français : les unes plus sensibles, les autres moins. Celles-ci sont communes à la poésie et à la prose : elles sont oratoires, c'est-à-dire appartenantes à l'éloquence; et on les emploie toutes les fois qu'on en a besoin pour peindre plus vivement avec plus de feu : telles sont celles que nous avons citées de Fléchier, et dont on trouvera des exemples plus fréquents, à proportion que le style sera plus élevé et plus vif. Les autres inversions qui sont plus sensibles, appartiennent principalement à la poésie. La raison de l'une et de l'autre espèce est l'agrément de la suspension, qui est un des plus grands charmes de tout discours. Les premières sont peu sensibles, parce qu'elles sont enveloppées dans des phrases incidentes, qui se mêlant les unes dans les autres, adoucissent par ce mêlange la transposition. Celles de la poésie au contraire sont tranchantes ; et par cette raison elles ont plus d'éclat, parce qu'elles brusquent l'ordre reçu.

Cependant elles sont à-peu-près les mêmes au fond ; et il n'y a guère de différence entre elles que le plus ou le moins de hardiesse. Nous allons le montrer par le détail.

La prose n'admet point d'inversion, ou ce qui est la même chose, la transposition d'un nom régi par un verbe : on dit *admirer la vertu, vanter son mérite*, on ne dit point *la vertu vanter, son mérite admirer*.

La poésie ne l'admet pas plus que la prose,

On souffre quand on entend dire, même en vers :

Par mille inventions *le public* on dépouille.
Il doit cueillir le fruit, et non l'*arbre* arracher.
O grand Prince, que *grand* dès cette heure j'appelle.
Mon âme *la terre* quitte.

C'est le P. du Cerceau qui cite ces exemples, et il en conclut « qu'on peut établir, comme « une règle générale, que la transposition du « verbe avec le nom qu'il régit, ne doit pas se « pratiquer en vers, et que par rapport à ce « cas la poésie ne change presque rien à la cons- « truction de la prose ».

Mais elle n'y change pas plus dans les autres cas.

La poésie met très-bien après le verbe le nom qui le régit.

Tout ce qui lui promet l'*amitié des Romains*.
Des feux qu'a rallumés *sa liberté mourante*.

La prose le place de même avec beaucoup de grâces :
C'est ainsi que parlait autrefois un roi selon le cœur de Dieu.

Et ailleurs :
M. de Turenne *fait voir ce que peut pour la défense d'un royaume un Général d'armée, qui s'est rendu digne de commander*, etc.

Voyons les transpositions des noms entre eux.

Il y a celle d'un nom régi au génitif par un autre nom :

En vers :

Et des fleuves français les eaux ensanglantées.
Volt.

En prose :

C'est d'un père de famille que l'évangile nous propose l'exemple.

Celles d'un nom régi par la préposition *de* :

En vers :

Seigneur, *de nos malheurs* ce sont-là les plus doux.

En prose :

De tous les hommes c'est le plus heureux.

Celles d'un nom régi par un verbe avec la même préposition :

En vers :

Allez, *de ses fureurs* songez à vous défendre.

En prose :

D'une voix entrecoupée de sanglots ils s'écrièrent.

Ou avec la préposition *à* :

En vers :

Sans doute *à ce discours* tu ne t'attendais pas.

En prose :

A des impressions si vives quelle âme peut resister ?

A toutes ces injures qu'avez-vous pu répondre ?

Avec la préposition *après* :

En vers :

***Après un long combat* tout son camp dispersé.**

En prose :

Après ses prières accoutumées, elle s'abaissait jusqu'à son néant.

Ou avec la préposition *dans* :

En vers :

***Dans la foule des morts* en fuyant l'a laissé.**

En prose :

Dans des agitations si longues et si cruelles elle n'oublia jamais sa foi.

Ou avec *par* :

En vers :

Il lui fait *par tes mains* porter ton diadême.

En prose :

Par la loi du corps je tiens à ce monde qui passe, et par la foi je tiens à Dieu qui ne passe point.

Il en est de même des autres prépositions.

Sous la discipline du Prince d'Orange il apprit l'art de la guerre.

Contre des assauts si violents et si souvent répétés, il n'employait que la patience et la modération.

Il en est de même des conjonctions, qui se transposent avec le membre de période qu'elles mènent avec elles. Elles se transposent aussi aisément dans la prose que dans les vers : *Si sa vie avait moins d'éclat, je m'arrêterais sur la grandeur et la noblesse de sa maison.*

La même transposition se fait avec plusieurs autres conjonctions, *quand*, *parce que*, *puisque*, *d'autant plus que*, *quoique*, *lorsque*, *tandis que*, *soit*, etc. et celles qui ne peuvent se transporter, parce qu'elles supposent nécessairement avant elles un autre membre, telles que, *car*, *cependant*, etc. ne peuvent pas plus se transporter dans les vers que dans la prose.

Les transpositions des infinitifs régis, soit par des verbes, soit par des noms, soit par des prépositions, suivent la règle des noms, dont ils tiennent la place et font l'office. On dit : *Le chant*, *du chant*, *au chant* : on dit aussi, *chanter*, *de*

chanter, *à chanter*. Comme ces infinitifs se construisent de la même manière que les noms, leur construction se renverse aussi de même.

J'ai oublié une espèce de transposition, c'est celle du substantif avec l'adjectif. La prose soutenue et élevée en admet quelques-unes : on dit dans une oraison funebre *la froide main de la mort*, *ses glorieux exploits*; *de tristes regrets*, *une vigoureuse jeunesse*. La poésie, quelque élevée qu'elle soit, ne les admet pas toutes : elle ne dit point, *le triomphant prince*, etc.

Voilà, à-peu-près, toutes les espèces d'inversions connues; elles se trouvent également dans la prose et dans la poésie, avec cette seule différence, que dans la poësie elles sont plus fréquentes et plus sensibles. Plus fréquentes; parce que la poésie est le langage des passions : elle est hardie, vive, énergique; elle veut frapper l'esprit. Plus sensibles : les inversions sont d'autant moins sensibles, que les mots transposés sont plus éloignés l'un de l'autre. On ne pourrait point dire en prose, c'est *d'un père l'exemple*, mais on dit : c'est *d'un père de famille* qu'on propose *l'exemple*.

On ne permit d'abord à la poésie d'employer ces inversions plus sensibles que celles de la prose, que par tolérance, et en considération des contraintes de la mesure et de la rime. Mais depuis il arriva à cette espèce d'inversion, ce qui est arrivé aux métaphores. D'abord on n'employa celles-ci que par nécessité et faute d'autres mots; mais ensuite l'agrément qu'on trouva dans les deux faces que ces mots présentaient, les fit regarder comme une beauté du langage. De même l'inversion poétique qui d'abord avait paru dure, s'est adoucie par l'habitude;

l'habitude ; et quand elle est dans un juste degré de liberté, elle a dans le vers le mérite de la dissonance dans la musique.

Il est donc vrai de dire que nous avons des inversions dans notre langue. On peut dire même que nous en avons plus que les Grecs et que les Latins, puisque nous renversons l'ordre naturel, qu'ils ne renversaient pas ; et qu'après l'avoir renversé nous renversons encore celui qui nous est habituel : en un mot, nous renversons le langage de la nature, nous renversons le langage d'habitude : nous nous croyons renversés quand nous ne le sommes pas, et nous le sommes quand nous ne croyons pas l'être. Il faut nous le pardonner : la nécessité nous y force souvent ; et quand elle ne nous y force pas, il ne nous est pas moins permis qu'aux Grecs et aux Latins de profiter de ces renversements dans certains cas, pour nous donner les avantages de l'énergie et de l'harmonie, dont nous sentons le prix aussi-bien qu'eux.

Si l'on veut maintenant, que je tire des conséquences de cette doctrine, en voici quelques-unes qui se présentent.

Il suit 1° qu'on ne doit point juger des inversions latines par les françaises, ni des françaises par les latines ; mais des unes et des autres par l'ordre dont elles sont le renversement.

2° Qu'on ne doit employer l'inversion que pour la clarté, ou l'énergie, ou l'harmonie : et par conséquent plus la matière est grande et le style élevé, plus il y aura d'inversions. Le style simple n'a guère que la première raison pour les admettre, la clarté. Le haut style a outre celle-là les deux autres ; et la poésie a

la troisième, plus encore que la prose du haut style. Cependant toute inversion qui ne serait dans les vers que pour produire la rime, ou opérer une élision, dont le besoin serait visible, déplairait; parce qu'elle annoncerait la faiblesse et l'indigence plutôt que la liberté et le goût; c'est pour cela que les inversions de Chapelain sont insoutenables.

3° Qu'il n'est pas vrai de dire que l'inversion est ce qui constitue le vers en français, qui le rend vers et non prose. Pour faire un bon vers, il faut premièrement les mesures. 2° Employer certains mots, soit vieux, soit extraordinaires, qui n'appartiennent qu'à la poésie, et que pour cela on nomme poétiques. 3°. Faire un usage fréquent des figures lumineuses et éclatantes. 4° Enfin employer de temps en temps les inversions poétiques, pourvu qu'elles soient préparées et ménagées dans un juste dégré de liberté. Une de ces quatre choses suffit quelquefois pour faire un bon vers, et on peut dire que la dernière est la moins nécessaire de toutes.

FIN.

TABE DES MATIERES

CONTENUES

DANS CE VOLUME.

PREMIERE PARTIE.

DES TROPES EN GÉNÉRAL.

SECONDE PARTIE.

DES TROPES EN PARTICULIER.

TROISIEME PARTIE.

TABLE

DE LA CONSTRUCTION ORATOIRE.

SECTION PREMIERE.

SECTION SECONDE.

DE LA CONSTRUCTION PARTICULIERE

A LA LANGUE FRANÇAISE.

Fin de la Table.